

Esuberanza romantica e compostezza classica: Hector Berlioz

Hector Berlioz fu il primo compositore importante della storia della musica che non si rivelasse precocemente come un bambino prodigio o anche semplicemente dotato di un particolare talento musicale. Questo spiega, in gran parte, le sue qualità e le sue debolezze. I bambini prodigio, portati istintivamente alla musica già in tenera età, sviluppano un certo tipo di reattività dell'orecchio e delle dita, e prima ancora di arrivare alla pubertà sfoggiano una tecnica magistrale. Essi respirano l'arte sin dalla culla, affrontano concretamente i problemi dell'esecuzione, diventano artigiani sicuri e possono fare tutto ciò che vogliono con la facilità con la quale respirano. Maturando, ciascuno di loro arriva fin dove l'immaginazione musicale gli consente di arrivare, ma tutti diventano maestri in fatto di forma. Alcuni restano semplicemente dei tecnici; altri diventano degli innovatori; altri ancora continuano a evolversi; altri, infine, scompaiono. Ma nelle loro composizioni c'è sempre l'impronta del professionismo.

Ma Berlioz! Berlioz non imparò mai a suonare correttamente un solo strumento utile. Al massimo riusciva a pizzicare un poco le corde della chitarra o a modulare qualche nota sul flauto o sullo zufolo. Non si sa molto dell'infanzia, che trascorse a Saint-André, nell'Isère, dove nacque l'11 dicembre 1803; ma è chiaro che ebbe una educazione musicale assai approssimativa. Il padre, un medico di idee liberali, voleva che il figlio ricevesse una buona educazione; ma per quanto riguardava la musica né lui né coloro che circondavano Hector potevano essergli gran che utili. In casa c'era un vecchio zufolo e il dottor Berlioz insegnò al figlio la diteggiatura. Poi gli comprò un flauto e gli fece prendere delle lezioni, cosicché Hector imparò anche la diteggiatura del clarinetto. Tutto qui. C'era però in lui un impulso fortissimo alla musica: ci sono rimasti dei taccuini pieni di composizioni rudimentali. Sin dall'inizio Berlioz si prefisse di diventare compositore, e imparò da solo il più possibile in fatto di composizione. Il padre non incoraggiava questi esperimenti, perché lo voleva medico.

Berlioz, non ebbe così mai l'abilità manuale di chi è cresciuto sin da bambino in mezzo agli strumenti concreti della musica. Di conseguenza, usò forme diverse ed elaborate da lui: a volte le sue idee erano brillanti, altre volte davano risultati mediocri. Spesso nei suoi tentativi di dar forma alla materia si avverte un senso di fatica. Altre volte nelle sue composizioni si avverte dell'incertezza. C'era però una cosa che giocava a suo favore: il genio. Se gli mancarono certi ferri del mestiere, la fantasia incandescente trasformò in un vantaggio anche questo difetto facendolo pensare in maniera diversa da tutti gli altri compositori.

Berlioz era perfettamente consapevole di tutto questo. Sapeva quale utile strumento fosse per un compositore il piano. «Ma quando considero la quantità incredibile di lamentevoli banalità che sono nate proprio grazie al piano e che non avrebbero mai visto la luce se gli autori si fossero limitati alla penna e alla carta, mi sento pieno di gratitudine per la buona sorte che mi ha costretto a comporre liberamente e in silenzio; e questo mi ha affrancato dalla tirannia delle dita, così pericolosa al pensiero, e dal fascino che le sonorità più comuni esercitano sempre, in maggiore o minor misura, sul compositore. Molti dilettanti mi hanno commiserato per questa deficienza, che invece non mi crea molte difficoltà.» In ogni caso, se non sapeva suonare uno strumento ne sapeva suonare cento: sapeva suonare l'orchestra sinfonica.

Berlioz divenne così il primo romantico francese e il primo, vero esponente di quella che l'Europa avrebbe chiamato, poi «musica del futuro». Fu Berlioz a rivelare, creando l'orchestra moderna, un tipo di timbro nuovo per forza, risorse e colore. Fu Berlioz il primo a esprimersi autobiograficamente in musica, portando una dimensione nuova nella psicologia dell'arte. Fu Berlioz, nel dettagliato programma della sua *Symphonie fantastique*, autobiografica, ad aprire la strada al poema sinfonico, che afflisse tanto l'ultima parte del diciannovesimo secolo. Fu Berlioz ad

affrancarsi dalle norme classiche dell'armonia per esplorare progressioni di accordi fino allora interdetti e un tipo di melodia completamente nuovo. Fu Berlioz a rivelarsi come una delle maggiori forze fecondatrici del diciannovesimo secolo: il compositore studiato da Liszt e Wagner, dai nuovi russi, da Mahler e Richard Strauss, dalle nuove generazioni di compositori francesi. Non ebbe discepoli diretti, perché le sue idee erano troppo lontane dall'ortodossia per poter essere assimilate da quelli che vennero subito dopo; ma le assimilarono i compositori che vennero in seguito e la sua influenza si fece sentire in ogni settore dell'avanguardia musicale.

Liszt si rese conto di questo. Mandandogli una copia dell'ouverture del Tannhäuser di Wagner gli scrisse: « Riscoprirete voi stesso ». E Wagner, il cui Tristano e Isotta deriva in un certo senso dal Romeo e Giulietta di Berlioz - alcune parti dell'opera raggiungono un'intensità che fa pensare al Tristano e hanno un flusso melodico ininterrotto - mandò al compositore francese uno spartito del suo capolavoro con questa dedica: « Al caro e grande compositore di Romeo e Giulietta, con gratitudine il compositore di Tristano e Isotta ». Gounod, che si affermò come il nuovo capo della scuola francese dopo Berlioz, fu a sua volta influenzato, come compositore, dal Romeo e Giulietta, che sentì nel 1839 e definì « una musica bizzarra, appassionata, convulsiva che mi ha aperto nuovi e colorati orizzonti ».

