

# Avventure umane di una Volpe astuta

Quirino Principe

Alla fine dei *Four Quartets*, Thomas Stearns Eliot ci convince che si raggiunge una metà desiderata «taking any route, starting from anywhere» (*Little Gidding*, I, 42). È questa una «symbolische Form» nel senso che Ernst Cassirer ha dato a tale definizione? È un archetipo? Noi lo crediamo, e individuiamo fra le sue infinite varianti il percorso artistico di Leoš Janáček (Hukvaldy in Moravia, Lunedì 3 Luglio 1854 - Ostrava in Moravia, Domenica 12 Agosto 1928), il compositore che della sua terra volle dare un'immagine intelligentemente nazionale e tradizionale, e per raggiungere questo obiettivo finì per fare della propria musica la quintessenza della modernità e dello spirito novocentesco in patria. La vicenda di un le-game progressivamente sempre più stretto con lo spirito della terra boemo-morava è testimoniata icasticamente dai quindici lavori scritti da Janáček per il teatro. Tra la metà degli anni Ottanta e il 1907, anno fatale e di crisi anche per altri compositori, per esempio per l'assai più giovane Alban Berg, o per il poco più giovane Gustav Mahler, le opere teatrali di Janáček attingono in prevalenza al repertorio delle fiabe e leggende, o delle narrazioni popolari: così accade tra la prima opera, *Šárka* (1887, seconda versione 1924), su libretto di quel Julius Zeyer cui Dvořák si era ispirato per i suoi poemi sinfonici su temi fiabeschi, e *La moglie del falsario* (1906-07). Ma già nel 1907 si profila una seconda fase, con il frammento per una progettata *Anna Karenina* su libretto di Stroužnický tratto dal romanzo di Tolstoj. Subito dopo ha avvio una serie di lavori la cui ispirazione letteraria e drammaturgica è, per così dire, ‘fantascientifica’: *Viaggio del signor Brouček sulla Luna* (1908-09), *La morte vivente* (1916), *Viaggio del signor Brouček nel secolo XV* (1917). Arriviamo così alla fine della prima guerra mondiale, e al compimento del sogno politico e culturale di Janáček: l'indipendenza nazionale e la nascita dello Stato cecoslovacco. Dal 1917, qualcosa cambia anche nella sfera privata: nasce la relazione sentimentale tra il sessantatreenne Janáček e la venticinquenne Kamila Stösslová (1892-1935), moglie di un commerciante, da lui conosciuta alle terme di Luhačovice. Tanto più diventano importanti, per l'anziano musicista assurto a simbolo musicale della patria, gli elementi popolari e autoctoni dal un lato, e, dall'altro, l'ambizione d'inserrarsi con funzioni di primato nell'avanguardia musicale europea. La cesura è rappresentata da *Káťa Kabanová* (1919), cupo e ‘terrestre’ dramma familiare. Si apre, come riepilogo di tutti i temi delle due fasi precedenti, esasperati dalla dimensione dell'assurdo e dell'orrore, la grandiosa trilogia conclusiva, fondata su tre concezioni immobili concettualmente e gigantesche per difficoltà di realizzazione sia scenica sia musicale. Le tre opere, i cui rispettivi temi sono il brivido della possibile metamorfosi tra umano e non umano, lo spaventoso ritorno di un essere ‘non morto’ e vissuto per secoli sotto sembianze diverse, e l'inferno in terra, sono: *Příhody Lišky Bystroušky* (Le-



Stanislav Lolek, disegni a penna per il racconto *La volpe astuta* di Rudolf Těšnohlídek (1920)

avventure della volpe Bystrouška, dove «Bystrouška» significa ‘astuta’), del 1921-23, su libretto proprio del compositore tratto da una bizzarra narrazione di Rudolf Těšnohlídek; *Věc Makropulos* (*L'affare Makropulos*), del 1923-25, di nuovo su libretto proprio tratto da uno scrittore sommo e terrificante, Karel Čapek; infine, *Da una casa di morti* (*Z mrtvého domu*), del 1927-28, ancora su libretto proprio tratto dal tenebroso testo di Fëdor Michailovič Dostoevskij.

