

# Quattro drammi, un teatro unico: il *Ring* di Wagner

Daniele Spini

Un'idea, quattro drammi musicali, un teatro. Un'utopia poco a poco trasformata in un progetto drammaturgico, poi in un poema, poi in due, poi in quattro, poi ancora in diciotto ore abbondanti di musica, e addirittura in un teatro diverso da tutti gli altri, pensato e costruito apposta, e in una serie di rappresentazioni destinata a cambiare la storia, prima pietra di un festival che ancora oggi attira migliaia e migliaia di persone. Questo è, in sintesi, *Der Ring des Nibelungen*, la Tetralogia di Richard Wagner.

Atto di nascita ufficiale uno scritto datato 4 Ottobre 1848: *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* (Il mito dei Nibelungi. Come abbozzo per un dramma). 3.793 parole, redatto a Dresda mentre si consumano rapidamente gli ultimi mesi della quiete borghese di Wagner, Regio Kapellmeister del Teatro di Corte, e intorno sta andando in pezzi la vecchia Europa, percorsa da uno spettro ancora più inquietante, almeno a dar retta a un *Manifesto* stampato in Febbraio a Londra da Karl Marx e Friedrich Engels. Dalla stesura di questo abbozzo alla conclusione del lavoro a *Crepuscolo degli dei* (21 Novembre 1874) passano ventisei anni e qualche settimana. Abbastanza per farci considerare *L'anello del Nibelungo* come il *Lebenswerk*, l'opera della vita di Richard Wagner, la cui vicenda artistica occupa meno del doppio del tempo durante il quale in qualche modo, e seppure alternandosi ad altre grandiose avventure creative, rimane aperto il cantiere del *Ring*.

In realtà il germe è impiantato da più tempo ancora nelle emozioni, se non nelle intenzioni, di Wagner. Ce lo dice *Mein Leben*, l'autobiografia dettata a Cosima Liszt negli anni Sessanta (e tradotta in italiano da Massimo Mila poco più di mezzo secolo fa). Nel 1843 Wagner è a Teplitz, a far la cura delle acque, e invece di rilassarsi si esalta leggendo la *Mitologia tedesca* di Jakob Grimm, che gli parla «con la voce d'una patria primigenia»: immagini che gli si presentano «come indizi di riconquista d'una coscienza da lungo tempo smarrita», fino a determinare in lui «una completa rinascita», «come per miracolosa ricognizione d'un mondo nel quale finora io m'ero soltanto aggirato in cecità presaga, come il bimbo nel seno materno». Un mondo ritrovato, più che non conosciuto allora. E attraverso il mondo Wagner sembra aver ritrovato anzitutto se stesso. Con parole non troppo diverse ci racconta poi di un successivo contatto con il mondo delle saghe e della mitologia germanica, nel 1847: «già da tempo si formava in me la coscienza della primordiale affinità del mio animo col mondo di queste vecchie leggende: ma ora essa acquistò a poco a poco quella forza di determinazione plastica che guidò i miei ulteriori lavori». Quasi vi avesse sempre pensato, senza saperlo. Dal primo appunto a un canovaccio in prosa, *Siegfrieds Tod*, La morte di Sigfrido, base di quello che sarà poi *Crepuscolo degli dei*. Poi nel 1849 la rivoluzione, il crollo

della carriera e della rispettabilità borghese, la fuga a Zurigo da esule politico inseguito da tutte le polizie di Germania come complice di Mikhail Bakunin. Il lavoro ristagna, almeno in apparenza: ma nel 1850 le prime note finiscono sulla carta, e sarà la scena delle Norn; nella primavera del 1851 ha già capito che invece di accumulare antefatti dovrà dar vita a un altro dramma, *Der junge Siegfried*, Il giovane Sigfrido; nell'autunno, procedendo in questo allungamento a ritroso, sa che i drammi saranno quattro. Nello stesso ordine nascono i poemi, pronti per la stampa entro la fine del 1852.