Berlioz non fu soltanto il primo vero romantico francese ma anche il primo dei veri romantici della musica d'ogni paese, anticipando di qualche anno Chopin e Schumann. Fu un entusiasta, un rivoluzionario istintivo, il primo avanguardista cosciente di esserlo. Weber non si sarebbe considerato uomo d'avanguardia, e neppure Schubert. Ma Berlioz fu il primo dei «Giovani Turchi», dei «selvaggi» della musica. Privo di inibizioni, quanto mai emotivo, intelligente, vivace, pittoresco, fu perfettamente consapevole del proprio romanticismo. Amava l'idea stessa del romanticismo: il bisogno di esprimere se stesso e il bizzarro come contrapposizione dell'ideale classico di ordine e compostezza. Ed è il romanticismo che anima la sua musica e percorre fremente tutta la sua meravigliosa autobiografia, documento rivelatore di uno stile letterario mirabile. In questo libro la fantasia supera i dati di fatto, e vi sono molte cose che si possono definire pura invenzione. Ma in tutte le sue opere - scrisse una quantità enorme di saggi di critica - Berlioz si rivela stilista brillante, autore che ha dato un suo importante contributo non solo alla musica ma alla letteratura mondiale. La sua prosa, non meno delle vicende della sua esistenza, ci fa conoscere un uomo dall'immaginazione vivace, innamorato della vita e della lotta, e capace di rivelare il suo intimo come nessun altro ha fatto, negli annali musicali. (Le lettere di Mozart non erano destinate alla pubblicazione.) Confrontata con quella di Berlioz, l'autobiografia di Wagner è piatta e grigia, mescolanza di dati di fatto e di metafisica, del tutto priva dello stile civile e ironico di Berlioz.

Il compositore francese fu un uomo fuori del comune. Tutto, in lui, del resto fu fuori del comune. Praticamente da solo fece saltare l'establishment musicale d'Europa. Dopo di lui la musica non sarebbe più stata la stessa. Ciò che fece, lo fece completamente da solo, sgombrando impaziente la sua strada dalle convenzioni e dalle abitudini più inveterate. Solo un genio poteva superare le lacune che aveva lui in fatto di preparazione di base. Ma solo la mancanza di una preparazione di base poteva fargli imboccare le vie che imboccò.

Fu a Parigi che fiorì il suo genio. Il padre lo aveva mandato nella capitale perché studiasse medicina. Come l'odiava, questa materia, Berlioz! Alla prima lezione di anatomia fuggì. Egli stesso racconta con molto spirito l'episodio, nell'autobiografia:

Quando entrai in quello spaventevole ossario umano, sparso di frammenti di arti, e vidi i volti esangui e i crani spaccati, il pozzo insanguinato nel quale ci trovavamo, con la sua atmosfera puzzolente, gli sciami di passeri che si disputavano i resti, e i topi, negli angoli, intenti a rosicchiare le vertebre insanguinate, mi invase un tale orrore che scavalcai la finestra e fuggii a casa, come se la morte stessa e tutta la sua orrenda ciurma mi fossero alle calcagna. Mi ci vollero ventiquattr'ore per riprendermi dallo sconvolgimento di quella prima impressione: mi rifiutavo categoricamente di

sentire parlare ancora di anatomia, dissezione o medicina, ed ero fermamente deciso a morire piuttosto che entrare nella carriera che mi era stata imposta.

... Acconsentii a tornare all'ospedale e affrontare ancora una volta la terribile scena. Strano Adesso provavo semplicemente un freddo disgusto alla vista delle cose che prima mi avevano colmato di tanto orrore. Ero incallito, davanti a quella scena rivoltante, come un vecchio soldato. Era tutto finito. Provai addirittura un certo piacere a frugare nel petto aperto di un povero cadavere, cercando i polmoni per nutrire gli alati abitanti di quel posto incantevole.

« Benissimo! » esclamò Robert, ridendo. « Stai diventando umano! Dài da mangiare agli uccellini! »

« E la mia generosità abbraccia tutta la natura » risposi, gettando una scapola a un topaccio che mi fissava con occhi famelici.

Non trascorse molto tempo che gli studi di medicina passarono al secondo posto rispetto alla musica. Berlioz trascorreva molto più tempo all'Opéra e alla biblioteca del Conservatorio che alla scuola di medicina e all'ospedale della Pietà. Finalmente riuscì a superare le resistenze del padre e quelle, non meno importanti, della madre. Costei era una pia donna, sinceramente convinta che un musicista di professione fosse destinato ad avviarsi automaticamente sulla via dell'inferno. Berlioz fu ammesso al Conservatorio, nonostante le obiezioni del direttore Luigi Cherubini, e al quinto tentativo, nel 1830, vinse il Prix de Rome.

Anche come studente lasciò un ricordo incancellabile. Scandalizzava la gente. « Non crede né in Dio né in Bach » diceva il compositore-pianista-direttore Ferdinand Hiller, indignato. Hiller ci ha lasciato una bella descrizione di Berlioz: « Fronte alta, che cala dritta sugli occhi incavati; naso grande, aquilino; labbra sottili e ben disegnate; mento piuttosto breve; enorme chioma rigogliosa di capelli bruni, della quale nessun barbiere riesce mai ad avere ragione; chiunque abbia visto questa testa non la dimenticherà mai ». Berlioz non era personaggio che potesse passare inosservato e del resto, coscientemente o no, faceva sempre in modo da attirare l'attenzione. All'Opéra, dove teneva corte in loggione circondato dai compagni, faceva fuoco e fiamme alla minima pecca della rappresentazione. Il drammaturgo Ernest Legouvé si trovò ad assistere a una rappresentazione del Franco cacciatore una sera di tempesta in piccionaia. Ecco il suo racconto:

Il mio vicino scatta in piedi, si sporge verso l'orchestra e urla con voce tonante: « Non ci vogliono due flauti qui, bestie! Ci vogliono due ottavini! Due ottavini, avete capito? Che bestie! ». Detto questo, si rimette a sedere, brontolando indignato. Nel tumulto generale provocato da questa esplosione, mi guardo intorno e vedo un giovanotto che trema di passione, torcendosi le mani, gli occhi lampeggianti e una capigliatura, una capigliatura! Sembrava un enorme ombrello di capelli, proiettato come una tettoia su un becco da rapace.

