

# Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

Quale che sia la versione che si sceglie di eseguire – quella di Weimar, le due di Parigi, o anche un miscuglio delle tre – *Benvenuto Cellini* mantiene sempre un residuo, ineliminabile, di ambiguità: retaggio della genesi di una composizione inizialmente pensata per l'Opéra-Comique, poi rappresentata (con scarso successo) all'Opéra e continuamente modificata, perfino con il contributo di un grande musicista che però tutto era fuorché uomo di teatro (Liszt), alla ricerca di una forma drammatica tanto ideale quanto, forse, irraggiungibile.

L'opera alterna quindi scene memorabili, straordinariamente innovative ed efficaci, a momenti più convenzionali, perfino banali dal punto di vista drammatico. I punti di forza sono ben noti, e vengono giustamente sottolineati da ogni studioso: l'orchestra, innanzitutto, vera specialità di Berlioz; la vitalità ritmica, davvero travolgente fin dalle battute iniziali dell'Ouverture; le scene d'assieme, tipiche del genere francese del Grand Opéra ma realizzate da Berlioz in modo originalissimo sia nella resa musicale che nei contenuti – in particolare, la grande scena del Carnevale e la scena della fusione della statua, al termine dell'opera.

I punti deboli invece si concentrano, certo non a caso, negli istanti in cui il compositore rende omaggio alla tradizione o alle esigenze vocali degli interpreti: ossia soprattutto nelle arie, pur con qualche notevole eccezione. L'aria di Ascanio con il suo tono leggero, perfino fatuo e sbarazzino ("Tra la la... Mais qu'ai-je donc?"), le due arie di Cellini (la prima che infatti viene spesso tagliata nelle esecuzioni, la seconda che ci mostra un uomo a cui forse resta un'ora di vita che ci rivela di voler essere un pastore libero sulle montagne con il suo gregge...) lasciano interdetto l'ascoltatore, sembrano del tutto fuori contesto.

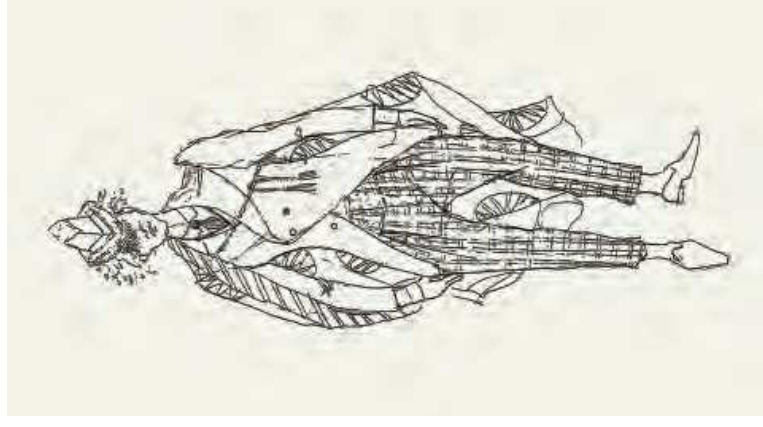
Indubbiamente Berlioz intendeva questi e altri brani che interrono il corso dell'azione come elementi di contrasto, destinati quindi con la loro semplice presenza a far risaltare gli istanti più acuti e innovativi della partitura. Basta osservare l'inizio dell'Ouverture, che comincia con un gesto di straordinaria, indimenticabile veemenza ritmica e orchestrale e che dopo poche battute introduce in totale contrasto un tema solenne nei bassi, un po' dolcia-

stro e volutamente uniforme dal punto di vista ritmico (è il tema sul quale entrerà in scena il Papa, nel terzo quadro). Questo inizio sembra l'emblema musicale dell'intera opera: ci fa sentire da subito la gioventù e la foga creativa di Cellini, l'artista "romantico" in cui Berlioz si identifica, e il mondo contro il quale egli lotta. Un conto che porterà Cellini a sacrificare interamente i frutti della sua arte per un unico, supremo risultato – e probabilmente era proprio così che Berlioz si sentiva: il *Benvenuto Cellini* era il tentativo di conquista di un mondo nuovo, quello dell'Opéra, da parte di un compositore che fino a quel momento era noto soprattutto per brani sinfonici "a programma", la *Sinfonia Fantastica* o l'*Harold en Italie*. Le scene più riuscite dell'opera sono basate proprio su accesi contrasti di carattere: l'inizio del secondo quadro ad

