



*Scritture dell'abisso:  
la Symphonie fantastique  
di Hector Berlioz  
come racconto speculare*

Matteo Giuggioli



# **SCRITTURE DELL'ABISSO: LA SYMPHONIE FANTASTIQUE DI HECTOR BERLIOZ COME RACCONTO SPECULARE**

Matteo GIUGGIOLI (*Università degli Studi di Ferrara*)  
[matteo.giuggioli@unife.it](mailto:matteo.giuggioli@unife.it)

**RIASSUNTO:** Questo articolo si concentra sulla relazione tra programma drammatico-narrativo e musica nella *Symphonie fantastique* di Hector Berlioz adottando la prospettiva teorico-critica del racconto speculare, basata sul dispositivo della *mise en abyme*. Lontano da ogni ipotesi di 'risoluzione' della musica nella parola letteraria, una dimensione essenziale dell'espressione e della rappresentazione, ma anche una chiave di lettura per la celebre sinfonia berlioziana che fa dell'abisso della personalità e della creatività dell'artista romantico fuse in un tutt'uno, il suo fulcro tematico sarà individuato proprio nell'inesauribile gioco di riflessi tra musica e scrittura.

**ABSTRACT:** This article focuses on the relationship between dramatic-narrative program and music in Hector Berlioz's *Symphonie fantastique* by adopting the theoretical-critical perspective of the mirror story based on the device of the *mise en abyme*. Far from any hypothesis of a 'resolution' of the music through the literary word, it will be precisely in the inexhaustible play of reflections between music and writing, that an essential level of expression and representation, but also an interpretative key for this famous Symphony by Berlioz will be identified.

**PAROLE CHIAVE:** *Symphonie fantastique*, sinfonia, musica a programma, Berlioz, *mise en abyme*, assenza.

**KEY WORDS:** *Symphonie fantastique*, Symphony, Program Music, Berlioz, *Mise en abyme*, Absence.



**SCRITTURE DELL'ABISSO:  
LA SYMPHONIE FANTASTIQUE  
DI HECTOR BERLIOZ  
COME RACCONTO SPECULARE**

Matteo GIUGGIOLI (*Università degli Studi di Ferrara*)  
[matteo.giuggioli@unife.it](mailto:matteo.giuggioli@unife.it)

## **Introduzione**

Quando la sinfonia si affaccia sull'Ottocento, con un armamentario di strutture, procedimenti compositivi, mezzi espressivi già ricchissimo e consolidato, affinato attraverso la produzione e la circolazione ormai secolare di un imponente quantità di composizioni, si tratta allora non tanto di tracciare da zero una via per un nuovo genere o anche solo di aprire una nuova via compositiva per un genere già esistente. Si tratta soprattutto di rimettere complessivamente in prospettiva il genere, ora autentificato (o quasi) anche in sede estetica, dal momento che il principio dell'autonomia espressiva della musica strumentale è vicino a essere sostanzialmente accettato da teorici, critici, compositori, seppure con qualche traccia di sospetto che soprattutto fuori dall'area mitteleuropea dura ancora per qualche decennio nel corso dell'Ottocento.<sup>1</sup> Un aspetto di questa rimessa in prospettiva, che passa in primo luogo per l'esperienza artistica delle sinfonie di Beethoven, è la definizione di un nuovo spettro di rapporti della musica con il testo letterario. La sinfonia in quanto tale, acquisendo (o potenziando), nella cornice di questa svolta estetica della musica strumentale, il proprio statuto di luogo del pensiero, di un pensiero che si manifesta e si sviluppa attraverso le risorse della sola musica (forma musicale, logica

1 Sulla centralità della sinfonia, come genere deputato ad accogliere l'idea della 'grande forma', all'interno di questo processo di affrancamento ed elevazione della musica strumentale verso una vera e propria metafisica, che si compie nell'estetica musicale del primo Ottocento sotto gli influssi degli ideali estetici soprattutto del Romanticismo tedesco, si veda, ancora come riferimento essenziale Carl Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, trad. it. di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980), pp. 97-105.

motivica, effetti sonori), va a protendersi verso il dominio delle testualità letterarie, narrative o drammatiche.<sup>2</sup>

C'è poi il versante della musica descrittiva, che, anche in ambito sinfonico, anziché scomparire, perché non più necessario in quanto la sinfonia ora non ha più bisogno, neppure localmente, di appoggiarsi ad argomenti per trovare una via verso la significazione, viene convogliato verso i nuovi orizzonti. In entrambi i casi (musica senza riferimenti esterni e musica descrittiva) è fondamentale l'azione di Beethoven, che declina e fonde narratività puramente strumentale e suggestioni figurative in opere capitali quali le sue sinfonie Terza e Sesta (*Eroica* e *Pastorale*). Proprio nella *Pastorale*, dedicata alla rappresentazione dei sentimenti che l'esperienza della natura fa nascere nell'animo umano, Beethoven traccia la via di quello che dovrebbe essere un descrittivismo musicale moderno e virtuoso: in questa sinfonia si colgono molte suggestioni figurative legate ancora alla rappresentazione della natura secondo il codice imitativo della musica strumentale maturato da quest'ultima nel corso dei due secoli precedenti, ma quello che più conta è il nuovo indirizzo estetico generale. «Più espressione di sentimenti che pittura sonora» indica Beethoven nella prima edizione a stampa della sua *Sinfonia Pastorale*.<sup>3</sup> «Espressione di sentimenti», dunque trasfigurazione espressiva nel segno della musica pura e autonoma di quegli spunti descrittivi che costellano la composizione e non mera illustrazione, questo deve essere lo scopo dell'artista e questa tendenza deve concretamente prendere corpo nella musica. Ancora Hector Berlioz, non lontano dall'orientamento espresso da Beethoven in apertura della sua *Pastorale*, in un saggio sull'imitazione musicale scritto negli anni Trenta dell'Ottocento (*De l'imitation musicale*, 1837) sosterrà come questa pratica,

2 Sul concetto di 'musica poetica' così come si sviluppa in questo contesto estetico e sul suo riflettersi nel panorama della musica strumentale e più specificamente nel sinfonismo dopo Beethoven, si veda *Ibid.*, pp. 154-171.