Dal mito alla storia, da un universo primordiale, soprannaturale ed eterno, al mondo degli uomini, scende lungo i quattro poemi la trama dell'*Anello del Nibelungo*. Oscillano fra amore e potere uomini e dei, nani e giganti, in una rete di simboli non meno fitta di quella delle contraddizioni vissute da tutti i personaggi, capaci di negare innocenza e amore pur di possedere oro e potere, ma anche costantemente nostalgici di ciò cui hanno abdicato, e illusi di tornarne

in possesso. Una saga dell'anticapitalismo romantico, incrociata con il tema, pure tutto romantico, dell'autobiografia ideale: con Wotan, vanamente desideroso di governare benignamente il mondo, Wagner ha in comune ben più che una pur significativa iniziale. Alla fine, tutto rientra nell'ordine primigenio: scompaiono dei ed eroi, giganti e nani, un Walhalla presunto millenario finisce in cenere, l'oro ritorna in fondo al fiume, nel suo grembo primigenio, e le figlie del Reno tornano a nuotargli intorno come nella prima scena del Prologo. Preparando così un nuovo ciclo (un cerchio, come l'anello del titolo), ma rendendo anche credibile una nuova serie di rappresentazioni dei quattro titoli: lo spettacolo proponendosi come simbolo a sua volta di una vicenda narrativa scopertamente simbolica.

Sì, perché, via via che si chiarisce le idee circa l'importanza primaria del fatto mitico nella sua stessa visione creativa, Wagner ha anche compreso che il Medioevo e il color locale storico di *Rienzi* e delle tre «opere romantiche» che hanno preceduto la Tetra-

logia in qualche modo lo ha tenuto legato a un concetto del teatro musicale vecchio, e per lui da rifiutarsi in toto. Così la creazione dei testi poetici della Tetralogia è contrappuntata da due saggi basilari, *L'opera d'arte dell'avvenire* (1850) e *Opera e dramma* (1851). Presa di distanza da un mercato melodrammatico italiano e francese che sempre più gli appare come il tempio di Mammona, ed edificazione di un concetto nuovo e insieme antichissimo, consapevole (secondo un tema ricorrente nella storia del teatro musicale, dalla Camerata dei Bardi in poi) del ruolo artistico e sociale della tragedia greca. Nel mito – un mito nazionale, capace di porsi anche come autobiografia immaginaria di tutto un popolo – i valori assoluti che il delizioso e romanzesco color locale storico di *Tannhäuser* e di *Lohengrin* ha potuto incarnare soltanto in parte. Nella scelta degli argomenti il Medioevo continuerà a circondare l'interminabile cantiere della Tetralogia, con *Tristano*, concepito a partire dal 1854, quando ancora non è terminata la composizione della *Walkiria*, e *Parsifal*, intravisto già nel 1857, in contemporanea con l'interrotto lavoro a *Siegfried*: ma proiettandosi a sua volta nel mito, in una storia più grande del vero e della storia stessa, sostituendo alla fiaba il simbolo, elevando a saga il ciclo epico.

Più lenta e accidentata la creazione della musica. Da Settembre 1853 (a Spezia, con l'intuizione dell'esordio, il Preludio del *Rheingold*, suggerito dallo spettacolo del mare) all'estate 1857, con i primi due atti di *Siegfried*; poi il timone indirizzato altrove, anche per le tempeste private, e la creazione di *Tristano*. Ma la concezione musicale del *Ring* resta determinante nel definire la fisionomia del Wagner maturo: il sistema dei motivi conduttori, già perfettamente efficace in *Lohengrin*, dà qui origine a totale continuità compositiva. *Tristano* e *Maestri cantori* saranno prosecuzione e affinamento di un'idea del dramma musicale che nell'*Oro del Reno* è già compiutamente affermata. Quando il cantiere della Tetralogia si riaprirà, nel 1869, conclusa l'avventura di Monaco con Ludwig, la musica registrerà a sua volta le tracce delle avventure armoniche vissute negli altri due drammi. E quando il *Ring* andrà in scena nella sua integrità, inaugurando il teatro di Bayreuth davanti a un pubblico di imperatori e di artisti, anche la musica, proprio per i mutamenti stilistici inevitabili dal 1853 dell'*Oro* al 1874 di *Crepuscolo degli dei*, sembrerà essere riassunto di tutto Wagner. Prolungandosi in *Parsifal*, destinato presto a proporsi come 'sostituto' del *Ring* come esclusiva di Bayreuth, una volta ammessa l'impossibilità economica di ripetere i cicli. Fino a farci pensare che la Tetralogia abbia in realtà accompagnato la storia di Richard Wagner anche dopo essere stata terminata, così come forse l'aveva accompagnata prima ancora di prender forma nella sua consapevolezza creativa.