Per brevità, possiamo chiamare *La volpe astuta* la prima opera della trilogia; lo stesso Janáček del resto, usava abbreviare e semplificare il titolo, come per esempio nella lettera di Venerdì 10 Febbraio 1922 a Kamila Stösslová, in cui le annuncia: «Ho cominciato a scrivere *Liška Bystrouška*», riferendosi evidentemente al libretto. Maria Stejskalová fu la domestica che rimase per quarantaquattro anni a servizio in casa di Janáček a Brnó. Fu lei che fece vedere al compositore le storie illustrate di cui si corredava quotidianamente il giornale locale

«*Lidové Noviny*» («Quotidiano del Popolo»), un foglio ‘di sinistra’ i cui redattori adottavano spesso criteri di comunicazione mutuati dai *magazines* d’oltre oceano. Quelle storie, all’origine dell’innovazione vagamente americanizzante ma anche debitrice ai vignettisti umoristici viennesi, erano disegni di Stanislav Lolek in sequenza narrativa: una sorta di fumetti senza parole. Nel 1920 o poco prima, la direzione del giornale aveva deciso di corredare le vignette con un testo, affidando l’incarico a uno dei redattori del «*Lidové Noviny*», Rudolf Těšnohlídek (Čáslav, Mercoledì 7 Giugno 1882 - Brnó, Giovedì 12 Gennaio 1928). Těšnohlídek era uno scrittore anarchico, orientato verso l’avanguardia che poco più tardi sarebbe stata teorizzata dal Circolo Linguistico di Praga, tra il 1924 e il 1928. Al «*Lidové Noviny*» lavorava come cronista giudiziario. Eccentrica e tragica figura di poeta, sarebbe morto suicida, sette mesi prima della morte di Janáček. Per il giornale, inventò una narrazione comica, con locuzio-

ni dialettali morave in cui si annidavano allusioni erotiche e vivaci caricature. Ne nacque un testo che oggi, non soltanto in Moravia, è considerato un piccolo classico dell’umorismo. Janáček incontrò Těšnohlídek, si appassionò al soggetto, lo arricchì con sue personali ricerche sugli animali, sui loro comportamenti, sulle loro voci. Ideò un’opera in tre atti, della quale egli stesso avrebbe scritto il libretto. Il lavoro di composizione ebbe inizio Domenica 22 Gennaio 1922 (se crediamo alla data indicata dall’autore sulla partitura autografa), e fu ultimato Mercoledì 10 Ottobre 1923. La popolazione di Brnó, sapendo che la nuova opera di Janáček era ispirata dai ‘fumetti’ di Těšnohlídek divenuti popolarissimi in città dalle pagine del prediletto quotidiano, seguì il lavoro di composizione come se fosse cosa ‘sua’, scambiandosi notizie e aggiornamenti sulla situazione. L’opera ebbe la prima esecuzione al Teatro Nazionale di Brnó Giovedì 6 Novembre 1924. Ne riasumiamo la sceneggiatura.

## ATTO I

*Preludio* – Nel bosco, il guardiacaccia è assopito. Insetti e altri animali se la spassano. Ma il guardiacaccia si sveglia, cattura Bystrouška (la volpe, che è Astuta di nome e di fatto) e se la porta a casa. La volpe è sdraiata a terra; vicino a lei è accovacciato Lapák, il cane del guardiacaccia. Lapák arde concupiscentia per la bella Bystrouška. Le confessa, insinuante, che egli, poverino!, non ha mai avuto esperienze amorose, e perciò... La volpe deve difendersi a morì dalle insidie sessuali del cane e dai dispetti dei bambini. Molestata, viene accusata di molestare (così va il mondo...), e viene legata. *Intermezzo* – Bystrouska, legata, di notte si trasforma in un essere umano: in una bella ragazza. Si lamenta e canta. Al mattino, riprende le sembianze volpine. La nuova giornata comincia con un fastidio. La gallina e i polli prendono in giro Bystrouška poiché ella non depone le uova. La volpe, irritata, si proclama capacissima di deporre uova, e invita i gallinacei a farsi più vicini per vedere se ciò non sia vero. Quando gallina e polli si avvicinano, la volpe li abbatte torcendo loro il collo. Molestata, viene accusata di molestare (così va il mondo...), e viene legata. Temendo la punizione del guardiacaccia, nel momento in cui costui si fa avanti per picchiarla Bystrouška strappa il guinzaglio che la immobilizza, e fugge nella foresta.

