

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Palazzo Mauro de André
sabato 28 giugno 2008, ore 21

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Orchestra Giovanile Italiana

**Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor**

direttore
Riccardo Muti

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

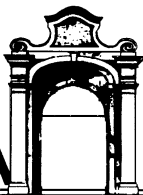
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL
ASSICURAZIONI GENERALI
AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA
BANCA POPOLARE DI RAVENNA
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ E DELLA ROMAGNA
CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA
CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI
CMC RAVENNA
CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA
CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONTSHIP ITALIA GROUP
COOP ADRIATICA
COOPERATIVA BAGNINI CERVIA
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
EDISON
ENI
FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA
DI RAVENNA
FERRETTI YACHTS
FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA
FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA
HAWORTH CASTELLI
HORMOZ VASFI
ITER
LA VENEZIA ASSICURAZIONI
LEGACOOP
MARINARA
MERCATONE UNO
MERLONI PROGETTI
POSTE ITALIANE
RECLAM
ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR
SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA
SOTRIS - GRUPPO HERA
THE SOBELL FOUNDATION
THE WEINSTOCK FUND
UNICREDIT BANCA
UNICREDIT GROUP
YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich,

Ravenna

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Giovanni Frezzotti, *Jesi*
 Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
 Idina Gardini, *Ravenna*
 Pier Filippo Giuggioli, *Milano*
 Vera Giuliani, *Milano*
 Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
 Michiko Kosakai, *Tokyo*
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
 Silvia Malagola, *Milano*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Paola Martini, *Bologna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini, *Ravenna*
 Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini
 Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Fabrizio Piazza e Caterina Rametta, *Ravenna*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
 Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
 Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
 Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
 Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
 Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Maria Luisa Vaccari, *Padova*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
 Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
 Alma Petroli, *Ravenna*
 CMC, *Ravenna*
 Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
 FBS, *Milano*
 FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
 Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
 ITER, *Ravenna*
 Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
 L.N.T., *Ravenna*
 Rosetti Marino, *Ravenna*
 SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
 Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
 Terme di Punta Marina, *Ravenna*
 Viglienzona Adriatica, *Ravenna*



*Hector Berlioz in un ritratto-copia del quadro di Signol
(Côte-Saint-André, Museo Berlioz).*

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Orchestra Giovanile Italiana

**Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor**

direttore
Riccardo Muti

voce recitante
Gérard Depardieu

tenore
Mario Zeffiri

baritono
Franck Ferrari

con la partecipazione di
Paolo Restani
pianoforte

Hector Berlioz
(1803-1869)

Symphonie fantastique, op. 14 (1830)

Épisode de la vie d'un artiste

I. Réveries. Passions

Allegro agitato e appassionato assai

II. Un bal

Allegro non troppo

III. Scène aux champs

Adagio

IV. Marche au supplice

Allegro non troppo

V. Songe d'une nuit du Sabbat

Songe d'une nuit du Sabbat

Larghetto - Allegretto

Dies irae

Ronde du Sabbat

Dies irae e Ronde du Sabbat ensemble

Lélio, ou Le retour à la vie, op. 14b (1831)

Monodrame lyrique

I. Le Pêcheur

II. Chœur des ombres

III. Chanson de brigands

IV. Chant de bonheur

V. La harpe éolienne. Souvenirs

VI. Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare

Programma della *Symphonie fantastique* op. 14

Il compositore ha avuto l'intenzione di sviluppare – in ciò che hanno di musicale – differenti situazioni della vita di un artista. Il piano del dramma strumentale, privo dell'ausilio della parola, necessita di essere esposto anticipatamente. Il seguente programma quindi dev'essere considerato come il testo parlato di un'opera, fungendo da introduzione a brani musicali, il carattere e l'espressione dei quali esso motiva.

Prima parte. Sogni-Passioni

L'autore immagina che un giovane musicista, soggetto a quell'esiziale malattia morale che un celebre scrittore [Chateaubriand] chiama l'onda delle passioni, veda per la prima volta una donna che riunisce tutte le attrattive dell'essere ideale che la sua immaginazione sognava, e ne diviene perduto innamorado. Per una singolare bizzarria, la cara immagine non si affaccia all'animo dell'artista che collegata ad un'idea musicale, in cui egli trova un certo carattere appassionato, ma nobile e pudico, analogo a quello che attribuisce all'oggetto amato.

Questo melanconico simulacro e il suo modello lo perseguitano senza posa quasi come una duplice ossessione. Questa è la ragione della costante ricomparsa, in tutti i pezzi di questa sinfonia, della melodia che dà inizio al primo *Allegro*. Il soggetto del primo brano è il passaggio da questo stato di sogno melanconico, interrotto da alcuni accessi di gioia indefinita, a quello di una passione delirante, con i suoi moti di furore, di gelosia, i suoi ritorni di tenerezza, le sue lacrime, le sue religiose consolazioni.

Seconda parte. Un ballo

L'artista è posto nelle più diverse circostanze della vita, nel pieno del tumulto di una festa, nella placida contemplazione delle bellezze della natura: dappertutto, però – in città, in campagna – la cara immagine gli si presenta e getta scompiglio nel suo animo.

Terza parte. Scena in campagna

Trovandosi una sera in campagna, sente da lontano due



*Berlioz dirige un concerto all'Opéra. Caricatura del 1846
(Vienna, Biblioteca Nazionale austriaca).*

pastori che intonano alternatamente una melodia pastorale; questo duetto, il luogo della scena, il lieve stormire degli alberi mossi dolcemente dal vento, qualche motivo di speranza che ha concepito di recente, tutto concorre a restituire al suo cuore un'insolita calma, e a dare ai suoi pensieri una tinta più ridente. Riflette sulla sua solitudine; spera di non essere quanto prima più solo. – Ma se lei lo ingannasse! – Questa miscela di speranza e di timore, queste idee di felicità turbate da alcuni neri presentimenti, formano il soggetto dell'*Adagio*. Da ultimo uno dei pastori riprende la melodia; l'altro non risponde più. – In distanza rumore di tuono – Solitudine – Silenzio.

Quarta parte. Marcia al supplizio

Avendo avuta la certezza che il suo amore è ignorato, l'artista si avvelena con dell'oppio. La dose del narcotico, troppo debole per dargli la morte, lo immerge in un sonno accompagnato dalle più orribili visioni. Sogna di aver ucciso colei che amava, di essere condannato, condotto al supplizio, e di assistere alla propria esecuzione. Il corteo avanza al suono di una marcia ora cupa e truce, ora brillante e solenne, in cui un rumore sordo di passi pesanti si alterna senza soluzione agli scoppi più fragorosi. Alla fine della marcia le prime quattro battute dell'ossessione riappaiono come un ultimo pensiero d'amore interrotto dal colpo fatale.

Quinta parte. Sogno di una notte del sabba

Egli si immagina al sabba, in mezzo ad uno spaventevole gruppo di fantasmi, di streghe, di mostri di ogni specie, riuniti per il suo funerale. Rumori strani, gemiti, scoppi di risa, grida lontane, cui altre grida sembrano rispondere. Riappare la melodia amata, ma ha perduto il suo carattere di nobiltà e di pudore; non è che un ignobile motivo di danza, triviale e grottesco: è lei che giunge al sabba – ruggiti di gioia al suo arrivo – lei si mescola all'orgia diabolica – rintocco funebre, parodia grottesca del *Dies iræ*, ridda del sabba.

La ridda del sabba e il *Dies iræ*, insieme.

Lélio, ou Le retour à la vie

monodrame lyrique

texte de Hector Berlioz

personnages réels

Lélio, *compositeur de musique*

Musiciens, Choristes, Amis et Élèves de Lélio

personnages fictifs

Horatio, *ami de Lélio*

Un Capitaine de Brigands

Brigands, Spectres

Nota

Cet ouvrage doit être entendu immédiatement après la *Symphonie Fantastique*, dont il est la fin et le complément. L'orchestre, le chœur et les chanteurs invisibles doivent être placés sur le théâtre, derrière la toile. L'acteur parle et agit seul sur l'avant-scène. A la fin du dernier monologue il sort, et le rideau, se levant, laisse à découvert tous les exécutants pour le Final. En conséquence, un plancher devra être établi au-dessus de l'endroit ordinairement occupé dans les théâtres par l'orchestre. Le rôle de Lélio exige un *acteur* habile, non chanteur. Il faut en outre un ténor pour la *Ballade*, un autre ténor pour le *Chant de bonheur*, et un baryton énergique pour le Capitaine de brigands.

Lelio, o Il ritorno alla vita

monodramma lirico

testo di Hector Berlioz

personaggi reali

Lelio, *compositore di musica*

Musicisti, Coristi, Amici e Allievi di Lelio

personaggi immaginari

Orazio, *amico di Lelio*

Un Capitano di Briganti

Briganti, Spettri

Nota

Questa opera deve essere ascoltata subito dopo la *Symphonie Fantastique*, di cui costituisce la fine e il completamento. L'orchestra, il coro e i cantanti invisibili devono essere posti in palcoscenico, dietro il sipario. L'attore parla e agisce solo sul proscenio. Alla fine dell'ultimo monologo, egli esce e il sipario, levandosi, lascia scoperti tutti gli esecutori per il Finale. Di conseguenza, dovrà essere costruita una pedana al di sopra del posto occupato di solito nei teatri dall'orchestra. Il ruolo di Lelio richiede un *attore* abile, non cantante. Occorre inoltre un tenore per la *Ballata* [Orazio], un altro tenore per il *Canto di felicità*, e un baritono robusto per il Capitano dei briganti.

Lélio

(Encore faible et chancelant.

Il entre par l'un des côtés de l'avant-scène.)

Dieu! je vis encore... Il est donc vrai, la vie comme un serpent s'est glissée dans mon cœur pour le déchirer de nouveau... Mais si ce perfide poison a trompé mon désespoir, comment ai-je pu résister à un pareil songe... Comment n'ai-je pas été brisé par les étreintes horribles de la main de fer qui m'avait saisi... Ce supplice, ces juges, ces bourreaux, ces soldats, les clameurs de cette populace, ces pas graves et cadencés tombant sur mon cœur comme des marteaux de Cyclopes... Et l'inexorable mélodie retentissant à mon oreille jusque dans ce léthargique sommeil, pour me rappeler son image effacée et raviver la souffrance endormie.

La voir, l'entendre, elle!! elle!... ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse; sa douce voix changée en hurlement de Bacchante; puis ces cloches, ce chant de mort religieux et impie, funèbre et burlesque, emprunté à l'Église par l'Enfer pour une insultante parodie!... Et, encore elle, toujours elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la ronde infernale autour de mon tombeau!...

Quelle nuit! au milieu de ces tortures j'ai dû pousser des cris, Horatio m'aurait-il entendu?... Non, voilà encore la lettre que je lui avais laissée; s'il fût entré, il l'eût prise... pauvre Horatio! Je crois l'entendre encore si calme et si tranquille, hier à son piano, pendant que je lui écrivais cet adieu suprême... Il ignorait les déchirements de mon cœur et ma funeste résolution; et de sa voix la plus douce, poète insoucieux des passions cruelles, il chantait sa ballade favorite.

1. Le pêcheur¹

Horatio

(Derrière la toile.)

L'onde frémit, l'onde s'agite;
au bord est un jeune pêcheur.
De ce beau lac le charme excite
dans l'âme une molle langueur.

Lelio

(Ancora debole e incerto nel passo.

Entra da un lato del proscenio.)

Dio! Vivo ancora... Dunque è vero, come una serpe la vita si è insinuata nel mio cuore per straziarlo ancora una volta. Ma se questo perfido veleno ha ingannato la mia disperazione, come ho potuto resistere ad un simile sogno?... Come non sono stato spezzato dalle terribile strette del suo pugno di ferro che mi aveva afferrato?... Quel supplizio, quei giudici, quei carnefici, quei soldati, i clamori della folla, quei passi pesanti e cadenzati che gravano sul mio cuore come martelli ciclopici... E la melodia inesorabile che risuonava al mio orecchio fino a quel sonno profondo come piombo, per richiamarmi la sua immagine rimossa e far rinascere la sofferenza sopita. Vederla, ascoltarla, lei! lei!... i suoi nobili e graziosi lineamenti sfigurati da una orribile ironia, la sua voce dolce mutata in strida da Baccante, poi quelle campane, quel canto di morte sacro ed empio, funebre e burlesco, prestatto alla Chiesa dall'Inferno per una sacrilega parodia!.... E, ancora, lei, sempre lei, con il suo feroce sorriso, a guidare la ronda infernale tutto attorno alla mia tomba!...