Giuliano Pini, *L'Oro del Reno*, olio su tavola (particolare)

# Antigone, un mito di oggi

Francesco Ermini Polacci

Si apre nel segno della contemporaneità e con una prima mondiale il 70° Maggio Musicale Fiorentino: a tagliare il nastro inaugurale del Festival è infatti *Antigone*, nuova opera di Ivan Fedele, peraltro debutto dell'autore nel campo del teatro musicale. Un atto unico, che si rifà all'omonima e truculenta tragedia di Sofocle. *Antigone*, figlia di Edipo, si ribella fieramente al re di Tebe Creonte, che con un editto ha proibito di dar sepoltura a Polinice, fratello di lei. Polinice ed Eteocle, l'altro fratello, si sono infatti uccisi a vicenda davanti alle mura di Tebe, ma Polinice è considerato traditore della patria perché si è schierato con l'esercito nemico di Argo. *Antigone* si appella alla leggi divine e morali, non scritte ma eterne, e infrange il divieto di Creonte. Verrà per questo rinchiusa con la sorella Ismene in una grotta, e quando Creonte, impaurito dai foschi vaticini di Tiresia, si deciderà a liberarla, sarà troppo tardi: *Antigone* si è già impiccata. Un dramma forte, innescato dallo scontro di sfere inconciliabili: non a caso ha ispirato diversi adattamenti in campo teatrale, per mano di Jean Cocteau e Bertolt Brecht, ma anche lo stesso mondo dell'opera, con Galuppi, Honegger, Orff. Della nuova *Antigone* in musica parliamo con il suo autore, Ivan Fedele.

*Maestro Fedele, perché ha scelto proprio *Antigone*, figura del mito, come soggetto della sua prima esperienza operistica?*

Mi sono sentito naturalmente portato a seguire una strada: quella di scegliere un tema appartenente all'antichità e con le caratteristiche del mito, e che per questo si ponesse come archetipo, come modello valido per tutte le epoche. L'idea era di un'opera che, pur raccontando una vicenda, potesse presentare sulla scena un esempio etico. Un modello oggi più che mai valido: quello della contrapposizione fra la legge degli uomini e un diritto naturale, o se vogliamo soprannaturale, che governa i sentimenti umani. Due principi che spesso confliggo fra loro. Le nostre leggi

sono sempre molto precise nel determinare doveri e diritti, e spesso la loro validità è sostenuta con fede cieca. Tuttavia, e per fortuna, non possono certo agire sul piano, ad esempio, dei sentimenti.

*Cosa rappresenta dunque *Antigone*?*

*Antigone* incarna la *pietas*, perché si ribella allo spietato legiferare degli uomini, rappresentato da Creonte. I nostri tempi riconcono modelli di legalità e di ordine, ma non tengono conto di questioni generali che riguardano l'etica: in poche parole, non esiste legge che possa regolamentare i rapporti fra le persone. E questo, in fondo, è un richiamo alla coscienza di tutti noi: anche chi la vuole negare, con essa prima o poi dovrà fare i conti.

*Dal punto di vista musicale, in che modo ha risolto la vicenda di *Antigone*?*

Quello che mi interessava particolarmente era l'idea di caratterizzare musicalmente i sei personaggi della tragedia. Così, ognuno di loro canta in un modo che cerca di caratterizzarne la personalità, a prescindere da quello che dice. E quello che ciascuno di loro dice ho voluto enfatizzarlo con la compressione o con la dilatazione di quel materiale così particolare che gli appartiene. Ogni personaggio ha infatti una sua impronta specifica, nei profili melodici o nel modo di articolare il canto. Creonte è abbastanza stentoreo, e la musica vuole sottolineare le contraddizioni del personaggio: quando Creonte annuncia la pace riconquistata, in realtà è come se stesse proclamando una guerra. Il suo carattere subdolo e mistificatore è poi rappresentato da una linea melodica che si avvolge su se stessa, come una spirale. Tutti i personaggi mostrano così dei segnali drammaturgici che permettono sempre di individuarli nel corso dell'opera. Ma non sono *Leitmotive*, motivi conduttori alla maniera di Wagner: direi che si tratta di modalità ricorrenti di un atteggiamento vocale.