## ATTO II

*Preludio* – Nel bosco, Bystrouška cerca un comodo rifugio. Vede la tana di un tasso, ne scaccia il povero animale, e se ne impadronisce. Frattanto, in una locanda, il guardiacaccia, il curato e il maestro di scuola giocano a carte e bevono come spugne. Il guardiacaccia punzecchia il maestro, deridendolo per la sua poca prestanza fisica e insinuando dubbi sulle sue capacità amatricie. Di rimando, il maestro rinfaccia al

## Verso una nuova contemporaneità

Giuliano da Empoli\*

Il nuovo Auditorium del Maggio – sul quale ci sono finalmente certezze dopo tanti anni di attesa – non ha solo una dimensione architettonica. È anche l’occasione di coronare un percorso che condurrà la Fondazione ad assumere una dimensione sempre più contemporanea. Un percorso che è iniziato con l’apprezzabile innovazione nel campo degli allestimenti, con il successo crescente di «Maggio Off» e con la felice intuizione di «Recondita Armonia», ma che si intensificherà ancora di qui al 2011: con uno spazio sempre maggiore per le prime esecuzioni ed uno sguardo sempre più proteso verso quelle istituzioni, americane ed europee, che hanno saputo riavvicinare un pubblico più giovane diversificando la loro proposta culturale.

Esiste infatti un nuovo pubblico, che alcuni definiscono *neo-classicals*, disposto ad avvicinarsi al mondo della lirica e della musica classica purché le modalità dell’offerta siano in linea con le loro abitudini di consumo culturale, caratterizzate da un forte contenuto tecnologico accompagnato a un certo grado di informalità. Questo pubblico ha voglia di occupare nuovi spazi. È a partire da lui che il Maggio potrà maggiormente aprire alla dimensione contemporanea della manifestazione e avvicinare neofiti e amatori.

In questo percorso il contributo dell’Associazione degli Amici del Maggio è essenziale: si tratta di creare una connessione tra Maggio, il suo pubblico di appassionati storici e le nuove fasce di pubblico desiderose di avvicinarsi al mondo della lirica e della musica classica, purché si offra loro un qualche incoraggiamento.

\*Assessore alla Cultura e Contemporaneità del Comune di Firenze

# Un fiore liberty sbocciato in terra di Napoli

Cesare Orselli

Nata in quel fatidico 1902 in cui Debussy presentava *Pelléas et Mélisande*, per lungo tempo *Adriana Lecouvreur* – unico titolo cui è affidata la fama del calabrese Francesco Cilea, su un libretto che Arturo Colautti aveva tratto da Scribe – è apparsa una delicata infiorescenza sbocciata sul tronco del massenettismo e del puccinismo; testimonianza dei tentativi di aggiornamento compiuti da una cultura – quella italiana e, più, napoletana – soffrente, per gran parte dell’Ottocento, di un certo isolamento provinciale. Non saremo noi ad affermare che *Adriana* – ancora una variante del classico triangolo amoroso, con un tenore Principe di Sassonia conteso dalla principessa di Bouillon e da una diva della Comédie Française (mezzosoprano e soprano, come Amneris e Aida) – costituisca un momento ineliminabile nella storia dell’opera; altre eroine/consorelle (Mimì, Tosca, Butterfly, Santuzza) cantano od agiscono con voce più autorevole della tenera figura delineata da Cilea; e, quanto a cornice, il suo Settecento non ha l’opulenza sensuale di *Manon Lescaut* (1893), né l’ironia sottile e la malinconia prossima a emergere nella *Sonatine* di Ravel (1905). Eppure, per chi non voglia soffermarsi soltanto sugli omaggi al *grand-opéra* resi con l’intrigo *noir*, con la parentesi ballettistica, con le scene d’insieme, o sul geniale episodio di ‘teatro nel teatro’ di Adriana che recita Fedra, questa partitura continua a presentare un interesse di natura squisitamente musicale; poiché in *Adriana* sembra confermarsi quella sottile tendenza al divorzio tra parola e immagine sonora che costituisce uno dei tratti sintomatici del teatro naturalista. I compositori della Giovine Scuola, infatti, non accolgono il verdiano cul-



