

Il Maggio oggi, il Maggio domani

Francesco Giambrone*

La crisi economica che ha investito il sistema dei teatri d'opera del nostro paese coinvolge quest'anno anche il 69° Maggio Musicale Fiorentino che ha subito un ridimensionamento del programma previsto e dolorosi tagli. Tuttavia, credo che proprio nell'anno più difficile occorra fare alcune riflessioni che ci possano aiutare a progettare il futuro e a recuperare la dimensione che si addice a un Teatro e a un Festival importante come il Maggio.

Partirei da alcuni dati positivi, importanti, e che danno un segno forte della solidità del Festival e del suo rapporto con la città. La prima: il livello qualitativo delle proposte è sempre altissimo, per artisti coinvolti, scelta dei cast, proposta culturale. Il 69° Maggio si stringe attorno alla figura di Zubin Mehta che ne è protagonista assoluto e, simbolicamente, riparte proprio da lui, da questo straordinario musicista che ha scelto di legare il suo nome al nostro Teatro e che rappresenta per tutti noi un punto di riferimento molto importante. La seconda: non vi è stata flessione nel livello di affezione del pubblico nei confronti del Teatro. E questa è una straordinaria forza per il Maggio, segno di radicamento nella città, di un rapporto inteso e ricco con il pubblico e con il mondo dell'associazionismo musicale del quale gli Amici del Maggio sono grande risorsa e al quale va la gratitudine di quanti vivono e lavorano per il Teatro. La terza: anche le Istituzioni e il tessuto economico e produttivo della città ha saputo stringersi attorno al Teatro nel momento della crisi. E questo è un altro grande e significativo elemento di forza e speranza per il futuro.

È necessario, naturalmente, che lo Stato recuperi un rapporto solido con Firenze e con il Maggio. È un problema di risorse ma non solo, visto che il Maggio rappresenta per il Paese il più antico e importante Festival e uno dei più prestigiosi marchi legati alla cultura. Noi faremo la nostra parte fino in fondo. Stiamo lavorando alla prossima edizione, la settantesima, affinché già a partire da quella si recuperi una forte dimensione identitaria del Festival, un progetto artistico e culturale fatto di curiosità e di scommessa, di proposta e di ricerca, di innovazione ma anche di collegamento alla grande tradizione del Maggio e di Firenze.

In questo, sapere che gli Amici del Maggio sono, come sempre, vicini al loro Teatro, partecipi della sua vita e protagonisti di tante attività che danno il senso di un Teatro e di un Festival pienamente al centro delle attenzioni e degli affetti del suo pubblico, è la forza più grande, lo stimolo continuo per far sì che il Maggio si lasci alle spalle definitivamente una crisi difficile come si conviene a una delle più grandi Istituzioni culturali del nostro Paese.

*Sovrintendente del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

Tutto nel mondo è burla

Francesco Ermini Polacci

È con un'opera comica che l'ottantenne Verdi si congeda per sempre dal mondo del teatro: *Falstaff* (presentato per la prima volta alla Scala, l'8 Febbraio 1893) è il suo canto del cigno, addio malinconico eppur sereno intonato al mondo e alle regole assurde, spesso paradossali, che lo governano. Un'opera comica (la prima e l'ultima se si esclude l'infelice prova giovanile del melodramma giocoso *Un giorno di regno*), che a Verdi permise di dare forma perfettamente compiuta a quell'indagine sul vero, sulle multiformi facce dell'umanità, sempre così importante nel guidare il suo percorso di autore di teatro musicale. Una commedia, incalzante ed inarrestabile come ci viene annunciato fin dall'inizio, da quel fulmineo attacco in do maggiore che invita l'orchestra ad una frenesia leggerissima e travolgente. Dietro alle smanie goderecce di sir John Falstaff e alla girandola di inganni che travolgono il panciuto protagonista e quanti gli stanno attorno, dietro al tenero amoreggiare di Fenton e Nannetta e alla gelosia di Ford, dietro a quello spettacolo vario ma così vero del *Falstaff* c'è però l'occhio attento di un vecchio saggio, che del mondo ha ormai compreso tutte le leggi, per quanto apparentemente improbabili e a volte feroci. E allora Verdi guarda agli affanni di quell'umanità con il sereno distacco della saggezza senile, abbozzando con fare elegante un sorriso che è anch'esso parte della vita. Il carattere comico di *Falstaff* nasce in fondo proprio da questa visuale dall'alto, che esclude una partecipazione sulla propria pelle e che riducendo a dimensioni minime l'agire umano ne mette piuttosto in ridicolo la tortuosità e la vanità: palpita ancora il sentimento della gelosia in *Falstaff*, quella stessa che si era potentemente incarnata nell'Amneris di *Aida* e nel più recente *Otello*, ma ora viene guardata con occhio sereno, e non porta più agli esiti grandiosamente catastrofici della poetica verdiana più consueta; al limite, può indurre Ford ad intonare un'aria per comunicare goffamente tutto il fastidio dell'esser cornuto.