Che notte! in mezzo alle torture ho dovuto lanciare grida, mi avrà udito Orazio?... No, ecco la lettera che gli affidai; se fosse penetrato, l'avrebbe presa... povero Orazio! Mi sembra di sentirlo ancora, così calmo e tranquillo, ieri al pianoforte, mentre gli scrivevo questo estremo addio... Lui ignorava gli strazi del mio cuore e la mia funesta risoluzione; e con la sua voce più dolce cantava, poeta incurante delle passioni crudeli, cantava la sua ballata favorita.

1. Il pescatore¹

Orazio

(Dietro il sipario.)

Freme l'onda e s'agita;

a bordo è un giovan pescatore.

Di questo bel lago il fascino esalta

nell'alma un dolce languore.

À peine il voit, à peine il guide
sa ligne errante sur les flots.
Tout à coup sur le lac limpide
s'élève la nymphe des eaux.

Lélio

Il y a cinq ans qu'Horatio écrivait cette ballade imitée de Goethe et que j'en fis la musique. Nous étions heureux alors; son sort n'a pas changé, et le mien... cinq ans! que j'ai souffert depuis lors!

Horatio

Elle lui dit: "Vois la lumière
descendre dans mes flots d'azur;
vois dans mes flots Phoebé se plaire
et briller d'un éclat plus pur.
Vois comme le ciel sans nuage
dans les vagues paraît plus beau;
vois! Vois! Vois enfin, vois ta propre image
qui te sourit du fond de l'eau".

Lélio

Sirène! Sirène! Dieu! mon coeur se brise!

Horatio

L'onde frémit, l'onde s'agite,
vient mouiller les pieds du pêcheur;
il entend la voix qui l'invite,
il cède à son charme trompeur.

Lélio

Oui, oui, je ne l'ai que trop écoutée!

Horatio

Elle disait d'une voix tendre,
d'une voix tendre elle chantait;
sans le vouloir, sans se défendre,
il suit la nymphe, il disparaît.

Lélio

Étrange persistance d'un souvenir! Hélas! ces vers qui contiennent une allusion évidente à mon fatal égarement,

A pena intravede, a pena guida
l'errante linea sui flutti.
Ad un tratto sul limpido lago
si leva la ninfa delle acque.

Lelio

Sono trascorsi cinque anni da quando Orazio scriveva
questa ballata presa ad imitazione da Goethe e io ne
confezionai la musica. Eravamo felici allora; non è
mutata la sua sorte e la mia... cinque anni! Da allora
quanto ho sofferto!

Orazio

Lei gli dice: “Vedi la luce
discendere nei miei azzuri rivoli;
vedi nei miei rivoli lamentarsi Febo
e brillare di una luce più pura.
Vedi come il cielo netto di nubi
nelle onde più bello appare;
vedi! vedi! Vedi infine, vedi la tua immagine
che dal fondo dell'acqua ti sorride”.

Lelio

Sirena! Sirena! Dio! Mi si spezza il cuore!

Orazio

Freme l'onda e s'agita,
vieni a bagnare i piedi del pescatore;
egli ode la voce che l'invita,
cede al suo fascino ingannatore.

Lelio

Sì, sì, l'ho ascoltata troppo!

Orazio

Con voce tenera lei diceva,
con voce tenera lei cantava;
senza volerlo, senza difendersi
la ninfa segue e sparisce.

Lelio

Curiosa persistenza di un ricordo! Ahimè! Questi versi
che contengono una evidente allusione al mio fatale

cette musique, cette voix qui retentissent obstinément en moi, ne semblent-ils pas me dire que je dois vivre encore pour mon art et pour l'amitié?

Vivre!... mais vivre, pour moi, c'est souffrir! et la mort, c'est le repos. Les doutes d'Hamlet ont déjà été une première fois sans force contre mon désespoir; seraient-ils plus puissants contre la lassitude et le dégoût? Je ne cherche pas à approfondir quels seront nos songes quand nous aurons été soustraits au tumulte de cette vie, ni à connaître la carte de cette contrée inconnue d'où nul voyageur ne revient... Hamlet!... profonde et désolante conception!... que de mal tu m'as fait! Oh! il n'est que trop vrai, Shakespeare a opéré en moi une révolution qui a bouleversé tout mon être. Moore, avec ses douloureuses mélodies, est venu achever l'ouvrage de l'auteur d'Hamlet. Ainsi la brise, soupirant sur les ruines d'un temple renversé par une secousse volcanique, les couvre peu à peu de sable et en efface enfin jusqu'au dernier débris.

Et pourtant j'y reviens sans cesse, je me suis laissé fasciner par le terrible génie... Qu'il est beau, vrai et pénétrant, ce discours du spectre royal, dévoilant au jeune Hamlet le crime qui l'a privé de son père! Il m'a toujours semblé que ce morceau pouvait être le sujet d'une composition pleine d'un grand et sombre caractère. Son souvenir m'émeut en ce moment plus que jamais... Mon instinct musical se réveille... Oui, je l'entends... Quelle est donc cette faculté singulière qui subsiste ainsi l'imagination à la réalité... Quel est cet orchestre idéal qui chante en dedans de moi?...

(Il médite.)

Une instrumentation sourde... une harmonie large et sinistre... une lugubre mélodie... un chœur en unissons et octaves... semblable à une grande voix exhalant une plainte menaçante pendant la mystérieuse solennité de la nuit...

(Il semble écouter pendant les premières mesures du morceau suivant. Puis il prend sur une table un volume, l'ouvre et va s'étendre sur un lit de repos, où il reste pendant tout le Chœur d'ombres, tantôt lisant, tantôt méditant.)

errore, questa musica, questa voce che risuona ossessivamente in me, non sembrano dirmi che devo vivere ancora per la mia arte e per l'amicizia? Vivere!.... ma vivere, per me, è soffrire! e la morte, è il riposo. I dubbi di Amleto nulla hanno potuto una prima volta contro la mia disperazione; saranno più potenti contro la stanchezza e il disgusto? Non cerco di approfondire quali saranno i nostri sogni quando saremo sciolti dal tumulto di questa vita, né conoscere la mappa di questa sconosciuta contrada da cui nessun viaggiatore fa ritorno....Amleto!... profondo e desolante pensiero!... quanto male mi hai procurato! Oh! troppo vero è che Shakespeare ha operato in me una trasformazione che ha sconvolto il mio essere. Moore, con le sue dolorose melodie, è venuto a compiere l'opera dell'autore di Amleto. Così la brezza, sospirando sulle rovine di un tempio distrutto da una scossa vulcanica, le copre poco a poco di sabbia e le cancella infine fino all'ultimo frammento.

E tuttavia vi ritorno sempre, mi sono lasciato affascinare dal terribile genio... Quanto è bello, vero e penetrante, il sermone del regale spettro, svelando al giovane Amleto il crimine che l'ha privato di suo padre! Mi è sempre sembrato che questo pezzo potesse essere il soggetto di una composizione carica di uno stile grandioso e tenebroso. Il suo ricordo mi commuove ora più di prima... Il mio istinto musicale si ridesta... sì lo sento... Quale è dunque questa facoltà singolare che regge sia l'immaginazione che la realtà... Quale è questa orchestra ideale che risuona dentro di me?...

(Medita.)

Un'orchestrazione non brillante... una armonia vasta e sinistra... una lugubre melodia... un coro all'unisono e ad ottave... somigliante a una voce colossale che esala un lamento minaccioso durante la misteriosa solennità della notte...

(Sembra immerso in ascolto durante le prime battute del brano seguente. Poi prende su un tavolo un volume, lo apre e va a distendersi su un divano, dove rimane durante l'intera durata del Coro di ombre ora leggendo e ora meditando.)

2. Choeur d'ombres

Choeur

Froid de la mort, nuit de la tombe,
bruit éternel des pas du temps,
noir chaos où l'espoir succombe,
quand donc finirez-vous?

Vivants! toujours, toujours la mort vorace
fait de vous un nouveau festin,
sans que sur la terre on se lasse
de donner pâture à sa faim.

Quand donc, nuit de la tombe,
bruit éternel des pas du temps,
noir chaos où l'espoir succombe,
quand donc finirez-vous?

Lélio

(Assis sur un lit de repos, tenant un livre à la main.)

Ô Shakespeare! Shakespeare! toi dont les premières
années passèrent inaperçues, dont l'histoire est presque
aussi incertaine que celle d'Ossian et d'Homère, quelles
traces éblouissantes a laissées ton génie! Et pourtant que
tu es peu compris! De grands peuples t'adorent, il est
vrai; mais tant d'autres te blasphèment! Sans te
connaître, sur la foi d'écrivains sans âme, qui ont pillé
tes trésors en te dénigrant, on osait naguère encore dans
la moitié de l'Europe t'accuser de barbarie!...

Mais les plus cruels ennemis du génie ne sont pas ceux
auxquels la nature a refusé le sentiment du vrai et du
beau; pour ceux-là même, avec le temps, la lumière se
fait quelquefois! Non, ce sont ces tristes habitants du
temple de la routine, prêtres fanatiques, qui
sacrifieraient à leur stupide déesse les plus sublimes idées
neuves, s'il leur était donné d'en avoir jamais; ces jeunes
théoriciens de quatre-vingts ans, vivant au milieu d'un
océan de préjugés et persuadés que le monde finit avec
les rivages de leur île; ces vieux libertins de tout âge qui
ordonnent à la musique de les caresser, de les divertir,
n'admettant point que la chaste muse puisse avoir une
plus noble mission; et surtout ces profanateurs qui osent
porter la main sur les ouvrages originaux, leur font subir
d'horribles mutilations qu'ils appellent *corrections* et

2. Coro d'ombre

Coro

Freddo della morte, notte della tomba,
eterno suono dei passi del tempo,
nero caos dove la speranza cade,
quando cesserete?

Viventi! sempre e sempre la morte edace
di voi fa nuovo festino,
senza che la terra
di voi si sazi.

Quando cesserà la notte della tomba,
eterno suono dei passi del tempo,
nero caos dove la speranza cade,
quando cesserete?

Lelio

(Disteso su un divano, con un libro in mano.)

O Shakespeare! Shakespeare! tu i cui primi anni
trascorsero ignari, e la cui storia è incerta quanto quella
di Ossian e di Omero, che tracce indelebili ha lasciato il
tuo genio! Eppure quanto poco sei stato capito!
Idolatrato dalle grandi nazioni, è vero; ma da tanti altri
insultato. Senza conoscerti e sulla parola di scrittori
senz'anima che hanno saccheggiato i tuoi tesori
denigrandoti, in mezza Europa si osava ancora accusarti
di barbarie!

Ma i più feroci nemici del genio non sono coloro a cui la
natura non ha concesso il sentimento del vero e del bello;
anche per costoro, talvolta, col tempo, si fa la luce! No,
sono piuttosto quei tristi abitanti del tempio
dell'abitudine, fanatici sacerdoti, che alla loro stupida
dea sacrificherebbero le più sublimi e nuove idee, se mai
fosse loro concesso di averne; questi giovani teorici di
ottant'anni, che vivono in un mare di pregiudizi,
persuasi che il mondo finisca sulle rive della loro isola;
questi vecchi libertini di qualsiasi età che impongono alla
musica di carezzarli, di divertirli, non ammettendo
affatto che la casta musa possa avere una più nobile
missione; e soprattutto questi profanatori che osano
levare la mano sulle opere originali e fanno loro subire
mutilazioni orribili che chiamano *correzioni* e

perfectionnements, pour lesquels, disent-ils, il faut *beaucoup de goût*. Malédiction sur eux! ils font à l'art un ridicule outrage! Tels sont ces vulgaires oiseaux qui peuplent nos jardins publics, se perchent avec arrogance sur les plus belles statues, et, quand ils ont sali le front de Jupiter, le bras d'Hercule ou le sein de Vénus, se pavanent fiers et satisfaits comme s'ils venaient de pondre un œuf d'or.

(Il se lève, et frappe la table avec son livre en l'y déposant.)

Oh! une pareille société, pour un artiste, est pire que l'enfer!

(Avec une exaltation sombre et toujours croissante.)

J'ai envie d'aller dans le Royaume de Naples ou dans la Calabre demander du service à quelque chef de Bravi, dussé-je n'être que simple brigand... J'y ai souvent songé... Oui! de poétiques superstitions, une madone protectrice, de riches dépouilles amoncelées dans les cavernes, des femmes échevelées, palpitantes d'effroi, un concert de cris d'horreur accompagné d'un orchestre de carabines, sabres et poignards, du sang et du lacryma-christi, un lit de lave bercé par les tremblements de terre, allons donc, voilà la vie!...