Aleardo Villa, manifesto per *Adriana Lecouvreur* (1902)

to della «parola scenica»: una volta frantumata l’ampia struttura dell’aria romantica, il loro canto si restringe nelle ridotte dimensioni della romanza, addirittura dell’inciso cantabile, ove sempre maggiore è l’importanza conferita all’inflessione vocale, all’attacco, all’interiezione, piuttosto che all’articolazione di un pensiero melodico ampio e coerente. Segnale di questo graduale disinteresse per il singolo elemento verbale è quella tendenza alla «improprietà sintattica», per cui la logica musicale e quella letteraria procedono su binari talvolta divergenti: qui il senso poetico è compiuto, ma non termina il periodo musicale (si pensi a «Amor ti vieta»); qua la voce s’innalza in accenti espressivi mentre intona curiosamente, che so, una preposizione o un articolo («Un bel dì vedremo»), e così via. E, a confermare questo disagio, sempre più frequenti nel teatro della Giovine Scuola si fanno i preludi e gli interludi (e anche *Adriana* ne sfoggia di assai pregevoli), momento di ‘liberazione’ dai vincoli della ferrea logica testuale, sbocco di una cantabilità non compiutamente realizzata con il mezzo vocale, che

attende solo l’orchestra per espandersi appieno.

*Adriana Lecouvreur*, ancor più di altri lavori veristi, è l’emblema di questa situazione, con, in più, due peculiarità che sono di Cilea soltanto e su cui vorremmo fare una riflessione. Chi ripercorra con la mente le più notevoli invenzioni melodiche dell’opera, non riuscirà – crediamo – ad andare oltre a qualche frase: di solito gli incipit delle arie («Io son l’umile ancella / del genio creator», «L’anima ho stanca, / e la meta è lontana...»); meno spesso periodi interni («...bella tu sei / come la mia bandiera...», «Io son sua per la vita...»). Frequentemente, la memoria non saprà riprodurre l’arioso nella sua integrità, come se le parole del testo faticassero ad emergere nel tessuto musicale, a sposarsi con il canto in un’indissolubile unità e compiutezza sintattica. Nel disegnare le sue romanze, Cilea non sembra porre la stessa cura dei compositori della sua generazione (di un Puccini *in primis*) nel far coincidere l’espressività dell’inflessione musicale con le singole parole che compongono i versi; non si preoccupa, ad esempio, del fatto che frequentemente delle sillabe atone si trovino sui tempi forti del-

le battute; insomma non pare avere nel suo credo estetico l’aspirazione a un moderno «recitar cantando». Lo stupore sarà forse maggiore quando si confronti la proprietà e puntualità dell’accentuazione espressiva che caratterizza gli eleganti episodi in «stile di conversazione», e parallelamente l’improprietà, le divergenze fra testo e musica che si verificano nelle sue romanze e duetti. Si osservi la ‘misura’ delle più memorabili melodie dell’*Adriana* (si pensi all’entrata di Adriana «Io son l’umile ancella», a «O vagabonda stella d’Oriente», a «Poveri fiori»): esse sono, immancabilmente, costruite a forza di 4 + 4 battute, secondo schemi di una classicità assoluta, mentre Puccini, Mascagni, Giordano tendono a costruire i loro organismi cantabili su arcate melodiche di diseguale ampiezza. Ecco qui che si palesa la ‘diversità’ di Cilea rispetto ai suoi compagni: nel persistere, nel suo linguaggio, di una struttura portante dai robusti ascendenti ‘accademici’, che tradisce ad ogni più sospinto una scuola profondamente vissuta ed assimilata. Si è parlato, per la flebilispirazione di Cilea, di *Liberty*, di *Floreale*; e certo l’indicazione può contenere una certa validità (basterebbe pensare agli ultimi accenti di Adriana morente «Ecco la Luce / che mi seduce / che mi sublima (...) Sciolta dal duolo / io volo, io volo / come una bianca / colomba stanca, / al suo chiaro»): ma si tratta pur sempre di un *Art Nouveau* (quanto lontano da Klimt o da Strauss!) filtrato attraverso la cultura italiana, di un melodizzare che ancora non si è risolto in puro arabesco, in decorazione libera, fantastica, asimmetrica. Sotto alla ricca vegetazione, ai tralci fioriti del *décors* è dato intravedere una soda struttura armonica e formale alla quale Cilea non riesce a rinunciare, come qualcosa di costitutivo e di connaturato alla sua