C'era anche chi disapprovava Berlioz. Mendelssohn, uomo riservato e austero, non provò simpatia per lui quando lo conobbe, a Roma. Lo trovò affettato. « Quell'entusiasmo tutto esteriore, quella disperazione in presenza delle donne, quell'arroganza da genio in tutte maiuscole mi riescono insopportabili. » Ma dovette ammettere che era interessante. Schumann invece mostrò maggiore simpatia: « Berlioz non cerca di essere amabile ed elegante. Se detesta qualcosa, l'afferra fieramente per i capelli; se ama, si distrugge, quasi, nel suo fervore ».

Berlioz non era uno spaccone. Aveva una visione autenticamente ampia, e in certe cose il ventesimo secolo non ha neppure cominciato ad avvicinarlisi. Prendiamo, per esempio, il suo modo di concepire l'orchestra sinfonica. Nel quarto decennio del secolo scorso, di rado l'orchestra superava i sessanta elementi. Berlioz, il più grande innovatore dell'orchestra che abbia la storia della musica, aveva in mente un'orchestra ideale, la sola in grado di suonare bene la sua musica. Già nel 1825 ne aveva riunita una di 150 elementi; ma non era ancora niente rispetto a quella dei suoi sogni, che doveva contarne 467 (e in più un coro di 360 voci); e oltre ai 242 archi dovevano esserci 30 arpe, 30 pianoforti, 12 cembali, 16 corni e tutta una varietà di esotici strumenti a

percussione. Non c'è da stupirsi che gli amici lo considerassero poco dotato di senso pratico e i nemici addirittura pazzo. Ma Berlioz non si lasciava turbare. « Il volgare pregiudizio » diceva « definisce rumorose le grandi orchestre. Ma se sono bene equilibrate, ben preparate e ben dirette, esse suonano musica vera: bisognerebbe piuttosto chiamarle possenti. »

Le sue grandiose concezioni sbalordirono subito l'Europa. Chissà come, questo compositore relativamente impreparato, questo ex-studente di medicina che non sapeva suonare in maniera decente neppure uno strumento musicale, aveva un orecchio capace di concepire combinazioni timbriche fino a quel momento inaudite. La Sinfonia fantastica, per quanto sia debitrice a Beethoven, rivelò certe concezioni, in fatto di colore e di sonorità, che costrinsero tutti i futuri compositori a riesaminare i loro criteri in fatto di suono orchestrale e di capacità dell'orchestra sinfonica. La Sinfonia fantastica fu la prima opera importante di Berlioz. La completò nel 1830, prima di prendere il diploma del Conservatorio.

Certo nessuno dei primi romantici - non Mendelssohn, compassato e classico; non Chopin e Schumann, che pensavano principalmente in termini di pianoforte; non Liszt, anche lui pianista, che compose le prime importanti opere orchestrali solo intorno al 1850 - si rifaceva a questi principi. Berlioz, così avanti rispetto ai suoi tempi, influenzò Wagner e Richard Strauss molto più dei contemporanei. Ancora oggi gli ultimi due movimenti della Fantastica, che raffigurano la marcia al patibolo e un allucinato sabba di streghe, rimangono sconvolgenti.

La sinfonia in cinque movimenti è musica di giovinezza, di abbandono, musica inizialmente suggerita dalle Confessioni di un fumatore d'oppio di De Quincey, musica dalla quale sono bandite le piacevolezze sentimentali. Berlioz aveva una fantasia che si traduceva in termini non solo musicali ma letterari e che un nulla bastava a scatenare. In qualsiasi altro compositore gli effetti descrittivi, che nella sua musica abbondano, risulterebbero superficiali: non però in Berlioz, così spontaneo e autentico. Provocatorio, si prefisse di esprimere se stesso nella sua musica: i suoi amori. il suo atteggiamento nei confronti del mondo, il suo tipo di esperienza. Neppure Schumann, compositore personalissimo, tentò mai un ritratto dell'artista da giovane grafico come quello di Berlioz nella Fantastica.

Qui si pone il problema della musica a programma. La Sinfonia fantastica è il primo grande esempio di musica a programma (di musica, cioè, che racconta una vicenda), anche se ebbe molti precedenti. Perfino Bach aveva scritto un pezzo Sopra la lontananza del suo fratello diletto. Come si ascolta la musica a programma? Bisogna tenere costantemente presente la narrazione? O la si può trascurare e ascoltare semplicemente la musica in quanto tale? Per un secolo e mezzo i teorici dell'estetica musicale hanno discusso il problema. Si dà il caso che per la Fantastica Berlioz utilizzasse brani composti molto tempo prima per altri scopi, e che non avevano nulla a che fare con la storia raccontata dalla Fantastica. Si dà anche il caso che la Fantastica, separata dalla storia che intende raccontare, sia sotto molti aspetti una sinfonia ortodossa, con un allegro in forma sonata, un adagio, uno scherzo e un finale. E allora che cosa significa esattamente musica a programma? Non è facile rispondere. Ciascuno ascolta la musica a modo proprio. I meno sofisticati hanno spesso bisogno di qualche puntello e sono portati a « vedere » descrizioni in tutte le musiche. Il professionista ascolta in maniera diversa, concentrandosi sulla forma, sullo svolgimento e sulla struttura e, più spesso che no, ignora completamente qualsiasi descrizione in qualsiasi tipo di musica. (Arnold Schönberg ha confessato che per anni ascoltò e amò i lieder di Schubert - i lieder sono in sostanza musica a programma - senza avere la minima idea dei testi.) In ogni caso, nessuna musica può descrivere specificamente qualcosa. Chiunque ascoltasse per la prima volta la Sinfonia fantastica - o i Preludi di Liszt, o il Till Eulenspiegel di Strauss o La Mer di Debussy - senza conoscere il contenuto letterario sovrapposto alla composizione, non riuscirebbe a immaginare il soggetto della descrizione. Nel migliore dei casi la musica può esprimere soltanto uno stato d'animo, un sentimento. Certo, bisognerebbe essere ottusi per non rendersi conto che il

terzo movimento della Fantastica è un valzer; o che l'ultimo movimento è una evocazione frenetica, intricata e turbolenta di qualcosa: ma è il massimo cui si possa arrivare. La storia può dare un'idea di ciò che passava per la mente del compositore, ma la musica è bella o è brutta esclusivamente in termini musicali, e questo è vero perfino nell'opera, in cui le associazioni extramusicali hanno necessariamente una loro funzione. Un'opera non rimane mai in repertorio perché ha un grande libretto. Ci rimane perché la musica è grande.