Ad indirizzare l'attenzione di Verdi verso la figura di Falstaff era stato Arrigo Boito, che già nell'estate del 1889 aveva fatto pervenire al compositore, rifugiatosi a Montecatini per la consueta cura termale, una traccia scritta di quello che sarebbe poi diventato il libretto della nuova opera. Un invito al quale Verdi aveva risposto con entusiasmo, gettandosi nella rilettura delle *Allegre comari di Windsor* e dell'*Enrico IV*, i testi di Shakespeare ispiratori di quel primo canovaccio; salvo poi farsi prendere da una serie di titubanze che spiegava con l'avanzare dell'età. Tuttavia Boito non si era dato per vinto: «La tragedia fa realmente soffrire chi la scrive, il pensiero subisce una suggestione dolorosa che esalta morbosamente i nervi», gli scriveva in una lettera del 9 Luglio di quell'anno, «Ma lo scherzo e il riso della commedia esilarono la mente e il corpo. «Un sorriso aggiunge un filo alla trama della vita». Non so se questo sia il periodo esatto del Fo-



Heinrich Füssli, *La cesta del bucato* (Zurigo, Kunsthaus)

scolo, ma certo una verità». «Che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama brevissima della vita», recita per l'esattezza la massima che Ugo Foscolo aveva tradotto dal romanzo *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman* di Laurence Sterne: attingendo alle sue vaste conoscenze di uomo di lettere, Boito aveva così solleticato Verdi, al contempo giocando non poco sull'ammirazione del compositore per Shakespeare, modello ideale di drammaturgia perseguito per tutta una vita, nonché sul suo desiderio, più volte accarezzato, di scrivere un'opera comica. La necessità confortante di quel sorriso aveva finito con lo scardinare ogni perplessità di Verdi: «Sono quarant'anni che desidero di scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco *Le allegre comari di Windsor*», confidava a Gino Monaldi, in una lettera del 3 Dicembre 1890, a libretto del *Falstaff* ormai ultimato. «Ora Boito ha sciolto tutti i ma, e mi ha fatto una commedia lirica che non somiglia a nessun'altra».