attività di organizzatore di suoni in musica: un *Liberty* con qualche rigidezza strutturale, pur nell’eleganza delle linee e nella finezza dei coloriti, inclini ai toni crepuscolari e sfumati. Vertice di questa singolare compresenza di decorazione e di sapienza strutturale è la romanza finale di Adriana «No, la mia fronte», nella quale lo schema del testo letterario è addirittura stravolto, e tutto l’interesse si concentra sullo spunto melodico che si arricchisce di movenze belcantistiche: quartine vocalizzate, appoggiature, che assai più che nella voce, trovano il loro naturale sfogo espressivo nell’orchestra, che – dopo il canto del soprano – riprende la melodia integralmente. Questi spunti di «neo-belcantismo», di tendenza al divorzio fra parola e invenzione musicale si pongono fra i tratti più singolari dello stile melodrammatico di Cilea; il quale, per altro verso, accoglie largamente i portati della scuola napoletana. Ma non si tratta solo delle eleganze settecentesche dei minuetti o dei balli arcadici rievocati nelle scene d’ambiente; quanto, invece, del melodismo della canzone ottocentesca, del quale *Adriana Lecouvreur* esibisce numerosi esempi. Non sono forse i canti più illustri: ma certamente l’assolo di Michonnet al I atto «Ma rimedio non v’è», e – ancora del baritono – l’inciso «Noi siam povera gente», e poi «Bambina non ti crucciari» paiono impastati di una cantabilità affettuosa e sfogata, non lontana dall’ispirazione di tante celebri canzoni partenopee. Ma l’omaggio più esplicito e commosso a questa tradizione musicale Cilea ce l’offre proprio nelle ultime battute del IV Atto, nell’Adagio che riprende il canto di Adriana «Ecco la Luce»: qui, il «napoletano» emerge nella trasparente orchestrazione con arpe e tremolo di violini: davvero un modo italiano e personale per salutare l’illustre interprete che Voltaire aveva definito «figlia dell’amore».

**CILEA: Adriana Lecouvreur**  
**Ivan Stefanutti** regia,  
scene e costumi  
**Orchestra e Coro**  
**del Maggio Musicale Fiorentino**  
**Bruno Bartoletti** direttore  
18, 20, 21, 23 e 24 Febbraio 2010

## La Volpe astuta

guardiacaccia la fuga della volpe. A notte fonda, i tre compari escono dall’osteria per rincasare. Il maestro, ubriaco fradicio, smarrisce la strada: inciampa in Bystrouška, nasconde dietro un girasole, e la scambia per Terynka, la donna che egli ama e che vive lontano. Il curato, anch’egli incamminato verso casa e moderatamente sbronzo, ritrova nei fumi dell’alcol vaghi ricordi di gioventù, fra i quali una brutta disavventura durante la quale era stato accusato di avere sedotto una ragazza. Commentando la reminiscenza, il curato cita in greco antico l’*Anabasi* di Senofonte: «Memnésthō anēr agathós eīnai» (‘Ricordati di essere un uomo buono e giusto!’). Sia il maestro che il curato sono scossi dal fragore di due col-

pi di fucile sparati dal guardiacaccia contro Bystrouška. *Intermezzo* – Mutamento di scena. Qualche tempo dopo, in una luminosa sera estiva, la volpe passeggiava nei paraggi della sua tana. Scende la notte: al chiaro di luna, Bystrouška vede un bel volpacchiotto, il cui nome è Raggi d’Oro, e va in estasi. I due s’innamorano, sotto gli occhi di uccelli pettigoli e invadenti. Si sposano, fra gli schiamazzi mezzi festosi e mezzi ‘goliardici’ degli altri animali che popolano la foresta.

### ATTO III

*Preludio* – Qualche tempo dopo. Una radura nel bosco. Harašta, venditore ambulante di polli, parla concitatamente con il guardiacaccia, che lo sospetta di braccaggio. Harašta riesce a sviare il discorso,

annunciando il suo matrimonio con Terynka, la donna amata dal maestro. Intanto, Bystrouška, il suo compagno Raggi d’Oro e la loro prole nel frattempo nata fanno strage di galline. Harašta, infuriato, spara a Bystrouška uccidendola. Nella locanda, il maestro piange alla notizia che Terynka sposa un altro. Il guardiacaccia si sente vecchio. Ritorna a casa, ammira il bel paesaggio, ricorda il giorno della proprie nozze, si sdrai sulla erba e si assopisce. Sogna. Nel sogno riappaiono le creature già entrate in scena, fra cui una piccola volpe. Il guardiacaccia tenta di acciuffarla, ma riesce soltanto a prendere un ranocchio.