*E per quanto riguarda nello specifico il personaggio di *Antigone*?*

Anche *Antigone* conosce una forte caratterizzazione. Nella scena che la vede con la sorella Ismene, per compiangere assieme i fratelli morti, ho cercato di connotarla con profili melodici cromatici, inquieti. Quando Ismene l'abbraccia, entrambe procedono sullo stesso ritmo, e il canto di Ismene si ripiega sulla linea melodica di *Antigone*, ad esprimere la loro concordia. Ma quando le due donne per tre volte si allontanano fra loro, perché *Antigone* vuole rivendicare la sua scelta, il canto segue due linee indipendenti, secondo un andamento tipicamente dialogico. Devo dire che mi sono poi parzialmente ispirato anche alle teorie di Béla Balasz, che negli Anni Trenta studiò l'interazione fra musica e immagine nel film, formulando teorie applicabili al rapporto musica e drammaturgia. Balasz sosteneva che la musica nel film non doveva necessariamente sottolineare un'azione che di per sé veniva già espressa dalle immagini: se c'è una scena cruenta di una battaglia, perché dover necessariamente sottolinearla con una musica enfatica? L'effetto di un corale di Bach, diceva Balasz, aggiungerebbe invece un senso ulteriore, quello della riflessione. Ho trovato queste considerazioni molto interessanti e mi è piaciuto applicarle alla mia *Antigone*. Nel Prologo, Ismene invita la sorella a pensare al padre, alla madre e ai fratelli: qui tutto si ferma, e l'invito di Ismene a pensare è espresso da un intervallo musicale quieto, che man mano si allarga, su un'orchestra assolutamente statica. Ho voluto insomma fuggire agli stereotipi più tradizionali della drammaturgia musicale, cercando invece di interpretare musicalmente il testo in modo che potesse qualche volta creare anche un effetto di sorpresa, e offrire appunto occasioni di riflessione.

*Che tipo di lavoro è stato condotto nel libretto, scritto da Giuliano Corti?*

Giuliano Corti è un mitografo, un drammaturgo molto sensibile alla musica. Con lui mi

confronto sempre molto bene, e ho maturato un notevole affiatamento negli anni attraverso diverse altre composizioni, fra le quali *Coram Requiem*, *Animus anima*, *Barbara Mitica*. A lui ho chiesto un libretto molto essenziale, che mi permetesse una sua elaborazione anche in termini musicali. Ciò significa anche manipolare il testo, svelarlo gradualmente o sbriciolarlo, giocare con le parole e i loro suoni: tutte operazioni composite che hanno comunque sempre un senso drammaturgico, senza negare la comprensibilità del testo.

*E la collaborazione con il regista Mario Martone, che firma lo spettacolo di questa prima, come si è svolta?*

È stato, anzitutto, un incontro straordinario dal punto di vista umano. Due uomini del sud si incontrano intorno ad una storia antica, che appartiene alla cultura millenaria di quella Magna Grecia nella quale sono nati: Martone a Napoli, io a Gallipoli. Martone mi ha ascoltato attentamente per più di quattro ore, mentre mi sgolavo nel simulare al pianoforte le varie scene, i diversi personaggi, spiegando la mia lettura psicologica e musicale. Lui, noto regista cinematografico, è uno specialista di Sofocle, ha già messo in scena *Edipo Re* ed *Edipo a Colono*, e si è sentito particolarmente coinvolto da quello che aveva ascoltato e, probabilmente, dal mio grande entusiasmo. Da allora ci siamo scambiati diverse opinioni sui vari aspetti della messa in scena. Su tutti, la dimensione spaziale, fortemente evocata dalla partitura, gli ha suggerito una soluzione scenica di straordinaria efficacia drammaturgica: arcaica e rivoluzionaria al tempo stesso.

*Qual è il messaggio finale che vuol far arrivare al pubblico con la sua «*Antigone*»?*

Mi piaceva mettere in scena qualcosa che potesse ancora oggi sollecitare una coscienza attuale, attraverso la figura di *Antigone*, ma anche quella di Creonte. Un mito antico e al contempo moderno, con un *sound* che coi-niuga archetipi nel timbro – come l'uso delle percussioni – e una contemporaneità nei modi ormai condivisa. In fondo, anche *Traviata* offre una rappresentazione mitologica: quella storia appartiene al suo passato, ma potremmo benissimo ritrovarla nel nostro presente.