(Il sort un instant et revient, tenant à la main un chapeau de brigand Romain, avec la cartouchière, la carabine, le sabre et les pistolets. Pendant l'exécution de la Chanson de Brigands sa pantomime exprime la part qu'il prend en imagination à la scène qu'il croit entendre.)

3. Chanson de brigands

Le capitaine

J'aurais cent ans à vivre encore,
Cent ans et plus, riche et content,
j'aimerais mieux être brigand
que pape et roi que l'on adore.

Franchissons rochers et torrents!
Ce jour est un jour de largesses.
Nous allons boire à nos maîtresses
dans le crâne de leurs amants!

perfezionamenti, per cui, dicono loro, ci vuole *molto gusto*. Anatema! fanno all'arte un ridicolo oltraggio! Tali sono quei volgari uccelli che popolano i nostri giardini pubblici, si appollaiano arroganti sulle più belle statue e quando hanno sporcato la fronte di Giove, il braccio di Ercole o il seno di Venere, si pavoneggiano fieri e soddisfatti come se avessero appena deposto un uovo d'oro.

(Si alza e appoggiandovi il libro colpisce la tavola.)

Oh! per un artista una simile congrega è peggio dell'inferno!

(Con una cupa esaltazione e sempre crescente.)

Ho brama d'andarmene nel Regno di Napoli o nelle Calabrie a mettermi a servizio di qualche capo di una banda di scherani, dovessi non essere altro che un semplice brigante... Ci ho pensato sovente... Sì! Poetiche superstizioni, una madonna protettrice, ricchi bottini ammonticchiati nelle caverne, donne scarmigliate e palpitanti di terrore, un concerto di grida orribili accompagnato da un'orchestra di fucileria, sciabolate e pugnolate, di sangue e Lacryma Christi, un letto di lava cullato dal terremoto, ecco dunque la vita!...

(Esce per un istante e torna con in mano un cappello da brigante romano, la cartucciera, lo schioppo, la sciabola e le pistole. Durante l'esecuzione della Canzone dei Briganti la sua mimica esprime il ruolo preso, in fantasia, nel quadro che crede intendere.)

3. Canzone dei briganti

Il capitano

Cen'anni di vita avrò ancora,
cent'anni e più, ricco e contento,
preferirei esser brigante
che papa e re adorato.

Superiamo picchi e torrenti!
Giorno di prodigalità è questo.
Andiamocene a brindare alle nostre amate
nei teschi dei loro amanti!

Choeur

Allons, ces belles éplorées
demandent des consolateurs;
en pleurs d'amour changeons ces pleurs,
formons de joyeux hyménées!

A la montagne, au vieux couvent
chacun doit aller à confesse
avant de boire à sa maîtresse
dans le crâne de son amant.

Le capitaine

Zora ne voulait pas survivre
à son brave et beau défenseur.
“Le Prince est mort, percez mon coeur!
Au tombeau laissez-moi le suivre!”

Nous l'emportons au roc ardent.
Le lendemain, folle d'ivresse,
elle avait noyé sa tristesse
dans le crâne de son amant.

Le capitaine et le choeur

Fidèles et tendres colombes,
vos chevaliers sont morts!
Eh bien! Mourir pour vous fut leur destin.
D'un pied léger foulez leurs tombes!

Pour vous plus de tristes moments,
gloire au hasard qui nous rassemble!
Oui, oui, nous allons boire ensemble
dans le crâne de vos amants.

Quittons la campagne!
Le vieil ermite nous attend au couvent!
Capitaine, nous te suivons, nous sommes prêts!
Allons! à la montagne!

Lélio

*(Long silence. Sa furieuse exaltation semble se dissiper...
Il quitte ses armes. L'attendrissement le gagne peu à peu.
Il pleure à sanglots. Puis son émotion s'adoucit... Il rêve
quelque temps, soupire, et enfin, essuyant ses larmes, il
dit avec plus de calme:)*

Comme mon esprit flotte incertain!... De ce monde
frénétique il passe maintenant aux rêves les plus enivrants.

Coro

Andiamo, queste belle desolate
domandano chi le consoli;
in pianti d'amore mutiamo quei pianti,
formiamo gioiosi sponsali!

Alla montagna, al vecchio convento
che che ognuno si confessi
prima di brindare all'amata
nel teschio del suo amante.

Il capitano

Non voleva sopravvivere Zora
al suo bello e valente difensore.
"Il Principe è morto, colpitemi al cuore!
Alla tomba concedetemi di seguirlo!"

Noi ce lo portiamo alla rocca fiammeggiante.
L'indomani, folle d'ebbrezza,
lei aveva annegato la sua tristezza
nel teschio del suo amante.

Il capitano e il coro

Fedeli e tenere colombe,
i vostri cavalieri sono morti!
Ebbene! Morire per voi fu loro sorte.
Le loro tombe calpestate col vostro piede leggero!

E non lasciatevi toccare da istanti di tristezza,
gloria al caso che ci aduna tutti insieme!
Sì, sì, a bere insieme
nei teschi dei vostri amanti.

Lasciamo la campagna!
Il vecchio eremita ci attende al convento!
Capitano, noi ti seguiamo, siamo pronti già!
Andiamo! Alla montagna!

Lelio

(Lungo silenzio. La sua furiosa esaltazione sembra dissiparsi... Lascia le sue armi. La commozione a poco a poco lo vince. Piange e singhiozza. Poi la sua emozione si attenua... Sogna per qualche tempo, sospira e, infine, asciugandosi le lacrime dice con più calma:)

Come il mio spirito fluttua nell'incertezza!... Da questo mondo frenetico passa ora ai sogni più inebrianti. La

La douce espérance rayonnant sur mon front flétri, la force de se tourner encore vers les cieux... Je me vois dans l'avenir, couronné par l'amour; la porte de l'enfer, repoussée par une main chérie, se referme; je respire plus librement; mon cœur, frémissant encore d'une angoisse mortelle, se dilate de bonheur; un ciel bleu se pare d'étoiles au-dessus de ma tête; une brise harmonieuse m'apporte de lointains accords, qui me semblent un écho de la voix adorée; des larmes de tendresse viennent enfin rafraîchir mes paupières brûlantes des pleurs de la rage et du désespoir. Je suis heureux, et mon ange sourit en admirant son ouvrage; son âme noble et pure scintille sous ses longs cils noirs modestement baissés; une de ses mains dans les miennes, je chante, et son autre main, errant sur les cordes de la harpe, accompagne languissamment mon hymne de bonheur.

(Il s'assied près de la table sur laquelle il s'accoude plongé dans sa rêverie, pendant l'exécution du Chant de bonheur.)

4. Chant de bonheur

La voix imaginaire de Léo

Ô mon bonheur, ma vie,
mon être tout entier, mon Dieu, mon univers!
Est-il auprès de toi
quelque bien que j'envie?
Je te vois, tu souris,
les cieux me sont ouverts!

L'ivresse de l'amour
pour nous est trop brûlante,
ce tendre abattement
est plus délicieux.

Repose dans mes bras,
repose cette tête charmante!

Viens! Viens! ô ma rêveuse amante,
sur mon cœur éperdu.
Viens clore tes beaux yeux!

Léo

(Toujours assis près de la table. Sa sombre tristesse semble le reprendre.)

dolce speranza che si irradia sulla mia fronte alterata, la forza di rivolgersi ancora verso i cieli... Mi vedo riflesso nel futuro, con l'aureola d'amore; si richiude la porta dell'inferno respinta da una mano adorata; respiro a pieni polmoni; il mio cuore, fremente ancora di una mortale angoscia, si apre alla felicità, il blu del cielo si adorna di stelle sopra la mia testa; una brezza delicata mi reca accordi lontani che mi sembrano una eco della voce adorata; lacrime di tenerezza giungono infine a dare ristoro alle mie palpebre che bruciano di rabbia e disperazione. Sono felice e l'angelo mio sorride contemplando l'opera sua; la sua anima nobile e pura scintilla sotto le ciglia nere modestamente abbassate; una delle sue mani è fra le mie; canto e l'altra sua mano, che tenta le corde dell'arpa, accompagna languidamente il mio inno di felicità.

(Si siede presso la tavola su cui si appoggia immerso nella sua fantasticheria, durante l'esecuzione del Canto di felicità.)

4. Canto di felicità

La voce immaginaria di Lelio

O mia felicità, vita mia,
essere mio tutto intero, mio Dio, mio universo!
È presso di te
che qualche bene mi conduce?
Ti vedo e tu sorridi,
mi si aprono i cieli!

L'ebbrezza d'amore
per noi scotta troppo,
questo tenero abbandono
è più delizioso.

Riposa fra le mie braccia,
riposa il tuo incantevole capo!

Vieni! Vieni! O mia amante sognatrice,
sul mio cuore perduto.
Vieni a chiudere i tuoi begli occhi!

Lelio

(Sempre seduto presso la tavola. La sua cupa tristezza sembra assalirlo nuovamente.)

Oh! que ne puis-je la trouver, cette Juliette, cette Ophélie, que mon cœur appelle! Que ne puis-je m'enivrer de cette joie mêlée de tristesse que donne le véritable amour; et un soir d'automne, bercé avec elle par le vent du nord sur quelque bruyère sauvage, m'endormir enfin dans ses bras d'un mélancolique et dernier sommeil!... L'ami témoin de nos jours fortunés creuserait lui-même notre tombe au pied d'un chêne, suspendrait à ses rameaux la harpe orpheline, qui, doucement caressée par le sombre feuillage, exhalerait encore un reste d'harmonie. Le souvenir de mon dernier chant de bonheur se mêlant à ce concert funèbre ferait couler ses larmes, et il sentirait dans ses veines un frisson inconnu, en songeant au temps... à l'espace... à l'amour... à l'oubli...

(Il écoute d'un air profondément mélancolique le morceau suivant.)

5. La harpe éolienne. Souvenirs

[Orchestre]

Lélio

(Se levant. Avec une certaine animation.)

Mais pourquoi m'abandonner à ces dangereuses illusions? Ah! ce n'est pas ainsi que je puis me réconcilier avec la vie... La mort ne veut pas de moi... je me suis jeté dans ses bras, elle m'en repousse avec indifférence.

Vivons donc, et que l'art sublime auquel je dois les rares éclairs de bonheur qui ont brillé sur ma sombre existence, me console et me guide dans le triste désert qui me reste à parcourir! Ô musique! maîtresse fidèle et pure, respectée autant qu'adorée, ton ami, ton amant t'appelle à son secours! Viens, viens, déploie tous tes charmes, enivre-moi, environne-moi de tous tes prestiges, sois touchante, fière, simple, parée, riche, belle! Viens, viens, je m'abandonne à toi.

Pourquoi réfléchir?... je n'ai pas de plus mortelle ennemie que la réflexion, il faut l'éloigner de moi. De l'action, de l'action, et elle va fuir. Écrivons, ne fût-ce que pour moi seul... Choisissons un sujet original d'où

Oh! potessi trovarla, Giulietta, Ofelia, che il mio cuore chiama! Potessi inebriarmi di questa gioia screziata di tristezza che il vero amore assegna; e una sera d'autunno, cullato con lei dal vento del Nord su qualche selvaggia brughiera, addormentarmi infine fra le braccia di un sonno melanconico ed estremo!... L'amico testimone dei nostri giorni felici scaverebbe con le sue stesse mani la nostra tomba ai piedi di una quercia, ai suoi rami appenderebbe l'orfana lira che, carezzata dolcemente dall'ombroso fogliame, esalerebbe ancora un residuo d'armonia. Il ricordo del mio ultimo canto di felicità confondendosi a questo funebre concerto farebbe stillare le sue lacrime ed egli sentirebbe nelle sue vene un ignoto brivido, riandando con la mente al tempo... allo spazio... all'amore... all'oblio...
(*Si pone all'ascolto del seguente brano, con un'aria profondamente melanconica.*)

5. L'arpa eolia. Ricordi

[Orchestra]

Lelio

(*Alzandosi. Con una qualche animazione.*)

Ma perché abbandonarmi a queste pericolose illusioni? Ah! Non è così che posso riconciliarmi con la vita... La morte non sa che farsene di me... mi sono buttato fra le sue braccia e lei con indifferenza mi rifiuta.

Viviamo allora e che la sublime arte, a cui debbo le rare schiarite di felicità che hanno brillato sul mio cupo vivere, mi consoli e mi guidi nel triste deserto che mi resta da percorrere! Oh musica, amante fedele e pura, rispettata e adorata insieme, il tuo amico, il tuo amante ti chiama a soccorso! Vieni, vieni, dispiega tutto il tuo fascino, inebriami, avvolgimi di tutti i tuoi fasti e che tu possa essere fiera, semplice, adorna, ricca, bella! Vieni, vieni, io mi abbandono a te.

