

Mito e Contemporaneità del Maggio

Francesco Ermini Polacci

Ha certo un significato speciale il Maggio Musicale Fiorentino di quest'anno: si festeggia la sua settantesima edizione, traguardo che porta con sé la memoria di tanti spettacoli e di tanti concerti che hanno fatto la storia del Festival fin dal lontano 1933. E sarà allora un Maggio dai contenuti consoni alle celebrazioni, come del resto ci assicura Paolo Arcà, figura versatile di compositore e organizzatore musicale che del Teatro del Maggio è direttore artistico dal 2006: «Ho lavorato con molto entusiasmo, perché mi sono confrontato con l'idea di festival che il Maggio porta con sé», ci dice. A Firenze e al Comunale il maestro Arcà è peraltro legatissimo: «qui ho avuto un contributo notevole per la mia formazione musicale: prendevo regolarmente il treno da Roma per assistere agli spettacoli del Maggio, e ricordo ancora il *Ring* di Mehta negli anni Ottanta, *Norma* con Muti, *Lulu* con Bartoletti, e la *Traviata* di Kleiber, uno degli ascolti più emozionanti della mia vita». A Paolo Arcà il compito di guidarci nel Maggio del settantesimo, attraverso le manifestazioni (24 Aprile-30 Giugno) raccolte sotto il titolo importante quanto impegnativo di «Mito e Contemporaneità».

Maestro Arcà, perché «Mito e Contemporaneità» annunciano il settantesimo Maggio?

Il mito è sempre stato uno dei grandi serbatoi al quale il teatro musicale ha attinto nel corso dei secoli, anche per le sue potenzialità di assurgere a simbolo dell'uomo, delle sue vicende e dei suoi sentimenti. Ci pareva giusto in questa settantesima edizione del Maggio mettere insieme una serie di opere che dal mito hanno tratto la loro ispirazione, cercando soprattutto di accostare quel patrimonio storicizzato alla contemporaneità.

Come ha realizzato questo rapporto fra mito e contemporaneità?

Attraverso la scelta degli interpreti, dei registi, e con la proposta di nuove creazioni del teatro musicale. Ecco allora che il percorso operistico del prossimo Maggio si snoda attraverso cinque titoli. Un percorso storico, che parte con la *Dafne* del compositore fiorentino Marco da Gagliano – data per la prima volta a Mantova nel 1608 – affidata per l'occasione a Davide Livermore, giovane regista italiano che certamente sa dire qualcosa di nuovo. Poi passeremo al pieno Settecento, con *Orfeo ed Euridice* di Gluck, in forma di concerto – tale per ragioni di bilancio: vedrà il ritorno sul podio dell'Orchestra del Maggio di Riccardo Muti e Daniela Barcellona impegnata nel ruolo di Euridice. Un titolo che, fra l'altro, si ricollega alla storia di Muti a Firenze, perché proprio di quest'opera il maestro firmò con Luca Ronconi, nel 1976, una memorabile edizione. Mi faceva piacere che Muti tornasse in questo Maggio del settantesimo anniversario con un titolo legato ad una delle sue realizzazioni operistiche più avvincenti.

Poi prenderà il via il grande progetto dell'Anello del Nibelungo di Wagner...

A dirigerlo sarà Zubin Mehta, che lo inaugurerà dirigendo *L'oro del Reno* e *La Walkiria* (Sigfrido lo proporrà a Novembre 2008, *Il crepuscolo degli dei* ad Aprile 2009, ndr). Il *Ring* rappresenta un grande mito della cultura tedesca, e anch'esso verrà confrontato con una dimensione contemporanea: tutti nuovi allestimenti, che recheranno la firma in-



Arthur Rackham, illustrazione a colori per *Das Rheingold* di Wagner, scena quarta (1912)

confondibile de La Fura dels Baus, gruppo catalano che si distingue per la capacità di creare spettacoli dal forte impatto visivo, spesso ricorrendo alla multimedialità. Ci saranno proiezioni, acrobati, fogge attuali, che riconduranno le note vicende dei nibelunghi e della walkirie ad una visualità tutta nuova e contemporanea. Anche perché il *Ring* di Wagner è davvero una delle metafore più avvincenti del nostro mondo.

Si giunge così alla piena affermazione della contemporaneità con l'Antigone di Ivan Fedele, l'opera inaugurale...

Una nuova opera su commissione del Teatro del Maggio, in prima esecuzione assoluta. Fedele è uno dei compositori italiani più rinomati all'estero, e *Antigone* segna il suo debutto nel teatro musicale. Questa proposta vuole sottolineare il carattere di promozione del nuovo teatro musicale dato dal Maggio Musicale ai

suoi cartelloni, promozione alla quale, come compositore, credo moltissimo. Il compito principale di noi operatori culturali è quello di dimostrare che il teatro musicale è ancora vivo, che possono esistere creazioni capaci di raccontarci la nostra storia, permettendo di ritrovare noi stessi in nuove musiche e in nuovi personaggi.

Parliamo ancora di Antigone di Fedele, la sua musica...

Ho da poco visto la partitura e devo dire che in questa musica c'è la riscoperta di un vero e proprio tessuto emotivo. Anche qui riemerge il motivo del mito, dato dalla tragedia greca, che conosce il suo aggiornamento più moderno in una nuova drammaturgia della musica e dei personaggi. La partitura di *Antigone* è ricca ma come filigranata, presenta una vocalità lineare; sono previsti sette personaggi e il coro. L'allestimento dello spettacolo sarà curato dal noto regista cinematografico Mario Martone e la direzione verrà affidata a Michel Tabachnik (non più David Robertson ndr), bacchetta di grande esperienza, allievo di Boulez e specializzato nella musica contemporanea.

Spicca poi, nel cartellone, la presenza di un articolato progetto musicale affidato a Daniel Barenboim...

Barenboim, una delle personalità musicali più versatili del panorama della musica oggi, sarà presente come pianista e come direttore: un recital come solista, una serata con Mehta nella quale eseguirà il *Primo Concerto* di Liszt e il *Quarto* di Beethoven, e due appuntamenti che lo vedranno alla guida della 'sua' Staatskapelle Berlin, con la *Quinta* e la *Settima Sinfonia* di Mahler. Ma ci sarà anche un altro direttore di spicco, Mariss Jansons, con la Symphonie-Orchester des Bayerisches Rundfunk per l'ouverture *Leonora III* di Beethoven, *Also sprach Zarathustra* di Strauss e il *Mandarino Miracoloso* di Bartok. Senza poi contare il ruolo fondamentale svolto da Mehta, presente anche con il virtuoso del violino Leonidas Kavakos, e con il pianista Fazil Say per il concerto finale in Piazza della Signoria. E vorrei ricordare anche la rassegna «Maggio Off»: concerti con giovani artisti emergenti, alle prese con repertori e ambiti 'di confine', musica etnica e leggera, in uno spirito antiaccademico.

Il mito e la contemporaneità percorrono anche altre manifestazioni del Maggio Musicale 2007?

È un Maggio con un carattere fortemente unitario nella progettazione, e per questo ritroviamo il tema del mito anche negli spettacoli di danza, come nel *Daphnis et Chloé* con la coreografia di Lucinda Childs, e nell'appuntamento con la prosa, che vedrà Fanny Ardant recitare parti della *Medea* di Euripide intessuti dal suono del violoncello. Avremo comunque una notevole fioritura di manifestazioni: anche incontri, e una mostra che ripercorrerà gli appuntamenti più significativi nel corso di queste settanta edizioni del Festival. Abbiamo cercato di dare una scansione cronologica e una collocazione di tutti questi appuntamenti le più diversificate possibile, in modo che Firenze abbia una continuità di eventi nel corso di quei due mesi e che il Maggio Musicale dilaghi letteralmente per la città: tutto quello che fa spettacolo e cultura dovrà invadere Firenze, coinvolgendola totalmente.

Ricordo di Elvira Zorzi

Il 21 Settembre scorso «Arione» ha perso il suo principale punto di riferimento: Elvira Garbero Zorzi ci ha lasciato all'improvviso, dopo che la sua fibra, così tenace e reattiva, era divenuta da tempo fragile.

Elvi (così voleva che la chiamassero gli amici) aveva fondato questo Bollettino nel 1992 insieme a un piccolo manipolo di soci degli Amici del Teatro Comunale. Dell'Associazione era ugualmente stata uno dei promotori, e dei più attivi. A lei si devono, per esempio, alcune iniziative espositive («Misura et arte del danzare», «Richard Strauss e Firenze», nonché una bellissima antologia di scenografie prokofieviane), progettate e allestite col gusto impeccabile di chi aveva così tanto contribuito a 'mettere in mostra' le arti della scena. Insieme all'amatissimo consorte, l'indimenticabile Ludovico Zorzi, aveva fatto rinascere gli splendori del teatro mediceo rivelando al mondo ricchezze culturali e radici straordinarie della civiltà teatrale italiana del Rinascimento. La storia dello spettacolo le deve contributi fondamentali, anche nel territorio delle origini fiorentine del melodramma. La sua fisionomia di studiosa era caratterizzata da uno scrupoloso controllo delle fonti e da un rigore nella ricerca che sono stati modello per tutti coloro che hanno avuto la fortuna di imparare da lei. La vogliamo ricordare prima di tutto come amica affettuosissima, animatrice instancabile di questo periodico, al quale ha sempre dedicato la cura meticolosa e il gusto raffinato che contraddistingueva i suoi contributi di storica dello spettacolo. Ogni dettaglio di «Arione», la veste grafica, la cura dell'impaginazione, l'attenzione alle proporzioni tipografiche era vagliato da Elvi con impareggiabile sapienza editoriale, frutto di una vita spesa al servizio della cultura e dello studio. Non ci sarà facile proseguire senza il suo fondamentale contributo, ma «Arione» continua nello stile e nella linea che Elvi aveva indicato.

Alberto e Francesco

Il cammino di Penderecki

Gabriele Becheri

Quando nel 1966, nella Cattedrale di Münster, fu eseguita la *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, forse Krzysztof Penderecki non s'aspettava il clamore che ne seguì. Da una parte la fama internazionale (e i numerosi premi che l'opera ricevette, anche in Italia). Dall'altra le critiche di molti suoi colleghi compositori, che gli rimproveravano d'essersi adagiato in forme e linguaggi più tradizionali, rispetto a quelli delle precedenti opere. Oggi potrà sembrare strano ma, al tempo, scrivere una composizione come la *Passio*, con i suoi richiami tonali e modali e con le sue forme riconosciute, era tutt'altro che scontato. Senza dimenticare, inoltre, l'ispirazione religiosa che ne sta alla base e che avrebbe poi caratterizzato altre opere di Penderecki, in controtendenza rispetto ad un secolo fino ad allora complessivamente 'laico', dal punto di vista musicale.

Il nome di Penderecki (nato a Debica, in Polonia, nel 1933) cominciò a diffondersi

verso la fine degli anni Cinquanta, grazie ad alcuni lavori che sarebbero rimasti poi tra quelli più noti del compositore polacco (*Emanationen*, 1959; *Anaklasis*, 1959-60; *Threnos den Opfern von Hiroshima*, 1960; *Fonogrammi*, 1961) e che la critica, forse per alcuni aspetti sonori di superficie, aveva avvicinato alle coeve ricerche di György Ligeti e Iannis Xenakis. Sono composizioni che, a distanza d'anni, mantengono intatta la loro efficacia espressiva (s'ascoltino, a questo proposito, anche *De natura sonoris n. 1* del 1966 e *n. 2* del 1971), mostrando al contempo una ricerca molto avanzata sul linguaggio musicale, che aveva come elementi principali glissandi, cluster e fasce di suoni in continua e progressiva elaborazione, con particolare attenzione per gli strumenti ad arco. Intervistato pochi anni dopo, nel 1968, da Leonardo Pinzauti per la «Nuova Rivista Musicale Italiana», Penderecki ebbe modo di parlare di sé e delle proprie idee musicali. Innanzitutto, il bisogno

di scrivere «musica convincente»: una musica, in altre parole, che funzioni sul piano espressivo e che possa trovare orecchie cui rivolgersi. «Voglio il pubblico», diceva Penderecki, «ma non scrivo perché il pubblico mi applauda». Affermazioni apparentemente innocue, ma che scavavano un solco profondo nei confronti delle idee e della musica di molti suoi colleghi. Solco che è andato negli anni vieppiù allargandosi, soprattutto con gli anni Settanta, quando il cammino di Penderecki ha assunto tratti spiccatamente personali, da taluni considerati regressivi. Un esempio: il *Concerto per violino e orchestra* (1976-77 ma rivisto nel 1988), scritto per Isaac Stern. Se lo s'inserisce nel contesto in cui è nato, il *Concerto* può apparire quasi sorprendente, per il modo in cui Penderecki s'appropria della tonalità, seppur con un uso sistematico di procedimenti cromatici, vero e proprio *Leitmotiv* della sua produzione. Che si possa parlare o no di «Neoromanticismo», Pende-

recki ha sicuramente fornito un esempio per tutta una generazione di compositori che ha sentito l'esigenza di liberarsi dalle secche dell'avanguardia.

Autore di quattro opere teatrali (*Die Teufel von Loudun*, 1968-69; *Paradise Lost*, 1976-78; *Die schwarze Maske*, 1984-86; *Ubu Rex*, 1990-91), a Penderecki la critica italiana ha dedicato (e continua a dedicare) poco spazio e lo conferma la scarsa bibliografia disponibile da noi sulla sua opera. Eppure la sua produzione sembra reclamare un'attenzione di tutt'altro livello. Oltre all'*Ottava sinfonia-Lieder der Vergänglichkeit* (2004-05), non si può dimenticare, tra le opere più recenti, il *Sestetto* (2000), uno tra i lavori più importanti della sua non abbondantissima produzione da camera. Il primo movimento (Allegro moderato) è interamente attraversato da poche cellule ed elementi musicali reiterati ed elaborati. Il secondo movimento (Larghetto) è teso nella sua scrittura intensamente cromatica. Ed è proprio nei due contrastanti movimenti del *Sestetto* che si possono rinvenire molte delle principali caratteristiche dell'opera di Penderecki, che ad oggi può essere senza dubbio annoverato tra i grandi maestri del Novecento.

Tradizione come consolazione: il *Deutsches Requiem* di Brahms

Alberto Batisti

C'è ancora poca chiarezza sulle origini del *Requiem Tedesco* di Brahms. Il lavoro ebbe infatti una gestazione molto lenta e ponderata, le cui prime radici possono essere già intraviste nel *Begräbnisgesang op. 16* («Canto di sepoltura»), composto a Detmold per il coro locale nel 1858. Robert Schumann, il grande amico e mentore di Brahms, colui che l'aveva indicato al mondo come erede nientemeno che di Beethoven in un celebre articolo del 1853, era scomparso nella clinica psichiatrica di Eendenich due anni prima. Immediatamente dopo questo fatto tragico che ebbe conseguenze su tutta l'esistenza di Brahms, il compositore si portò dentro il desiderio di celebrare la perdita dell'amico con un lavoro sinfonico-corale: le tracce di questa volontà erano già evidenti nel grandioso *Primo Concerto per pianoforte e orchestra*, pensato inizialmente come una Sinfonia, e cominciarono a prendere forma più concreta a partire dal 1861. Da quel momento, Brahms prese a selezionare accuratamente i testi da mettere in musica per una grande *Trauerkantate* («Cantata funebre»), le cui caratteristiche si sarebbero lentamente definite negli anni successivi. Sprofondandosi nello studio della Bibbia, alla ricerca dei testi più adatti alla sua idea di celebrazione della morte, il musicista ebbe chiaro fin dall'inizio che la sua opera non doveva avere carattere liturgico, e che non avrebbe utilizzato i testi latini della messa da requiem cattolica, né tantomeno avrebbe attinto al rito luterano. Quel che progressivamente si costituiva come una personale antologia dalle Sacre Scritture doveva incarnare una meditazione sul mistero della morte e del commiato, nella visione di un laico profondamente affascinato dalle altezze poetiche e spirituali dell'Antico e del Nuovo Testamento. Indiscutibilmente sciolto da ogni riferimento liturgico, il progetto del *Deutsches Requiem* affonda tuttavia le proprie radici culturali e la propria ispirazione nella severità luterana

dell'anima tedesca: riferirsi per la scelta dei testi alla Bibbia tradotta da Lutero significava cogliere l'essenza stessa dell'unità linguistica e culturale della nazione, sigillata nel Cinquecento proprio da quel gesto rivoluzionario di tradurre in volgare la Sacra Scrittura, facendone la principale arma del movimento protestante. Inoltre, il *Requiem* è supremamente 'tedesco' per il suo carattere di monumento alla tradizione della Germania musicale fondata appunto dal corale di Lutero e portata alle vette supreme da Schütz, Bach, Händel e Beethoven.

In polemica aperta con la scuola «neotedesca» incarnata da Liszt e Wagner, Brahms decideva di concentrare tutta la propria sapienza di compositore in un autentico atto di fede nella tradizione e nelle robuste certezze del corale e del contrappunto fugato, rivendicando l'autonomia della pura espressione musicale, che doveva rifuggire da contaminazioni programmatiche o letterarie. La riscoperta della civiltà musicale tedesca dei secoli passati era al suo culmine, e Brahms da anni ne era parte attiva: iniziata da Mendelssohn e dalle sue coraggiose riproposte delle

Passioni bachiane, la pubblicazione delle opere complete di Bach e Händel procedeva rivelando al mondo tesori insospettati e contribuiva di conseguenza all'edificazione di una coscienza musicale tedesca che ebbe in Brahms il proprio sacerdote più illustre, sulle orme di Mendelssohn e Schumann. Proprio dai lavori sinfonico-corali di questi due grandi predecessori il *Deutsches Requiem* sembra prendere le mosse, e in particolare dagli oratori e dalla *Sinfonia n. 2 «Lobgesang»* («Canto di lode») di Mendelssohn, ispirata anch'essa alle Sacre Scritture, nonché dal piccolo, ma profetico *Requiem für Mignon* dell'ultimo Schumann, una pagina che Brahms amava eseguire come direttore di coro. Questo percorso di edificazione di una coralità romantica culmina nel *Deutsches Requiem* acquistando il senso di una sintesi perfetta e grandiosa fra lo stile delle forme antiche e il moderno gusto di un'armonia sempre più cromatica e sottilmente espressiva, unito al peso specifico di un sinfonismo possente, frutto della lezione di Beethoven e del gusto «neogotico» di Mendelssohn. L'atmosfera espressiva del *Requiem Tedesco* è quella di un canto intimo, immerso nella tenerezza e nella dolcezza della memoria dei defunti. Il percorso terreno dell'uomo è visto come sofferenza, al di là della morte c'è una vita nuova, fatta di consolazione e di luce eterna. Invano ci si aspetterebbero da una partitura come questa le terrificanti visioni del giudizio finale e lo sgomento che caratterizzano tanti *Requiem* della tradizione cattolica: qui tutto è sublime armonia, meditazione interiore, fiducia in un mondo migliore. Il simbolo della fede risiede nella forza affermativa della musica stessa, nella potenza logica e strutturata dei grandi fugati che chiudono le sezioni n. 2, n. 3 e n. 5, in cui il vigoroso canto di lode al Padre onnipotente è anche celebrazione dei padri musicali di Brahms stesso e di tutta la musica tedesca, Bach e Händel.



Isolde Ohlbaum, Monumento funebre a Wiesbaden, fotografia (1994)

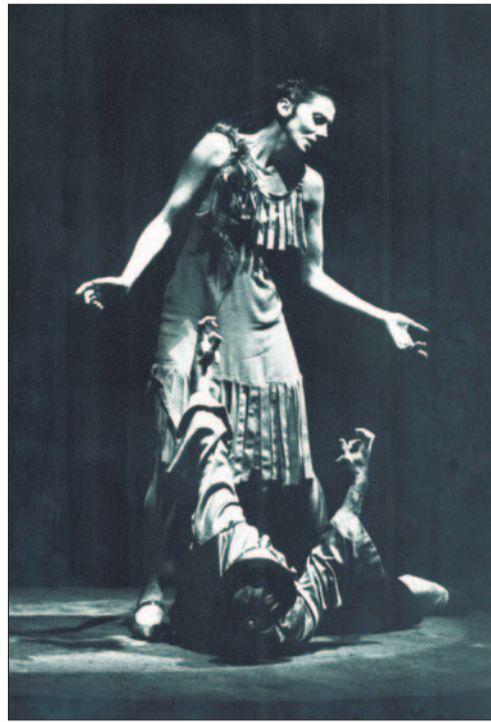
Aurel Milloss, intellettuale della danza

Silvia Poletti

Altero, con lo sguardo celeste profondo e intelligente, nella sua ultima apparizione fiorentina (nel 1987, in occasione della mostra sui trentacinque anni di collaborazione con il Maggio), un ottuagenario Aurel Milloss mostrava ancora l'indomita personalità di un vero Maestro, consapevole non solo dell'essere stato un pioniere, in Italia, nel proporre in modo nuovo il teatro musicale e coreografico, ma anche di aver contribuito in maniera fondamentale alla ragion d'essere di molte compagnie di balletto, all'interno dei Teatri d'Opera italiani. Ma forse, in prospettiva, è principalmente questo il merito del coreografo ungherese, italiano d'elezione, la cui vita è stata arricchita da incontri con alcune delle personalità più emblematiche della cultura del Novecento: l'aver saputo indicare e costruire anche in Italia, negli anni difficili della guerra e del dopoguerra, la via del Teatro Globale, agognata realizzazione del mito diaghileviano del *Gesamtkunstwerk*, fusione ideale tra musica, pittura, danza e teatro. Del resto, sembra quasi che la ricerca di una completezza, un equilibrio necessario, estetico e formale, fosse una esigenza primaria per Milloss, che sperimentò, fin dagli anni del suo apprendistato artistico, tutte le varie espressioni coreutiche esistenti. Se infatti da un lato il giovane Aurel, abbagliato da una rappresentazione dei Balletti Russi di Diaghilev, iniziò subito lo studio della danza classica con Nicola Guerra, la Poljakova la Preobrajenska e Gsovski, dall'altro seguì gli insegnamenti del grande teorico della danza libera tedesca Rudolf Von Laban, ed in più i corsi del musicologo Curt Sachs. Ben presto solista in alcuni concerti di danza, Milloss iniziò rapida-

mente a curare la coreografia nella Mitteleuropea (nel 1935 aveva già firmato venticinque balletti), finché nel 1938, su invito di Boris Romanoff, non approdò a Roma. E da Roma – dove rivitalizzò il Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera, proponendo in Italia, per la prima volta, serate interamente dedicate alla danza – alla Scala e Venezia, fino a Firenze, al suo Maggio, il passo fu breve.

Già Milloss aveva evidenziato la sua peculiarità d'autore: quella di un eclettismo stilistico, culturale e tematico che gli permetteva di spaziare con sapienza dalla danza classica a quella 'libera', a quella moderna astratta. Ma soprattutto era evidente una speciale affinità con musicisti ed artisti, con i quali ricercare la magica fusione spettacolare realizzata da Diaghilev. Proprio a Firenze (dove debuttò nel 1939 con la prima nazionale di *L'enfant et le sortilèges* di Ravel) poté raggiungere risultati importanti, coinvolgendo pittori e musicisti in un incontro con la danza d'alta scuola, che permise anche a loro l'apertura a nuove possibilità espressive. La lunga teoria di artisti che accompagnarono Milloss nei suoi itinerari danzanti è illustre: compaiono nomi come quelli di Cagli, Guttuso, Severini o Luzzati da un lato, Pettrassi, Casella e Bussotti dall'altro. Autore di più di centottanta balletti, Milloss si è sempre dimostrato attratto dall'universalità della danza come espressione artistica «madre di tutte le altre» e, concependola in continuo divenire («A differenza delle altre arti, che hanno vissuto una evoluzione, la danza è sempre in uno stato embrionale»), le si è posto di fronte in maniera 'scientifica', prima analizzandola nel suo lessico e dando prova di una



Il Mandarin Meraviglioso, coreografia di Aurelio M. Milloss (realizzazione di Marga Nativo e Giancarlo Vantaggio), Stagione Lirica 1988 (Per gentile concessione dell'Archivio del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino)

scrittura dinamica, aperta e eclettica, poi riportandola con la sua storia (celebri le sue ricostruzioni, come il *Don Juan* da Angiolini) e con le altre espressioni artistiche, infine ponendosi a individuarne i possibili sviluppi tematici e stilistici. Ben lo attesta l'omaggio di MaggioDanza che nei due titoli millossiani riproposti a commemorazione del centenario della nascita, celebra il valore di questo intellettuale devoto alla coreo-

grafia. E se la ripresa de *Il Mandarin Meraviglioso* – 1942 – offre un mirabile spaccato della gloriosa tradizione espressionista mitteleuropea (esaltata proprio nella raffigurazione del malefico Mandarin) e testimonia l'affinità poetica del coreografo con Bartók, interessante è anche la riproposta di *Estri*, del 1968, su musica originale di Goffredo Petrassi. In questo trio apparentemente astratto, carico però di tensioni e scarti umorali, Milloss anticipava infatti i mutamenti della danza post sessantottesca, in cui l'armonia e la bellezza dell'ideale classico avrebbero lasciato spazio alle problematiche esistenziali e alla consapevolezza di un uso del corpo pronto ad accogliere nuove e ardue sfide tecniche e espressive. *Estri*, così, confermava ancora una volta la sagacia e la sensibilità di un autore che aveva già attraversato gran parte della danza del Novecento e che però, fino alla fine della sua parabola, avrebbe saputo mantenere viva intelligenza nel percepire l'evoluzione dell'arte, che lui stesso aveva avuto il merito di mostrare al pubblico italiano come espressione di intelletto e di cultura.

Le giornate europee dell'Opera all'Opéra National de Paris (16-18 Febbraio 2007)

Per la prima volta nella sua lunga storia, il teatro d'opera sarà al centro di tre giorni d'incontri e di studi nati dalla collaborazione fra Opera Europa (l'associazione che riunisce più di 80 teatri d'opera europei), FEDORA (federazione europea delle associazioni che sostengono i teatri d'opera) Reseo (associazione delle sezioni educative legate ai teatri d'opera) e l'Opera di Parigi che ospiterà l'iniziativa.

Negli spazi dell'Opéra Bastille a Parigi (16-18 Febbraio 2007), dibattiti, tavole rotonde e discussioni affronteranno i problemi legati, oggi, alla vita e alle produzioni degli enti lirici e alla possibilità di sopravvivenza dell'opera nel mondo di domani.

Tra gli altri, hanno assicurato la loro presenza: José Manuel Barroso, Presidente dell'Unione Europea, Gerard Mortier direttore dell'Opera di Parigi, il regista Graham Vick, il noto compositore finlandese Kaija Saariaho, Peter Gelb, direttore generale del Metropolitan Opera di New York.

Chi si recherà a Parigi per prendere parte al convegno avrà inoltre la scelta fra vari spettacoli:

- Venerdì 16 Febbraio, la *Juive* di Halévy diretta da Daniel Oren, regia di Pierre Audi, o il *Castello di Barablu* di Bartók diretto da Gustav Kuhn con la regia de La Fura dei Baus.
- Sabato 17 Febbraio, *Le petit chaperon rouge* e *Brundibár* interpretate dal Teatro dei bambini di Praga, *Don Giovanni* diretto da Michael Güttler o il *Flauto Magico* nella recente versione filmata di Kenneth Branagh.

La Confederazione Italiana delle associazioni e fondazioni per la musica lirica e sinfonica alla quale aderiscono gli Amici del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino invita tutti i teatri d'opera italiani e le associazioni che li sostengono a intraprendere varie iniziative negli stessi giorni al fine di promuovere, anche nel nostro Paese, l'interesse verso il mondo dell'Opera.

Un Requiem français

Lorenzo Mattei

Gabriel Fauré (1845-1924) fu un *outsider*: negli anni in cui la musica francese si muoveva tra accademismo, germanismo e ipertrofismo di linguaggio, egli optò per scelte compositive anticonvenzionali, per l'indifferenza verso Wagner (ma anche verso Saint-Saëns, Franck, d'Indy) e per una sostanziale rarefazione della scrittura. Fauré accettò dalle istituzioni parigine le massime cariche e onoreficenze, ma non coltivò i generi istituzionali del teatro musicale, del concerto e della sinfonia: il manoscritto della *Sinfonia op. 40* (1884) fu distrutto; della sua unica *tragédie lyrique* (*Prométhée* 1900) tracciò una sorta di sinopia delegando la monumentale strumentazione al capo reggimento del Genio di Montpellier; nel *drame-lyrique Pénélope* (1913) evitò ogni effettismo e ogni compiacimento sinfonico; relegò l'impegno di orchestratore a rielaborazioni di propri brani pianistici, di musiche di scena, di *mélodies*. In un'epoca di turgori sinfonico-coralì la vocazione di Fauré restò dunque cameristica e proprio mentre andava affermandosi il concetto di *Literatuoper* il maestro francese evitò qualsiasi velleità intellettuale senza nulla concedere all'imperante estetismo. Il fio da pagare per il mancato ossequio alle convenzioni estetiche invalse, fu postumo: dal 1924 ad oggi il repertorio ha progressivamente ghetizzato l'opera di Fauré con l'eccezione del *Requiem*, che ne sintetizza la poetica, fondata sul simbolismo sonoro e su un'idea (modernissima) di essenzialità.

Il *Requiem* impegnò Fauré per più di un ventennio. Dalla prima esecuzione del 16 Gennaio 1888 alla revisione, sempre per la *Ma-*

delaine, iniziata nel 1889, fino alla grandiosa esecuzione nel Trocadéro (1900), la straordinaria sobrietà dell'assetto primigenio venne attenuata: ai cinque 'movimenti' con coro misto, soprano e orchestra di viole, violoncelli divisi, arpa, timpani, organo (con un violino solista nel *Sanctus*) se ne aggiunsero due – l'*Offertoire* e il *Libera Me* per organo e baritono (scritto nel 1877) – e in organico entrarono dapprima corni, trombe e tromboni (1893), poi legni e violini. La sostanza del lavoro comunque non mutò: il *Requiem* restava un esperimento per distanziarsi dalle ascendenze italiane (teatral-belcantistiche) o tedesche (sinfoniche) al fine di creare un nuovo stile francese per la produzione chiesastica. Non ingannino le laconiche affermazioni dell'autore: «Mon Requiem a été composé pour rien [...] pour le plaisir si j'ose dire [...] j'ai cherché à sortir du convenu». La sua ambizione puntava a rifondare lo spirito stesso della musica sacra e a conferirle il dovuto misticismo sia attraverso nuovi e più controllati impasti timbrici, sia tramite inedite soluzioni armoniche, ispirate alla modalità gregoriana ma scritte da ogni tralignamento erudito. L'allievo dell'austera École Niedermeyer impiegato per la maggior parte dell'esistenza come maestro di cappella e organista, maturò una coscienza agnostica (ai limiti dell'ateismo) tanto ribelle a dogmi e veti della Chiesa cattolica, quanto assetata di sincera spiritualità. La contraddittoria religiosità di Fauré determinò così un approccio alla liturgia dei defunti che s'avvicinava a quello del *Deutsches Requiem* di Brahms non solo per la disinvoltura nella se-

lezione dei testi, ma anche per la visione di fondo della morte vista come «une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur de l'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux» (non stupisca dunque l'assenza del *Dies Irae*). In entrambi gli autori il terrore del *memento mori* cedeva il passo ad una visione dell'Aldilà rasserenante (e nirvanica) effigiata in termini sonori, nei rispettivi brani d'apertura, da un 'limbo armonico' tonalmente instabile, quasi privato di senso direzionale e smaterializzato dalla comune assenza dei violini. Se l'*incipit* in Fa maggiore di Brahms infrangeva la partenza obbligata in re minore (il tono di ogni *Requiem*), quello di Fauré confermava la tonalità convenzionale solo nelle prime battute per poi giocare su un'ambigua oscillazione tra re minore e Fa maggiore. Nel *Requiem français* mancava tuttavia sia la densità brahmsiana – solo trenta misure sono cantate *fortissimo* e di rado si supera il *mezzoforte*; le orditure polifoniche sono nitide e leggere; su tutto regna una sorta di 'incenso sonoro' i cui effetti si basano sul perfetto dosaggio di dinamiche, colori e concatenazioni armoniche – sia la volontà di porsi come ultimo anello di una gloriosa tradizione (per Brahms quella che dai corali luterani giungeva agli oratori di Mendelssohn). Fauré desiderava inaugurare una nuova stagione musicale per la Francia incentrata sulla 'raffinatezza' – non è un caso che Proust abbia selezionato tanta sua musica per la 'colonna sonora' della *Recherche* – che con il *Requiem* individuò un inizio importante e proteso verso le conquiste di Dukas e del suo allievo Messiaen.

ARIONE

Direttore responsabile: Mario Spezi

Comitato di redazione: Alberto Batisti, Paolo Bonami, 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

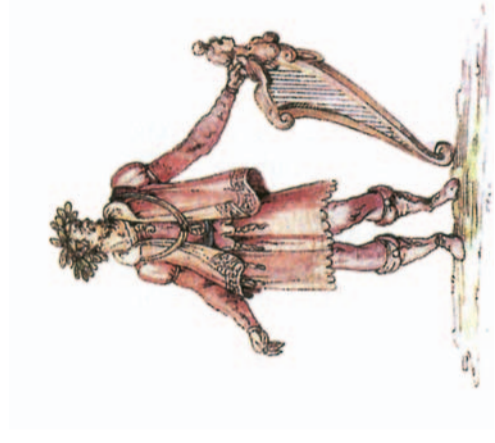
Autorizzazione del Tribunale di Firenze
Numero 3844 del 16 maggio 1988

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

Banca CR Firenze, il valore entra in scena



Stagione 2006-2007
(Gennaio-Aprile)



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**