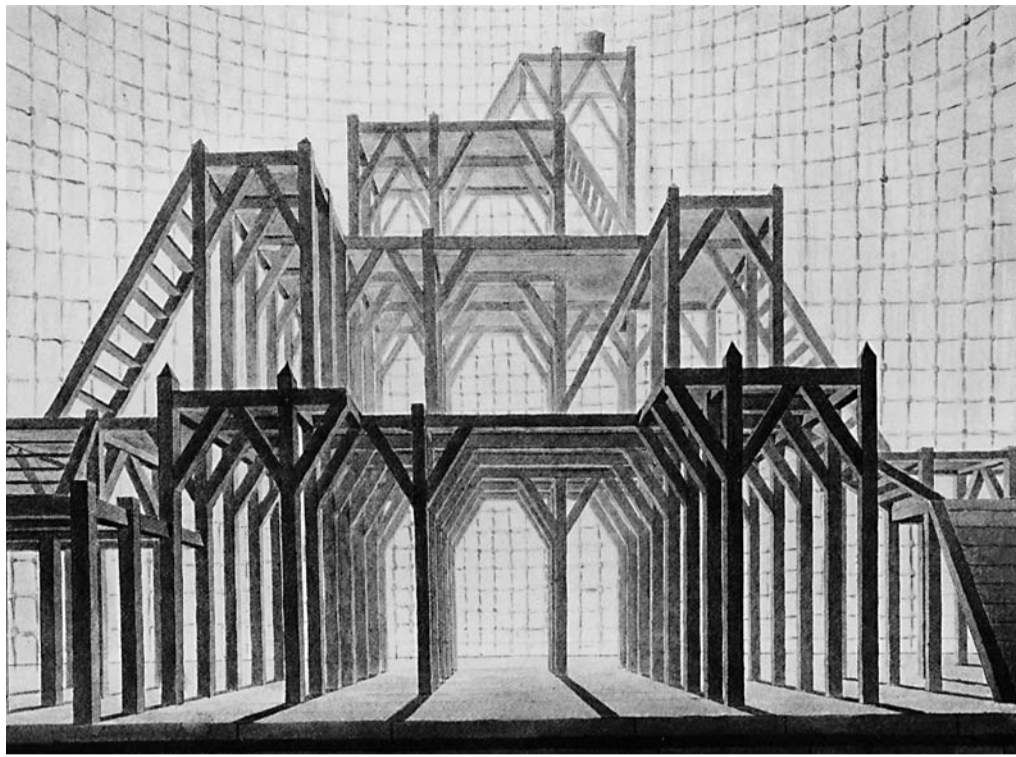
Il tenero umorismo con cui Verdi illustra la realtà umana del *Falstaff* si attua musicalmente nella forma della parodia: parodia delle formule più tradizionali, operistiche ma pure del canto liturgico, che esasperate assumono sembianze fortemente caricaturali, e riconquistano così nella comicità nuova dignità stilistica. Ma a segnare indelebilmente lo stile di questo capolavoro ultimo c'è anche l'uso del declamato, di quel tipo di canto scandito e modellato sulla parola che rappresentò la conquista più

ambiziosa e faticosa di Verdi: in *Falstaff*, significa la rottura definitiva con le formule melodiche fisse proposte da arie, duetti, concertati, e dunque la legittimazione di un canto che prende vita direttamente dal significato espressivo e drammatico della parola. In questo, la vocalità di *Falstaff*, e segnatamente del suo protagonista, deriva direttamente da quella del Fra Melitone della *Forza del Destino*, e senza di essa non si potrebbe davvero immaginare il teatro musicale di Puccini e Richard Strauss. C'è poi chi ha voluto adombrare l'origine del declamato verdiano nel canto gregoriano, ed è ipotesi in fondo non così fuor di luogo se si pensa a quale importanza rivestisse la tradizione musicale antica per il Verdi di quegli ultimi anni: allora più che mai, finiti i tempi del faticoso impegno quotidiano per conquistarsi la fama, Verdi poté approfondire quanto non gli era stato possibile prima ed apprezzare tutto il significato dei maestri del passato, invocando un ritorno in particolare a Palestrina. Fughe e corali abilmente celati percorrono qua e là la partitura del *Falstaff*, spie di una presa di coscienza storica che mai ci saremmo aspettati nel Verdi degli «Anni di galera», tutto indaffarato a produrre opere in gran copia. Non sarà allora un puro caso che il culmine del *Falstaff* stia in quella «fuga comica» – come la chiamava lo stesso Verdi – che chiude l'opera, e che scolpisce nella struttura della forma principe della polifonia la verità sul grande spettacolo della vita: «Tutto nel mondo è burla».