Perché riflettere?... La mia più mortale nemica è la riflessione, bisogna che me ne liberi. Azione, azione, e lei fuggerà. Scriviamo, fosse pure per me solo!... Scegliamo un soggetto originale da cui siano banditi i tetri colori...

les couleurs sombres soient exclues... J'y pense, cette Fantaisie sur le drame de *La Tempête*, dont le plan est déjà esquissé... je puis l'achever.

Oui, un magicien qui trouble et apaise à son gré les éléments, de gracieux esprits qui lui obéissent, une vierge timide, un jeune homme passionné, un sauvage stupide, tant de scènes variées terminées par le plus brillant dénouement, arrêtent ma pensée sur de plus riants tableaux. Des chœurs d'esprits de l'air capricieusement jetés au travers de l'orchestre, tantôt adresseront, dans une langue sonore et harmonieuse, des accents pleins de douceur à la belle Miranda, tantôt des paroles menaçantes au grossier Caliban; et je veux que la voix de ces sylphes soit soutenue d'un léger nuage d'harmonie, que brillantera le frémissement de leurs ailes.

Justement voici l'heure où mes nombreux élèves se rassemblent; confions-leur l'exécution de mon esquisse! L'ardeur de ce jeune orchestre me rendra peut-être la mienne; je pourrai reprendre et achever mon travail. Allons! que les esprits chantent et folâtrent! que la tempête gronde, éclate et tonne! que Ferdinand soupire! que Miranda sourie tendrement! que le monstrueux Caliban danse et mugisse! que Prospero commande en menaçant, et (*avec un accent religieux*) que Shakespeare me protège! (*Il sort, la toile se lève. Au lever de la toile, les musiciens sont déjà sur leur estrade; mais le chœur s'avance un peu sur le plancher établi au-dessus de l'endroit qu'occupe ordinairement l'orchestre pour les représentations dramatiques. Les choristes se rangent à droite et à gauche, debout, leur musique à la main. Léo entre alors et dit:*)

Laissez la place pour le piano! ici! ici!... vous ne comprenez donc pas qu'ainsi tournés les pianistes ne verront pas le chef d'orchestre!... Encore plus à droite... bien...

(*À l'orchestre.*)

Nous allons essayer ma Fantaisie sur *La Tempête* de Shakespeare. Regardez le plus souvent possible les mouvements de votre chef; c'est le seul moyen d'obtenir cet ensemble nerveux, carré, compact, si rare même dans les meilleurs orchestres.

Ci penso, questa Fantasia sul dramma de *La Tempesta*, di cui è già sbazzato il piano... posso compierla.

Ma sì, un mago che scatena e ammansisce a suo piacere gli elementi, graziosi spiriti che gli obbediscono, una virginale fanciulla, un giovane infuocato dalla passione, un ottentotto, tante scene le più varie concluse dal più brillante scioglimento, tutto quanto sofferma la mia mente sui quadri più sorridenti. Cori di spiriti dell'aria capricciosamente gettati attraverso l'orchestra indirizzeranno, in un linguaggio sonoro e armonioso, ora accenti pieni di dolcezza a Miranda, ora parole minacciose a quel cafone di Calibano; e pretendo che la voce di queste silfidi sia sostenuta da una lieve sfumatura armonica, che renderà brillanti i fremiti delle loro ali.

Ed ecco l'ora in cui i miei numerosi allievi adunansi, confidiamo loro l'esecuzione del mio abbozzo! L'ardore di questa giovane orchestra mi renderà forse l'ardor mio; potrò rimettere mano e compiere la mia opera. Suvvia! Che gli spiriti folleggino e cantino! che la tempesta rintroni, scoppi e tuoni! Che Ferdinando sospiri! Che sorrida Miranda con tenerezza! Che l'orripilante Calibano danzi e muggisca! Che Prospero ordini minaccioso e (*con accento religioso*) che mi protegga Shakespeare! (*Esce e il sipario si alza. Al levarsi del sipario, i musicisti sono già sulla loro pedana; ma il coro si avvanza un poco sulla pedana installata sul luogo che occupa abitualmente l'orchestra per le rappresentazioni teatrali. I coristi si dispongono a destra e a sinistra, in piedi, con gli spartiti in mano. Entra allora Lelio che dice:*)

Lasciate lo spazio per il pianoforte! Qui! Qui!... non capite dunque che girati così i pianisti non vedranno il direttore d'orchestra!... Ancora più a destra... bene...

(*All'orchestra.*)

Proveremo la mia Fantasia sulla *Tempesta* di Shakespeare. Guardate quanto più potete i gesti del vostro direttore; è il solo mezzo per ottenere che l'assieme sia compatto, inquadrato e sensibile, cosa rara anche nelle migliori orchestre.

(*Au chœur.*)

Les chanteurs ne doivent pas tenir leur cahier de musique devant leur visage; ne voyez-vous pas que la transmission de la voix est ainsi plus ou moins interceptée?... N'exagérez pas les nuances, ne confondez pas le *mezzo-forte* avec le *fortissimo*! Pour le style mélodique et l'expression, je n'ai rien à vous dire; mes avis seraient inutiles à ceux qui en ont le sentiment, plus inutiles encore à ceux qui ne l'ont pas... Encore un mot: Vous, Messieurs, qui occupez les derniers gradins de l'estrade, tenez-vous en garde contre votre tendance à retarder! Votre éloignement du chef rend cette tendance encore plus dangereuse. Les quatre premiers violons et les quatre seconds violons soli ont des sourdines?... Bien, tout est en ordre... Commencez!

6. Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare

Choeur d'esprits de l'air

Miranda! Miranda!

Vien' chi t'è destinato sposo,
conoscerai l'amore.

Miranda! d'un novello viver
l'aurora va spuntando per te.

Miranda! addio!

Miranda, Miranda,
E desso è tuo sposo, sii felice!

Caliban, Caliban,
orrido mostro,
temi lo sdegno d'Ariello!

O Miranda, ei t'adduce, tu parti,
o Miranda, non ti vedrem ormai
delle piaggie dell'aura nostra sede,
noi cercarem invano,
lo splendente e dolce fiore
che sulla terra miravan.

Non ti vedrem ormai, dolce fiore.

Addio! Miranda!

Lélio

Assez pour aujourd'hui! Votre exécution est remarquable par la précision, l'ensemble, la chaleur; vous avez même reproduit plusieurs nuances fort délicates. Vos progrès

(Al coro.)

I cantanti non devono tenere le loro parti davanti al naso: non vedete che la trasmissione della voce è così più o meno soffocata?... Non enfatizzate le sfumature, non confondete il *mezzo-forte* con il *fortissimo*! Per lo stile melodico e l'espressione, non ho da dirvi nulla: i miei suggerimenti saranno inutili per chi ha il sentimento, più inutili ancora per coloro che non l'hanno... Una parola ancora: voi signori che occupate gli ultimi gradini della pedana, fate attenzione a non ritardare! La distanza dal direttore rende ancora più pericolosa questa tendenza. I quattro violini primi e i quattro violini secondi hanno le sordine?... Bene, è tutto a posto... Attaccate!

6. Fantasia sulla Tempesta di Shakespeare

Coro degli spiriti dell'aria

Miranda! Miranda!

Vien' chi t'è destinato sposo,
conoscerai l'amore.

Miranda! d'un novello viver
l'aurora va spuntando per te.

Miranda! addio!

Miranda, Miranda,

E desso è tuo sposo, sii felice!

Caliban, Caliban,

orrido mostro,

temi lo sdegno d'Ariello!

O Miranda, ei t'adduce, tu parti,

o Miranda, non ti vedrem ormai
delle piaggie dell'aura nostra sede,

noi cercarem invano,

lo splendente e dolce fiore

che sulla terra miravan.

Non ti vedrem ormai, dolce fiore.

Addio! Miranda!

Lelio

E per oggi basta così! La vostra esecuzione si segnala per la precisione, l'assieme, il calore; molte sfumature delicate non vi sono sfuggite. Sono evidenti i vostri

sont manifestes; je vois que vous pouvez aborder maintenant des compositions d'un ordre beaucoup plus élevé que cette faible esquisse. Adieu, mes amis! je suis souffrant; laissez-moi seul!

(Une partie de l'orchestre et tout le chœur sortent. Quand le devant de la scène est dégagé, la toile se baisse de nouveau. Mais Lélío doit se retrouver isolé sur l'avant-scène. Après un instant de silence, l'orchestre idéal fait entendre derrière la toile l'idée fixe de la Symphonie fantastique. Lélío s'arrête, comme frappé au cœur d'un coup douloureux, écoute, et dit:)

Encore!

Encore, et pour toujours!...

(Il sort.)

¹ *Ballade de J.W. Goethe.* Version française de Albert Du Boys.

progressi; mi accorgo che adesso potete affrontare opere di un ordine ben più elevato di questo debole abbozzo. Amici miei, addio. Sto male; lasciatemi solo.

(Parte dell'orchestra e tutto il coro escono. Quando il palcoscenico davanti è libero, il sipario nuovamente si abbassa. Ma Lelio deve ritrovarsi da solo sul proscenio. Dopo un istante di silenzio, l'orchestra ideale fa risuonare, dietro la tela, l'idée fixe della Symphonie fantastique. Lelio si ferma, come colpito al cuore da una fitta dolorosa, ascolta e dice:)

Ancora!

Ancora, e per sempre...

(Esce.)

(Traduzione di Alessandro Taverna)

¹ *Ballata di J.W. Goethe. Versione francese di Albert Du Boys.*

GRANDE SALLE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Dimanche 9 Décembre 1832, à une heure précise,

GRAND CONCERT DRAMATIQUE,

Donné par M. Hector Berlioz.

PROGRAMME.

ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE.

Symphonie fantastique, en cinq parties (1),
de M. H. Berlioz.

1^{re}. RÉVERIES. — PASSIONS.

2^{me}. UN BAL.

3^{me}. SCÈNE AUX CHAMPS.

4^{me}. MARCHÉ DU SUPPLICE.

SONGE D'UNE NUIT DU SABBAT.

3^{me}. Messe funèbre burlesque.
Ronde du Sabbat.
Dies iræ et ronde du Sabbat réunis.

(1) Un programme détaillé de la Symphonie sera distribué dans la salle.

LE RETOUR A LA VIE.

MÉLOLOGUE, (mélange de musique et de discours) EN SIX PARTIES, faisant suite à la Symphonie fantastique; paroles et musique de M. H. Berlioz.

Le rôle parlé de l'artiste sera récité par M.

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

1^{re}. LE PÊCHEUR, Ballade imitée de Goethe, chantée, avec Piano seul, par M. A. DUPONT.

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

2^{me}. CHOEUR D'OMBRES (avec Orchestre).

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

3^{me}. SCÈNE DE LA VIE DE BRIGAND. Chant, Chœur et Orchestre; le capitaine, chanté par M. HÉBERT.

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

4^{me}. CHANT DE BONHEUR (avec Orchestre et Harpe), chanté par M. A. DUPONT.

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

5^{me}. LES DERNIERS SOUPIRS DE LA HARPE. Souvenirs (Orchestre seul).

MONOLOGUE DE L'ARTISTE.

6^{me}. FANTAISIE SUR LA TEMPÊTE. (Drame de Shakespeare) pour Chœur et Orchestre

L'Orchestre, composé de plus de 100 MUSICIENS, sera dirigé par
M. HABENECK.

Le Piano sera tenu par M. FESSY.

PRIX DES PLACES: Balcon, Stalles et Premières, 6 fr. — Secondes et Rez-de-Chaussée, 5 fr. — Parterre, 3 fr. — Amphithéâtre, 2 fr.

On trouve des Billets chez M. Réty, au Conservatoire; M. Schlesinger, rue de Richelieu, n°. 97; M. Pleyel, boulevard Montmartre; MM. Lemoine, rue de l'Echelle; M. Mésanier, rue Dauphine; M. Frey, place des Victoires.

LA SALLE SERA ÉCLAIRÉE.

VINCHON, fils et successeur de M^{me} V^e BALLARD
Imprimeur, rue L.-J.-Foucault, N°. 5.

808 juv 265 (3)

Locandina del "Grand Concert Dramatique"
di Hector Berlioz, del 9 dicembre 1832 a Parigi.

La zattera della musica

À Shahinèze, l'idée fixe...