Berlioz aveva bisogno di uno stimolo extramusicale per mettersi in moto. Nella Fantastica espresse, appunto, le sue fantasticherie, e ad accendere la miccia fu la relazione con un'attrice irlandese, Harriet Smithson. Dire semplicemente che ne era innamorato sarebbe come dire che negli oceani c'è acqua. Non era solo amore; era una forza della natura che lo fece quasi impazzire. Piangeva tra le braccia degli amici. Delirava. Scompariva nelle campagne dei dintorni di Parigi, e fu in un'occasione di genere che Liszt, Mendelssohn e Chopin andarono a cercarlo, convinti che intendesse ammazzarsi. Berlioz stesso descrive la sua « angoscia », la sua « passione interminabile e inestinguibile », il suo corpo squassato dai brividi. « Se potesse per un attimo concepire tutta la poesia, tutta l'immensità di un amore come questo, si rifugerebbe tra le mie braccia anche a costo di doverne morire. »

Miss Smithson non ricambiava il grande amore, per il semplice motivo che non conosceva Berlioz. Non si erano mai incontrati, e tutto ciò che sapeva di lui era contenuto nelle lettere violente che Hector le scriveva. E queste lettere le mettevano addosso una paura da morire. Pensò che fosse pazzo e si rifiutò di vederlo. Lui andò a teatro. Quando la vide tra le braccia dell'attore che interpretava la parte del suo amante si mise a urlare di dolore e uscì di corsa dal teatro. La Fantastica venne fuori da tutto questo. Gli arrivò la voce che Harriet avesse una relazione con un altro. Benissimo. Le avrebbe fatto vedere lui. Lei si mise nell'ultimo movimento della Sinfonia, prostituta al sabba delle streghe. Poi seppe che la voce era infondata ed eliminò il particolare della prostituta; ma Harriet partecipa sempre al sabba.

C'era stata musica a programma, prima, ma non rassomigliava a questa. La Fantastica fu data per la prima volta nel 1830, e il pubblico, sbalordito, seguì la vicenda di Hector e Harriet attraverso cinque movimenti di agitazione tumultuosa. Naturalmente solo qualcuno capì che cosa stava succedendo. Liszt, ovviamente, era uno di quelli che capirono, e fece subito un arrangiamento per pianoforte della sinfonia, utilizzandone i movimenti che faceva suonare nei suoi concerti: l'orchestra eseguiva la Marcia al patibolo, dopo di che Liszt licenziava con un gesto superbo l'orchestra e suonava la sua versione solistica del movimento, ottenendo grandiose sonorità che facevano ancora più effetto.

Un'idea tecnica della Fantastica fece particolarmente impressione. L'eroe, il giovane musicista innamorato non pensa mai all'amata senza che vi sia associato un pensiero musicale, e il tema di Lei scorre attraverso l'intera sinfonia, presentando per la prima volta l'idée fixe che poi avrebbe portato al leitmotiv wagneriano. La Fantastica ha i suoi difetti. Ci sono sovrabbondanze, c'è una certa affettazione di atteggiamenti, c'è materiale melodico non proprio stimolante, ci sono passaggi impacciati. Ma i difetti non sono nulla davanti alla forza e all'originalità dell'opera, alla brillante orchestrazione, all'ardente romanticismo.

Questa mescolanza di difetti e di genialità si ritrova in quasi tutte le composizioni di Berlioz. Capita che momenti ispirati si alternino a banalità o a passaggi trascinati troppo per le lunghe. Anche a giudicarla con i criteri elastici di Berlioz, la forma è, a volte insoddisfacente. Alcuni compositori riescono a farla franca con le deficienze formali. Schubert e Schumann ci riuscivano grazie alle straordinarie doti melodiche e alla qualità intrinseca del materiale. Berlioz ci riusciva grazie all'immaginazione ipersensibile e a un orecchio impareggiabile per il timbro. Non fu mai il più disciplinato tra i compositori né il più facile dei melodisti, anche se di tanto in tanto se ne veniva

fuori con un motivo ispirato, come nel tema dell'amore del Romeo e Giulietta o nella prima lirica del ciclo *Nuits d'été*.

Dopo sei anni di assedio, Berlioz finì con lo sposare la sua Harriet, non senza però che si verificassero nel frattempo certi episodi interessanti. Ci fu, per esempio, la stramba faccenda di Marie Moke. Dopo tutto il chiasso provocato dalla Fantastica Berlioz se ne andò a Roma, avendo per il momento dimenticato Harriet. Il suo nuovo amore era una pianista di talento, Marie Moke. In Italia seppe che Marie aveva sposato Pleyel, il fabbricante di pianoforti. Nell'autobiografia racconta non senza divertimento l'episodio. « Ero fuori di me dalla passione, e piansi lacrime di rabbia; ma decisi immediatamente sul da farsi. Il mio dovere era uno solo. Dovevo partire immediatamente per Parigi e uccidere due donne colpevoli » - l'altra era la madre di Marie - « e un uomo innocente. Dopo di che, ovviamente, era indispensabile che mi uccidessi. » Si procura una carrozza, ma non prima di avere finito l'orchestrazione di una composizione nuova. Il lavoro prima del piacere. Si procura un vestito e accessori vari per camuffarsi da cameriera, un paio di pistole, una bottiglia di laudano e una fiala di stricnina. Carico di questo notevole campionario di strumenti di morte, facendo fuoco e fiamme, arriva a Nizza e improvvisamente scopre di essere guarito. A Nizza vive le tre settimane più felici della sua esistenza. Berlioz racconta tutto questo col suo formidabile senso dell'umorismo. Recita una parte, si prende in giro, e vuole che il lettore partecipi al divertimento. Ne vengono fuori pagine veramente deliziose.