Luchino Visconti al Maggio Musicale

Moreno Bucci

Il Maggio Musicale voleva lavorare con Visconti fin dal 1948 e propose al grande regista, ci dicono le carte conservate nell'Archivio Storico del Teatro Comunale di Firenze, contemporaneamente un trittico musicale per il Teatro della Pergola (*Il campanello dello speziale* di Donizetti, *Sette Canzoni* di Malipiero e *L'attesa* di Schönberg) e uno testo teatrale di sua scelta nel Giardino di Boboli per continuare quella tradizione spettacolare all'aperto, che aveva reso così famoso il festival fiorentino. Visconti accantonò quasi subito il Trittico musicale e propose prima un *Orlando furioso* di Ariosto, itinerante nel Giardino di Boboli e poi il *Lorenzaccio* di de Musset, sopraelevando il cortile di Palazzo Pitti all'altezza della Galleria Palatina. Tutto naufragò per molti motivi e anche perché arrivarono i finanziamenti per il film *La terra trema*. Nel 1949 il Maggio Musicale propose ancora a Visconti *La Mandragola* di Machiavelli e poi il regista una ripresa dell'*Oreste* di Alfieri, finché Francesco Siciliani, da poco Direttore Artistico, fece la proposta giusta: *Troilo e Cressida* di Shakespeare nel Giardino di Boboli. Visconti accettò e nacque uno spettacolo che resta ancora oggi il punto di riferimento principale del Teatro di prosa del secondo dopoguerra italiano: uno spettacolo diventato 'mitico' già all'indomani della rappresentazione, anche per le clamorose polemiche che suscitò. Quella che nacque, grazie a Luchino Visconti, fu una messinscena ambientata in un medioevo fantastico, recuperato attraverso il filtro dell'epica medievale e dei codici miniati. Una Troia orientale vista dalla fantasia del Medioevo, con l'aggiunta anche di inserti musicali trobadorici. Il bozzetto realizzato da Franco Zeffirelli, con i particolari delle tende, dei fiori, delle maioliche: gli schizzi, sono fra i cimeli più emozionanti della storia del Maggio Musicale Fiorentino. Capaci di aver creato dentro le salite del Giardino di Boboli, contro la massa architettonica di Forte Belvedere, il più affascinante spazio teatrale che si sia mai visto nella storia del teatro italiano del '900. La città di Troia appare come una miniatura medievale: il disegno di Zeffirelli, alla sua prima prova scenografica, si sviluppa in candori cromatici, ma la città non appare bianca come lo fu nella realizzazione definitiva. Nessuno criticò questa idea grandiosa della città di Troia (voluta da Visconti bianca), così magicamente e poeticamente rappresentata nel Giardino di Boboli. Maria De



Bozzetto di Eugenio Scarfiotti per *Egmont*, regia di Luchino Visconti (Maggio Musicale Fiorentino 1967)

Matteis aveva disegnato per i Troiani costumi ispirati a fogge classiche giapponesi, con colori brillanti che spiccavano nel biancore di Troia; per i Greci la costumista fiorentina aveva invece riservato maggiore severità e semplicità di linee, nelle cromie dei colori freddi. In questa personale rivisitazione del costume antico l'allieva di Gino Sensani, restituisce, con coraggioso cimento, su tutti i trecento costumi realizzati, la realtà del sogno storico di Luchino Visconti. Il complesso degli attori che Visconti aveva riunito per lo spettacolo venne soprannominato da Silvio D'Amico "la nazionale del teatro italiano". Si ipotizzò che la discontinuità di stile della recitazione derivasse dalla competitività scatenatasi in presenza di tanti famosi attori: Vittorio Gassman (*Troilo*), Rina Morelli (*Cressida*), Pandaro (Paolo Stoppa), Massimo Girotti (*Ajace*), Memo Benassi (*Tersite*), Renzo Ricci (*Agamennone*) e poi Mar-

cello Mastroianni, Elsa De Giorgi, Elena Zareschi, Giorgio Albertazzi, Franco Interlenghi, Sergio Tofano... Il costo dello spettacolo fu enorme per l'epoca: trentacinque milioni di lire; l'Ente lirico fiorentino fu sottoposto a ripetuti controlli amministrativi da parte del Ministero del Tesoro.

Visconti ritornò al Maggio Musicale quasi venti anni dopo, nel 1967, per *Egmont* di Goethe: musica di Beethoven diretta da Giannandrea Gavazzeni e nuova traduzione di Fedele D'Amico. Progettato inizialmente per il Teatro delle Pergola, venne poi realizzato nel Cortile di Palazzo Pitti. Nessuno fino ad oggi ha mai ricordato questo fatto e il perché di un simile cambiamento di luogo: infatti le prime prove di regia e la stessa scenografia, di cui ho ritrovato, per questa occasione, molti scatti fotografici inediti, furono realizzati inizialmente in quel Teatro, dove dal 1933, il Maggio Musica-

le, era solito lavorare. La regia di Visconti risultò asciutta ed essenziale. La scena unica e razionale, i costumi, ideati come la scenografia da Ferdinando Scarfiotti, indovinati e funzionali nel recupero di un costume storico essenziale e non di maniera. Vennero aboliti del tutto i classici 'luoghi' dell'azione, ambientando il testo in un vasto spazio verticale scandito da piani sovrapposti con un dispositivo scenico semplicissimo: una costruzione di ferro e legno, a piramide, convergente per scale e praticabili nel palco del supplizio e del boia. Le travature di sostegno, a forma di forca troncata, restituivano l'immagine di uno spazio astratto e senza tempo che poca impressione fece sul pubblico. Dal bozzetto di Scarfiotti appare ancora più evidente l'intenzione di claustrofobia data alla scena e alla tragedia da Luchino Visconti; anche i tagli delle luci, angolari, trasversali o diretti, restituiscono bene l'idea registica e l'immagine senza tempo dell'ideale libertario di *Egmont* interpretato, in maniera "complessa e sfumata oltre che suggestiva" da Giorgio De Lullo. Accanto a lui Romolo Valli (Duca d'Alba), Elsa Albani (Margherita di Parma), Ottavia Piccolo (Chiarina), Renzo Palmer (Guglielmo d'Orange) e poi Nora Ricci e Nanni Bertorelli.

LUCHINO VISCONTI

AL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Mostra a cura di Moreno Bucci

In collaborazione con

Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Fondazione Carlo Marchi; di Firenze, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Luchino Visconti

Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Sala del Fiorino (17 Giugno-16 Luglio)

«Qui si deve vivere e morire»: Mozart a Firenze

Paola Gibbin

Nell'ambito delle celebrazioni per il duecentocinquantesimo anniversario della nascita di Wolfgang Amadeus Mozart, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze sta organizzando una mostra che verte sul soggiorno fiorentino del giovane musicista di Salisburgo. Nel 1770, durante il suo primo viaggio in Italia, Wolfgang sostò per una settimana nella capitale toscana, il 2 Aprile vi tenne un'accademia nella villa del Poggio Imperiale e incontrò alcuni personaggi di rilievo nella vita musicale e della cultura fiorentina del tempo. La mostra si articolerà in varie sezioni: attorno al tema del viaggio (la nuova carrozzabile Bologna-Firenze, gli aspetti materiali del viaggiare nel Settecento); alla figura del Granduca Pietro Leopoldo e della sua politica culturale nei primi anni di governo, in particolare i suoi interessi musicali, con l'invito rivolto al giovane Mozart e con l'illustrazione del-

l'attività musicale a corte. Il soggiorno di Mozart, padre e figlio, sarà ripercorso attraverso i luoghi visitati e i personaggi incontrati (il compositore Carlo Antonio Campion, il marchese Eugène de Ligniville, il giovane violinista Thomas Linley e il suo celebre maestro Pietro Nardini, la poetessa Corilla Olimpica, il cantante Giovanni Manzuoli). La mostra proseguirà con una ricognizione degli spettacoli musicali che furono allestiti in città nel 1770 (nei teatri, nelle accademie, nelle residenze aristocratiche come quella del facoltoso mecenate inglese Lord Cowper) e degli spettacoli legati alla tradizione più pretamente fiorentina. Una sezione dell'esposizione svilupperà gli avvenimenti artistici dell'anno fra i quali l'evento del 1770 che dette grande fama presso i posteri a Pietro Leopoldo "protettore delle arti": il trasporto del gruppo scultoreo della Niobe da Roma a

Firenze. Infine saranno esposte preziose partiture mozartiane appartenenti a una collezione privata.

Il titolo della mostra *Qui si deve vivere e morire: Mozart a Firenze* si riferisce al giudizio espresso da Leopold Mozart in una lettera alla moglie sul soggiorno fiorentino, breve ma estremamente piacevole. "Vorrei che anche tu potessi vedere Firenze, i suoi dintorni e la sua posizione: diresti che qui si deve vivere e morire".

QUI SI DEVE VIVERE E MORIRE:

MOZART A FIRENZE

Mostra a cura di Paola Gibbin, Lucia Chimirri e Mariella Migliorini

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sala Dante (22 Settembre-22 Ottobre 2006) Catalogo Vallecchi

ARIONE

Direttore responsabile
Mario Spezi

Comitato di redazione
Alberto Batisti, Paolo Bonami,
Elvira Garbero Zorzi

Segretario di redazione
Francesco Ermini Polacci

Segreteria
Alessandra Andreani

Edizione
Associazione
Amici del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
Via degli Alfani, 49 - 50121 Firenze
Tel. 055290838 - Fax 055280517
www.amicidelmaggio.it
info@amicidelmaggio.it

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati.
© Copyright 1992 Firenze

Stampa: Tipografia Coppini - Firenze

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
Numero 3844 del 16 maggio 1988

In copertina il fregio e la figura
sono di Bernardo Buontalenti Secolo XVI

I settant'anni di Zubin Mehta

Leonardo Pinzauti

Ho scelto da molto tempo (sono ormai vecchio e più volte perfino un po' sorpreso da molti fatti che spesso non riesco ora capire nella vita musicale) di non scrivere più articoli di giornale, e anche ad un direttore famoso come Zubin Mehta, festeggiato per il suo compleanno di settantenne, mi sarebbe stato certamente facile inviare soltanto i miei auguri calorosi di ascoltatore, pur avendo senza dubbio alle spalle molti decenni di ammirazione e di gratitudine nei suoi confronti. Ma proprio per l'aiuto di molte memorie che ho ancora di lui giovane, quando il suo nome non era ancora nei dizionari musicali (e che a me già appariva, invece, con una non comune personalità di direttore d'orchestra), ho accettato volentieri l'invito di ripercorrere la sua storia dedicandogli un articolo. Perché servirà almeno a darmi ragione da parte di chissà quanti sarebbero invece contenti se per caso mi fossi sbagliato, come critico musicale, non accorgendomi anche di altri direttori oggi in carriera.

Ebbene, se si pensa a Mehta, nato a Bombay il 29 aprile 1936, e figlio di Mehli violinista e direttore d'orchestra, anche nel rigoglio della sua nobile civiltà indiana di famiglia, e già nella pratica infantile della musica (nella teoria come nell'uso degli strumenti più diversi), non c'è attività di Zubin che non mostri ben presto di avere il proprio cuore vitale nell'Europa centrale. Non sorprende infatti che suo padre lo abbia affidato ancor giovane all'Accademia Musicale di Vienna, dove il suo maestro di direzione d'orchestra è il severo Swarowsky, lui stesso allievo di insegnanti come Schönberg, Berg, Strauss e Webern, ma avvezzo ad entrare con affettuosa intelligenza nelle più diverse tradizioni europee. E quindi non meraviglia nemmeno che già nell'estate del 1956 (e poi nel 1957) il giovane e bellissimo studente indiano sia passato, e sempre gioiosamente, anche all'Accademia Chigiana di Siena, dove però entusiasmo anche maestri come Carlo Zecchi e Alceo

Galliera. Ma se colpisce, in quegli anni senesi, che Mehta si fosse anche trovato insieme con compagni di scuola destinati a diventare ben presto fra le maggiori celebrità nel mondo musicale della seconda metà del Novecento (cioè Claudio Abbado, un suo amico fin dal tempo di Vienna, e Daniel Barenboim, eccezionale pianista allora quattordicenne e già avviato alla direzione d'orchestra), quel che ricordo bene sono ancora oggi le enormi impressioni, e senza confronti, da lui suscitate fra gli stessi allievi e gli orchestrali dell'Accademia Chigiana in occasione dei suoi saggi. Nel 1956 diresse infatti il secondo tempo della *Quinta* di Cajkovskij e nel 1957 il terzo movimento della sua *"Patetica"*, e sempre usando una tecnica che apparve di eccezionale chiarezza e spontaneità musicale: quella di una precisione e di una vitalità espressiva così coinvolgenti e sicure da emozionare fino alle lacrime, pochi anni dopo (come posso testimoniare con un mio affettuoso ricordo) anche un direttore come Ferrara.

Oggi ricordandomi, dunque, dei miei lontani periodi senesi, non mi sorprende nemmeno che il giovanissimo Mehta avesse poi vinto, già nel 1958, un concorso inglese di direzione d'orchestra e avesse cominciato una carriera internazionale. E certo arrivò poi anche a Firenze, l'11 Febbraio 1962, ma soltanto quando al Comunale non c'era ancora un successore ufficiale del direttore artistico Siciliani (alla Scala da quattro anni) e ai concerti sinfonici, quasi sempre, c'era invece ormai poca gente. Ma l'ormai dimenticato segretario artistico Renato Mariani, se oggi fosse ancora vivo fra i critici musicali italiani, potrebbe invece almeno vantarsi di essersi subito accorto che Mehta era un direttore d'orchestra eccezionale, perché infatti lo ritroviamo al Comunale già pochi mesi dopo, il 4 Ottobre dello stesso anno. E se guardiamo i programmi di quei suoi primi concerti fiorentini abbiamo però anche la conferma della ricchezza dei suoi interessi d'interprete, con Schumann e Mah-



ler (allora non ancora di moda), ma anche i *Sei pezzi op. 6* di Webern e la *Quarta* di Brahms. Ebbene: certamente mi sarebbe ormai impossibile (in un semplice articolo legato ai miei auguri a Mehta settantenne ma tanto più giovane di me) fare una completa antologia di quanto ha fatto per la mia