Massimo Mila, recensendo l’edizione dell’opera diretta da Walter Felsenstein alla Komische Oper di Berlino (1957), parlò

di fusione tra il melodismo slavo di Antonín Dvořák e il sinfonismo ‘pagano’ di Richard Strauss. Un altro direttore d’orchestra, il britannico sir Charles Mackerras, definì il linguaggio musicale della *Volpe astuta* come «sintesi tra Musorgskij, Bartók, Debussy, Sibelius e Mahler».

**JANÁČEK: La piccola volpe astuta**  
**Laurent Pelly** regia e costumi  
**Orchestra e Coro**  
**del Maggio Musicale Fiorentino**  
**Seiji Ozawa** direttore  
Nuovo allestimento in coproduzione con Saito Kinen Festival  
8, 11, 13 e 15 Novembre 2009

# Itinerari sinfonici di Schumann

Francesco Ermini Polacci

Robert Schumann (che ricordiamo nel bicentenario della nascita, 1810-2010) ha da poco passato la trentina quando decide di confrontarsi con la grande forma della Sinfonia. Fino a quel momento, troppo ingombrante e insuperabile è sentita da lui – come lo sarà dal suo pupillo Brahms – l'autorevole eredità lasciata in quel campo da Beethoven, e in particolare dalle conquiste formali ed espressive della *Nona Sinfonia*. Sono in molti compositori, eccezione fatta forse per Mendelssohn, a vivere in quell'epoca l'inevitabile confronto beethoveniano con i timori e le incertezze di un vero e proprio complesso; Schumann riesce a superarlo aiutato dal raggiungimento della piena maturità artistica, dopo pagine e pagine affidate alla voce intima del prediletto pianoforte e dopo il fugace tentativo di una *Sinfonia in sol minore* abbozzata a ventidue anni, ma anche grazie ad un evento che su di

lui agisce come un insopprimibile impulso alla creazione sinfonica: l'ascolto dell'ultima *Sinfonia* di Franz Schubert, la «*Grande*» in *do maggiore*, riscoperta a Vienna in un vecchio cassetto. «La mia felicità era al culmine, e solo due desideri potevo ancora avere: sposarti e poter comporre anch'io una Sinfonia simile», scrive nel 1839 Schumann all'amata Clara Wieck, proprio dopo aver ascoltato la «*Grande*» di Schubert.

Passano davvero pochi anni, e si giunge così al 1841, l'«anno sinfonico» per autonoma nella vita artistica di Schumann: nasce finalmente la *Sinfonia n. 1*, diretta con grande successo dall'amico Mendelssohn; ma si susseguono l'una dietro l'altra anche altre partiture sinfoniche, gli abbozzi per una *Sinfonia in do minore*, il trittico *Ouverture, Scherzo e Finale*, il primo tempo del *Concerto per pianoforte*, nonché una *Fantasia Sinfonica* che



J.F. Klima, ritratto di Robert Schumann (1839)

si trasformerà, sottoposta a modifiche ben dieci anni dopo, nella *Sinfonia n. 4*. È un formidabile rigoglio creativo, spiegabile anche alla luce della nuova condizione esistenziale di Schumann, dal 1840 finalmente sposato a Clara e ora anche più fiducioso nelle sue possibilità creative. Di quell'entusiasmo reca del resto tracce inequivocabili proprio la *Sinfonia n. 1*, fin dall'inizio nota con il titolo originale «*Friihingssymphonie*» (*Sinfonia della Primavera*) perché probabilmente ispirata a Schumann da alcuni versi del poeta Adolph Böttger: parole che evocano lo slancio di una rinnovata vitalità attraverso appunto l'immagine della primavera, consona allo stato d'animo del musicista in quegli anni. Ma al di là dei contenuti emotivi extramusicali (che l'autore si era del resto inizialmente preoccupato di palesare attraverso titoli descrittivi, come nella «*Pastorale*» di Beethoven), con la *Sinfonia n. 1* Schumann propone per la prima volta la sua personale soluzione al confronto sinfonico beethoveniano, inseguendo l'ideale di una concezione fortemente unitaria nel discorso secondo procedimenti che lui stesso aveva applicato a tante sue pagine pianistiche: non più la dialettica dei contrasti tematici, tipica appunto di Beethoven, ma un'idea tematica pressoché unica che si rinnova in un continuo gioco di rimandi e relazioni, motivi talvolta quasi impercettibili che, ripetuti e variati, disegnano la trama di una fitta struttura ciclica organicamente dipanata. Sarà questo un principio costruttivo base e inconfondibile dello Schumann autore di sinfonie, portato avanti con una fantasia sempre più libera. Anche nella *Sinfonia n. 2*, la cui origine prima risalirebbe agli abbozzi della *Sinfonia in do minore* di quello stesso 1841, portata a termine nel 1846 e ancora una volta presentata da Mendelssohn, seppur con minor successo. Delle *Quattro Sinfonie* di Schumann è quella di concezione più solidamente classica, quella più drammatica e