Nel 1832 ritornò a Parigi e l'anno dopo sposò Harriet. Scopri subito che era una bisbetica; poco dopo, diventò anche alcolizzata. Litigavano come cane e gatto. A intervalli, tra una ripresa e l'altra, Berlioz si tuffava nella vita musicale europea: diventò immediatamente il capo riconosciuto dell'avanguardia. Lo interessava soltanto il futuro. « Se mi venisse suonata una composizione di Sebastian Bach, prenderei probabilmente la fuga a una sua fuga. » Erano molti i compositori romantici che non amavano la musica classica o le rendevano omaggio soltanto a parole. Berlioz, nell'avversione verso i compositori che lo avevano preceduto, fu il più esplicito di tutti. La musica di Haydn non gli diceva niente, quella di Mozart la ignorava. La grande ispirazione musicale della sua vita e così del resto fu per tutti i romantici, rimase Beethoven. Prima di Beethoven, secondo Berlioz, la musica non era esistita, o quasi: faceva eccezione per le opere di Gluck e di Spontini. Eppure, paradossalmente, in letteratura amava profondamente il passato: Omero, Virgilio, Dante, Shakespeare. Shakespeare soprattutto. « Subito dopo Dio, è stato Shakespeare a creare di più. » Era capace di declamare per ore Amleto davanti agli amici annoiati. « Arrivare a quarantacinque o cinquant'anni senza conoscere Amleto è come aver vissuto sempre in una miniera di carbone. » Ma sapeva anche essere incoerente. Con tutte le sue urla contro la tradizione, c'è molto di tradizionale nella sua musica, come hanno rilevato di recente alcuni studiosi. Invecchiando, la tradizione classica si fece sempre più pronunciata nella musica di Berlioz, e certe parti della sua ultima opera, *Les Troyens*, sono semplici e pure come pagine di Gluck. Non si tratta, ovviamente, del classicismo del diciottesimo secolo. È piuttosto un classicismo in cui gli istinti incontrollabili della giovinezza risultano temperati da misura, chiarezza e senso delle proporzioni. Berlioz era francese, con tutta l'organizzazione logica e mentale che questo implica.

Nonostante la vena, classicamente controllata che scorre sotto sotto in una musica così spesso tumultuosa, la cosa importante, per quanto riguarda Berlioz, è che egli fu sotto ogni aspetto un rivoluzionario, dispostissimo a buttare alle ortiche tutti i principi costituiti e addirittura sacri. Il diciannovesimo secolo lo capì. « Cercava l'impossibile e lo avrebbe raggiunto a ogni costo, » disse Saint-Saëns. Théophile Gautier, nella *Histoire du romantisme* (1854), lo colloca accanto a Hugo e a Delacroix nella grande triade del romanticismo francese. Per lui, Berlioz rappresenta « l'idea romantica della musica ». Paragonandolo a Hugo, Gautier osserva: « Il loro primo pensiero ... è stato di affrancarsi dal vecchio ritmo classico con il suo eterno tran-tran, le sue cadenze obbligatorie e le sue pause prestabilite. Come Victor Hugo sostituisce le cesure, usa

l'enjambement e varia con ogni sorta di espedienti la monotonia della frase poetica, così Hector Berlioz cambia il ritmo, inganna l'orecchio, che si aspettava un episodio simmetrico, e punteggia la frase musicale come gli pare ... In entrambi c'è ... lo stesso disdegno per la linea troppo nuda, troppo semplice dell'arte classica ». Berlioz rappresentò un tipo di romanticismo anti-germanico: meno pesante, meno sentimentale, più aristocratico. Invecchiando, evitò le frenesie estroverse sul tipo della Fantastica e raccomandò « di fare freddamente le cose più focose ».

I suoi spartiti si succedettero con costante regolarità: Aroldo in Italia nel 1834 (dove era andato Byron arrivavano subito anche i romantici), il Requiem (1837), Roméo et Juliette (1839), La damnation de Faust (1846), il Te Deum (1849), l'oratorio L'enfance du Christ (1854), le opere Benvenuto Cellini (1838), Les Troyens (1859) e Béatrice et Bénédicte (1862). Queste sono le composizioni più cospicue, alle quali vanno aggiunti molti corali, liriche e altro. Spesso si esprime in forme ibride di sua creazione. La damnation de Faust: che cos'è? oratorio? opera? Berlioz la chiamò « opera da concerto ». Roméo et Juliette: che cos'è? Una composizione corale? Berlioz la chiamò « sinfonia drammatica ». Non importa. Ogni composizione va giudicata per se stessa e non in base a concezioni aprioristiche della « forma ». Nel caso della Damnation l'ascoltatore, anche troppo consapevole di alcune soluzioni impacciate e di certi interminabili recitativi, può nondimeno esaltarsi alla marcia di Rákoczy e sentirsi accapponare la pelle dalla cavalcata verso l'abisso. Quei tromboni e quei fagotti ringhianti sotto il sibillare del vento: che colpo! O, completamente diversa, l'intimità dell'Enfance du Christ, di una serenità e di una tenerezza infinitamente seducenti. O la forza del Requiem con la sua orchestra secondaria di ottoni, la sensualità del suono (Berlioz fu il primo compositore a servirsi del suono fine a se stesso, a fare un'estetica di puro suono). A questa musica non si può applicare una serie di valori normali, perché i valori normali non valgono. Le costruzioni sono troppo anticonvenzionali, le melodie troppo asimmetriche, il linguaggio armonico troppo personale. La musica ha un'essenza di tipo particolare, che risulta enormemente significativa per certi ascoltatori e piuttosto negativa per altri. La vena classica sempre più accentuata in Berlioz è più interiore che esteriore: qualità di linea più che di suono. Gerald Abraham in *A Hundred Years of Music*, dice: «La storia della musica registra pochi paradossi più singolari di questo: e cioè, che quando il movimento romantico ebbe conquistato tutto il mondo della musica nel diciannovesimo secolo, il solo compositore importante che continuasse a comporre musica bella, di una bellezza serena, piena di spirito classico e aderente all'ideale classico, fu colui che un quarto di secolo prima era apparso il più stravagante dei romantici».