“L'ì sotto c'è una donna!” L'esclamazione riecheggia nell'atelier di un artista del Seicento; fra decine di quadri compiuti con ammirevole maestria, l'autore addita in questa opera il vertice della propria arte. L'occhio si smarrisce in un caos infernale di colori e di linee. Imbarazzante dover riconoscere, ad un angolo della tela, un piede dipinto alla perfezione. Incarnare la pittura significherebbe sovvertire le regole del disegno e la tecnica dei colori, spingersi su un terreno severamente proibito che confina con la follia? Il vecchio artista che si ostinava a considerare come quadro una tela segnata da infinite stesure di colore era un visionario o un pazzo. I colleghi rabbriviscono. Come riconoscere sulla superficie del dipinto la modella che aveva posato nuda nello studio del pittore? E infatti l'errore consiste nel credere che la pelle della ragazza sia dipinta sulla tela, che la sua carne sia a contatto con lo strato più superficiale dei colori. Il piede che emerge è un richiamo a cercare il resto del corpo. Sotto. Bisogna sprofondare nella tela. Cercare la donna. Cherchez la femme. A questo punto la vertigine deve afferrare il lettore de *Le Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac. L'audacia del maestro del Seicento e la sua allucinazione visiva si rivelano come una profezia dei traguardi più estremi dell'arte moderna. E ancora più si rabbrivisce per l'audacia del racconto, su cui sono apposti luogo e data: Parigi, febbraio 1832. La stessa città e lo stesso anno in cui Hector Berlioz presenta alla Sala del Conservatorio, il 9 dicembre, il “Grand Concert Dramatique”. Anche per l'*Episode de la vie d'un artiste* lo stesso grido: “Il y a une femme là-dessous!”.

Cherchez la femme. La sorpresa sarà trovarne non una, ma due, sotto la superficie della tela musicale di Berlioz. Calco di un corpo femminile, di due donne, anzi. Due donne desiderate, sognate, terrorizzate perfino, dal furore del musicista e finalmente tuffate, vive, nel suono più rovente. Il grido nel racconto di Balzac va ripetuto, due volte, quante le parti di cui si compone l'*Episode de la vie d'un artiste*. “C'è una donna lì sotto!” In questa musica

nata “per contatto” – come per contatto si prende il calcio direttamente da un volto o da un corpo – l’autore sconta il suo isolamento, la sua solitudine, senza rimedio. Berlioz non scrive musica a programma, ma compone musica a impronta. Fuorviante ritenere che la sua opera sia rimasta nell’immaginario, perché l’immaginario romantico, con Berlioz, è preso a impronta, è riprodotto per contatto, con un gesto che sovrappone scandalosamente i dati esistenziali alla materia musicale.

“L’étoffe vacillante” degli idoli femminili che canterà Baudelaire si lascia smuovere dalla musica di Berlioz. Ne pressiamo il rilievo attraverso l’ordito, ma non basta questa forma di riconoscimento. Bisogna andare sotto e cercare la donna, la sua incarnazione avvenuta nel suono. Quel corpo di donna imprigionato nella prima parte dell’*Episode de la vie d’un artiste* si chiama con tanti nomi. Ofelia o Giulietta: delle donne di Shakespeare Berlioz ne sposerà un giorno l’incarnazione apparsagli una sera all’Odéon di Parigi, dove la troupe dell’attore Charles Kemble recitava *Hamlet* in inglese. Eppure il musicista ha appena fatto in tempo a conoscerla, questa incarnazione, che già vorrebbe fuggirne la presenza. L’entusiasmo che travolse nel settembre 1827 gli artisti presenti alle rappresentazioni in lingua originale dei drammi shakespeariani, per Berlioz si traduce in bruciante sofferenza. Tutta colpa di Harriet Smithson, interprete, a pochi giorni di distanza, dei personaggi di Ofelia e di Giulietta: “Nei momenti di veemenza non è più una donna, ma una pitonessa” scrive nel suo diario il pittore Delécluze, che sa conservare il sangue freddo mentre riferisce l’enorme impressione suscitata dagli spettacoli della compagnia inglese in trasferta nella capitale francese. Da parte sua Berlioz è posseduto da un’esaltazione che si tramuta in terrore: “Uscendo dallo spettacolo – racconta nelle *Memorie* – spaventato per quel che avevo provato, mi ripromisi di non espormi più alla fiamma shakespeariana”. Basta l’apparizione dell’attrice che cinque anni dopo sarebbe diventata sua moglie ad annunciare il panico. Berlioz si vieta di tornare all’Odéon. Troppo pericolose le prove riservate alla sua immaginazione esacerbata, infiammata: “Le paventavo come si paventano i grandi dolori fisici”. Sottrarsi a Shakespeare è la procedura precauzionale con cui Berlioz può meglio

vagliarne la grandezza. I classici scottano. Harriet Smithson è un idolo muto. A parte quando in teatro recita Shakespeare, lei non rivolge nemmeno la parola a Berlioz, fa rimandare indietro le sue lettere dai domestici, non vuole vederlo, teme i suoi agguati mentali.

La Sinfonia “Eroica” non è un’aggressione alle forme ereditate dalla tradizione? Una marcia funebre trasforma il consueto *Adagio* in un episodio di inusitata forza evocativa, lo *Scherzo* strappa senza riguardi il compassato avvolgersi e svolgersi dei sipari intesi fra Minuetti e Trii, mentre il Finale mette in moto uno straordinario meccanismo di variazioni su un tema che Beethoven aveva covato da tempo in un album di contraddanze e che qui esplode. Berlioz la sinfonia beethoveniana l’ha ascoltata, per la prima volta e come tutti a Parigi, pochi mesi dopo aver subito lo choc shakesperiano. È violenta questa iniziazione sinfonica e non dà quartiere: “Ora che ho ascoltato questo terribile gigante Beethoven, so a quale punto è l’arte musicale, si tratta di afferrarla a questo punto e spingerla più in là – scrive Berlioz qualche tempo dopo e subito aggiusta il tiro dell’affermazione – No, non più in là, sarebbe impossibile spingersi, egli ha già toccato i limiti dell’arte, ma ancora più lontano, sì, su un’altra strada”. Ammette Berlioz di voler portare fuori strada la sinfonia, di volerla spingere fuori strada, di metterla *in panne*.

L’immagine amata non gli appare mai altrimenti che in compagnia di un pensiero musicale, di un tema dal carattere appassionato però signorile e timido; questa melodia costituisce appunto *l’idée fixe* tanto perseguitante quanto perseguita. Il contrasto col tema principale sta nel movimento centrale, questo secondo tema non compare, come di consueto, dolcemente, ma come sbiadimento, sogno, arresto. Dagli sviluppi crudi, spesso discontinui, torna il pensiero del primo tema, dapprima oscurato e calantesi in zone sempre più profonde, poi con grande pompa, però sempre con lo splendore di una semplice immagine di nostalgia, divenuta netta e significativa, svanente. Il ritorno al tema in do maggiore alla fine del primo movimento è la felicità, però come felicità non raggiunta, è la stella, però lontana come questa. E Stella lascia il primo movimento, intitolato “Sogni-Passioni”, passa attraverso lo *Scherzo*, “Un ballo”, attraverso un *Adagio* certamente unico, “Scena nei campi”,

attraverso la marcia finale, “Marcia al supplizio”, attraverso il finale fugato “Sogno di una notte di sabba”. Lo *Scherzo* porta il tema a ritmi di danza, l'*Adagio* lo trasforma in solitari recitativi, in dialogo su campi udibili – una voce sola, l'altra non risponde più, silenzio completo –, lontano tuono all'orizzonte. C'è una piana tremenda tra il melos del tema e il tuono lontano, chiuso, disomogeneo; in questo *Adagio* Berlioz ha offerto una pastorale che trova l'eguale solo nella mistica cinese di paesaggi. La marcia del quarto movimento, il bacchanale del quinto, con una fuga doppia del Dies Irae e Sabba delle streghe, straziano e seviziano il tema; da ultimo l'amata melodia appare ancora una volta, tirata via dal clarinetto, avvizzita, sporca e volgare...

Come pretendere un commento più puntuale in merito a questa musica? E addirittura firmato da un grande filosofo che lo fa sbocciare nel cuore del *Prinzip Hoffnung*? Ernst Bloch percorre la *Symphonie Fantastique* cogliendo, fin nel dettaglio sulla mistica cinese dei paesaggi, la forza materiale, sensuale, erotica della partitura. Berlioz si avvale di cadenze, esposizioni, progressioni, bruschi passaggi di tonalità, con il solo scopo di incarnare un'idea, farla balenare e sparire in mezzo a mareggiate di sensazioni e passioni. Chi ascolta e riconosce l'*idée fixe* non si accorge di sprofondare sempre più giù. Cherchez la femme. Dove? Sempre più giù.

Berlioz ha creduto di far perdere le tracce e le chiavi d'accesso alla sua *Vie d'Artiste* ed invece di tracce e di chiavi ne lascia sparse ovunque. Basta frugare fra le lettere – sarà Flaubert a riconoscere “le grand artiste”, percorrendo con emozione le pagine della *Correspondance inedite*. Scrive al padre:

Vorrei trovare un medicamento per calmare l'ardore febbrile che mi tortura così spesso; non lo troverò mai, questo attiene al mio organismo. Inoltre l'abitudine che ho perso di osservarmi in continuazione fa sì che non mi sfugga nessuna sensazione e la riflessione la raddoppia, mi vedo in uno specchio. Spesso risento impressioni straordinarie di cui niente può dare un'idea, verosimilmente l'esaltazione nervosa ne è la causa, questo assomiglia all'ebbrezza dell'oppio.

È già pronto il calco per avviare il primo movimento della Sinfonia, con un pedale che, invece di preparare il levarsi di un sipario, propaga sempre più una sensazione di per-

icolosa instabilità. L'oppio a Berlioz lo procura Thomas de Quincey che aveva dato alle stampe *The Confessions of an English Opium Eater*, il manuale di psichedelia romantica. Ci penserà un diciottenne francese, Alfred de Musset, nel 1828, a tagliare la partita di droga arrivata dall'Inghilterra. *L'Anglais mangeur d'opium* è una versione che innesta nell'originale episodi e diversioni di cui Berlioz si appropria per doppiare le gesta del suo personaggio, che prende forma da una nebulosa di atteggiamenti e indossa il prêt-à-porter romantico. Chateaubriand sta in testa, a moltiplicare la cascata di pieghe fra cui smarrire la ragione stessa di esistere: "Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du vague des passions augmente.... On est détrompé sans avoir joui; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions... On habite, avec un coeur plein, un monde vide ; et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout".

"Le mal de siècle" Berlioz lo lascia possedere da una materia sinfonica che ha appena fatto in tempo a farsi imprimere il marchio a fuoco beethoveniano. Ma ogni gesto musicale è preso per contatto e per impronta, dalla materia più scabrosa e visionaria del romanticismo francese. Overdose. Stordimento. Intossicazione. L'origine del suono è messo a fluttuare nei terreni dell'incoscienza e dell'inconscio. Ancora un calco si deve riconoscere nella scena del ballo, dove l'immagine dell'amata riappare ad ogni svolta della danza. Impronta impressa nel brillio ternario di una *valse*: non è altro che un calco delle pagine di De Musset, dove il protagonista in una sala sfavillante si perde a inseguire l'amata che ossessivamente appare e scompare.

Berlioz odia il *flou*, l'effetto dissolvenza trasportata in orchestra...

Parlando di Isidore Ducasse, qualcuno ha giustamente notato come "nel romanticismo nero i geni del male si fermano davanti al dettaglio. Lo scrittore accumula aggettivi inquietanti come innominabile, mostruoso, perverso, terrificante, che non fanno bene alla pagina". Ecco, Berlioz si spinge a misurare il terrore con l'arte del dettaglio, come quando nella "Marche aux supplices" l'oboe fa eco al corno inglese. E poi l'ultimo fortissimo che impedisce qualsiasi effetto di dissolvenza e che uccide. Sono dettagli agghiaccianti.