# L'Orfeo di boschi e valli

Alberto Cantù

Figlio di valli ed altipiani, di guardiacaccia ed ispettori forestali da generazioni, Christoph Willibald Gluck (Erasbach, Alto Palatinato 1714-Vienna, 1787) il senso della natura, caratteristico del Barocco e rilanciato dall'Arcadia, lo ha come corredo cromosomico. Dunque con il tasso di verità delle sue creazioni teatrali. Ad esempio di *Orfeo ed Euridice* (Vienna, Burgtheater, 1762; libretto di Ranieri de Calzabigi, balli di Gasparo Angiolini). «Azione teatrale» e non tragedia come sarà poi *Alceste* da Euripide (1767). «Festa teatrale» per l'onomastico dell'Imperatore ossia genere meno legato alle convenzioni del Dramma per Musica anche se la ricorrenza costringe gli autori a piegare il mito del Cantore tracio al lieto fine d'obbligo. A glorificare il vincolo del matrimonio in ossequio a Maria Teresa e all'augusto sposo.

*Orfeo* inaugura ciò che la storia indica come «Riforma di Gluck e Calzabigi» quasi fosse una sorta di prodigo del caso o il Sacro Graal che scende dal cielo. Si tratta certo di una

reazione all'opera seria all'italiana di soggetto storico e su libretti di Metastasio che è basata su recitativi ed arie di bravura o cantabili, sul virtuosismo di castrati e soprani e sul canto idealizzato: ira, lamento o trionfo. Di fatto, però, la Riforma di Gluck & Compagni è circoscritta nel tempo (gli anni Sessanta) e nello spazio (Vienna). Quando il direttore dei teatri viennesi, marchese Giacomo Durazzo, non gode più dei favori della corte anche il cosiddetto teatro riformato finisce. Torna prepotente in scena, al suo posto, quel melodramma che ha circolazione internazionale, parla immancabilmente italiano e si basa sul primato dei cantanti. Lo stesso Gluck è un eclettico seppure eclettico-intellettuale in-



Il canto d'Orfeo, mosaico, I sec. d.C. (Musée Granet, Aix-en-Provence)

fluenzato, come Angiolini e Durazzo, dalla cultura francese e che a Parigi ha frequentato un po' la Facoltà di Filosofia. Eclettico che ad opere riformate ne avvicenda di belcantistiche all'italiana, scrive semplici opéra-comique oppure ricche tragé-

die-lyrique per Parigi. Ad ogni modo, Riforma o no, *Orfeo ed Euridice* è lavoro di forte spessore estetico ed etico.

Secondo i progetti innovativi, il soggetto è mitico anziché storico perché il mito è più pregnante e assoluto: va al cuore delle cose senza diluirsi in fatti contingenti come gli eventi storici (una battaglia vinta la si sarebbe potuta perdere). Si basa sulla messa in campo e sull'approfondimento di un'unica vicenda: il dolore del semidio Orfeo per la morte della compagna, il dì delle nozze, e il desiderio di restituire la sua amata Euridice ai vivi. Vede una drammaturgia molto compatta per l'ampia articolazione delle scene: orchestra, coro, ballo e canto in un blocco reso unitario da ritornelli, scelte tonali e timbriche. Ha un canto rispettoso della parola dunque poco vocalizzato quanto ai solisti (niente arie belcantistiche) e sostanzialmente in accordi quanto al coro che può così declamare. Il coro, dicevamo. Da puro elemento decorativo com'è nell'opera italiana, si fa *dramatis persona*: personaggio imprescindibile e terribile come le Furie che, nel secondo Atto, sbarrano furibondamente il passo ad Orfeo prima che il suo canto, via via, le commuova. Anche il balletto con Angiolini muta secondo il modello fran-

cese di Noverre. Diventa «balletto d'azione» o pantomimico: in grado di rappresentare una vicenda come quella di Don Giovanni poi ripresa da Mozart (il balletto *Le festin de Pierre* o *Don Juan* scritto da Gluck-Angiolini nel 1761 proprio a ridosso dell'*Orfeo*). Altre novità. Al posto del canto spiegato ecco ariosi come *Che puro ciel! Che chiaro sol!* (Orfeo) dove trilli di violini e flauto e il canto dell'oboè contrappuntato dal fagotto frammezzo al melodico evolvere della voce si fanno mimeticamente natura, Campi Elisi, ed anche «emozione di natura» nel tradurre l'incanto di Orfeo dopo il buio di Averno. L'orchestra, appunto, e il sinfonismo di chi, come Gluck, ha studiato con Giovan Battista Sammartini: «il papà milanese della Sinfonia». Nelle introduzioni strumentali di Gluck, l'Ouverture prepara e predispone l'azione: non è un brano multiuso come la «Sinfonia avanti l'Opera» definita da Alessandro Scarlatti. E ancora. Se sta nascendo la Sinfonia da eseguirsi a concerto – con Haydn, con Mozart – ecco in Gluck dinamismo dei temi (nelle Ouvertüre) e una grande ricchezza sinfonica in scena con flauti, oboi, corni inglesi, chalumeau e fagotto, ottoni, arpa e archi pure con la sordina. Un senso vivissimo del timbro che si fa teatro *tout court*.