In quegli anni Berlioz fu afflitto da continui guai e difficoltà: in casa, con la moglie (non perse tempo a trovarsi un'amante, una cantante di second'ordine che si chiamava Marie Recio e che finì con lo sposare dopo la morte di Harriet, avvenuta nel 1854), con i colleghi, con il pubblico francese, sconcertato dalla sua musica. Ebbe dei seguaci. I grandi compositori ne hanno sempre, non esistono geni completamente misconosciuti. Ma si trattava di un seguito ridotto, formato soprattutto da professionisti, e neppure lontanamente paragonabile a quello del potente Giacomo Meyerbeer, l'eroe dell'Opéra. Berlioz dovette conquistarsi a palmo a palmo il successo, assillato dai debiti, lottando per far capire al mondo il suo linguaggio. Paganini, una volta, lo aiutò donandogli 20.000 franchi (corrispondenti, più o meno, a un milione di lire d'oggi). Secondo Paganini Berlioz era il solo in grado di resuscitare Beethoven.

I musicisti della vecchia scuola si opposero alle sue innovazioni, o le ignorarono tranquillamente. Tipici furono i suoi rapporti con Habeneck. François Habeneck era un amabile signore che nel 1828 aveva fondato i « Concerts du Conservatoire ». Ma era un conservatore e Berlioz non lo rispettava gran che. Nel 1836, Berlioz ottenne una delle poche commissioni ufficiali della sua vita. Il ministro degli interni lo incaricò di comporre un requiem da eseguirsi in occasione della commemorazione annuale dei morti della rivoluzione del 1830. La prima ebbe luogo l'anno dopo, sotto la direzione

di Habeneck. A Berlioz la scelta non piacque: Habeneck era l'ultimo direttore che avrebbe desiderato. Secondo lui, Habeneck non gli rivolgeva la parola da anni. « Il suo comportamento con me era rozzo e incomprensibile. » Ma Berlioz non poteva farci niente, perché la prima era sotto gli auspici del governo e Habeneck era invariabilmente incaricato di dirigere in tutte le importanti occasioni musicali di stato. Arrivò il giorno fatidico; ed ecco come Berlioz descrive gli avvenimenti, nell'autobiografia:

L'orchestra era stata distribuita in vari gruppi sparsi su un'ampia area; era necessario a causa delle quattro bande di ottoni che uso nel Tuba mirum e che devono essere collocate al di là del corpo principale degli esecutori, una a ogni angolo. Alla loro entrata. all'inizio del Tuba mirum - che segue, senza pausa, il Dies Irae - la musica si allarga a un tempo due volte più lento. I gruppi entrano prima tutti e quattro insieme - con il nuovo tempo - poi in successione, chiamandosi e rispondendosi a distanza, per cui le entrate si accumulano, ciascuna un terzo più alta di quella di prima. E perciò della massima importanza indicare con molta chiarezza le quattro battute del tempo rallentato, nel momento in cui lo si raggiunge; altrimenti il grande cataclisma, rappresentazione musicale del Giudizio Universale, preparato con tanta attenzione e con l'impiego di una eccezionale combinazione di elementi, in una maniera e con un tempo senza precedenti e mai tentato prima - passaggio che resterà, spero, una pietra miliare della musica - diventa semplicemente fracasso e pandemonio, una mostruosità.

Con la mia solita diffidenza, mi ero messo proprio dietro Habeneck. Stando in piedi con le spalle rivolte verso di lui, badavo al gruppo dei timpani (che lui non poteva vedere), avvicinandosi il momento in cui avrebbero dovuto unirsi al tumulto generale. Ci sono forse mille battute nel mio Requiem. Proprio alla battuta di cui ho parlato, quella in cui il tempo si allarga e gli ottoni spiegano la loro imponente fanfara - la sola battuta, in realtà, in cui la direzione del maestro è assolutamente indispensabile - Habeneck depose la bacchetta, tirò fuori tranquillamente la tabacchiera e prese un pizzico di tabacco. Io lo avevo tenuto d'occhio. Mi girai di scatto, fui d'un balzo davanti a lui e, allargando le braccia, detti le quattro grandi battute del nuovo tempo. Le bande mi seguirono e tutto andò bene. Diressi il pezzo fino alla fine. Ottenni così l'effetto che avevo sognato. Quando, alle ultime parole del coro, Habeneck vide che il Tuba mirum era salvo, disse: « Dio mio! Ho sudato freddo. Senza di voi saremmo stati perduti ».

Lo so » risposi, fissandolo dritto negli occhi. Non dissi altro. Lo aveva fatto apposta? Possibile che quest'uomo, in combutta con X (che mi odiava) e con gli amici di Cherubini, avesse effettivamente progettato e tentato un tradimento così vile? Preferisco pensare di no. Eppure non posso non dubitarne. Dio mio perdoni se sono ingiusto con lui.

Ernest Newman, nella sua edizione delle memorie di Berlioz, non crede che l'episodio sia veramente accaduto. Si sbaglia. Charles Hallé, il pianista e direttore, parla specificamente, nei suoi ricordi, dello sbaglio commesso da Habeneck. Berlioz, fino alla fine dei suoi giorni, restò convinto che Habeneck avesse tentato di sabotarlo.

Per assicurarsi un reddito fisso, Berlioz ripiegò sulle recensioni musicali. Nel 1853 diventò critico del " Journal des Débats ", e tenne l'incarico per dieci anni. Collaborò anche con altre riviste. Berlioz fu il più grande critico musicale del tempo, e forse di tutti i tempi, ma detestava l'idea stessa della critica e detestava scrivere, anche se la sua prosa è così scorrevole e fresca da apparire sempre spontanea. Si soffermò spesso a parlare dei blocchi mentali che lo prendevano quando si trattava di scrivere, e l'autobiografia è piena di lamenti per la sua sorte disgraziata. Era capace, spiega, di restare per otto ore consecutive a lavorare sulla sua musica, ma doveva lottare con se stesso per cominciare un brano di prosa; ecco come descrive il suo stato d'animo, ben noto del resto a tanti scrittori:

Alla quarta riga, o giù di lì, mi alzai, feci un giro per la stanza, guardai in strada., presi un libro ... Mi sembrava che la testa dovesse scoppiarmi. Le vene mi bruciavano. Ora restavo con i gomiti sul

tavolo. sorreggendo la testa con tutt'e due le mani; ora camminavo su e giù come un soldato di guardia con 25 gradi sotto zero ...