“L'étoffe vacillante” non è solo la pelle della donna finita sotto la *Fantastique*. È anche la seta, a cui Camille Moke paragona il proprio carattere e la pianista lo suggerisce lei stessa a Berlioz. Lei si riconosce capricciosa, volubile: “Ma sono mutevole come un abito di seta che varia solo nelle sfumature, ma che non muta di colore”. Se Harriet Smithson procura un accecamento che toglie la parola – salvo evocarla come Ofelia – per la sua nuova fiamma Berlioz si prodiga in ritratti. Alla sorella la descrive mentre suona al pianoforte e la paragona a Corinne. Basta inoltrarsi ancora un po' negli *Adagi* suonati trattenendo il respiro, perché Berlioz cominci a provare indicibili sofferenze e irritazioni: “È un tormento ascoltarla”. Perché Camille ha capelli corvini e “occhi blu che si spengono quando è posseduta dal demone musicale”. Camille è pallida, “malata di musica”, come se Berlioz si guardasse nello specchio. Sembra un invito rivolto a se stesso supplicarla di non suonare gli *Adagi* di Weber e Beethoven che “la divorano e la uccidono”. Vero che Berlioz, per amore della musica ha sempre coltivato il sogno proibito e inconfessabile di liberare la propria mente dalla musica. Una lettera, indirizzata il 24 luglio 1830 all'amico Humbert Ferrand, contiene la trasformazione di Corinne in Ariel. Shakespeare suggerisce al musicista una figura senza peso, lo spirito dall'umore capriccioso che serve il vecchio Prospero sull'isola. A scatenare il contatto fra la vita vissuta e il pentagramma basta dire che un mese dopo è pronta l'Ouverture della *Tempesta*, eseguita per la prima volta il 7 novembre dello stesso anno per una serata benefica all'Opéra. Venticinque giorni dopo risuonano al Conservatoire le note della *Fantastique*. In sala, Camille assiste all'accoglienza trionfale, che non deve averle tolto di dosso la sgradevole sensazione di aver ascoltato un'opera dove le citazioni si accumulano, deformate, e le aderiscono addosso, sotto gli occhi di tutti, come una veste non gradita...

L'*Episode de la vie d'une artiste* è concepito come un ampio e inaudito diorama sonoro. Non si può concepire diversamente, salvo fraintenderne il significato apposto dal suo autore. Più di un secolo – e il cinema – ci dividono dagli ultimi panorami. Il piacere che potevano procurare ci è precluso per sempre. Panorami, diorami. Lo spirito

del XIX secolo è racchiuso in edifici circolari che custodivano l'immagine di città lontane o il momento culminante di una battaglia. Un orizzonte, sciolto dai confini angusti di un quadro si distendeva alla vista. Terre inaccessibili diventavano improvvisamente a portata di mano. Nel cuore delle metropoli si schiudeva l'accesso ad un miraggio. Figure di cera, terreno autentico, sciabole, bandiere, tetti di case, un orizzonte dipinto tutto intorno pronto ad essere ingombrato da nuvole e uccelli rapaci, picchi inaccessibili e schiarite dopo un temporale. E lo spettatore non era messo davanti al paesaggio. Ci finiva proprio dentro. "Le arti che qui sopravvivevano sono morte con il ventesimo secolo" ha scritto qualcuno che ha fatto in tempo a vivere in quel breve periodo di transizione. Il tramonto dei panorami è durato poco. Cancellati dall'immaginario collettivo. Smantellati per sempre. Eppure a interrogare le rovine dell'età moderna i panorami sembrano averne condizionato lo sviluppo e il destino. Senza panorami non sarebbe concepibile la nostra storia di prigionieri delle immagini. *L'Episode* lascia scorrere una sequenza impressionante di immagini acustiche che attenderanno qualche anno per essere revocate nella parte complementare alla prima. "La vague des passions" che aveva fatto oscillare l'orchestra nella prima parte incontra il fenomeno della risacca nel *Lélio*. Dal sogno si riemerge per tornare allo stato di coscienza, fra intermitenze shakesperiane, guitterie da funambolo, dilapidazioni romantiche, travestimenti surreali. Nell'alternanza di parole recitate e pezzi musicali, nella loro sovrapposizione, *Lélio* si manifesta come un *mélodrame*, ma soggetto ad una irreparabile opera di deformazione. Il sipario resta chiuso e per uno stupefacente effetto di slittamento – come in una scena inconscia – l'orchestra e il coro sono collocati non sul proscenio, ma sul fondo. Invisibili, e in anticipo di decenni sulla reverie wagneriana. Berlioz dispensa il naufragio del proprio io. Chi ascolta non è collocato davanti ad un'orchestra che suona. Ci finisce dentro e poi se l'orchestra se la ritrova davanti, è soltanto per svelare l'arcano delle voci fuori scena.

Il viaggio in Italia è il tormentato *entre-acte* fra le due parti dell'*Episode de la vie d'un artiste*. Imprevedibile per le sue conseguenze. "Mon fatal voyage d'Italie" sono

le profetiche parole di Berlioz. Ancora prima di arrivare alle amate sponde egli sfiora un naufragio. La scena della tempesta nel golfo di Genova doppia la prima scena dalla *Tempesta* shakesperiana. Berlioz ne traduce involontariamente in italiano le prime battute urlate nella sferzare della bufera. E in italiano sono anche i versi del coro nell'ultimo numero del *Retour à la vie*.

In Italia Berlioz si reca dopo aver vinto finalmente il Prix de Rome, nel 1830, con la cantata dedicata a Sardanapalo. Il Gran Tour si trasforma subito in un incubo. Il melodramma belliniano che sfigura alle sue orecchie Shakespeare gli procura spasmi atroci. L'inquietudine lo possiede dal momento in cui Camille Moke non scrive lettere da Parigi. Sulla strada per Roma vorrebbe già tornare in Francia e quando scopre che la giovane pianista convola a nozze con Ignace Pleyel, il costruttore di pianoforti, medita di ucciderli tutti e due. Poi a Diano Marino tenta il suicidio e il 14 aprile descrive a Horace Vernet la scena in cui viene recuperato in mare, dopo quell' "istant de vertige" da cui è stato colto e con cui allude al salto nell'acqua. Arrivato a Nizza, qualche giorno dopo scrive alla famiglia e nella lettera il nome di Camille è illeggibile per quantità di inchiostro nero versato sopra per cancellarlo. Cherchez la femme. C'è una donna là sotto. A controllare l'autografo si ha la sensazione che Berlioz volesse sprofondare il nome in un inferno senza colore. Il ritorno in Italia sarà anche *Le retour à la vie*, con il celere assemblaggio dei numeri musicali della nuova partitura. Il set musicale di *Lélio* prevede: una ballata tratta da Goethe, il "Chœur d'ombres", adattato dalla cantata Cleopatra, una "Chanson de Brigands" da una "Chanson de pirates" perduta, il "Chant de bonheur" e "La harpe eolienne"2 entrambi cavati da *La mort d'Orphée* e, per concludere, la *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare*. Sono soppie reminescenze autobiografiche, perché le schegge dalle Cantate scritte per il Prix de Rome evocano scene di morte ed ora portano l'impronta di un nuovo destino.

Al Prix de Rome Hector Berlioz, per quattro volte, aveva sfidato la morte, prima di sfidarla davvero gettandosi nel vuoto. Perché per altrettante volte la scena lirica che è obbligato a mettere in musica in venticinque giorni è la scena di una morte. Morte che profumava d'opera ma che

sapeva anche di letture classiche e mitologia. Nel 1826 Berlioz non arriva neppure al tavolo verde, perché non passa neppure le prime prove di ammissione. È l'anno seguente che guadagnerà l'accesso della stanza dove comporre in isolamento la prima Cantata. Il tema della morte di Orfeo su di lui ha un potere irresistibile. Eccolo scatenare un baccanale che non ha niente in comune con la misura classica di Poussin e portare declamati di chiara ascendenza gluckiana sull'orlo di un baratro che lascerà interdetti i membri della commissione giudicatrice. L'anno dopo Berlioz prova di nuovo e si imbatte nei personaggi della *Gerusalemme Liberata* con il nodo di amore proibito che sconfina nella morte. Le inquietudini di Tasso si traducono in una pulsazione dell'orchestra che è già l'*idée fixe* che prende il sopravvento nella ripresa della seconda aria. Non saranno probabilmente questi archi febbricitanti che attraversano la scena lirica di *Herminie*, a convincere la giuria. Qui i declamati subiscono una tale sollecitazione armonica da risultare irreparabilmente deformati da un'orchestrazione tutt'altro che convenzionale. Sarà stata la perorazione nobile, da tragédie-lyrique della prima aria "Ah si la tendresse où mon coeur", o ancora il netto profilo marziale della terza aria a decidere l'assegnazione del secondo premio. Ci vorranno un'altra reclusione e la morte di Cleopatra perché Berlioz arrivi a padroneggiare con assoluta disinvoltura l'ondulazione drammaturgica della Cantata, senza lasciarsi prendere troppo la mano, senza tradire l'emozione, senza scontentare la giuria che finalmente lo decreta vincitore dopo aver ascoltato una scena lirica in cui il lamento della regina è costruito con un materiale purissimo. Se l'anno dopo Berlioz è di nuovo a sfidare la sorte, sarà per convincere la famiglia del suo talento, ma sarà anche per raccogliere il denaro dell'eventuale vittoria. Stavolta la morte è spettacolare. La stessa morte che a Delacroix ispira la sfarzosa disposizione scenica del suo Sardanapale. Sarebbe un quadro alla Meyerbeer, se Berlioz non infierisse con tagli verticali, febbrili nella scena che potrebbe essere una incalzante preparazione alla squassante rovina finale, una conflagrazione degna del Pandemonium della futura *Damnation*, con l'orchestra in piena che tracima. Berlioz arrivò ad addomesticare *La Mort de Sardanapale* per i

suoi giudici e riscosse il successo. Con la stessa disinvoltura demolì in seguito la partitura che oggi sopravvive come un semplice frammento, un visionario torso che si chiude sull'invocazione del re travolto dallo spleen di tanti eroi romantici familiari a Berlioz come a Baudelaire...

“Quest'opera deve essere ascoltata subito dopo la *Symphonie Fantastique*, di cui costituisce l'epilogo e il completamento”. Nell'originale anche il titolo finisce per ritrovare la sua esatta collocazione. “Fantastique” è una semplice esplicazione di quanto è oggetto della rappresentazione. La parola centrale è un'altra – parola all'ordine del giorno in quegli anni, con la sua carica eversiva. Artista. L'*Episode* è appunto questo: Trionfo, Morte e Resurrezione dell'Artista. La via d'uscita dall'*Episode* la percorre sempre più di corsa un funambolo. *Lélio* scatena l'orchestra e il coro invisibile, fantasmi del passato e del presente, fra deliri e irrisioni, spleen e euforia, come in un finale felliniano, costruito per accumulazione.

Le azioni descritte nell'*Episode* possono risuonare come esorbitanti, e lo sono anche soltanto dal punto di vista acustico, se non bastassero le streghe, i briganti, le impronte di donne che scottano solo a mostrarsi alla vista. Sono azioni musicali prese per contatto, sulla pelle e la carne di un'attrice e di una pianista. L'*idée fixe* è una incessante irritazione e eritema dell'Io, sbriciolato e fatto a pezzi, come accade nel mito a Orfeo dopo che dagli Inferi ha fatto ritorno a mani vuote. L'ultima immagine dell'*Episode*, nel *Lélio*, travalica la musica. L'accumulo di calchi e impronte terminano davanti al gesto di alzare il sipario davanti all'immagine muta dei musicisti, esibiti come uno spettacolo. Sono l'ultimo numero fantasmagorico, l'ultimo tratto di panorama sui cui si posa la luce fatta piovere dall'alto del lucernario. Musicisti silenziosi che mostrano come il palcoscenico sia in fondo una grande zattera a cui aggrapparsi. La fantasmagoria finisce qui. Fa pensare ad un'altra scena di naufragio, colta da Berlioz all'ultima pagina dei *Grotesques de la Musique*. Nel volume a un vascello, in rotta verso il polo su un mare di ghiaccio che si chiude come una morsa attorno al fragile scafo, non è concesso nemmeno di colare a picco. Resterà prigioniero della banchisa. Immobile come il suo equipaggio, destinato a morire assiderato, nel più perfetto silen-

zio. È la condizione dell'artista e l'immagine ricorre anche qui. Sì, alla fine dell'*Episode de la vie d'un artiste*, si prepara un naufragio. Un naufragio della speranza. E fa nulla, anzi accresce il disincanto, che una tale sciagura debba essere coperta dagli applausi.

Alessandro Taverna

Gli artisti



foto di Silvia Lelli

RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli è valsa il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l’*Anello d’Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell’aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l’emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l’atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell’ambito del progetto “Le vie dell’Amicizia” di

Ravenna Festival in alcuni luoghi “simbolo” della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006) con il Coro e l’Orchestra Filarmonica della Scala, l’Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i “Musicians of Europe United”, formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d’oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d’Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell’Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d’argento per l’impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l’Ordine dell’Amicizia, mentre lo stato d’Israele lo ha onorato con il premio “Wolf” per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker.

Nel 2007 al Festival di Pentecoste di Salisburgo ha inaugurato il progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano presentando *Il Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, cui ha fatto seguito, nel 2008, *Il matrimonio inaspettato* di Giovanni Paisiello.

