

# Gli enigmi del Caso Makropulos

Sergio Sablich

*Il caso Makropulos*, ottava e penultima opera di Janáček, è la storia di un enigma a più facce che, come ogni vero enigma, nel momento in cui sembra sbrogliarsi e chiarirsi, si complica e si addensa sempre più, fino a estendersi oltre la possibilità stessa di uno scioglimento finale. Una donna dal fascino misterioso e inquietante, che apprendiamo essere una famosa cantante di nome Emilia Marty, giunge inaspettata nello studio legale dell'avvocato Kolenaty, ove si attende l'esito conclusivo di una causa secolare che vede opposti gli ultimi discendenti della famiglia dei Gregor e di quella dei Prus. Venuta apparentemente per chiedere lumi sulla faccenda, costei finisce per rivelare particolari sensazionali su documenti ignoti in grado di risolvere la causa, rifiutandosi però di svelare tanto i motivi che la spingono a farlo quanto i segreti della sua incredibile sapienza. In realtà, scopo della Marty non è proporsi come testimone risolutivo di una causa pressoché insolubile (testimone inconfutabile, giacché le sue rivelazioni si dimostrano prodigiosamente esatte), bensì rientrare in possesso di un foglio allegato al testamento, introvabile, del defunto barone Prus, e grazie a lei ritrovato in un cassetto segreto della casa di Jaroslav Prus, ultimo discendente della famiglia. Per giungere alla metà Emilia è inevitabilmente costretta a scoprirsì, a parare, ora con l'astuzia ora con la forza magica della sua personalità, i sospetti e le accuse che la sua stessa ambiguità e reticenza le tirano addosso; senza tuttavia da ultimo potersi sottrarre al ricatto del libertino Prus, disposto a barattare le carte ora in suo possesso soltanto in cambio di una notte d'amore con lei: ricatto al quale la donna cede, evidentemente disposta a tutto pur di rientrare in possesso del contenuto di una sempre più misteriosa busta gialla. È nella squallida cornice di una stanza d'albergo, dopo che Emilia ha sottilmente compiuto la sua vendetta concedendosi a Prus con la fredda indifferenza di un cadavere, che i misteri a poco a poco si svelano e il dramma si compie. L'Emilia Marty contemporanea, vivente nella Praga del 1922, è non soltanto la spagnola Eugenia Montez nella quale il lucido demente Hauk-Sendorf aveva riconosciuto l'amante appassionata di cinquant'anni prima, ma anche, andando a ritroso nel tempo, la russa Ekaterina Mykin, la tedesca Else Miiller e la scozzese Ellian MacGregor, amante del vecchio Prus e antenata di Gregor; ed è, da ultimo, Elina Makropulos, nata nel 1585, figlia di Hieronymus Makropulos, greco di Creta, alchimista alla corte di Rodolfo II (1576-1612) e suo medico personale. Costretta, per un cinico caso del destino, a bere giovinetta l'elixir di lunga vita preparato dal padre per l'imperatore tanto assetato d'eternità quanto scettico, Elina ha vissuto dunque 337 anni, affermandosi come cantante d'opera ma cambiando, a ogni vita, nome e nazione, e mantenendo soltanto, quasi cifra della sua precaria identità, le semplici iniziali: E.M. Ora, sentendosi invecchiare, è ritornata nella città nella quale tre secoli prima aveva

avuto inizio la sua avventura, per ritrovare il documento scritto in greco – la ricetta Makropulos, appunto – abbandonato in casa del grande amore della sua vita, il barone Josef Ferdinand Prus: decisa, una volta di più, a prolungare la sua esistenza per mezzo del filtro magico. Tutto sembrerebbe dunque chiaro, il passato come il futuro di Elina, la sua sapienza, frutto di esperienza diretta, come i suoi intenti. Ma un nuovo enigma si affaccia a questo punto: quello del suo futuro. Decidendo finalmente il proprio destino, Elina, esausta e come svuotata dal peso di una solitudine immane, rinuncia alla carta paterna e sceglie di lasciarsi morire; consegnata la formula alla giovane e bella cantante Kristina affinché se ne serva per la sua arte, spirando mormorando le prime parole del *Padre nostro* in greco, quasi ritornata bambina e redenta: mentre Kristina, a sua volta rinunciando al dono, bruciare la composizione musicale, che terminò nello stesso anno e rivide, come era suo costume, per ben due volte nel corso del 1925, completandone la partitura il 12 Novembre. *Il caso Makropulos*, che andò in scena per la prima volta al Teatro dell'Opera di Brno il 18 Dicembre 1926, è dunque un caso assai raro di felice sintesi fra una commedia di forte autonomia drammatica ed espressiva e un'opera teatrale che, senza tradirne né la lettera né lo spirito, diviene creazione individuale e differenziata in virtù dell'apporto della musica: caso che per molti aspetti ricorda l'altro felice incontro che proprio in quegli anni si era realizzato fra Berg e il Büchner di *Woyzeck*.