3 «Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei». Questa espressione si trova inserita, nella prima edizione della sinfonia, in una delle parti di Violino I, mentre non compare nel titolo, che è «Sinfonia Pastorale» senza sottotitoli. L'espressione era già apparsa, dopo il titolo, nel programma del concerto del 22 dicembre del 1808 e scrivendo agli editori nel marzo 1809 Beethoven aveva così formulato il titolo completo della sua Sesta sinfonia: «Sinfonia Pastorale o Ricordo della vita in campagna: più espressione di sentimenti che pittura sonora». («Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei»). Per queste informazioni, si rimanda a Lewis Lockwood, *Le Sinfonie di Beethoven. Una visione artistica*, trad. it di Enrico Maria Ferrando, Torino, EDT, 2016, (ed. orig. *Beethoven's Symphonies, An Artistic Vision*, New York, W.W. Norton & Company, 2015), pp. 123-125.

l'imitazione musicale appunto, nel caso in cui il compositore decida di ricorrervi debba essere sempre e solo un mezzo, mai un fine.<sup>4</sup>

Con Berlioz giungiamo all'argomento di questo articolo, che verte sulla più celebre composizione berlioziana, la *Symphonie fantastique*, opera capitale per la storia della sinfonia, per la storia della musica occidentale in epoca moderna e per le sorti del Romanticismo musicale francese ed europeo. Nella riflessione che sarà sviluppata di seguito ci interrogheremo sulla *Symphonie fantastique*, composizione di musica strumentale dotata però, come è noto, di un programma drammatico-narrativo,<sup>5</sup> alla ricerca di effetti di *mise en abyme*. Al dispositivo testuale della *mise en abyme* ci rivolgeremo come possibile chiave interpretativa per questo caso particolare di incontro tra musica e parola letteraria.

## Stratificazioni

La prospettiva tematica del testo *en abyme* può forse rivelarsi utile per arricchire la nostra comprensione del rapporto fra testo e musica nel caso della *Fantastique*, una questione dibattutissima da una letteratura musicologica ormai sconfinata, ma pur sempre aperta sul piano interpretativo, perché si tratta di un rapporto, si direbbe, impostato dall'autore, volutamente o meno, per rifuggire ogni possibile risoluzione univoca e definitiva.<sup>6</sup> La *Symphonie fantastique* è una pietra miliare verso la definizione di

- 4 Proprio grazie all'ascolto della *Pastorale* di Beethoven, per il modo in cui in essa è declinato il principio dell'imitazione musicale, Berlioz aveva superato le proprie riserve sulla musica descrittiva, divenendone un sostenitore. In proposito si veda Damien Colas Gallet, *Berlioz, Carpani et la question de l'imitation en musique*, in Joël-Marie Fauquet, Catherine Massip, Cécile Reynaud (dir.), *Berlioz. Textes et contextes*, Paris, Société française de musicologie, 2011, pp. 221-239 e Paolo Russo, *Berlioz: Sinfonia fantastica. Una guida*, Roma, Carocci, 2008, pp. 32-33.
- 5 Sulle caratteristiche del «teatro immaginario» cui Berlioz dà vita con le proprie composizioni si vedano Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, pp. 145-153; Luca Zoppelli, «*Affaissé au milieu de ce chaos de poésie*». *Hector Berlioz fra 'io in scena' e 'teatro immaginario'*, in Federica Rovelli, Claudio Vellutini, Cecilia Panti (a cura di), *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, Pisa, ETS, 2021, pp. 423-434.
- 6 L'interpretazione del rapporto tra programma e musica nella *Symphonie fantastique* è una sfida che attraversa la moderna musicologia storica articolandosi in diverse proposte. All'origine di questa pluralità sta, prima di tutto, il carattere sfaccettato dell'oggetto d'indagine. Il primo ordine di problemi si lega a se, come e quanto l'una dimen-

una delle due anime del sinfonismo romantico post-beethoveniano, quella della sinfonia a programma che procederà, attraverso l'azione più sistematica di Liszt, verso l'invenzione del genere del poema sinfonico. Se nella musica pura sono solo le logiche interne a determinare il senso della composizione musicale, nel sinfonismo a programma da Berlioz al poema sinfonico di Liszt e dei suoi successori è una linea testuale esterna (anche solo una suggestione) a ispirare la creazione musicale e a fare da supporto alla costruzione della forma peculiare di ogni composizione. L'assunto dell'autonomia della musica non viene tradito neppure in questo tipo di musica, perché la forma musicale, una volta stabilita, sarà in grado di sostenersi da sola. Tuttavia, per comprenderla nel profondo bisognerà conoscere il suo programma, ossia il legame con la linea testuale esterna sulla scorta della quale è nata.