esempio alterna il trionfale coro degli orfici ("chant des ciseleurs"), le comiche lamenti dell'oste che elenca tutti i vini che la brigata di Cellini ha bevuto e deve pagargli, la breve e solenne aria di Ascanio seguita dal giuramento della brigata stessa. E anche più articolato è l'uso del contrasto, su più piani, nella scena del Carnevale, di cui parlerò in dettaglio più sotto.

La strategia del contrasto ha quindi un ruolo centrale nel *Cellini*, e Berlioz la esplora a fondo negli ambiti più disparati: quello drammatico (accostando per esempio scene serie e comiche), quello ritmico (ritmi irregolari e asimmetrici alternati a ritmi regolari e scanditi), quello orchestrale (le combinazioni più varie e sorprendenti accanto a semplicissimi accompagnamenti di chitarra o a soli di strumenti insoliti come l'oficleide – un otone grave dell'epoca che oggi viene in genere sostituito dalla tuba). La partitura insomma mostra la precisa volontà di accostare mondi apparentemente inconciliabili tra loro, dal "tono" popolare vengono citati anche degli autentici canti romaneschi – allo stile lirico o drammatico.

Berlioz giunge perfino a inserire nell'opera diversi episodi dal carattere contrappuntistico, canoni e fughe, che raramente erano apparsi in precedenza in un brano di teatro musicale: significativamente, l'opera comincia proprio con una fuga (la scena iniziale tra Balducci e Teresa), e ugualmente fugate sono alcune scene corali particolarmente concitate come l'inseguimento di Fieramosca da parte delle donne del vicinato al termine del primo quadro, o i cori degli operai di Cellini, dapprima in rivolta e quindi pronti a tornare al lavoro, nell'ultimo quadro. È probabile che l'idea di rappresentare scene concitate di folla attraverso la tecnica contrappuntistica sia venuta a Berlioz dall'ascolto delle *Passioni* di Bach (la "riscoperta" della *Passione secondo Matteo* ad opera di



Katrina Lindsay,  
figurini per *Benvenuto Cellini*,  
2014

Mendelssohn risale al 1829, pochi anni prima del *Cellini*): basta pensare ai brevi, drammatici interventi corali delle *Passioni* in cui il popolo inveisce contro Gesù, o chiede a Pilato la sua crocifissione.

Gli elementi di novità nel *Cellini* sono quindi numerosi, al punto che molti studiosi hanno identificato vere e proprie anticipazioni dello stile di compositori successivi: Bizet (tra le premonizioni della *Carmen* più evidenti va senz'altro menzionata la straordinaria cabaletta che conclude il terzetto tra Teresa, Cellini e Fieramosca naasto sullo sfondo, nel primo quadro), Wagner (evidente l'influsso dell'opera di Berlioz su alcuni istanti dei *Maestri Cantori*), perfino Stravinskij (la scena del Carnevale, che secondo alcuni lascerebbe presagire le atmosfere di *Petruška*).