Recentissima è la nomina a Direttore Musicale della Chicago Symphony Orchestra a partire dalla stagione 2010-2011.

www.riccardomuti.com



GÉRARD DEPARDIEU

Nasce a Châteauroux nel 1948. All'età di 12 anni se ne va di casa trasferendosi a Parigi, dove quattro anni dopo è ammesso all'Atelier, la scuola di teatro di Charles Dullin. Completa in seguito gli studi presso il Corso d'Arte Drammatica sotto la guida di Jean Laurent Cochet, entrando presto a far parte del gruppo teatrale Café de la Gare.

Approda al cinema negli anni Sessanta, ma il successo arriva nel 1974 con il film *I santissimi*, di Bertrand Blier. In seguito, Depardieu lavora con i più prestigiosi rappresentanti della "nouvelle vague": Jean-Luc Godard, Alain Resnais e François Truffaut, oltre che con registi come Maurice Pialat, André Téchiné, Alain Corneau, Claude Miller, Marguerite Duras, Claude Zidi e Francis Veber. Uno dei suoi più grandi successi arriva nel 1990, quando interpreta il personaggio principale nell'adattamento cinematografico del *Cyrano de Bergerac* di Rostand, per la regia di Jean-Paul Rappennau. Da quel momento in poi, i suoi interessi si ampliano e comincia a girare pellicole in lingua inglese.

Tra i momenti fondamentali della sua carriera ricordiamo: *Tutte le mattine del mondo* di Alain Corneau (1991), *1492: La conquista del paradiso* di Ridley Scott (1992), *Germinal* di Claude Berri (1993), *Hamlet* di Kenneth Branagh (1996) e *Vatel* di Roland Joffé (2000).

Depardieu figura inoltre in due importanti produzioni televisive, molto seguite dal pubblico: *Il Conte di Montecristo* (1998), tratto dal romanzo di Alexandre Dumas, in cui interpreta il ruolo del protagonista, e *I miserabili* (2002) tratto da quello di Victor Hugo, in cui veste i panni di Jean Valjean. Ottiene un grande successo anche come Obelix neli adattamenti cinematografici dei fumetti di Albert Uderzo e René Goscinny.

Nel 1984 debutta dietro la macchina da presa con un adattamento del *Tartufo* di Molière, nel quale recita anche la parte del protagonista.

Nell'ambito della musica classica interpreta l'importante ruolo del narratore nell'*Oedipus Rex* di Stravinskij.

La sua autobiografia è uscita nel 1988, con il titolo *Lettres Volées*.



MARIO ZEFFIRI

Nato ad Atene, grazie ad una borsa di studio della Fondazione “Maria Callas” ha perfezionato i suoi studi in Italia, all’Accademia del Teatro alla Scala, e in Spagna, con il tenore Juan Oncina. Attualmente studia con il Kammer-sanger Peter Gougloff a Berlino. È laureato in Giurisprudenza.

Interprete del repertorio belcantistico, collabora con istituzioni importanti a livello internazionale. Ha cantato, in Italia, al Teatro alla Scala (*La sonnambula*), all’Opera di Roma (*Tancredi*, *La sonnambula*, *Il turco in Italia*, *Salome*), al Teatro Regio di Torino (*Semiramide*, *Die Entführung aus dem Serail*), al Teatro Comunale di Bologna (*Elisabetta Regina d’Inghilterra*, *Il barbiere di Siviglia*), al Teatro Comunale di Firenze (*Il barbiere di Siviglia*, *Messa da Requiem*), al Teatro Verdi di Trieste e al Filarmonico di Verona. Mentre all’estero si è esibito al Théâtre des Champs-Élysées e all’Opéra Comique di Parigi, al Liceu di Barcellona, alla Komische Oper e alla Philharmonie di Berlino, alla Carnegie Hall di New York e nei teatri di Francoforte, Amburgo, Colonia, Dresda, Helsinki, Bruxelles, Bordeaux, Nizza, Montpellier, Liegi, Atene. Con un repertorio che comprende più di 35 titoli, si distingue soprattutto nei ruoli di Arturo (*I Puritani*), Ernesto

(*Don Pasquale*), Elvino (*La sonnambula*), Uberto (*La donna del lago*), Tonio (*La fille du régiment*).

Collabora con rinomati direttori d'orchestra come Jesus Lopez-Cobos, Daniele Gatti, Roberto Abbado, Gianluigi Gelmetti, Alberto Zedda, Stefan Soltesz, Helmut Rilling, Eve Queler e con registi come Dario Fo, Pierluigi Pizzi, Pier'Alli, Luca Ronconi, Hugo de Ana.

Nel corso del 2007, sotto la direzione di Riccardo Muti, ha cantato nel *Requiem* di Verdi a Ravenna, Parma e a Roma (al Quirinale); ha inoltre interpretato il ruolo di Ernesto nel *Don Pasquale* a Malta, Mosca, San Pietroburgo, e quello di Don Calandrino ne *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa a Las Palmas, Ravenna e Piacenza.

Ha poi debuttato come Duca di Mantova nel *Rigoletto* in scena alla Estonian National Opera e, più recentemente si è esibito ne *L'italiana in Algeri* ad Atene ed Essen.

Tra i suoi prossimi impegni si segnalano *La Favorita* a Santiago del Cile e *Guglielmo Tell* a Tallin. Sempre sotto la direzione di Riccardo Muti interpreterà il *Requiem* di Verdi con la Chicago Symphony Orchestra.



FRANCK FERRARI

Nato a Nizza, studia nel Conservatorio della sua città e ottiene il Premier Prix de Chant et d'Art Lyrique, vincendo poi anche i Grand Prix a Marsiglia, Parigi e Tolosa.

In seguito viene ingaggiato per il ruolo principale nelle *Nozze di Figaro*, come protagonista nel *Don Giovanni*, Malatesta in *Don Pasquale*, Marcello in *La Bohème*, Belcore ne *L'elisir d'amore* e Albert in *Werther*. Interpreta il ruolo di Escamillo in *Carmen* sotto la direzione di Jean-Claude Casadesus e Michel Plasson ad Avignone, Bordeaux, Tours, Liegi, Tolosa, all'Hollywood Bowl di Los Angeles e al Teatro Regio di Torino.

Partecipa, inoltre, al Festival di Radio France con l'*Étienne Marcel* di Saint-Saëns, *L'Arlésienne* di Cilea e la Messa di Perosi; a Montpellier si esibisce ne *La Favorita*, a Losanna in *Le Comte Ory* e ne *L'elisir d'Amore*, a Monte-Carlo in *Chérubin* di Massenet e a Tours in *Faust*. Interpreta il ruolo di Scarpia in *Tosca* al Grand Théâtre di Tours, all'Opera di Metz e di Toronto, e quello di Athanaël in *Thaïs* al Théâtre des Arts di Rouen, per poi essere invitato al Teatro alla Scala di Milano per la produzione della *Manon* di Massenet; nel teatro milanese tornerà poi come Scarpia, in *Tosca*.

Interpreta Amonasro nell'*Aida* al Grand Théâtre di Gine-

vra, Belcore a Metz, di nuovo Escamillo in *Carmen* con la Symphonia Orchestra di Cleveland, durante una tournée in Giappone con l'Orchestra di Monte-Carlo, a Bordeaux, alla Deutsche Oper di Berlino e ad Amburgo, infine al Metropolitan di New York. È impegnato nella *Traviata* al Grand Théâtre di Tours, nella *Carmen* al Teatro Carlo Felice di Genova, in *Lucia di Lammermoor* all'Opera di Washington.

Tra i titoli che ha interpretato, fin dall'inizio della carriera, figurano *Pelléas et Mélisande*, *Cleopatra* (con Mounet-Caballé a Madrid), *Maria Stuarda*, *Un giorno di regno*, *Ifigenia in Tauride*, *Simon Boccanegra*, *Les Troyens*, *I racconti di Hoffmann*.

Di recente, è stato ingaggiato per il ruolo di protagonista nel *Nabucco* all'Opéra di Nizza, poi ne *I racconti di Hoffmann* al Staatsoper di Vienna, nel *Thaïs* al Liceu di Barcellona, ne *Il Duca d'Alba* al Festival di Montpellier e di Radio France, in *Le Roi d'Ys* al Capitole di Tolosa, in *Tosca* all'Opéra National di Parigi, all'Opéra di Nice e al Wiener Staatsoper, e in *Ifigenia in Tauride* di nuovo all'Opéra di Parigi, l'istituzione dove è regolarmente presente e dove ha in programma di tornare nei prossimi mesi sia in *Madame Butterfly* che ne *Un ballo in maschera*.

Ferrari, che nutre una predilezione per il repertorio della melodia francese (Duparc, Ibert e Ravel), ha inciso l'integrale delle melodie di Jacques Ibert accompagnato da Dalton Baldwin.

ORCHESTRA GIOVANILE LUIGI CHERUBINI



foto di Silvia Lelli

*L'attività dell'orchestra è resa possibile
grazie al prezioso contributo di*



Camera di Commercio
Piacenza

BORBONESE



Sabina Anrep, Milano
Daria Tinelli di Gorla Rocca, Milano

Claudio Ottolini, Milano
Maria Luisa Vaccari, Padova

“Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso e dai suoi grandi maestri ho ricevuto: costruire un’orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, acquisendo piena consapevolezza di un ruolo che certo non è meno importante di quello solistico”. Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo Muti, suo fondatore, l’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo – Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca – vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Nata nel 2004 come orchestra di formazione, la Cherubini si è posta fin da subito come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale. I giovani strumentisti, tutti sotto i trent’anni e provenienti da tutte le regioni italiane, sono stati selezionati da una commissione presieduta dallo stesso Muti attraverso centinaia di audizioni. Il percorso di crescita è articolato in periodi di studio e approfondimento che trovano sempre esito concreto nel confronto diretto con il pubblico. Questo secondo uno spirito che imprime all’orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento: dopo il primo triennio di attività, infatti, molti dei musicisti coinvolti hanno già trovato una propria collocazione presso alcune delle migliori orchestre italiane e nuove audizioni sono in atto per preparare il graduale ricambio che sarà portato a compimento entro la fine dell’anno. “Dopo un’esperienza improntata alla gioia dell’imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti –, questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti”.

L’Orchestra, gestita dall’omonima Fondazione costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni, divide la propria sede tra il Teatro Municipale di Piacenza e, quale residenza estiva, il Ravenna Festival.

Dopo il debutto ufficiale al Teatro Municipale di Piacenza nel maggio 2005 la Cherubini, sempre sotto la guida del suo fondatore, conclude ora il primo intenso triennio di

attività con gli appuntamenti al Ravenna Festival 2008. Proprio nell'ambito del Festival ha compiuto nel 2005 il primo vero e proprio "stage formativo" esibendosi, in un brevissimo arco di tempo e con successo, sia nel grande repertorio sinfonico, a partire dalla *Quinta Sinfonia* di Beethoven, che nel repertorio operistico, anche in quello meno frequentato, come ad esempio la *Sancta Susanna* di Hindemith eseguita in forma di concerto. Sono seguiti i concerti nella cattedrale di Trani per i trent'anni del FAI e nell'Aula del Senato – alla presenza del Presidente della Repubblica – per il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da RaiUno.

Nel 2006 a confermare l'intento di indagare un repertorio di particolare valore formativo, la Cherubini ha festeggiato il primo anno di attività affrontando, sempre con Riccardo Muti, una intensa tournée che l'ha vista cimentarsi con opere di Beethoven, Mozart, Haydn, Hindemith, Schubert, Rossini e Puccini prima di rinnovare l'intensa esperienza della residenza estiva a Ravenna dove si è confrontata con autori come Šostakovič, Dvorák e col repertorio sacro di Mozart. In autunno una nuova tournée italiana, partita dal Duomo di Monreale, ha anticipato l'impegno al Teatro Alighieri di Ravenna dove i musicisti della Cherubini, insieme a un cast di giovani cantanti, sono stati impegnati nel nuovo allestimento di *Don Pasquale* di Donizetti.

Dopo una nuova lunga serie di concerti che ha preso il via da Piacenza per attraversare tutta l'Italia fino a Catania e concludersi in Spagna a Salamanca, per la Cherubini il 2007 ha segnato il debutto a Salisburgo al Festival di Pentecoste con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa e l'*Oratorio a quattro voci di Scarlatti*. La prestigiosa rassegna austriaca ha infatti avviato con Riccardo Muti un progetto quinquennale, mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano, che è proseguito quest'anno con *Il matrimonio inaspettato* di Giovanni Paisiello e *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore* di Hasse, e che anche nei prossimi anni vedrà protagonista la Cherubini in qualità di orchestra *in residence*.