Curiosamente, per il rapporto tra testo e musica che si ha in questo tipo di sinfonismo, il dispositivo della *mise en abyme* è stato molto sporadicamente, se non proprio mai, introdotto e discusso in modo specifico e approfondito negli studi musicologici. Sarebbe invece certamente interessante sondarne la pertinenza nell'ambito della musica a programma ottocentesca e in particolare del poema sinfonico, ma questo esula dagli obbiettivi di questa riflessione. Ci limiteremo qui a discutere qualche spunto per una sua adozione come strumento d'interpretazione testuale a proposito della *Symphonie fantastique* di Berlioz. Prima però di procedere

sione, nella *Fantastique* sia necessaria per l'altra e incida sul suo corso. C'è chi è scettico nei confronti dell'effettivo impatto di elementi extramusicali sull'impianto della sinfonia, chi invece sostiene che tra programma e musica ci sia una relazione salda e indissolubile, e ci sono proposte che si collocano tra questi due poli suggerendo varie possibilità di integrazione tra le due dimensioni. Rispettivamente, per questi diversi orientamenti si vedano, tra i molti studi che potrebbero essere menzionati: Jacques Barzun, *The Meaning of Meaning in Music*, in Id., *Critical Questions. On Music and Letters, Culture and Biography (1940-1980)*, selected, edited and introduced by Bea Friedland, Chicago - London, The Chicago University Press, 1982, pp. 75-98; Nicholas Temperley, *The Symphonie fantastique and Its Program*, «Musical Quarterly», LVII, 4, 1971, pp. 593-608; Edward T. Cone, *Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*, New York, Norton, 1971; Jean-Pierre Bartoli, *Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie fantastique de Berlioz*, «Musurgia», II, 1, 1995, pp. 25-50. Il rapporto tra programma e musica nella *Fantastique* è affrontato in senso storico, proponendo una attenta ricostruzione che mostra come oscillazioni macroscopiche e senza una soluzione definitiva caratterizzarono la concezione stessa di quel rapporto nell'attività di revisione della sinfonia da parte di Berlioz nel corso di un processo durato molti anni, in: Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 47-65.

con la riflessione, è opportuno chiarire se e come nel caso di questa sinfonia, dal momento che le testualità coinvolte, programma e musica, non sono propriamente inserite l'una dentro l'altra, si possa parlare di *mise en abyme*. Partiamo dalla prima acquisizione maturata da Lucien Dällenbach nel definire, muovendo dalla suggestione di Gide, uno statuto teorico per la *mise en abyme*: «il modo in cui la maggior parte dei critici ne fa uso conferma il carattere intercambiabile della “mise en abyme” e dello specchio quanto basta perché ci sia permesso di fonderli e di battezzare racconto speculare ogni testo che ricorre al nostro procedimento».<sup>7</sup> La via del «racconto speculare», tra programma e musica e, all'interno di ciascuna delle due dimensioni, tra le diverse linee strutturali e nel denso gioco di rimandi intra ed extradiegetici palesi e nascosti, è quella che in questa riflessione percorreremo per indagare la *Symphonie fantastique* attraverso la lente della *mise en abyme*.

Nel caso della *Symphonie fantastique* la pertinenza del dispositivo della *mise en abyme* così inteso appare evidente, mostrando, anzi quasi ostentando, tanto il programma quanto la musica un'essenza testuale stratificata. Nella stratificazione delle testualità, letteraria e musicale, della *Symphonie fantastique*, stratificazione che si moltiplica nell'incontro tra esse, si manifesta il procedimento, saliente nell'arte di Berlioz, di rappresentazione rifratta del soggetto estetico protagonista dell'opera, tra interiorità tormentata ispirata alle tribolazioni dell'autore e riferimenti a opere letterarie e artistiche, nei quali si rispecchiano scorci di quell'interiorità, oltre che gesta dell'io protagonista dell'opera. Il tutto intrecciato e messo in movimento da una possente 'macchina' della rappresentazione che ricava la propria inesauribile propulsione da un autobiografismo irregolare e parossistico, in cui è impossibile scindere la suggestione realistica personale dal suo prolungamento o trasformazione immaginaria e immaginifica. Se, come vedremo, la *mise en abyme* ci può aiutare a comprendere l'effetto di vuoto che si crea tra i molteplici elementi e tra le molteplici dimensioni di questo tipo di rappresentazione, le analisi musicologiche che non tengono conto di questo dispositivo convergono perlopiù, seppure da prospettive molto diverse e talvolta divergenti, nel metterne in evidenza il peculiare senso di pienezza espressiva. In particolare, è stata messa a fuoco negli studi la questione di come l'autobiografia di Berlioz entri in gioco nella *Fantastique*, con propo-

7 Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, trad. it. di Bianca Concolino Mancini, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 47 (ed. orig. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977).

ste affascinanti nella loro spesso sostanziale differenza.<sup>8</sup> Proprio questa essenza stratificata di entrambe le dimensioni testuali, programma e musica, del resto fu colta già dai primi ascoltatori della *Symphonie fantastique*. Si consideri un frammento di una lettera di Ludwig Börne a Jeanette Wohl dalle *Briefe aus Paris* di Börne. Börne parla di un concerto cui aveva assistito il 5 dicembre 1830 nella Sala grande del Conservatoire parigino. Si tratta del concerto in cui fu eseguita per la prima volta in pubblico la *Symphonie fantastique*, diretta da François Habeneck alla testa dell'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. La prima assoluta della nuova e innovativa composizione sinfonica di Berlioz avrebbe dovuto tenersi già il 30 maggio di quell'anno (il 1830) al Théâtre des Nouveautés sotto la direzione di Nathan Bloc ma quel concerto saltò, principalmente per problemi organizzativi, ma anche per scrupoli di Berlioz, quando alcune prove erano già state effettuate. Questi riferimenti cronologici non sono fini a sé stessi: già tra la data della prima esecuzione mancata e quella della prima esecuzione effettiva Berlioz apportò dei cambiamenti al programma e alla musica (il più macroscopico lo scambio di posto tra secondo e terzo movimento della sinfonia) e queste sarebbero state le prime modifiche di un lungo *work in progress* del compositore con la sua sinfonia nel corso di più di venti anni dal 1830 in poi. Alla fine, si avrà un autografo (della musica) che registra molte correzioni, varianti e rielaborazioni d'autore attestando almeno quattro versioni compiute e autosufficienti della *Symphonie fantastique*.<sup>9</sup> Non meno tortuosa sarà la storia del programma: se ne contano infine 14 versioni.<sup>10</sup> Ma leggiamo ora il passo dalla lettera di Börne scritto da Parigi dopo la *première* della *Symphonie fantastique* del 5 dicembre 1830:

8 Tra gli esempi recenti e tra loro di segno opposto, si vedano Francesca Brittan, *Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic*, «19th-Century Music», XXIX, 3, 2006, pp. 211-239, in cui al riflesso nella sinfonia dell'io monomaniaco di Berlioz sono conferiti spessore e coerenza rappresentativa sulla scorta di una convincente analisi contestuale sullo sfondo della cultura medico-scientifica del primo Ottocento; Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue «romantique». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013, pp. 336-348, in cui invece nella focalizzazione in soggettiva della *Symphonie fantastique* è vista una costruzione ingegnosa capace di operare una sintesi di quelli che l'autore chiama i paradigmi dell'ascolto romantico.

9 Per la storia della composizione della sinfonia si rimanda a Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 35-47.

10 *Ibid.*, pp. 49-50 e 65.

Domenica ho ascoltato un concerto al Conservatorio. Un giovane compositore di nome Berlioz [...] ha fatto eseguire musiche sue; è un romantico. Un Beethoven tutt'intero si annida in questo francese. Ma pazzo da legare. Mi è piaciuto tutto, e parecchio. Una sinfonia singolare, drammatica, in 5 atti, naturalmente semplice musica strumentale; ma affinché la si capisca, l'autore ha fatto stampare un testo che spiega l'azione, come fosse un'opera. Vi domina la più debordante ironia, come sinora nessun poeta è riuscito ad esprimerla in parole; di Dio, neppure l'ombra. Il compositore vi racconta la storia della sua giovinezza. Si avvelena con l'oppio, e sogna di aver ucciso l'amata, e di essere stato condannato a morte. Assiste al proprio supplizio. A questo punto si ascolta una marcia incomparabile, non avevo mai udito niente di simile. Nell'ultima parte si rappresenta il Sabba, proprio come nel *Faust*, e sembra di poter toccare tutto con mano. La sua amata, che si è dimostrata indegna di lui, appare anche nella notte di Walpurga; ma non come Gretchen nel *Faust*, bensì sfacciata, trasformata in strega... Nell'arte e nella letteratura, come pure in politica, la sfacciataggine precede la libertà.<sup>11</sup>

Börne spiega con chiarezza la novità del programma annesso alla sinfonia e distribuito prima dell'esecuzione (il programma fu diffuso anche a mezzo della stampa prima del concerto) e illustra nei suoi punti chiave la vicenda raccontata nel programma e che la musica va a rappresentare, riconoscendo inoltre l'attitudine non solo narrativa, ma anche, anzi pre-

11 «Sonntag habe ich einem Konzert im Konservatoire beigewohnt. Ein junger Komponist, Names Berlioz [...] ließ von seiner Kompositionen aufführen; das ist ein Romantiker. Ein ganzer Beethoven steckt in diesem Franzosen. Aber toll zum Anbinden. Mir hat alles sehr gefallen. Eine merkwürdige Symphonie, eine dramatische in fünf Acten, natürlich bloß Instrumental-Musik; aber daß man sie verstehe, ließ er wie zu einer Oper eine die Handlung erklärenden Text brucken. Es ist die ausschweifendste Ironie, wie sie noch kein Dichter in Worte ausgebrückt, und alles gottlos. Der Komponist erzählt darin seine eigene Jugendgeschichte. Er vergiftet sich mit Opium und da träumt ihm, er hätte die Geliebte ermordet, und würde zum Tode verurtheilt. Er wohnt seiner eigenen Hinrichtung bei. Da hört man einen unvergleichlichen Marsch, wie ich noch nie einen gehört. Im letzten Theile stellt er den Blocksberg vor, ganz wie im Faust, und es ist alles mit Händen zu greifen. Eine Geliebte, die sich seiner unwürdig zeigte, erscheint auch in der Walpurgisnacht; aber nicht wie Gretchen in Faust, sondern frech, hexenmäßig...In der Kunst und Literatur wie in der Politik, gehet die Frechheit der Freiheit voraus.» (Ludwig Börne, *Briefe aus Paris*, Wiesbaden, Fourier 1986, p. 79, cit. in Maurizio Gianì, *Musica e pubblico: l'apogeo del sinfonismo*, in Virgilio Bernardoni - Paolo Fabbri (a cura di), *Musica e società, Volume 3. Dal 1830 al 2000*, Lucca, LIM, 2016, pp. 69-102: 70). La traduzione italiana della lettera citata nel testo è di Maurizio Gianì.

valentemente, drammatica della composizione di Berlioz. Börne però, e questo è quanto si vuole qui mettere in evidenza, riconosce subito anche il sottotesto letterario del quinto movimento della sinfonia, il movimento intitolato *Songe d'une nuit de Sabbat*: il riferimento è alla *Walpurgisnacht* dal *Faust* di Goethe. Nel movimento finale della *Symphonie fantastique*, il protagonista del racconto o dramma strumentale, stordito dall'oppio con cui non è stato capace di suicidarsi, perché la dose non era sufficiente, sogna di assistere a un sabba in cui compare, nella ridda generale degli spiriti, anche l'immagine ora distorta e sinistra di colei che lui ha amato fino all'ossessione senza essere corrisposto e per la quale ha cercato la morte, senza però trovarla. In effetti questo movimento è quello che all'interno della sinfonia più scopertamente rivela il legame della *Symphonie fantastique* con il progetto originario di Berlioz di comporre una sinfonia su scene del *Faust*, progetto caduto solo nel gennaio 1830, quando Berlioz annunciava nella sua corrispondenza che l'argomento (definitivo) della grandiosa composizione sinfonica che aveva in mente sarebbe stato l'«episodio della vita di un artista».