Firenze. Né voglio ricordare i miei personali rapporti con lui (e nemmeno come critico musicale, talvolta con qualche idea diversa dalle sue, come i concerti in Piazza Signoria). Ma per tutti sarà difficile non ricordare alcuni fatti che sono stati importanti già dopo gli anni Sessanta, sia nella personale carriera di questo grande e illustre direttore d'orchestra che nella vita artistica e culturale di Firenze, e nello stesso paesaggio artistico internazionale. Nell'estate del 1964, ad esempio, diresse la sua prima *Traviata* fiorentina, nel 1965 *Tosca*, nel 1967 fece un concerto avendo per solista il già celeberrimo Barenboim; ma a Salisburgo stava allora diventando anche uno dei personaggi più importanti del Festival, tanto che qui lo raggiunse personalmente il nuovo sovrintendente fiorentino, cioè il celebre uomo di teatro Remigio Paone, che gli offrì addirittura di guidare tutto un Maggio musicale. E infatti quello del 1969 fu il cosiddetto "Maggio di Mehta", quando diresse alla Pergola il suo già celebre *Ratto dal serraglio* di Mozart salisburghese, e poco dopo al Comunale un originale e celeberrimo *Fidelio* di Beethoven con la regia di Strehler, che coinvolse nel grande successo anche una difficile ammirazione dell'esigente e sospettoso Dallapiccola. Ma non si può dimenticare, insieme alle sue numerose tournées internazionali con l'Orchestra del Maggio, l'ampiezza del suo enorme repertorio antico e contemporaneo (nel teatro musicale come nei concerti sinfonici) che ha legato il nome di Firenze, per esempio, alla sua Tetralogia wagneriana come quella col regista Ronconi (1978-1980), la sua *Tosca* con la regia di Miller, il suo ampio interesse per Messiaen come per Stravinskij, e in particolare la sua comunicativa in capolavori di Schönberg e di Dallapiccola, e con successi della Firenze musicale anche a Salisburgo. E aggiungo ora ai miei auguri i più calorosi ringraziamenti del pubblico fiorentino.

Cherubini cantore tra Firenze e Parigi

Gabriele Giacomelli

Musicista apparentemente *déraciné*, il fiorentino e cosmopolita Luigi Cherubini manifestò fino agli ultimi anni di vita (morì nel 1842 a Parigi, dove si era stabilito da oltre mezzo secolo) un indubbio attaccamento alle proprie radici culturali. L'auspicio manifestato in una lettera del 1796 a Ginguéné (direttore generale della pubblica istruzione) che il generale Bonaparte, impegnato nella campagna d'Italia, portasse in Francia non solo capolavori pittorici ma anche la biblioteca musicale di padre Martini, ha fatto gridare allo scandalo per manifesto spirito antipatriottico. Quel documento, a ben vedere, può esprimere la sincera volontà del maestro fiorentino che una simile eredità culturale venisse preservata in un luogo dove sarebbe stata debitamente valorizzata. Ma testimonia anche la consapevolezza da parte di Cherubini che la tradizione musicale italiana dei secoli passati – gelosamente conservata nei volumi della raccolta Martini – costituiva un patrimonio universalmente valido. Tuttavia, anche in assenza di questa testimonianza, sono le stesse composizioni del fiorentino a palesare il loro evidente debito nei confronti dei solidi studi compiuti

nella città natale sotto la guida dei Felici. Nello stile contrappuntistico dotto, conosciuto e praticato a Firenze ancora nel Settecento inoltrato, trovano dunque le loro radici composizioni come il monumentale *Credo a otto voci* in doppio coro o i fugati che costellano la partitura della *Grande Messa in re minore*. E si aggiunge, adesso, un altro elemento che contribuisce a delineare meglio il profondo reticolo in cui si intrecciano queste radici. La recente scoperta di alcuni documenti (che lo scrivente, esplorando una traccia suggeritagli da Gabriella Battista, presto pubblicherà su una rivista scientifica) inerenti l'impegno dell'adolescente Cherubini come contralto nella cappella del Battistero di San Giovanni diretta da Carlo Antonio Campion, ci permette di capire quanta importanza abbia avuto nella sua formazione didattica lo studio e la pratica dell'antica polifonia vocale "a cappella". Di tali radici recano dunque impronta anche le grandi messe della maturità. Fra queste, la *Messa Solenne in sol maggiore* rivela una notevole pluralità di accenti, se pur all'interno di un quadro stilistico generalmente di circostanza. Commissionatagli nel 1819 da Luigi XVIII, il Bor-

bone salito nuovamente sul trono di Francia, fu scritta in effetti per l'incoronazione del sovrano, fratello del ghigliottinato Luigi XVI. In realtà, essa dovette poi rimanere ineseguita in quanto l'evento non ebbe luogo per motivi di opportunità politica, visto il perdurare di condizioni non favorevoli alla corona. È una messa corale (senza, cioè, solisti di canto) in cui in luogo della tradizionale parte destinata ai contralti è presente una parte di soprani secondi, scelta che conferisce maggiore luce alla partitura. Il *Kyrie*, introdotto da un solenne motivo in ritmo puntato, incide come una marcia religiosa che conduce all'esplosione giubilante del *Gloria*, il cui pomposo incipit segnato da una fanfara di ottoni ritorna periodicamente, configurandosi come un vero e proprio ritornello. Il dolente squarcio offerto dal *Qui tollis peccata mundi* e il fugato su *Cum Sancto Spiritu*, interpunktato da continue citazioni del ritornello a fanfara, concludono il brano, in un'atmosfera di neoclassica, marmorea monumentalità. Singolare è l'incipit del *Credo*, caratterizzato da un accordo in fortissimo, cui fa immediato seguito un inconsueto episodio in cui il coro canta sus-

surrando, per dare poi vita ad un graduale crescendo culminante sulle parole "qui propter nos homines". Suggestivo è il *Crucifixus* affidato alle sole voci virili, quasi un dolente tempo di sarabanda, che sfocia in uno squillo di ottoni annunciante l'avvenuto scoperchiamento del sepolcro. Conclude il *Credo* un episodio singolare su "Et vitam venturi", pezzo scintillante di una gioia leggiadra, quasi spensieratamente profana. Dopo il *Sanctus* e l'*O salutaris hostia* segue lo struggente *Agnus Dei*. Come spesso accade nelle messe di Cherubini (basti pensare al *Requiem in do minore* o alla già citata *Messa Solenne*), l'invocazione all'Agnello di Dio rappresenta il brano più soggettivo, quello in cui si riversa maggiormente la religiosità molto interiore e sottilmente venata di pessimismo tipica dell'autore. L'introspezione delle invocazioni su "miserere nobis" e il pianissimo sull'intimo "dona nobis pacem" suggellano la nobile partitura in un'atmosfera che pare assai lontana da quella di circostanza per cui la messa era stata composta, prefigurando quasi la rapida e stavolta definitiva fine cui sarebbe andata incontro la traballante monarchia borbonica.

Banca CR Firenze, il valore entra in scena

BERTRAM

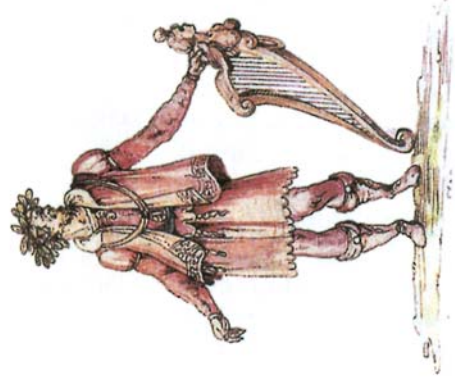
Si alza il sipario su una grande stagione di musica e spettacolo. Ancora una volta Banca CR Firenze è impegnata a creare valore: per la cultura, il territorio, ma soprattutto per i propri Clienti. Scoprite anche voi, presso il teatro, tutti i vantaggi di essere Clienti Banca CR Firenze.

 **GRUPPO
BANCA CR FIRENZE**

 **BANCA
CR FIRENZE**



69° Maggio Musicale Fiorentino



BOLLETTINO - ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO
Anno XV, nn. 1-2 - Maggio 2006