beethoveniana, seppur innervata di inquietudini e ossessioni che paiono il riflesso dei primi, fatali disturbi mentali accusati da Schumann proprio in quel periodo. Cuore espressivo ne è non a caso l'*Adagio*, un'intensa, dolente confessione fatta di voli lirici ma carica di sofferenza. Ultima ad essere pubblicata (1853), la *Sinfonia n. 4* ha in realtà le sue origini – come si è visto – nel 1841, e venne rilavorata da Schumann nel 1851. È la sua *Sinfonia* più innovativa. Già nella sua prima veste, conteneva i caratteri specifici della sua versione definitiva, che Schumann avrebbe potenziato e sviluppato: a cominciare da quella libertà d'invenzione tipica della forma della *Fantasia*, rivendicata dal titolo iniziale, e che nella *Sinfonia n. 4* è portata ad eludere i più rigorosi dettami formali per tracciare invece un fluido percorso fatto di legami tematici fra un movimento e l'altro. Schumann raccomandava sempre di eseguirne i movimenti senza la minima pausa. Da questa continua proposta di motivi strettamente imparentati fra loro, e che pur dall'orecchio vengono percepiti ogni volta come nuovi, nasce il senso di stringente e straordinaria coesione che prima della *Quarta* di Schumann nessuna sinfonia aveva conosciuto in modo così evidente e compiuto. Tutta la *Sinfonia* ha origine nel primo tempo, aperto da motivo solenne quanto misterioso che riapparirà, con toni espressivi sempre diversi, nella poeticissima Romanza, nello Scherzo, e ancora all'attacco del movimento finale.

La *Terza* è l'ultima sinfonia che Schumann compone *ex novo*, nel 1850, dirigendola lui stesso con grande successo l'anno successivo. All'epoca gli Schumann si sono trasferiti a Düsseldorf, in piena Renania, dove Robert è stato chiamato a ricoprire la carica di direttore dei concerti: la sua nuova *Sinfonia* diventa un omaggio a quella terra amatissima, all'incanto dei suoi paesaggi; proprio Schumann ne parla come di un «quadro di vita sul

Reno», e la definizione fa presto meritare alla pagina il soprannome eterno di «*Renana*». Evidenti all'ascolto risultano i suggerimenti descrittivi, quando non addirittura paesaggistici, di una partitura tutta animata da un tono solenne quanto festosamente popolare: fin dall'apertura, affidato allo slancio dinompente e fiero, romantico e tedesco, di quel tema fondamentale, cantato a piena orchestra, cui Schumann affida via via i colori orchestrali e i livelli dinamici più diversi. Alla forza trascinante e realmente fluviale di questo primo tempo corrisponde il finale, sorta di danza nello spirito di un'apoteosi, movimento estremo di una struttura sinfonica che ora accoglie ben cinque movimenti, non più quattro; e a introdurlo c'è un Maestoso carico di mistero e solenne, dominato da un severo tema polifonico agli ottoni che già porta con sé un clima tutto bruckneriano. Episodio che pare fosse stato suggerito a Schumann dalla partecipazione alla cerimonia di investitura a cardinale dell'Arcivescovo di Colonia, avvenuta nel maestoso Duomo della città. Ma a segnare fortemente la «*Renana*» è ancora una volta il continuo ritorno circolare dei motivi, il loro liberissimo disporsi in un discorso ora eccezionalmente dilatato, come si diceva, fino a cinque movimenti. Ed è in elementi come questi che Schumann indica compiutamente la strada del sinfonismo di lì a venire: primo fra tutti, quello di Gustav Mahler.