E quando, guardando in giro, gli occhi mi caddero sul maledetto titolo scritto in cima a quel maledetto foglio ancora vuoto, mentre mi intestardivo ad aspettare le parole con cui avrebbe dovuto essere coperto, mi sentii invaso dalla disperazione. C'era una chitarra vicino al tavolo. La colpì con un calcio, proprio al centro ... Sul caminetto due pistole mi guardavano con i loro occhi tondi. Restai a fissarle per un pezzo. Arrivai a darmi ripetutamente dei pugni sul capo. Alla fine, come uno scolaretto che non riesce a fare i compiti, mi strappai i capelli e pianii con furiosa indignazione.

Ci sono stati critici musicali (non molti) con l'esperienza tecnica di Berlioz. Ci sono stati anche critici (ancora meno numerosi) dalla scrittura più vivace. Ma la combinazione di esperienza e di vivacità rende inimitabile lo stile di Berlioz, quello stile che egli curava al massimo. La paura di riuscire piatto o monotono, racconta, lo spingeva « a sforzarmi di variare un poco la forma delle mie povere frasi ». Sull'effimera scena musicale scrisse con calore, equilibrio e senso dell'umorismo. Disgraziatamente, la maggior parte delle sue recensioni non sono state tradotte e bisogna andarle a scovare sul "Journal des Débats" o sulla "Gazette Musicale". Alcuni brani sono stati riportati nel volume *Soirées de l'Orchestre*, una raccolta che contiene alcuni dei suoi saggi più divertenti. Uno è un pezzo di fantasia degno di un E. T. A. Hoffmann. È il resoconto di una gara di piano al Conservatorio. Trenta pianisti sono riuniti per eseguire il brano assegnato, il Concerto in sol minore di Mendelssohn. Dopo trenta esecuzioni il piano, un nobile Érard, comincia a suonare il concerto da solo. Nessuno riesce a fermarlo. Si manda a chiamare il fabbricante e arriva trafelato Érard in persona. Il piano è invasato e non ascolta gli ordini. Érard lo asperge di acqua benedetta. Niente. Strappano via la tastiera, che continua a suonare, la gettano nel cortile ed Érard la manda in mille pezzi con un'ascia. Ogni pezzetto della tastiera si mette a saltellare. Finalmente la gettano nel fuoco. «Non c'era altro modo di fermarlo. Ma, dopotutto, come può un pianoforte sentire un concerto trenta volte, nella stessa sala, lo stesso giorno, senza contrarne l'abitudine? Mendelssohn non può certo lamentarsi che la sua musica non si suoni. Ma pensate con quali danni!»

Nell'ultima parte della sua vita, Berlioz si dedicò in misura notevole alla direzione orchestrale. Salì sul podio perché nessuno pareva capace o desideroso di dirigere la sua musica. Dopo che un direttore - Narcisse Girard, un amico suo - fece un gran pasticcio alla prima dell'Aroldo in Italia, nel 1834, Berlioz decise che in futuro avrebbe diretto da sé le sue opere. Musicista pieno di idee, dalla forte personalità e provvisto di una chiara visione dell'effetto che deve produrre la musica in condizioni ideali, Berlioz riuscì a ricavare dall'orchestra più di ogni altro contemporaneo. Wagner lo vide dirigere nel 1839 e ne rimase più che impressionato; e non era certo uomo che avesse il complimento facile: « Ero tutto orecchi per cose che non mi ero mai sognato fino a quel momento e che sentii di dover realizzare anch'io ». Sul podio Berlioz era mutevole e stravagante, uno dei primi direttori coreografici. Ma con tutte le piroette, il suo modo di dare il tempo restava chiaro e le sue interpretazioni erano lucide, logiche e ben proporzionate. Come direttore era al polo opposto di Wagner. Wagner era per l'egocentrismo, per i continui mutamenti di tempo, per l'esprimere se stesso oltre che le idee del compositore. Berlioz non approvava questa impostazione e una volta osservò che lo stile di direzione di Wagner era troppo libero, era « come un balletto sulla fune, sempre tempo rubato ». Wagner, dal canto suo, giudicava Berlioz superficiale in tutto tranne che nella sua musica. (I musicisti tedeschi hanno avuto sempre la tendenza a considerare superficiali i colleghi francesi, questo è vero ancora oggi.) Molto probabilmente al gusto del ventesimo secolo riuscirebbe assai più accettabile lo stile di Berlioz rispetto a quello di Wagner.

Berlioz e Wagner: due degli uomini più grandi dell'avanguardia. Le loro strade si sfiorarono appena, perché Wagner pervenne alla maturità dopo il 1860, quando Berlioz ormai non scriveva

più. Berlioz non conobbe le grandi opere di Wagner, poiché la sola composizione della maturità di Wagner che gli capitasse di sentire fu il preludio del Tristano. Rimase sconcertato, e il brano non gli piacque. Facendone la recensione lo definì « una specie di lamento cromatico, pieno di corde dissonanti, in cui le lunghe appoggiature, che sostituiscono la nota reale, servono soltanto ad aumentare la crudeltà ». Eppure entrambi appartenevano all'avanguardia, e Berlioz era proprio quello che avrebbe dovuto reagire meglio al nuovo linguaggio del grande contemporaneo. Anche lui era stato mandato da Erode a Pilato, e non era mai riuscito ad affermarsi a Parigi.