La *Walpurgisnacht* dal *Faust* goethiano non è l'unico riferimento letterario *abymé* nel quinto movimento della sinfonia. Se ne accorge Börne, che avverte a ragione come estranea al modello offerto dall'episodio del *Faust* la trasfigurazione negativa e grottesca dell'amata. A conferire un aspetto sinistro, nella direzione del grottesco e del perturbante, a quanto si trova nel movimento conclusivo della sinfonia contribuiscono suggestioni dalla *Ballade XIV* («La ronde du Sabbat») e da altri componimenti di Victor Hugo. Ma in generale Börne percepisce nel quinto movimento ciò che nel programma della *Symphonie fantastique* è pressoché regola: ogni sezione del racconto è intrisa di citazioni e suggestioni letterarie. Il *vague des passions*, lo stato d'animo contrastato tra euforia e angoscia, tra esaltazione e tormento del protagonista del racconto con cui si apre il programma proviene dal *René* di Chateaubriand; la scena del ballo del secondo movimento contiene un rimando alla traduzione francese di de Musset delle *Confessions of an English Opium-Eater* di Thomas de Quincey, traduzione che aggiunge un episodio al testo di de Quincey in cui il protagonista cerca invano la donna amata tra la folla di un ballo brillante; nella scena campestre del terzo movimento della *Symphonie fantastique* si coglie ancora un'allusione al *René* di Chateaubriand, personaggio al quale il canto malinconico del pastore faceva pensare alla natura intrinsecamente triste dell'uomo; negli ultimi due movimenti della sinfonia c'è il delirio da sostanze stupefacenti, ancora come nella traduzione elaborata da de Musset

delle *Confessions* di de Quincey, in cui era stato aggiunto l'incubo dell'eroe in delirio da overdose; nel quarto movimento la marcia al supplizio richiama poi la marcia funebre del *Dernier jour d'un condamné* di Hugo.<sup>12</sup> Una sorta di concrezione di rimandi letterari non dichiarati (tranne il primo semi-dichiarato a Chateaubriand) e più o meno velocemente riconoscibili da parte del lettore dell'epoca si addensa nel programma della *Symphonie fantastique* ed è su questa concrezione di riferimenti che si proietta lo spunto autobiografico del racconto, dell'io dell'artista tormentato dall'amore non corrisposto della donna che ama, tormento che lo ossessiona e che va ad aggiungersi al quadro già sussultorio della sua emotività instabile e smodata.

### L'idea simulacro e la musica dell'assenza

Questo è il livello più evidente su cui interviene la *mise en abyme* del testo letterario nel progetto complessivo della *Symphonie fantastique*. Ci sono però almeno due altri livelli in cui, nel programma della sinfonia, si possono ravvisare elementi che hanno a che fare con l'effetto della *mise en abyme* e che possono guidarci anche in una lettura originale del modo in cui la musica si dispone alla significazione nella sinfonia sia in base alle proprie qualità intrinseche sia facendo perno sul proprio programma letterario secondo la logica della specularità e a comprendere una figura tematica di fondo della *Symphonie fantastique* che scaturisce da queste dinamiche.

Consideriamo ora il piano della *inventio*, il piano tematico del programma della sinfonia. Per prima cosa, l'abisso e il libro sembrano essere due immagini-concetto particolarmente care a Berlioz. Infatti, rivedendo la *Symphonie* poco dopo il 1830, egli vergò sul frontespizio dell'autografo questa citazione dalla poesia di Hugo «Ce siècle avait deux ans!», la prima della raccolta *Feuilles d'automne* (pubblicata nel 1831):

Certamente, più d'un anziano senza fiamma e senza capelli,  
affranto e spossato al termine di tutti i suoi desideri,  
impallidirebbe se vedesse, come un abisso nell'onda,  
il mio animo dove abita il mio pensiero, come un mondo,

12 Su questi riferimenti si veda Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 47-48.

tutto ciò che ho sofferto, tutto ciò che ho tentato,  
 tutto ciò che mi ha mentito come un frutto abortito,  
 il mio tempo più bello passato senza speranza che rinasca,  
 gli amori, le fatiche, i lutti della mia giovinezza,  
 e, benché ancora nell'età in cui l'avvenire sorride,  
 il libro del mio cuore ha tutte le pagine scritte.<sup>13</sup>

Berlioz fece stampare la stessa citazione nel libretto di sala, che includeva anche il programma della *Symphonie*, per il concerto del 9 dicembre 1832, in cui fu eseguito per la prima volta il melologo *Le retour à la vie*. Concepita come seguito della *Symphonie*, in occasione della pubblicazione a stampa – più di vent'anni dopo la *première* del 1832 – la composizione fu designata come 'monodramma lirico' e il suo titolo incluse anche il nome del protagonista, assumendo un'altra forma: *Lélio ou le retour à la vie*.

Ci sono poi, nel programma della sinfonia, i temi correlati del sogno o della visione allucinata che intervengono con l'avvelenamento non mortale da oppio. La conduzione del racconto, dunque, si sdoppia tra una fase già caratterizzata da allucinazione ossessiva in stato di veglia e una fase 'davvero' allucinata ma in sogno. Ai primi sdoppiamenti che già caratterizzano il racconto in presenza, tra *vague des passions* e idea fissa nel primo movimento, tra eventi esterni (ballo, scena campestre) nei quali si imbatte la percezione del protagonista e immagini e presagi inerenti il suo rovello interiore, nei movimenti secondo e terzo si aggiunge quello della proiezione onirica e del racconto in assenza di realtà o meglio su un diverso piano della realtà psichica (quello del sogno appunto), nel quale la natura intimamente e pervasivamente riflessiva del racconto si mostra in tutta la sua evidenza. C'è inoltre un dettaglio nel primo episodio del programma, relativo al primo manifestarsi dell'idea fissa (*idée fixe*) dell'amata che rivela nello sdoppiamento e nel gioco di specchi continuo tra gli elementi della rappresentazione una chiave del racconto e con essa fornisce uno stimolo (e pone un interrogativo) al compositore circa la via da intraprendere per

13 «Certes, plus d'un vieillard sans flamme et sans cheveux, / Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux, / Pâlerait s'il voyait, comme un gouffre dans l'onde, / Mon âme où ma pensée habite, comme un monde, / Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté, / Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté, / Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse, / Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse, / Et quoi qu'en core à l'âge où l'avenir sourit, / Le livre de mon cœur à toute page écrit!» (Victor Hugo, «Ce siècle avait deux ans!», in *Feuilles d'automne*, 1831). Riprendiamo il testo, in traduzione italiana e in lingua originale da *Ibid.*, p. 19 e nota 19.

la messa in musica del programma. Questo aspetto, come Berlioz reagisca in musica a questo stimolo, quindi il modo peculiare in cui la sua musica si disponga alla rappresentazione e alla significazione nella *Symphonie fantastique* saranno materia del paragrafo seguente. Riconsideriamo prima quanto si legge nel programma del primo episodio/movimento della sinfonia, intitolato *Fantasticherie-Passioni (Rêveries – Passions)*, nel momento in cui compare per la prima volta l'idea fissa:

Per una singolare bizzarria l'immagine prediletta non si presenta mai allo spirito dell'artista se non legata a un pensiero musicale, nel quale egli trova un certo carattere appassionato, ma nobile e timido come quello che attribuisce all'oggetto amato. Questo riflesso melodico assieme al proprio modello lo perseguivano senza sosta come una doppia idea fissa. Si spiega così l'apparizione costante, in tutti i pezzi della sinfonia, della melodia che avvia il primo Allegro.<sup>14</sup>

L'idea fissa, l'elemento cardine della *Symphonie fantastique*, il motivo ricorrente che attraversa tutto il brano alla maniera di una reminiscenza operistica, ma al tempo stesso anche come un elemento connettivo di concezione sonatistica attraverso il quale la forma complessiva della composizione si fa un tutt'uno ciclico, è doppia.<sup>15</sup> Sebbene questo aspetto sia talvolta evidenziato negli studi, sporadicamente lo si trova valorizzato in una prospettiva affine a quella che può aprirsi sulla scorta del principio della *mise en abyme*.<sup>16</sup> Tuttavia, è proprio se consideriamo che la costruzione narrativa del programma e della sinfonia trova un suo fondamento

14 «Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *allegro*» (dalla prima versione del programma della *Symphonie fantastique* cit. in Bartoli, *art. cit.*, pp. 25-50: 47-48). La traduzione italiana è di chi scrive.

15 Per una descrizione analitica dell'idea fissa si rimanda a Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 73-77.

16 Cfr. Francesca Brittan, *art. cit.*, pp. 211-239: 213, sottolinea il fatto che in questa doppietta risieda una caratteristica chiave dell'idea fissa, e che questo sia un aspetto ampiamente dibattuto negli studi. Tuttavia, a una prima indagine, questo dibattito si rivela non così nutrito e non così florido, dal punto di vista degli spunti critici, come rilevato da Brittan.

nella *mise en abyme*, in quella 'verticale' dei livelli di testo intrecciati e stratificati e in quella 'orizzontale' dei continui sdoppiamenti riflessivi che intervengono sull'asse drammatico-narrativo, che questo della doppia idea fissa diviene un particolare non irrilevante e anzi rivelatore. Di solito nei commenti alla *Symphonie fantastique* immagine e melodia dell'amata vengono sovrapposti e l'idea fissa è considerata come un elemento unico. L'immagine e la melodia sussistono però, da programma, come essenze distinte e il risultato del loro convergere è una «immagine melodica», come appunto scrive Berlioz.<sup>17</sup> Il fatto che la doppiezza (riflessiva) tra la manifestazione visiva e la manifestazione sonora dell'idea fissa sia rimarcata subito, alla prima apparizione dell'idea fissa nel programma, lascia intendere come anche lo spazio tra le due dimensioni sia uno spazio praticabile per Berlioz e quanto proprio nello scambio tra due manifestazioni difficilmente riducibili a un unico principio si palesi il tema della lontananza del referente dunque proprio dell'assenza dell'amata, che appare solo in simulacri capaci di tormentare la coscienza del protagonista del racconto sia nello stato di veglia che nel sonno, in forma ammaliante (come nel primo movimento) o irridente (come nel movimento conclusivo).

Alla luce di quanto osservato fino a questo punto, non ci sembra di esagerare nel ritenere questo tema come fondamentale per l'impianto della rappresentazione nell'intero progetto fatto di programma e sinfonia. «Il libro del mio cuore ha tutte le pagine scritte» sancisce Berlioz citando Hugo. La monomania erotica che prende forma musicale nell'idea fissa e nelle sue fluttuazioni nella *Symphonie fantastique* ha certamente vergato molte, forse le più appassionate e dolorose, pagine di quel libro. Quell'amore non corrisposto dell'artista protagonista della sinfonia però non è un