Sempre nel 2007, dopo gli appuntamenti al Ravenna Festival dove ha affrontato pagine di Berlioz e Mendelssohn, la Cherubini ha compiuto una tournée internazio-

nale che l'ha portata ad esibirsi con grande successo a Mosca, San Pietroburgo e La Palmas de Gran Canaria.

Nello stesso triennio moltissime sono state le occasioni di approfondimento con altri importanti direttori come in occasione de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e del *Faust* di Gounod con Patrick Fournillier, nel repertorio sinfonico con l'esecuzione dei concerti per pianoforte di Prokof'ev insieme ai solisti del Toradze Piano Studio, mentre con Jurij Temirkanov e Wayne Marshall si è cimentata con autori come Šostakovič e Dvorák fino alla commedia musicale americana con Gershwin e Bernstein. Al Ravenna Festival 2007 con Krzysztof Penderecki ha affrontato la *Quarta Sinfonia* di Beethoven e il *Concerto grosso per tre violoncelli e orchestra* dello stesso Penderecki, mentre con Leonidas Kavakos, in veste di direttore e solista, musiche di Bach, Stravinskij e Haydn.

Nello scorso marzo, il *Don Pasquale* in forma di concerto diretto da Riccardo Muti nella Sala d'Oro del Musikverein, accolto trionfalmente dal pubblico viennese, ha sancito la maturità artistica raggiunta dalla "Cherubini" che, nel 2008, ha ricevuto il prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".



ORCHESTRA GIOVANILE ITALIANA

È la punta dell'iceberg di uno straordinario percorso formativo teso alla preparazione di musicisti di alto livello: curata dalla Scuola di Fiesole, ha contribuito in modo determinante alla vita musicale del paese con oltre mille musicisti occupati stabilmente nelle orchestre sinfoniche italiane e straniere.

Tenuta a battesimo da Riccardo Muti nel 1984, è stata poi invitata in alcuni tra i più prestigiosi luoghi della musica: Montpellier, Edimburgo, Lubiana, Madrid, Francoforte, Praga, Budapest, Santiago del Cile, Buenos Aires con unanimi consensi di critica e di pubblico.

Nel 2000, con la direzione di Daniele Gatti, ha tenuto il concerto per la Festa della Repubblica al Quirinale e nello stesso anno ha debuttato a Berlino al Festival Young Euro Classic, sempre con Gatti, eseguendo in prima assoluta *Etude nach Die Entdeckung der Langsamkeit* di Giorgio Battistelli. Allo stesso festival è stata nuovamente invitata nel 2002, con Gabriele Ferro e Giampaolo Pretto, poi nel 2005 sotto la direzione di Penderecki.

Nel 2004, in occasione del ventennale della sua fondazione, è stata impegnata in una lunga tournée in Sud America sotto la direzione di Gabriele Ferro e con la straordinaria partecipazione di Salvatore Accardo, e in una tournée italiana in cui Gatti ha diretto uno speciale organico: i giovanissimi studenti hanno affiancato i vecchi “leoni” attualmente prime parti delle più importanti

orchestre italiane ed europee. In quell'occasione è stato prodotto un cd che è valso il Premio Abbiati a Daniele Gatti.

L'Ogi è attualmente sostenuta dalla Regione Toscana, dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dalla Compagnia di San Paolo e dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Grazie alla sua valenza formativa, ha potuto attivare una fitta rete di residenze in tutta la penisola, dando origine a due festival: Aosta Classica e Musica in Etruria, in collaborazione rispettivamente con Opere Buffe e con il Comune di Sarteano. È, inoltre, membro fondatore dell'EFNYO (federazione europea delle orchestre giovanili nazionali).

Suoi direttori sono stati, tra gli altri: Claudio Abbado, Roberto Abbado, Salvatore Accardo, Yuri Ahronovitch, Piero Bellugi, Luciano Berio, Gianluigi Gelmetti, Carlo Maria Giulini, Emmanuel Krivine, Eliahu Inbal, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Alessandro Pinzauti, Giuseppe Sinopoli, Jeffrey Tate.

Ha inoltre inciso per etichette come Nuova Era, Aulos, Fonit Cetra, Stradivarius, e registrato per la Rai, per Radio France e per l'Unione Europea delle Radio.

Dal 2000 maestro per l'orchestra è Nicola Paszkowski.

Nel 2004 l'Orchestra è stata insignita del Premio Abbiati della Critica Musicale quale "miglior iniziativa musicale che dal 1984 ha formato migliaia di professionisti, costituendo un punto di riferimento unico per la formazione del giovane musicista e una delle espressioni più felici del ruolo didattico, insostituibile da trent'anni, della Scuola di Musica di Fiesole".

ORGANICO CONGIUNTO

violini primi

William Esteban Chiquito
Henao* (*spalla*)
Veronica Pisani (*spalla*)
Antoaneta Arpasanu
Alessandro Ceravolo*
Stefano Delle Donne*
Alessandro Del Signore*
Elisabetta Galasso*
Federico Galieni
Keti Ikononi
Caterina Laura*
Lorenzo Maccaferri
Maria Saveria Mastromatteo
Camilla Mazzanti
Francesca Palmisano*
Riccardo Patrone
Donata Piazza*
Antonio Pontarelli*
Stefano Rimoldi
Roberto Terranova*
Monica Vacatello*

violini secondi

Teodora Gapik*
(*prima parte*)
Francesca Sgobba
(*prima parte*)
Elena Bassi
Luigi Capini*
Ambra Cusanna
Irene De Santi*
Doriana De Rosa
Vanessa Di Cintio*
Matilde Ditaranto*
Federica Fersini
Giuseppe Grieco*
Simone Lobbia*
Elisa Mancini
Davide Mazzamuto
Marina Raimondi*
Marco Sciclì*
Elisabetta Tremamunno*
Maria Angelica Vitali*

violenze

Paolo Fumagalli (*prima parte*)
Emiliano Travasino*
(*prima parte*)
Claudia Brancaccio
Nazzarena Catelli
Federica Di Schiena*
Chiara Murzi*
Tiziano Petronio
Luca Pirondini
Valentina Rebaudengo
Federico Regesta*
Marta Rovinalti
Lorenzo Sbaraglia
Chiara Scopelliti*
Krisztina Vojnity Hajduk
Francesca Zappa*

violoncelli

Wiktor Jasman* (*prima parte*)
Leonardo Sesenna (*prima parte*)
Martina Benifei*
Nicola Brovelli*
Simone Centauro*
Daniele Fiori
Misael Lacasta
Fulvia Mancini
Maria Cristina Mazza
Lisa Pizzamiglio
Stefano Sabattini
Irina Solinas*
Anna Stasevich*
Chandra Ughi*
Angelo Zupi Castagno*

contrabbassi

Marco Martelli* (*prima parte*)
Antonio Mercurio (*prima parte*)
Pier Giorgio Antonio Carbone*
Marco Cuciniello
Laura Imparini
Marco Mazzinghi*
Giuseppe Mazzolini*
Matteo Nasini

Alessandro Paolini

Giovanni Quaresima*

Walter Roccaro

Fabio Sacconi

Giovanni Scorcioni

flauti/ottavino

Raffaele Bifulco* (*prima parte*)

Daisy Togni* (*prima parte*)

oboi

Marco Ciampa* (*prima parte*)

Yoshie Benten* (*prima parte*)

Carlo Andrea Masciadri

corno inglese

Isabella Consoli

clarinetti

Marco Corsalini* (*prima parte*)

Andrea Rum (*prima parte*)

Fabio Lo Curto

clarinetto piccolo

Giovanni Punzi*

fagotti

Corrado Barbieri (*prima parte*)

Giovanni Petralia*

(*prima parte*)

Davide Fumagalli

Riccardo Papa*

corni

Martina Repetto* (*prima parte*)

Gabriele Amarù*

Frederic Gnuffi

Michele Giorgini

Massimo Marconi*

Silvia Festa*

trombe

Daniele Cantafio* (*prima parte*)

Massimiliano Di Carlo

cornette

Nicola Martelli* (*prima parte*)

Nicola Baratin

tromboni

Tiziano Magnano* (*prima parte*)

Francesco Parini (*prima parte*)

Rodolfo Bonfilio

Alessio Brontesi*

Francesco Chisari*

Gianluca Tortora

tube

Antonio Belluco

Andrea Magni

timpani

Gabriele Lattuada*

(*prima parte*)

Biagio Zoli (*prima parte*)

Giovanni Franco*

percussioni

Raffaele Collazzo*

Alessandro Pedroni

Antonio Somma

arpe

Laura Di Monaco (*prima parte*)

Annalisa De Santis

Stella Farina

Micol Picchioni

pianoforte a 4 mani

Laura Pasqualetti (*prima parte*)

Gioia Giusti* (*prima parte*)

* Orchestra Giovanile Italiana



KONZERTVEREINIGUNG WIENER STAATSOPERNCHOR

Fondato nel 1927, consta di un organico quasi identico a quello del Coro dell'Opera di Stato di Vienna e svolge tutti i compiti al di fuori dell'Opera di Vienna: concerti, incisioni su dischi e cd, produzioni televisive e la partecipazione al Festival di Salisburgo.

Predilige, in rappresentazioni di prestigio, il grande repertorio corale che va dal barocco al classico, dal romantico fino alla musica contemporanea. Diretto da rinomati direttori di coro, questo ensemble è un punto fisso nella vita concertistica austriaca. Toscanini, Furtwängler, Knappertsbusch, Walter, Böhm, Krauss, Karajan, Bernstein, Giulini, Solti, Ozawa, Nagano, solo per citare alcuni nomi, i più grandi direttori d'orchestra di ogni epoca lo hanno diretto in imponenti ed ineguagliabili concerti.

Dal 1996 è regolarmente invitato al Ravenna Festival, dato che sottolinea lo stretto rapporto che lo lega a Riccardo Muti. Sotto la sua direzione sono state eseguite rappresentazioni esemplari, tra tutte si ricorda il *Requiem* di Verdi all'Opera di Stato di Vienna.

Tra le innumerevoli incisioni del coro figurano opere di Mussorgskij, come *Boris Godunov* (diretto da von Karajan) e *Kovàncina* (con Abbado), poi il *Requiem tedesco* di Brahms (diretto da Giulini) e l'*Ottava Sinfonia* di Mahler (con Bernstein, Solti, Maazel).

Per adeguarsi alle sempre mutevoli esigenze culturali dei nostri giorni, all'interno del coro negli ultimi anni si sono formati ensemble e gruppi di solisti che raccolgono grandi successi nei diversi settori della scena musicale internazionale. Come il pubblico delle opere e dei concerti realizzati a Vienna giunge da tutto il mondo, così il *Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor* è divenuto punto di riferimento per i cantanti di tutto il mondo, tanto che a comporre il coro sono membri provenienti da ben 17 nazioni.

soprani

Barowski Regina
 Birnbauer Anna-Maria
 Pena-Comas Nathalie
 Hecht Renate
 Luto Joanna
 Derntl Doris
 Song Yuan-Ming
 Kim Misun
 Weihs Sabine
 Spielmann Marina
 v.d.Vloedt Elisabeth
 Lukassen Helene
 Mineva Antoaneta
 Unterasinger Franziska
 Sommerbauer Carbara

contralti

Holecek Arina
 Rona Victoria
 Zurmann Eliza
 Bono Paola
 Morent Monika
 Weingartmair Martina
 Witte Hedwig
 Erfurt Ulrike
 Auzinger Katrin
 Ogata Michiko
 Gunz Verena
 Wagner Daniela
 Riefenthaler Angela
 Steller Uta
 Nadaskay Fumie

tenori

Grossrubatscher Ulrich

Dasdögen Ümit

Derntl Wolfram
 Johnson Andrew
 Kamenik Werner
 Lacuin Alan
 Maier Martin
 Orhan Tanner
 Özpınar Hakkı
 Wagner Robert
 Witte Wolfgang
 Knapp Michael
 Luca Dritan
 Peschke Fritz
 Reiterer Gerhard

bassi

Kim Jeoung-Ho
 Tibrea Ion
 Waldig Jens
 Springer Fritz
 Saar Valmar
 Rieger Dominik
 Prohaska David
 Pall Levente
 Luger Konstantin
 Kudrna Gottfried
 Klug Erich
 Hahn Eduard
 Gembik Yevgen
 Chobanov Cyril
 Stangl Josef

maestro del coro

Thomas Lang

Il Palazzo “Mauro de André” è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
Fotografia di Paolo Roversi

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano