

## L'ombra conquistata e la redenzione nell'amore

Francesco Ermini Polacci

L'ombra è la proiezione nel futuro della nostra esistenza umana. Non gettare l'ombra significa aver negata la possibilità della procreazione. E madre non potrà mai diventare l'Imperatrice delle fantastiche isole sud-orientali, essere umano e fatato ma, appunto, privo di ombra: se entro tre giorni non l'avrà trovata, l'Imperatore, suo sposo, verrà tramutato in pietra. Così annuncia il Messaggero di Keikobad, potente signore degli spiriti e padre dell'Imperatrice. Questa, assieme alla fedele Nutrice, decide così di recarsi nel mondo degli umani, con la speranza di trovarvi qualcuno disposto a barattare la propria ombra con ricchezze d'ogni tipo. Raggiungono l'abitazione di un modesto tintore, Barak, che vive con la moglie e tre fratelli deformati. Qui la situazione non è dissimile da quella del regno di Keikobad: se l'Imperatrice non può mettere al mondo dei figli, la Moglie del tintore si dimostra sessualmente disinteressata nei confronti del marito, quanto mai decisa a non diventare madre. Ed ora è disposta a cedere la sua ombra all'Imperatrice. Per inclinare ancor di più il rapporto nella coppia dei tintori, la Nutrice, divorata da un odio feroce per la razza umana, crea il fantasma di un giovane bellissimo che seduca la Moglie. Ormai invasata dai malefici della Nutrice, questa dichiara a Barak, mentendo, di essere un'adultera e di aver venduto la propria ombra. Barak la vorrebbe uccidere, ma non ne ha la forza; e solo allora la donna capisce quanto il marito l'ami. All'improvviso, un rimbombo fa tremare la stanza e Barak precipita con la Moglie negli abissi. La Nutrice e l'Imperatrice hanno intanto raggiunto nella foresta il padiglione dei falconieri: qui l'Imperatore, in compagnia del fedele falco, avverte sulla pelle dell'amata «odore di uomo» e la crede pertanto adultera. Anche lui, come Barak, vorrebbe ucciderla; ma anche lui non ne ha la forza. In un antro sotterraneo, Barak e la Moglie cercano disperatamente di incontrarsi, ma invano: i due sono come separati da un muro magico; e quella separazione pare loro eterna. Su una barca di dantesca memoria, la Nutrice e l'Imperatrice giungono all'interno di una montagna, di fronte a un tempio dove ad accoglierle c'è il Messaggero di Keikobad. È lui a scacciare via la Nutrice, condannandola a vivere per sempre tra gli uomini che tanto disprezza. Nel tempio, l'Imperatrice giunge di fronte ad una nicchia coperta da un velo, nella quale crede che si trovi il padre Keikobad. Inaspettatamente, una voce dall'alto la invita a bere l'acqua dell'aurea sorgente della vita, per poter così ottenere l'ombra. Ma l'Imperatrice non accetta: non vuole privare la Moglie del tintore della maternità. La nicchia si illumina, e su un trono di pietra compare l'Imperatore, interamente pietrificato. Sono passati i tre giorni, la profezia si è avverata. Un Guardiano del

tempio intima all'Imperatrice di cedere, d'intorno si odono le voci disperate di Barak e della Moglie: «Io non voglio», risponde l'Imperatrice. E allora, come per incanto, l'Imperatore si desta dal suo sonno di pietra e ai piedi dell'Imperatrice si disegna ben netta un'ombra; Barak e la Moglie si ricongiungono appassionatamente. E all'inno d'amore intonato dall'Imperatore e dall'Imperatrice, da Barak e dalla Moglie, si unisce anche il canto dei bambini non ancora nati ma desiderosi di esistere.

Una vicenda complessa, anche perché riccamente intessuta di simboli e allusioni, si muove in *Die Frau ohne Schatten* (La donna senz'ombra), opera fantastica e imponentemente fastosa, in tre atti, che rinnova il felice sodalizio artistico fra il drammaturgo-scrittore-librettista Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss; una collaborazione che aveva avuto origine con *Elektra* (1909), che avrebbe prodotto anche il *Rosenkavalier* (1911), e destinata a interrompersi con *Arabella* (1933), per la morte inaspettata di Hofmannsthal distrutto dal suicidio del figlio. Il primo accenno a questo soggetto fiabesco lo troviamo già in una lettera di Hofmannsthal a Strauss del 20 Marzo 1911: «Si tratta di una favola dove due uomini e due donne si scontrano. Una delle donne è un ente fatato, l'altra è una donna terrena ma singolare, in fondo di buon cuore ma incomprensibile, capricciosa, autoritaria e con tutto ciò simpatica. Potrebbe essere il personaggio principale. Il tutto poi variopinto, con palazzi e capanne, preti, navi, fiaccole, sentieri fra le rocce, cori, bambini (...)». Strauss capisce subito il fascino della proposta, e Hofmannsthal è d'altro canto entusiasta per quel nuovo libretto: licenziata *Ariadne auf Naxos* (1912), altro pregevole frutto di quella collaborazione, inizia il lungo ma appassionato lavoro alla nuova idea, con Hofmannsthal che invia a Strauss l'intero primo atto nel 1914 e con il musicista che compone sull'onda di un sempre più crescente fervore. Lo scoppio della guerra rallenta però la stesura, anche perché Hofmannsthal milita nell'esercito austro-ungarico; finché nell'estate del 1917, sei anni dopo i primi abbozzi, la *Donna senz'ombra* è completata: va opportunamente in scena a conflitto concluso, il 10 Ottobre 1919, alla Staatsoper di Vienna, con la direzione di Franz Schalk, la regia di Hans Breuer, le scene e i costumi di Alfred Roller.

In quella stessa lettera del 1919, Hofmannsthal aveva già rivelato un chiaro indirizzo da seguire, fin da principio, per la sua *Donna senz'ombra*: «L'opera in generale», scrive, «starebbe al *Flauto Magico* come *Il Cavaliere della Rosa* sta alle *Nozze di Figaro*, e con ciò non vi sarebbe imitazione, ma una certa analogia». Del resto, proprio come nell'opera di Mozart, l'argomento favoloso della *Donna senz'ombra* è



Alfred Roller, bozzetto di costume dell'Imperatrice per la prima rappresentazione di *Die Frau ohne Schatten* (1919)

alimentato da una serie di suggestioni e di motivi provenienti da numerosissime fonti, stratificate, rielaborate dalle finezze intellettuali del coltissimo Hofmannsthal: si può parlare delle novelle delle *Mille e una notte*, delle fiabe dei fratelli Grimm, dei racconti cinesi di Gozzi, di leggende arabe e indiane, di simbologie bibliche, non ultimo anche di Goethe. Ma una prima vicinanza ben palese fra le due opere è data dalla coesistenza di due mondi inizialmente l'un contro l'altro opposti: c'è il regno fantastico, celeste e tutto spirituale, di Keikobad, e c'è la dimensione reale, mortale e umana, simboleggiata da Barak e dalla sua casa. I due, giova sempre ripeterlo, sono oltretutto gli unici personaggi che hanno la dignità di un nome proprio e che non vengono definiti dai loro ruoli nella vicenda. Keikobad, signore invisibile e silenzioso, presente nell'opera esclusivamente perché evocato dall'inquietante «ritmogramma» che traduce in suoni le tre sillabe del suo nome, fin dalle primissime battute; Barak, che conduce un'esistenza misera, ma buono e semplice, e capace di un'umanità che la musica di Strauss valorizza con un canto caloroso e genuino. Il dualismo di questi mondi che s'intrecciano, che si confondono ambiguamente (al punto da farci domandare: chi sono i buoni? chi i cattivi?), si riproduce poi nelle scatole cinesi di una serie pressoché infinita di dicotomie archetipiche, quelle di giorno/notte, bene/male, e anche amore spirituale/amore carnale, come quello rappresentato dalle due protagoniste, l'Imperatrice e la

Moglie. Tutto questo è amplificato e chiarificato dalla geniale, avvolgente e sontuosa orchestrazione di Strauss. Al mondo superiore degli spiriti il musicista affida il commento di strumenti raramente impiegati, quali la glassharmonica, le castagnette e i gong cinesi, ma è allo stesso tempo un commento di luminosa trasparenza, alato, quasi impalpabile; mentre la dimensione terrena di Barak e dei suoi simili è evocata da strumenti fondamentali e più tradizionali, quanto da sonorità piene e dirette. A governare questa doppia dimensione timbrica è un'efficacissima filigrana di *Leitmotive*, di temi conduttori concepiti secondo la lezione di Wagner che rinviano ora ai personaggi ora a situazioni ben precise: tali la già rammentata formula ritmica di Keikobad, il tema della pietrificazione, dell'ombra, del mondo degli uomini, e anche lo stridente lamento del magico falco che circola sinistramente per tutta l'opera. Un reticolato di ulteriori simboli, puramente musicali. Ma la giustapposizione delle dimensioni, di mondi fantastici e realtà misere, di aldilà e aldiquà, riguarda anche le ragioni del canto nei personaggi, plasmate nel rispetto dei caratteri: il calore umano di Barak, lo slancio eroico dell'Imperatore, la vocalità svettante e dis-umana dell'Imperatrice, la durezza livida e rabbiosa della Moglie; e la furia nevrotica della Nutrice, creatura demoniaca, capace di isterie canore degne di Elektra. Ed è proprio il canto a segnalare la svolta di quel percorso mirato che dà significato alla *Donna senz'ombra*, un itinerario dello spirito proprio come quello del *Flauto magico*: lì era la conquista dell'amore e della saggezza, qui la redenzione che avviene nel segno dell'amore. La Moglie del tintore capisce che Barak l'ama sinceramente e rifiuta di cedere la sua ombra; l'Imperatrice vince se stessa, rifiuta l'ombra della Moglie del tintore, conosce la compassione e l'altruismo, meritandosi così di portare la vita in grembo. E allora anche il loro canto si purifica, rinuncia a durezza e violenze, si sublima liricamente nella comunione armoniosa con Barak e l'Imperatore. Gli opposti si annullano, mondi distanti si uniscono. E nella finale trasfigurazione, affidata a un catartico do maggiore, si rigenera il senso di una ritrovata umanità, che si affida alla forza imperitura dell'Amore e che vede nei figli l'unico ponte fra passato e futuro.

*Die Frau ohne Schatten*  
Richard Strauss musica  
Hugo von Hofmannsthal libretto  
Yannis Kokkos regia, scene e costumi  
Orchestra e Coro  
del Maggio Musicale Fiorentino  
Zubin Mehta direttore  
Nuovo allestimento  
29 Aprile, 2, 5 e 8 Maggio

# Una tragedia antica di oggi: Marco Betta racconta *Natura viva*

Angelo Foletto

«Dal punto di vista dello stile musicale e del pensiero drammaturgico, *Natura viva* prosegue il percorso avviato da *Sette storie per lasciare il mondo*, l'opera "per musica e film" realizzata nel 2006 con Roberto Andò, un artista col quale collaboro stabilmente da vent'anni». L'annuale commissione contemporanea del Maggio Musicale Fiorentino non converte al teatro, come accaduto per altri autori implicati di recente. Praticamente in accezione ampia e moderna – ha scritto colonne sonore per esposizioni d'arte o spot televisivi, musiche di scena, commenti cinematografici, opere radiofoniche, opere; ma s'è anche "sporcatato le mani" come direttore artistico del Massimo per quasi dieci anni – il teatro è una delle strade professionali esercitate con più assiduità dal quarantaseienne compositore palermitano Marco Betta, che però assegna a *Natura viva*, in scena al Goldoni, un significato speciale.

«Sono molto contento del lavoro fatto: quest'opera mi assomiglia. L'ho subito sentita "mia" quando ho letto il bellissimo testo di Ruggero Cappuccio. Le parole e l'architettura metafisica di *Natura viva* mi sfidavano su un terreno compositivo che sento molto personale. In questo senso Cappuccio mi ha fatto un regalo bellissimo: una sorta di astratta tragedia greca, chiara e dove non ci si può nascondere, ma da cui può prendere vita una drammaturgia che nasce dalla letteratura. E dove la musica trasforma il testo/poesia in teatro: senza espedienti onomatopeici, un po' come nella *Voix humaine*, per capirci». L'opera nasce da un testo-sceneggiatura di Cappuccio, che firmerà anche la regia dello spettacolo (scene di Nicola Rubertelli, costumi di Salvatore Salzano), in parte premessa nelle minuziose e ampie didascalie, come quella d'avvio. Nell'episodio centrale il "libretto" si riallaccia al fortunato testo teatrale *Paolo Borsellino Essendo Stato* (2005) dello stesso autore al quale Betta aveva fornito le musiche



Marco Betta (Foto: Ferdinando Scianna)

di scena. Un altro elemento narrativo caratteristico di quella rappresentazione – la presenza di cinque donne, simbolo dell'abbraccio profondo e femminile di Sicilia ma anche evocatrici di donne-mito-eroine tragiche che appartengono all'aura arcaica dell'isola magica – fa da scheletro all'itinerario mentale di *Natura viva*. «Opera simbolica e incorporea, riflette e "rappresenta" tre ragioni di morte (per la giustizia, per l'arte, per l'amore) attraverso l'eco del passaggio di tre personaggi: Borsellino, Caravaggio e Luce, la donna-cantastorie che apre e chiude l'azione». Il trattamento musicale si fonda su un organico da camera: «la scelta è stata in parte dettata dallo spazio a disposizione», spiega Betta, «ma ha valore anche di per sé; una sorta di esercizio di stile nel segno del *The turn of screw* di Britten». Alla piccola orchestra si oppone un "coro" tutto al femminile: la protagonista Luce è una voce recitante, ma «con sezioni molto libere, in cui il testo detta il tempo alla forma

aperta disegnata dagli strumenti (viene ripresa anche la cosiddetta "alea controllata" su cui le parole sembrano galleggiare) come conviene a una narrazione di azioni soprattutto psicologiche, scandita da visioni, come in un coma continuo». Gli altri ruoli vocali sono per tre soprani (Beatrice, Greca e Rosaria) e due mezzosoprani (Santa e Hairà) che stringono ancor più il cerchio drammatico al femminile, facendo presagire «la frequente utilizzazione "strumentale" delle voci, fin dai *glissati* d'avvio; in altri casi sono trattate come un coro da tragedia greca o spariagliate a voci sole nell'esecuzione di antiche musiche popolari sicule, quando il testo di Cappuccio si eleva dall'italiano per accedere alla dimensione alta e "altra" della lingua-dialetto siciliano». Questo oscillare tra tragedia antica e cronaca tragica d'oggi – una costante d'autore dai tempi del *Lux aeterna* nel collettivo *Requiem per le vittime della mafia* (1993) – tra scrittura moderna e recuperi tradizionali, tra profumi d'orientale e tecniche d'occidente, marchio *Natura viva*, e la rende «in un certo senso autobiografica». Biografia personale («Borsellino ha sempre accompagnato la mia vita, e ne ho conservato fin da piccolo un'immagine molto poetica»), ambientale («Palermo è molto presente, anche se non in modo ossessivo: è piuttosto un perimetro emozionale, come la "Pekino al tempo delle favole" di *Turandot*») e sonora, più ancora che musicale: «nella partitura la trama di "relitti" è fittissima. E sono architetture incomplete, echi, *relitti* appunto che dichiarano la formazione e cultura, che prendono forza da tradizioni lontane, che ti costringono a riscoprire (e rafforzare) i legami con i luoghi da cui sei venuto. *Natura viva* è una vera opera, in cui ho tentato di "depositare" le esperienze musicali e teatrali degli ultimi anni; incluso, anzi a partire, da tutto ciò che mi piace(va). Le mie conoscenze, certo, ma anche quelle che ho studiato e di cui mi so-

no appassionato. Ad esempio nella parte vocale ci sono echi di tracciati modalistici antichissimi, da tragedia euripidea – quasi una ricreazione della musica greca – ma anche aperture madrigalistiche, e pagine in cui la disposizione polifonica echeggia architetture contemporanee, seppure sempre *virate* con segni del passato». In questa disposizione, la partitura in poco più di un'ora di durata compie una sorta di viaggio, forse un pellegrinaggio iniziatico alle radici dell'uomo, anzi della "vita" racchiusa nel titolo e che le rappresentazioni di morte non reprimono: «la femminilità rappresenta il senso della vita che non può essere arrestata: la forza archetipica delle donne, la naturale visio-narietà e preveggenza – di cui Luce, con i suoi gesti ieratici e incantatori è l'incarnazione – e soprattutto la fisiologica capacità di generare. Per questo, i fantasmi iniziali evocati dal gesto magico – il lancio del pugno di terra che si dispone come in una scritta – alla fine lasciano posto alla concretezza della maternità che trepida e vive il corpo di Luce». E la terza visione di "morte" viene per così dire addolcita dalla lunga pagina a sola orchestra. «In realtà in tutta l'opera ci sono Interludi "britteniani", cioè legati alla presenza del mare, che danno il senso di respiro della musica: uno sguardo sonoro che si lascia andare, che si allarga». Che assume anche altri significati, meno metaforici, civili forse? «Non c'è bisogno di sottolineature particolari o di intenzionalità rimarcate: credo che ogni opera legata all'arte abbia sempre un senso civile».

*Natura viva*  
Marco Betta musica  
Ruggero Cappuccio libretto, regia  
Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino  
Aldo Sisillo direttore  
Prima assoluta,  
Commissione del Maggio Musicale Fiorentino  
15, 17 Giugno

# Impermanence, fra mondo reale e mondo virtuale

Silvia Poletti

Dopo l'intelligente versione *psycho* della *Bella Addormentata* di Goyo Montero e l'incursione nella danza ginnica dell'ex Momix Anthony Heini, Vladimir Dereviako ha deciso di fare affrontare ai suoi danzatori una nuova av-

ventura, nella quale accanto alla creazione coreografica ha una fortissima incidenza l'utilizzo drammaturgico di nuove tecnologie digitali. A cent'anni dalla rivoluzione diaghileviana, il sogno del *Gesamtkunstwerk* – l'Opera d'Arte

Totale – continua infatti a rinnovarsi, facendo del teatro coreografico il genere più sperimentale nell'utilizzo dei diversi linguaggi dell'arte. La trasversalità dei mezzi espressivi e la definitiva caduta di ogni limite stilistico è del resto fatto ormai proclamato nel mondo della danza: gli artisti delle più recenti generazioni esplorano con assoluta disinvoltura intellettuale i diversi vocabolari e molti sviluppano una creatività che supera la danza stessa e, in un *melting pot* espressivo in continua effervescenza, "contaminano" le leggi del movimento con quelle del teatro di parola, della cinematografia e del video e naturalmente della musica. Basta pensare alle ultime realizzazioni (a metà tra l'*happening*, il balletto teatrale e l'installazione) di William Forsythe, che non a caso è arrivato a teorizzare (e poi praticare) che «mentre la danza è espressione pu-

ra, la coreografia non è un'espressione naturale: sono due entità separate l'una dall'altra. Coreografare è organizzare uno spazio». Figlio di un tempo destinato, afferma il sociologo Derrick De Kerkhove, a vedere il reale dialogare ininterrottamente con il digitale, il progetto firmato da Guillaume Côté e Zdenek Konvalina, Ben Shirinian e Leslie Gottlieb per MaggioDanza diventa così occasione per verificare lo stato di una ricerca espressiva che aspira a comunicare vicende e emozioni riconsuando l'uso del corpo in un nuovo *medium*. *Impermanence* nasce infatti con un *plot* fatto di complesse relazioni tra i vari personaggi e di un'accurata analisi delle loro condizioni psicologiche e sociali. A fare da spettatore, emblematicamente provvisto di un telescopio (la citazione *cinéophile* rimanda inevitabilmente a *La fi-*



Guillaume Côté e Zdenek Konvalina

## ATTIVITÀ DEGLI AMICI DEL TEATRO DEL MAGGIO

### Conversazioni musicali

#### La donna senz'ombra

Lunedì 19 Aprile, ore 17  
Martedì 20 Aprile, ore 17  
Martedì 20 Aprile, ore 17  
Mercoledì 21 Aprile, ore 17  
Giovedì 22 Aprile, ore 16.30

Quartiere 5  
Quartiere 2  
Quartiere 3  
Scuola Koiné  
Quartiere 4

#### Il ratto dal serraglio

Lunedì 10 Maggio, ore 17  
Martedì 11 Maggio, ore 17  
Mercoledì 11 Maggio, ore 17  
Mercoledì 12 Maggio, ore 17  
Giovedì 13 Maggio, ore 16.30

Quartiere 5  
Quartiere 2  
Quartiere 3  
Scuola Koiné  
Quartiere 4

#### Sedi delle conversazioni musicali

QUARTIERE 2 (Villa Arrivabene, Piazza Alberti 1/a)  
QUARTIERE 3 (Villa Bandini, Via di Ripoli 118)  
QUARTIERE 4 (Villa Vogel, Via delle Torri 23)  
QUARTIERE 5 (Villa Pozzolini, Viale Guidoni 188)  
SCUOLA KOINÉ (Borgo S. Croce 17)

### Il Maggio in vetrina

In occasione del 73° Maggio Musicale Fiorentino, la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e l'Associazione Amici del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino indicano la quattordicesima edizione del concorso a premi «Il Maggio in vetrina» (29 Aprile-18 Maggio). Coinvolgendo le attività commerciali fiorentine, il concorso ha lo scopo di valorizzare la realtà musicale del Maggio e di "vestire a festa" la città per accompagnare una manifestazione di portata e prestigio internazionale. Ai vincitori verranno consegnati una targa ricordo in argento e una coppia di biglietti per uno spettacolo del 73° Maggio Musicale. «Il Maggio in vetrina» è riservato agli esercizi commerciali siti nelle seguenti strade della città di Firenze: Borgo Ognissanti, Borgo San Jacopo, Piazza Antinori, Piazza Frescobaldi, Piazza San Felice, Via dei Fossi, Via dell'Oriuolo, Via Maggio, Via Porta Rossa, Via Rondinelli, Via Santo Spirito, Via dei Servi, Via Strozzi, Via dello Sprone, Via Zannetti, Borgo Santi Apostoli, Piazza del Limbo, Sdrucchiolo de' Pitti, Via Martelli.

L'Associazione Amici del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino rivolge il più vivo ringraziamento alla società **GEIT** per aver reso possibile l'incontro conviviale che si terrà Venerdì 14 Maggio 2010, al Grand Hotel Villa Medici, dopo la prima rappresentazione del *Ratto dal serraglio* di Mozart.

*nestra sul cortile*) è un giovane solitario colto ad osservare la vita degli altri dalla finestra del suo appartamento. Se il soggetto rimane a temi ben noti, interessa capire come l'idea della percezione della realtà che, filtrata da chi osserva, assume una veridicità "soggettiva", è risolta dai quattro autori. I quali fin dalla stesura del progetto hanno interagito nell'ideazione e realizzazione dello spettacolo. Così se Leslie Gottlieb e Ben Shirinian hanno la responsabilità rispettivamente della drammaturgia e della sua traduzione attraverso mezzi cinematografici, tecniche di animazione e *motion graphics*, le due stelle del National Ballet of Canada Konvalina e Côté firmano insieme la coreografia e interpretano due ruoli del lavoro la cui partitura musicale è stata composta dallo stesso Côté. Emozioni come la passione, il dolore, la gelosia, la solitudine vengono evocate attraverso la presenza fisica degli interpreti ma anche la dimensione virtuale delle loro proiezioni. Immagini simboliche trasportano così gesti e sentimenti comuni in una dimensione assoluta. La danza, con la sua essenza di umanità, ancora una volta ha però il compito più arduo: traghettare la vita nel mondo della metafora, e nel suo cammino creativo è destinata a praticare percorsi nuovi, a farsi pioniera, a condurre il nostro immaginario – come sostiene Jiri Kylian – *Whereabouts unknown*, «Da qualche parte, ancora ignota». Alla ricerca di una rivelazione che finalmente sveli il mistero dell'inconscio.

#### Impermanence

Guillaume Côté e Zdenek Konvalina coreografia  
Guillaume Côté musica  
MaggioDanza  
Nuova creazione, prima assoluta  
16, 18, 19 e 23 Maggio

# Rarità corali per un omaggio a Luigi Cherubini

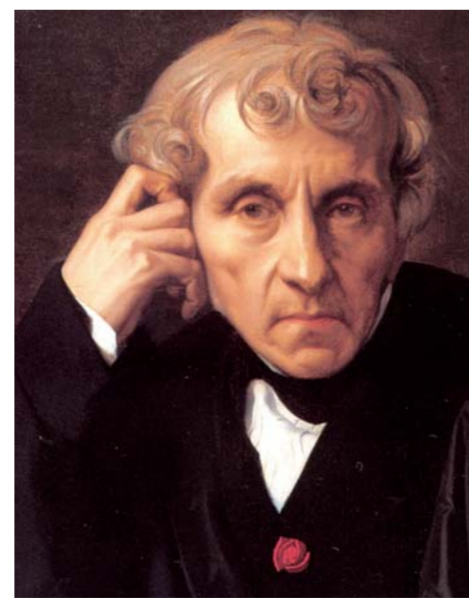
Gabriele Giacomelli

Quasi dimenticate le opere teatrali, ad eccezione della *Médée* riportata all'attenzione del pubblico grazie a Maria Callas, di Luigi Cherubini (Firenze 1760 - Parigi 1842) oggi si ricordano e si eseguono prevalentemente le grandi composizioni sacre, come il *Requiem in do minore*. Si tratta di messe in gran parte scritte per la Chapelle Royale, avendo il fiorentino scelto la Francia come residenza definitiva sin dal 1786. Ma il suo interesse per la musica sacra datava agli anni della giovinezza, quando era solito comporre messe e motetti per le chiese cittadine e quando cantava come contralto nel Battistero di S. Giovanni. Doverosamente, dunque, il

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e l'Opera di S. Maria del Fiore, nell'ambito della rassegna di musica sacra *O flos colende*, celebrano i duecentocinquanta anni dalla nascita di Cherubini con un concerto in Duomo: in programma figurano due sue autentiche rarità, il mottetto *Nemo gaudeat* e il monumentale *Credo*, entrambi a otto voci in doppio coro. Si tratta di opere scritte in gioventù che, tuttavia, rivelano una maestria nel trattamento del coro, una tecnica consumata negli artifici della scrittura contrappuntistica e una profondità d'ispirazione davvero sorprendenti. La loro struttura poliorale è probabilmente da mettere in relazione

con una prassi musicale all'epoca assai diffusa anche in S. Maria del Fiore e che sarà opportunamente rinverdire nel concerto, mediante la dislocazione dei semicori in vari luoghi della chiesa, al fine di ottenere suggestivi effetti "stereofonici". Il mottetto *Nemo gaudeat* fu composto nel 1781 a Milano, città dove Cherubini si era da poco recato al seguito del suo maestro Giuseppe Sarti. Il testo, tratto dal Libro biblico di Baruc, si configura come una sorta di lamentazione per la diaspora sofferta dal popolo ebraico in Babilonia e in Egitto. La musica è conseguentemente pervasa da un sentimento di mestizia che colora la massa corale

di tristi accenti dolorosi, segnati da silenzi improvvisi, pause cariche di tensione, accordi dissonanti. Conclude il concerto il lunghissimo *Credo* a otto voci, iniziato verso il 1778, ma completato soltanto nel 1806. Esso rappresenta un caso davvero singolare nel catalogo del compositore. Da una sua stessa testimonianza sappiamo che lo portava con sé lungo le varie peregrinazioni compiute in quegli anni, quasi fosse un diario musicale di viaggio da cui non riusciva a separarsi. Si tratta di una composizione forse nata come prova di ammissione a qualche concorso, ma che poi dovette assumere il valore di una sorta di testamento spirituale, svincolato



Jean Auguste Dominique Ingres, Luigi Cherubini (1842)

com'è dagli stili musicali maggiormente alla moda nel tempo. Le otto voci realizzano interessanti giochi armonici, come nella grande tradizione della polifonia poliorale rinascimentale e barocca cui si ricollega idealmente il brano, ma non mancano di intrecciarsi in complicati contrappunti a otto parti reali, che vengono risolti dall'autore con notevole perizia tecnica. Nonostante il manifesto sfoggio di sapienza compositiva, il brano provoca emozioni profonde, riuscendo a toccare molteplici corde espressive. Esemplare è il dolente «Crucifixus» in cui le voci si frastagliano drammaticamente perdendo via via vigore e compattezza. Vari ingegni contrappuntisti

stici costellano la partitura, che si svela all'orecchio esperto come una miniera di preziosità musicali, quasi un iniziatico *livre des secrets* uscito dalla penna del colto e raffinato compositore fiorentino.

*Cherubini e la musica sacra a Firenze*  
Da Gagliano, Jommelli, Cherubini  
Musica  
Coro del Maggio Musicale Fiorentino  
Piero Monti direttore  
In collaborazione con  
O flos colende - Opera di S. Maria del Fiore  
4 Giugno

ARIONE

Direttore responsabile: Francesco Ermini Polacchi  
Redazione: Paolo Bonami, Maria Concetta Fozzer  
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

© Copyright 1992 Firenze  
Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati.  
Stampa: Tipografia Coppini - Firenze  
Autorizzazione del Tribunale di Firenze  
Numero 3844 del 16 maggio 1988  
In copertina: Fregio e figura di Bernardo Buontalenti (secolo XVI)

Banca CR Firenze, il valore entra in scena



*73° Maggio Musicale Fiorentino*



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.

Banca del gruppo  
**INTESA**  **SANPAOLO**

 **BANCA  
CR FIRENZE** 

BOLLETTINO - ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO  
Anno XIX, n. 1 - aprile 2010