## ATTIVITÀ DEGLI AMICI DEL TEATRO DEL MAGGIO

### CONVERSAZIONI MUSICALI

A cura della sezione volontari degli Amici del Maggio Musicale Fiorentino

#### «Recondita Armonia»: Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata

Lunedì 28 Settembre, ore 17  
Lunedì 28 Settembre, ore 17  
Martedì 29 Settembre, ore 17  
Martedì 29 Settembre, ore 17  
Mercoledì 30 Settembre, ore 17  
Giovedì 1 Ottobre, ore 16.30

#### La piccola volpe astuta

Lunedì 2 Novembre, ore 17  
Lunedì 2 Novembre, ore 17  
Martedì 3 Novembre, ore 17  
Martedì 3 Novembre, ore 17  
Mercoledì 4 Novembre, ore 17  
Giovedì 5 Novembre, ore 16.30

#### Il Campanello/Carmen Suite

Lunedì 30 Novembre, ore 17  
Lunedì 30 Novembre, ore 17  
Martedì 1 Dicembre, ore 17  
Martedì 1 Dicembre, ore 17  
Mercoledì 2 Dicembre, ore 17  
Giovedì 3 Dicembre, ore 16.30

#### L'Italiana in Algeri

Lunedì 18 Gennaio, ore 17  
Lunedì 18 Gennaio, ore 17  
Martedì 19 Gennaio, ore 17  
Martedì 19 Gennaio, ore 17  
Mercoledì 20 Gennaio, ore 17  
Giovedì 21 Gennaio, ore 16.30

#### Adriana Lecouvreur

Lunedì 15 Febbraio, ore 17  
Lunedì 15 Febbraio, ore 17  
Martedì 16 Febbraio, ore 17  
Martedì 16 Febbraio, ore 17  
Mercoledì 17 Febbraio, ore 17  
Giovedì 18 Febbraio, ore 16.30

#### Sedi delle conversazioni musicali

QUARTIERE 1 - CENTRO KOINÉ (Via Pandolfini 27)  
QUARTIERE 2 (Villa Arrivabene, Piazza Alberti 1/a)  
QUARTIERE 3 (Villa Bandini, sala Paradiso 1° piano, Via di Ripoli 118)  
QUARTIERE 4 (Sala del Consiglio, Via delle Torri 118)  
QUARTIERE 5 (Villa Pozzolini, Viale Guidoni 188)  
COMUNE DI SCANDICCI (Associazione AUSER, Via Vivaldi 55)

#### INCONTRI CON IL PUBBLICO AL PICCOLO TEATRO DEL COMUNALE

Giovedì 5 Novembre, ore 17.30:

Quirino Principe presenta *La piccola volpe astuta*.

SCHUMANN: *Manfred, ouverture*

HENZE: *Elogium Musicum*

SCHUMANN: *Nachtlied*

SCHUMANN: *Sinfonia n. 3 «Renana»*

#### Orchestra e Coro

del Maggio Musicale Fiorentino

Ingo Metzmacher direttore

21 Novembre 2009

SCHUMANN: *Sinfonia n. 4*

JANÁČEK: *Messa Glagolitica*

#### Orchestra e Coro

del Maggio Musicale Fiorentino

Tomas Netopil direttore

1 Aprile 2010

**ARIONE**

Direttore responsabile: Francesco Ermini Polacci

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

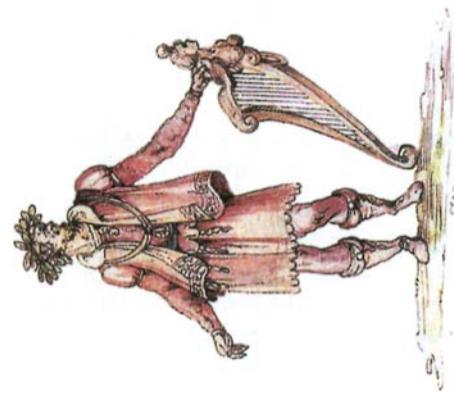
di Bernardo Buontalenti (secolo XVI)

Banca CR Firenze, il valore entra in scena



ARIONE

Stagione 2009-2010



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 XVIII, nn. 1-3 - Settembre 2009