Fu a Londra, nel 1855, che i due compositori si conobbero. Entrambi si trovavano nella capitale inglese per dirigere. Wagner ci ha raccontato la serata dell'incontro. senza rendersi conto di quanto fosse stata, senza volerlo, divertente Wagner fu un parlatore coercitivo, pieno di idee su tutto, e i suoi discorsi oracolari erano governati da un sostrato di estetica e (li metafisica kantiane, schilleriane e schopenhaueriane. Quella sera londinese tenne banco declamando alla sua maniera grandiosa e incomprensibile: « Le impressioni della vita ci tengono, per così dire, prigionieri finché non ce ne liberiamo con lo svilupparsi di forme interiori dell'anima, che non vengono evocate da queste impressioni ma soltanto svegiate, grazie a loro, da un profondo sonno. L'immagine artistica, perciò, non è il risultato delle impressioni ma, al contrario, una liberazione da esse ». Wagner parlava e Berlioz ascoltava con aria grave. Dopo di che, racconta sempre Wagner, Berlioz sorrise « in un certo modo condiscendente, sottile » e disse: « Nous appelons cela digérer ». Wagner non aveva senso dell'umorismo e non capì che cosa intendesse dire Berlioz con quel « Noi, questa, la chiamiamo digestione ». Ma con quanta abilità il francese sgonfiò l'esercitazione teorica di Wagner, così enfatica e vanesia!

No, i due uomini non potevano andare d'accordo. Berlioz aveva troppa sensibilità classica, era troppo realistico, troppo urbano, troppo spiritoso: tanto urbano e spiritoso quanto Wagner era egocentrico, egoista e confusionario in fatto di teoria e di filosofia. Essendo i due più noti esponenti dell'avanguardia, era probabilmente inevitabile che si trovassero l'uno contro l'altro. Liszt e il suo gruppo risolsero il problema dichiarandosi per Wagner e facendosi suoi seguaci, tutti uniti sotto la bandiera della Musica del Futuro. Berlioz non avrebbe mai potuto schierarsi con loro. Era stato il primo a scendere in campo, e il suo stile si era già perfettamente formato molto prima del Tristano. Può anche darsi che avvertisse che il futuro era di Wagner, e che questo gli dispiacesse. Berlioz fu un solitario. Non lasciò discepoli, e fu a Wagner che si rivolse la stragrande maggioranza della giovane generazione. Eppure Wagner, scrivendo a Liszt nel 1860, si dimostra perfettamente consapevole dell'elevata e isolata posizione di Berlioz. Secondo Wagner, erano solo tre i compositori degni di nota: Liszt, Berlioz e Wagner. O, per dirla con le sue stesse parole: « Nel periodo attuale noi soltanto siamo alla pari, e cioè, Voi, Lui e io ». Fatto caratteristico, non citava Verdi. A parte questo, aveva perfettamente ragione. Nel 1860 Schumann, Mendelssohn e Chopin erano morti, e i grandi compositori post-romantici dovevano ancora diventare famosi.

A Berlioz accadde di vivere troppo a lungo. Malato, depresso, trascorse gli ultimi cinque o sei anni della sua vita ad attendere la morte in un piccolo appartamento che chiamò l'Antro di Calibano. Ogni tanto faceva qualche comparsa in pubblico, come quando si recò a Vienna per assistere alla rappresentazione della *Damnation de Faust* e dell'*Aroldo* in Italia. Ma la musica lo stava superando, e il grande romantico diventò un anacronismo. Liszt, Meyerbeer, Auber, Gounod, Thomas: questi erano i nuovi idoli parigini. Tentò di alleviare i suoi dolori fisici e morali con l'oppio. L'8 marzo 1869 morì. Thomas e Gounod furono tra quelli che tennero il cordone, al funerale. Alla funzione si suonarono brani di Cherubini, Gluck, Mozart e una parte del Requiem di Berlioz. Se non era stato popolare in vita, almeno la sua morte non passò inosservata. Secondo i giornali, sui marciapiedi delle strade che portavano al cimitero di Montmartre, era schierata una discreta folla. Una banda della Guardia Nazionale suonò marce funebri al passaggio del corteo. I sapientoni della musica di tutta Europa scrissero sulla vita e l'opera di Berlioz. Alcuni lo condannarono, giudicando

che avesse malamente influenzato l'evoluzione della musica. Acuto e positivo fu invece il giudizio di Oscar Comettant, critico di " Le Ménestrel Tra l'altro, descrisse che cosa aveva significato la musica di Berlioz al suo primo apparire:

Roméo et Juliette, quando la sentii per la prima volta molti anni fa, con un'orchestra imponente e un coro numeroso, diretta dallo stesso compositore, produsse in me una di quelle sensazioni profonde ma indeterminate che non suscitano entusiasmo ma ispirano rispetto. Vidi davanti a me un grande artista, e lo compresi; la ragione mi diceva che stavo ascoltando una musica grandiosa, piena di poesia; ma era solo con difficoltà che l'orecchio, allora inesperto, ne seguiva l'ingegnoso e audace sviluppo. D'altro canto, gli accenti della melodia, di volta in volta casta, voluttuosa, fantastica, malinconica, brillante, ardente, appassionata, ma sempre improntata al genio, e cioè originale, si limitavano a scivolare leggermente sul mio cuore senza penetrarvi. Di fronte a quest'opera originale restai freddo ma abbagliato, come un abitante delle praterie del Texas o delle montagne vulcaniche del Perú trasportato di colpo e senza alcuna preparazione da quelle regioni solitarie e lontane nel bel mezzo di una città come Parigi, in un giorno di festa.

Oggi, al primo contatto con la musica di Berlioz si provano ancora le cose descritte con tanta precisione da Comettant nel 1869.

Morto Berlioz, la sua musica non scomparve mai del tutto dal repertorio: vi rimase però rappresentata solo da un gruppetto di brani e da una sola grande composizione, la Symphonie fantastique. Berlioz ebbe dei difensori, come Felix Weingartner, ma nel complesso rimase una figura marginale fino alla sua riscoperta, avvenuta dopo la seconda guerra mondiale. In Inghilterra, specialmente, il revival fu potente: vennero rappresentate perfino le sue opere, con gran successo. Non altrettanto deciso è stato il recupero negli Stati Uniti, anche se dopo il 1950 la musica di Berlioz è stata eseguita come mai prima. Forse Berlioz resterà per sempre oggetto della venerazione di una minoranza abbastanza cospicua e distinta. Non è compositore che possa parlare a chiunque. Ma non c'è un suo pezzo che manchi di momenti incandescenti. E a queste punto ci appare veramente Berlioz, col suo becco d'aquila proteso in atteggiamento di sfida verso il cielo, inneggiante con una sorta di magnificenza tonale e di ideale d'espressione che rendono chiarissimo il concetto di romanticismo.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)