# Marco da Gagliano tra Firenze e Mantova

Gabriele Giacomelli

«Che vole Vostra Signoria Illustrissima di più chiaro? Dare ducento scudi a messer Marco da Galiani che si può dire che nulla fece, et a me, che feci quello che feci, niente?». È oggi difficile credere che l'autore di tali risentite parole indirizzate al cardinale Ferdinando Gonzaga il 2 Dicembre 1608 sia stato il cremonese Claudio Monteverdi, il compositore attualmente più conosciuto del Seicento italiano. Ma all'epoca, evidentemente, l'oggi quasi sconosciuto Marco da Gagliano, incontrava presso la corte mantovana un favore tale da suscitare le rimozioni del «divino Claudio». Entrambi i musicisti, il lombardo e il fiorentino, si trovavano infatti nelle terre dei Gonzaga al fine di allestire spettacoli musicali per festeggiare il matrimonio di Francesco, fratello del cardinale Ferdinando, con Margherita di Savoia. Monteverdi – che giusto l'anno precedente si era fatto apprezzare sempre a Mantova con l'*Orfeo* – aveva in produzione per le nozze principesche del 1608 una nuova opera, l'*Arianna*, mentre Gagliano rispondeva con la *Dafne*. Sicuramente l'arruolamento del maestro toscano fu favorito dal fatto che entrambi i fratelli Gonzaga, figli di Eleonora de' Medici e del duca Vincenzo Gonzaga, mantenevano ottimi rapporti con la corte e la cultura fiorentine, di cui Gagliano era uno dei massimi rappresentanti.

Nato a Firenze nel 1582, fu avviato presto alla carriera ecclesiastica, studiando al contempo musica con Luca Bati, maestro della cappella granducale di S. Maria del Fiore, S. Giovanni e S. Lorenzo. Ruoli, questi, nei quali il Gagliano subentrò nel 1608, in seguito alla morte del maestro. Il ventiseienne sacerdote fiorentino si trovò così a rico-

prire gli incarichi più prestigiosi per un compositore di musica sacra che la corte granducale potesse offrire e che già da qualche tempo era tradizione fossero cumulati in un unico personaggio. La nomina fu senza dubbio favorita dalle buone frequentazioni del Gagliano, ben introdotto nei 'salotti' dell'epoca. Mi riferisco al fitto reticolo delle

confraternite laiche – ma di forte ispirazione religiosa – nel cui ambito il musicista si muoveva sin da bambino. Nel 1607 – quando aveva già pubblicato quattro libri di madrigali su testi di Chiabrera, Guarini, Marino, Petrarca, Sannazaro, Tasso – divenne maestro di cappella della Compagnia dell'Arcangelo Raffaello (nota anche come Compagnia della Scala), praticamente la più importante della città, cui erano affiliati personaggi del calibro di Cosimo de' Medici, Giovanni de' Bardi, Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri. Non pago di ciò, nel medesimo anno si era reso promotore della nascita di una nuova accolita specificamente dedicata alla musica, l'Accademia degli Elevati, cui appartenevano, fra gli altri, Jacopo Peri, Giovanni Del Turco, Giovanni de' Bardi, Pietro Strozzi, Ottavio Rinuccini, e che aveva come patrono il cardinale Ferdinando Gonzaga.