17 Su una linea interpretativa non troppo lontana da quella che si sta tracciando in questo articolo si muove invece Richard Taruskin, che rimarca la doppia natura dell'idea fissa, di «oggetto» e di «idea», fin dal suo primo apparire nella sinfonia constatando che per comprendere le sue sorti nell'arco della composizione, essa andrà seguita tenendo dietro a entrambe le sue essenze. Se nell'idea fissa si può cogliere il ritratto del corpo dell'artista («body portraiture») sconvolto dall'ossessione erotica per la donna amata, nella diversa consistenza di melodia e accompagnamento si manifesta il suo carattere sdoppiato. Nel profilo etereo e sinuoso della melodia si inscrivono le peripezie dell'imitazione del sentimento per la donna amata (diremmo dunque, l'«idea»), mentre l'accompagnamento, con le sue pulsazioni e palpitazioni, offre una rappresentazione materiale, fisiologica (diremmo, l'«oggetto») della condizione dell'io protagonista della sinfonia. Cfr. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Volume 3. The Nineteenth Century*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2005, pp. 324-325.

sentimento vivo, dunque 'sonoro', ma la manifestazione di una ossessione interiore, rifratta in una miriade di suggestioni, fatalmente 'muta'. La prospettiva della *mise en abyme* ci indica nel «libro» che è il cuore di Berlioz una metafora densa di significato per comprendere la spettacolare e paradossale musica del silenzio della *Fantastique*. Il libro che, come il cuore dell'autore e come la sinfonia con il suo programma stratificato, custodisce, più che esternare, storie, e tracce di innumerevoli vicissitudini sentimentali di un io dilaniato dalle proprie ossessioni, è un oggetto silenzioso.

### La Scène aux champs: nella valle degli echi mancati

Di questo costruito narrativo basato sul doppio riflessivo e sul gioco di rimandi potenzialmente infinito della *mise en abyme* e volto a dare corpo in forme paradossalmente vitalistiche (gli episodi del racconto-dramma, carichi di avvenimenti ed effetti straordinari) al tema dell'assenza si colgono riflessi a più riprese nella musica della *Symphonie fantastique*. Sofferiamoci sul segmento iniziale della *Terza parte* della sinfonia, la *Scena ai campi* (*Scène aux champs*). Questo il programma:

Trovandosi una sera in campagna, sente lontano due pastori che dialogano tramite un *ranz de vaches*; questo duo pastorale, il luogo della scena, il leggero mormorio delle fronde dolcemente agitate dal vento, qualche motivo di speranza che ha concepito da poco: tutto concorre a rendere al suo cuore una calma inconsueta, a dare alle sue idee un colore più sorridente. Egli riflette sul suo isolamento, spera di non essere presto più solo... Ma se lei lo ingannasse!... Questo misto di speranza e timore, queste idee di felicità turbate da neri presentimenti formano il soggetto dell'Adagio. Alla fine, uno dei pastori riprende il *ranz de vaches*, l'altro non risponde più. Rumore lontano di tuoni... solitudine... silenzio...<sup>18</sup>

18 «Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un *ranz de vaches*; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troubles par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio*. À la fin, l'un des pâtres reprend le *ranz de vaches*; l'autre ne répond plus.. Bruit éloigné de ton-

In questo movimento la musica segue il programma con notevole precisione, dando vita a una rappresentazione apparentemente circolare, che come prescritto dal testo, termina laddove era iniziata, con il richiamo dei pastori. Una differenza sostanziale, pregnante sia dal punto di vista musicale che narrativo e drammatico, è l'echeggiare minaccioso dei tuoni da lontano, che interviene nella parte finale del movimento a far presagire il clima plumbeo della imminente marcia al supplizio. L'episodio del dialogo tra i pastori all'inizio e nella parte conclusiva del movimento attraverso i loro *ranz des vaches* è una sorta di cornice del movimento, una cornice in cui si rileva un più alto tasso di referenzialità della rappresentazione rispetto a quanto sarà collocato al suo interno.<sup>19</sup>

L'episodio dei *ranz des vaches* è seguito da una sezione in cui è esposto il tema principale del movimento, basato su una melodia che secondo i codici della musica strumentale occidentale tra XVII e XVIII secolo può essere ascritta all'ambito figurativo del mondo pastorale. L'andamento moderato e il carattere cantabile, il metro 6/8, la conduzione melodica che procede per la maggior parte per gradi congiunti sono tutti tratti che rendono questo tema adatto per l'ambito pastorale. Tipica delle rappresentazioni pastorali in musica tra XVII e XVIII secolo è poi la tonalità qui scelta da Berlioz, Fa maggiore. I riferimenti al mondo esterno si attenuano in questa parte del movimento in cui la rappresentazione in musica sembra dirigersi, con il tema principale verso l'interiorità del protagonista: la musica, attraverso il tema pastorale sembra voler dar forma ai sentimenti dell'io narrativo placati dall'esperienza della natura campestre.<sup>20</sup> Nella sezione centrale del movimento un pensiero funesto va a turbare questa apparente calma: il protagonista si agita pensando che l'amata possa tradirlo. A rappresentare questo pensiero di tradimento torna l'idea fissa, in una versione però modificata e tronca e inoltre oscurata dal contrappunto degli archi bassi dell'orchestra. Questo momentaneo tumulto nell'animo del personaggio non solo rovina la calma che la gita campestre sembrava

nerre... solitude... silence...» (dalla prima versione del programma della *Symphonie fantastique*, cit. in Bartoli, *art. cit.*, p. 48). La traduzione italiana è di chi scrive.

19 Per una descrizione analitica di questo movimento della *Symphonie fantastique* si veda Paolo Russo, *op. cit.*, pp. 101-109.

20 Come nota Emmanuel Reibel, già però l'effetto di spazializzazione sonora che Berlioz introduce nell'episodio iniziale del dialogo tra i pastori, collocando uno di essi, quello associato al timbro dell'oboe, dietro la scena, consente la trasformazione dell'orchestra e dello stesso spazio scenico in uno spazio mentale. In questo movimento, si ha pertanto una rappresentazione soggettivizzata, dunque 'romantica', della natura fin dall'inizio, non solo nella parte centrale. (Cfr. Emmanuel Reibel, *op. cit.*, pp. 338-339).

avergli fatto raggiungere, ma segna un punto di non ritorno e di svolta per l'intero percorso drammatico-narrativo della sinfonia.<sup>21</sup> L'idea fissa viene qui per la prima volta associata a un pensiero negativo. Con questo atto si aprono, per l'io protagonista della sinfonia, le porte dell'oblio allucinato che è nel suo destino l'esperire a breve. Tale discesa nell'oblio porta con sé la degradazione dell'idea fissa stessa.

Berlioz lascia, dopo questo segmento centrale, che il movimento torni sui suoi passi seguendo una traiettoria circolare, ma nulla per il protagonista potrà più essere come prima che il pensiero del tradimento sia andato a turbarlo: così il tema principale ritorna, ma in una tonalità diversa dalla prima volta, mentre l'episodio del dialogo dei pastori attraverso i loro richiami caratteristici ritorna turbato dall'eco dei tuoni, prima di spegnersi in un silenzio carico di foschi presagi. La lettura basata sul dispositivo della *mise en abyme*, ovvero sul principio dello sdoppiamento riflessivo, ci può far capire meglio come i temi dell'inganno e dell'assenza dolorosa (dell'amata, ma anche, più in generale di senso della vita), che sul piano della *dispositio* il programma e la musica rendono palesi nel turbamento mentale ed emotivo del protagonista quando egli si immagina che l'amata possa tradirlo e nel modo in cui questo rovello modifica la sua percezione del mondo, pervadano il movimento in ogni sua parte.

Torniamo a considerare l'episodio iniziale dei pastori e il tema principale del movimento che entra subito dopo. Se pensiamo a un *ranz des vaches* mediato dalla musica d'arte altrettanto famoso di quello di Berlioz, il *ranz des vaches* che Rossini richiama nell'ouverture del *Guillaume Tell* – questo richiamo era forse ancora nell'orecchio di più di uno spettatore della prima della *Symphonie fantastique*, visto che il *Tell* aveva avuto la sua prima esecuzione all'Opéra di Parigi nell'agosto del 1829 – percepiamo subito qualcosa di distanziante nelle melodie di Berlioz. I suoi, infatti, non sono veri e propri *ranz des vaches*, si tratta di una loro riconfigurazione, una imitazione non troppo fedele, in sede di musica d'arte. Lo stesso

21 La calma, in questo movimento della *Symphonie fantastique* è però solo uno stato apparente. Fabrizio Della Seta nota come alle fondamenta dell'inquietudine che serpeggia nel movimento ci sia un sottile uso delle risorse ritmiche da parte di Berlioz: «Ancor più interessante è il procedimento poliritmico che troviamo al centro del terzo movimento della *Symphonie fantastique*: a un recitativo dei bassi nella misura base di 6/8 risponde, nei legni, l'*idée fixe* nella sua originale misura binaria (qui un implicito 4/8). L'opposizione fra i due tipi di misura non è però solo un effetto particolare che individua questo determinato passaggio: essa è per così dire latente in tutto il movimento, e costituisce l'elemento generatore della tensione che lo pervade» (Fabrizio Della Seta, *op. cit.*, p. 156).

espediente teatrale, che Berlioz impiega nella *Symphonie fantastique* per spazializzare la rappresentazione collocando l'oboista che risponde con la sua melodia a quella del corno inglese dietro le quinte, è una figura della distanza. Abbiamo qui, potremmo dire, una *mise en abyme* dell'oboista. Gli stessi elementi che dunque sono impiegati per produrre una rappresentazione apparentemente realistica e avvolgente a ben vedere sono al tempo stesso elementi che rimandano ai temi della distanza e dell'assenza, si pensi al referente mancato dei finti *ranz des vaches*, e alla loro spazializzazione volta a farne percepire la lontananza e l'immaterialità.

Quando poi con il tema principale avanziamo ancora più a fondo nell'interiorità del protagonista le cose non vanno diversamente. All'apparenza quel tema cantabile è una manifestazione di pienezza di spirito, per una pace anche solo momentaneamente ritrovata da parte del personaggio. Ma anche in questo caso entrano in gioco consistenti tratti distanzianti. Lo scarno accompagnamento orchestrale, il carattere non solo pastorale ma anche (e forse più) ieratico della melodia (che infatti proviene da una precedente messa di Berlioz), il sottotesto del significato che il canto del pastore assumeva nel *René* di Chateaubriand, di rimando alla tristezza naturale dell'uomo. In questa prospettiva, letto cioè alla luce delle figure di sdoppiamento riflessivo e di *mise en abyme*, il movimento appare, sotto la superficie di una rappresentazione 'positivamente' condotta entro i codici delle scene pastorali nella musica strumentale europea in età moderna, in realtà come una riflessione sensibilissima sui temi appunto della distanza e dell'assenza. In questa prospettiva, le affermazioni sul significato di questo movimento contenute in una lettera di Berlioz al barone Wilhelm von Donop del 31 marzo 1854 si fanno più comprensibili, riflettendo una traiettoria generale del senso nell'intera sinfonia, quella della 'musica dell'assenza' di cui in questo articolo, sulla scorta delle risorse del racconto speculare, abbiamo discusso alcune tracce. Nella *Scène aux champs*, scrive Berlioz, al cuore della rappresentazione stanno: «la solitudine della sofferenza dell'amore nordico, la minacciante oscurità di una tempesta all'orizzonte durante una notte d'estate con nuvole e fulmini silenziosi [...]. È l'amore in *assenza* dell'essere che egli [il protagonista del racconto] ha chiesto alla natura di dargli».<sup>22</sup>

22 La citazione di questa lettera, nella traduzione italiana a cura dell'autore del volume, è ripresa da Paolo Russo, *op. cit.*, p. 60.