Notevole nell'opera è poi l'uso di temi ricorrenti, segnali sonori che scandiscono il percorso drammatico creando singolari effetti di reminiscenza. Due di questi li ho già menzionati: il tema del Papa, annunciato nell'*Ouverture*, e il "chant des ciseleurs", che subisce una impressionante trasformazione all'inizio del terzo quadro, presentandosi con il timbro solenne degli ottoni e in modo minore, e sul quale l'opera si concluderà poi trionfalmente. Ma il più interessante tra i temi che si ripresentano nel corso dell'opera è forse quello dell'aria comicamente "marziale" di Fieramosca "Ah! Qui pourrais me résister?", che tornerà due volte, un po' nello stile di un *Leitmotiv* ante litteram, nell'ultimo quadro: come reminiscenza bellissima quando Fieramosca sfida a duello Cellini con l'intento nascosto di allontanarlo dall'atelier e quindi impedirgli di portare a compimento la statua ("Je viens te demander raison de tes injures..."), e più tardi, con un'ironica inversione di significato, quando lo stesso Fieramosca accetterà pavidamente di lavorare alla fusione della statua pur di non subire la punizione che merita ("j'aime mieux ce rôle que de prendre un bain..."). Lo stesso Wagner riconosceva che tra gli antenati della tecnica del *Leitmotiv* c'era proprio il pensiero tematico di Berlioz, l'*idée fixe* — così la chiama lo stesso compositore francese nella *Fantastica* — che riappare più volte ma si trasforma continuamente cambiando volto e significato.

La scena più straordinaria del *Cellini* è comunque quella del Carnevale con cui si conclude il secondo quadro, che ho citato più volte e che vale la pena di prendere sia pur brevemente in esame. Berlioz ripensa qui una delle caratteristiche più tipiche del Grand Opéra, la tecnica cosiddetta del *tableau vivant*, il grande quadro d'insieme statico; rispetta anche la consuetudine di costruire alcuni colpi di

scena drammatici nei quali culmina e si coagula l'azione (dapprima la morte di Pompeo, e quindi i colpi di cannone di Castel Sant'Angelo, che segnalano la fine del Carnevale e che permetteranno a Cellini di fuggire), ma inserisce questi elementi tradizionali in un contesto continuamente mutevole. La scena, fatto inaudito, si svolge addirittura su tre piani drammatici paralleli: il Carnevale, con il popolo romano festante, che costituisce lo sfondo complessivo; la vicenda di Teresa, Cellini, Ascanio, Balducci, Fieramosca, Pompeo, che irrompe a tratti nel corso della festa colorandosi lentamente di tinte sempre più drammatiche e concitate (e culminando, naturalmente, nell'uccisione di Pompeo per mano di Cellini); e infine, autentico colpo di genio, la pantomima del teatrino di Cassandro, sulla scena, che costituisce il più complesso e articolato esempio di "teatro nel teatro" realizzato fino a questo momento in un'opera, ennesima anticipazione di tendenze artistiche che si svilupperanno solo molto più tardi, verso la fine del secolo, in lavori come *Pagliacci* o *La Dama di Picche*.

La resa musicale di questo complesso organismo drammatico è superba: la festa è evocata attraverso materiali stereotipati, squillii di tromba, ritmi di danza, melodie di stampo popolare, che si succedono rapidissimi in una sorta di stupefacente "montaggio sonoro". A questo vorticoso collage musicale si alternano gli interventi dei protagonisti, che interrompono più volte il flusso sonoro costruendo delle brevi "parentesi", piccoli duetti, terzetti, quartetti vocali attraverso i quali procede l'azione principale. Il teatro nel teatro, infine, si inquina in questo tessuto già mobile e cangiante con alcuni tocchi di carattere: una breve *ouverture*, due rapide pantomime, i due soli di Arlecchino (nel corno inglese) e di Pierrot (affidato all'insolito timbro dell'oficlide, che secondo l'indicazione del compositore deve suonare *lourdement*). Ma il gioco di specchi creato da Berlioz e dai suoi librettisti è ancora più intricato: in scena ci sono infatti due diversi personaggi con lo stesso travestimento, specchio sia vocale che scenico l'uno dell'altro (Cellini e Fieramosca, entrambi travestiti da frate in saio bianco), e durante la pantomima appare sul teatrino un finto Balducci, che provoca l'ira del vero Balducci tra la folla. Il risultato è una costruzione musicale a sezioni giustapposte eppure intrecciate tra loro, unione di statico e dinamico, di simmetria e asimmetria, di quadro di carattere, colore locale e azione drammatica, davvero senza precedenti.