E con questo il cerchio si chiude, dal momento che ritorniamo in quel di Mantova da dove eravamo partiti e dove il fiorentino si trovò a collaborare con il concittadino e fratello Rinuccini (il famoso librettista della *Dafne* perduta musicata da Peri nel 1598, nonché delle famose Euridici di Peri e Caccini) per scrivere il testo



Busto di Marco da Gagliano  
(Sala Capitolare della Basilica di S. Lorenzo, Firenze)

di una favola pastorale da rappresentarsi cantando. Alla coppia di artisti toscani fu dunque demandato il compito di presentare una nuova versione della *Dafne* cinquecentesca, che aveva riscosso un notevole favore. La vicenda narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (I, 452) della «bella ninfa fuggitiva» trasformata in alloro per sottrarsi agli appetiti erotici del dio Apollo, ha in effetti segnato l'esordio dell'opera in musica anche al di fuori dei confini italiani, essendone stata messa in scena presso il castello di Hartenfels una traduzione in tedesco nel 1627 con musica (oggi perduta) di Heinrich Schütz. La versione musicata da Gagliano pare immettersi nel solco del più puro stile del recitar cantando fiorentino, inaugurato pochi anni prima da Peri, che infatti ebbe a lodarne il «modo di canto [...] più proprio e più vicino al parlare che quello di qualcun altro valentuomo». Il rigore 'classicheggiante' di tale stile – trasparente sin dall'impaginativo Prologo cantato da Ovidio in persona – è di tanto in tanto inframezzato da momenti più ariosi, come il canto di Venere nella scena seconda *Chi da' lacci d'amor vive disciolto*, in cui la vena melodica si dispiega con qualche maggiore agiatezza. Ma non mancano le pennellate di colore atte a ricreare l'arcadico contesto ambientale, come il morbido gioco di echi intonato da Tirsì e i pastori nella prima scena. A rompere la monotonia del *recitar cantando* contribuiscono vari inserti corali prevalentemente omoritmici, volti alla chiara declamazione del testo poetico, quale si riteneva fosse in uso nell'antico teatro greco: «scolpir le sillabe, per fare bene intendere le parole» raccomandava Gagliano nella prefazione della *Dafne*. Del resto, per continuare con le parole dell'autore, «in simili affar non è il tutto la musica: sonci [sic] molti altri requisiuti necessari», come le scene, i costumi, la gestualità («ch'ogni gesto e ogni passo caschi su la misura del suono e del canto», scriveva Gagliano) e la coreografia, essendo infatti i citati inserti corali spesso graziosamente scanditi da leggiadri ritmi danzaretti. Si tratta dunque di un'esemplare favola musicale prodotta in un'epoca tutta protesa al vagheggiamento della mozione degli affetti – cui concorrevano armoniosamente poesia, musica, scene e danza – ritenuta antica prerogativa di quel teatro classico che tanto si voleva far rivivere. Concludo con le parole espresse da Gagliano nella solita prefazione a proposito della coeva *Arianna* monteverdiana e che implicitamente il fiorentino auspicava potessero valere anche per la sua opera: «il signor Claudio Monteverdi, musicista celebratissimo [...] compose l'arie in modo sì esquisito, che si può con verità affermare che si rinnovasse il pregio dell'antica musica [ide greca], perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lagrime».

## Il finanziamento delle fondazioni liriche

Duccio Cucchi

Come molti sanno, il sostentamento della musica in particolare è compito fondamentale dello Stato: l'art. 9 della nostra Costituzione sancisce infatti che «la Repubblica promuove lo sviluppo della cultura». In virtù di tale principio, il finanziamento del settore delle fondazioni lirico-sinfoniche, avviene ormai da molti anni attraverso il Fondo Unico dello Spettacolo (F.U.S.), anche se l'entità del sostegno pubblico, purtroppo, è di gran lunga inferiore a quello degli altri paesi europei (costituisce circa lo 0,30% del Prodotto interno lordo, contro il 2/3% della Francia e della Germania); ciò non garantisce una stabile autonomia economica delle istituzioni musicali. D'altro canto è bene rimarcare che non si può non riconoscere una interessante occasione allo sviluppo dell'investimento da parte dei soggetti privati, vocazione che la Legge n. 367/1996 (istitutrice delle fondazioni liriche), pur con numerosi limiti, ha voluto introdurre in modo più deciso che non in precedenza. Il doppio binario di finanziamento di pubblico e privato, non solo secondo la mia opinione, è dunque necessario all'esistenza delle fondazioni liriche e lo sarà sempre di più: esse dovranno ricercare sempre più il coinvolgimento dei privati e soprattutto delle imprese, ma nei confronti di queste ultime il legame deve passare attraverso un avvicinamento, che ritengo debba essere soprattutto mentale oltre che maggiormente frequente, al mondo dell'imprenditoria italiana ed estera. Penso che il continuo contrarsi in termini reali monetari dell'impegno pubblico, contribuisca al rafforzamento della convinzione da parte del mondo economico dello scarso interesse che riveste la partecipazione al capitale delle fondazioni o anche solo la contribuzione sporadica a tali enti.

Non è, e non deve essere, solo compito del mondo dell'associazionismo e del volontariato, fra i quali gli Amici del Teatro del Maggio Musicale sono fra i protagonisti, sensibilizzare sempre più l'interesse e la contribuzione della società e delle persone civili di questo paese verso le istituzioni musicali; in questo, come è penoso osservare quotidianamente, i mass-media e la scuola latitano pericolosamente. Gli Amici del Teatro dovrebbero essere presenti, in una società veramente orientata verso una valorizzazione delle istituzioni culturali e musicali in particolare, anche nei consigli di amministrazione delle aziende teatrali non tanto per svolgere un compito meramente rappresentativo e di fatto passivo, ma bensì per

sensibilizzare l'organo amministrativo al punto di vista del pubblico e degli appassionati che hanno veramente a cuore l'istituzione; ciò consentirebbe di portare elementi di novità nei teatri. Tornando alle liberalità dei privati, va ricordato che gli sgravi fiscali relativi alle somme donate dalle persone fisiche alle fondazioni liriche (che consistono in una detrazione dall'imposta Irpef pari al 19% delle donazioni in denaro), se da un lato non sono del tutto soddisfacenti (come lo potrebbe essere la deduzione integrale dal reddito del contributo, che attualmente è possibile solo per le imprese), dall'altro canto costituiscono un'occasione per sostenere concretamente e non solo moralmente, i nostri teatri e rappresentano un indice di affezione e di gradimento all'attività di essi. Occorre però che vi sia una generale presa di coscienza sulla importanza dell'azienda-teatro e sulla sua capacità di produrre un valore, anche etico; questo valore forse non è immediatamente riconoscibile per tutti i teatri, ma si basa, nel caso del nostro Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, su anni di tradizione, esperienza e professionalità che hanno consentito di raggiungere posizioni di eccellenza nel campo nazionale ed internazionale e che mantiene positivi riflessi in termini di immagine e di marchio. Grazie a tutto questo patrimonio – che i dirigenti hanno il dovere non solo di mantenere, ma anzi di incrementare – si possano attrarre le risorse necessarie almeno alla copertura del costo della produzione degli allestimenti che rappresenta meno del 10% dell'intero importo del bilancio.

Di questi e di altri temi collegati si è parlato il 12 Ottobre 2006 al Piccolo Teatro, nel Convegno che si è tenuto in collaborazione con il Teatro del Maggio, gli Amici del Teatro e con la Fondazione Dottori Commercialisti e Ragionieri di Firenze. Concludendo, penso che occorra anche realizzare da parte delle fondazioni liriche con un pizzico più di fantasia ed un passo più deciso rispetto al passato, nuove forme di coinvolgimento del settore dell'imprenditoria privata, quali per citarne solo qualcuna, le co-produzioni ai singoli progetti ed allestimenti, le sponsorizzazioni mirate a specifiche serate di presentazione delle aziende o di nuovi prodotti, i progetti culturali integrati con altri settori, tutte iniziative con le quali si riuscirà, a dare maggior visibilità e prestigio a chi investe in cultura, preservando l'indipendenza artistica e gestionale delle Fondazioni.

**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

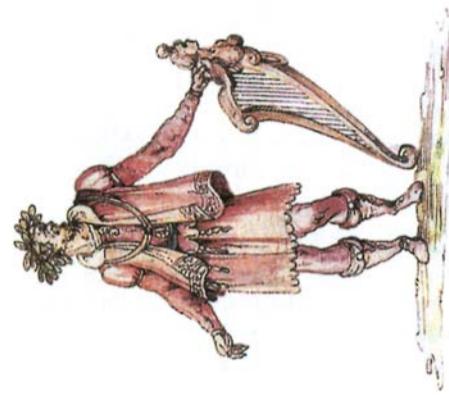
Stampa: Tipografia Coppini - Firenze  
Autorizzazione del Tribunale di Firenze  
Numero 3844 del 16 maggio 1988

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

Banca CR Firenze, il valore entra in scena



*70° 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.

**GRUPPO**  
**BANCA CR FIRENZE**



**BANCA**  
**CR FIRENZE**

BOLETTINO - ASSOCIAZIONE AMICI DEL TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO  
Anno XVI, n. 1 - Aprile 2007