Enigma a più facce, abbiamo detto. Appena sbrogliati i nodi della intricata causa giudiziaria «*Gregor contra Prus*», che dà inizio alla storia e occupa l'intero primo atto, un mistero ancora più fitto e allarmante viene a oscurare la vicenda, quello dell'identità di Emilia Marty, la protagonista che, fin dalla sua teatralissima entrata, calamita su di sé con forza irresistibile attenzioni e interessi. Intorno a lei, grande cantante sulla scena e tragica eroina nella vita, dal lento e quasi ineluttabile svelarsi del suo destino, prendono vita, come in un gioco di rispecchiamenti, i destini degli altri personaggi, tutti in qualche modo costretti a rivelarsi a se stessi e agli altri attraverso il contatto con quel fenomeno stravagante, soprannaturale e troppo reale insieme. È in questa piega che si insinua, con forza caratterizzante suprema, l'azione della musica di Janáček, in un'opera di definizione psicologica e di rilievo espressivo che accresce e intensifica il supporto già di per sé notevolmente efficace del testo di Čapek. (...) La sensazione di una estrema dissonanza morale, di un'inquietudine senza fine nel fatale trascorrere del tempo, si ricava fin dal primo ascolto. L'azione, ambientata in un contesto sociale convulso e tumultuoso – tre luoghi pubblici di una metropoli moderna – segue una scansione rapidissima, basata su fulminei scambi di battute, su incisi perentori e icastici, resi con formule musicali altrettanto plastiche e brucianti. Solo il grande racconto finale della Marty si stempera in una più distesa, dilatata scena lirica, cui subentra una calma sinistra, carica di attese. (...) Lo stile musicale dell'opera è un ulteriore, geniale approfondimento, da un lato della tecnica armonica basata sulla libertà degli accordi dissonanti, e dello studio compositivo sul «parlato realistico» dall'altro. Ancora nel 1926 Janáček puntualizzava che «gli studi da me fatti dal punto di vista musicale sul linguaggio parlato mi hanno convinto che tutti i misteri melodici e ritmici della musica trovano la loro spiegazione nella melodia e nel ritmo dei motivi musicali del linguaggio parlato. Secondo me non si può diventare compositori drammatici senza avere fatto studi di questo genere». Nel *Caso Makropulos*, dove la componente folklorica è quasi del tutto assente, l'influenza del linguaggio parlato sulla musica si esercita non soltanto sulla



Michael Curry, bozzetti di scena per *Il caso Makropulos* di Leš Janáček, regia di William Friedkin (Teatro del Maggio Musicale Fiorentino 2011)

cia il foglio su una candela e con esso il segreto dell'immortalità.

Se raccontare la trama di un'opera che ha tutte le caratteristiche di un giallo-thrilling modernissimo, ricco di colpi di scena, di doppiamenti e di riconoscimenti, non rientra nelle regole del gioco, vero è che quel che abbiamo raccontato è soltanto il piano di superficie sul quale scorre l'azione dell'opera di Janáček e della commedia di Karel Čapek, da cui l'opera è tratta. Altri piani, infatti, si intersecano con questo sia nel dramma sia, a maggior motivo, nell'elaborazione musicale. Tale enigmatica molteplicità di significati è presente già nel titolo originale – *Věc Makropulos* – di difficile traduzione in italiano, dove tuttora si oscilla tra *L'affare Makropulos* e *Il caso Makropulos*. *Věc* in cecoslovacco, significa ‘cosa’ (...), ma è una parola neutra che può assumere significati diversi a seconda del contesto: oltre a ‘caso’ e quindi ‘affare’, ‘causa’ nel linguaggio giuridico, ‘fatto’ in quello parlato, ‘documento segreto’ in quello figurato: tutti significati in qualche modo pertinenti al soggetto del dramma. (Makropulos

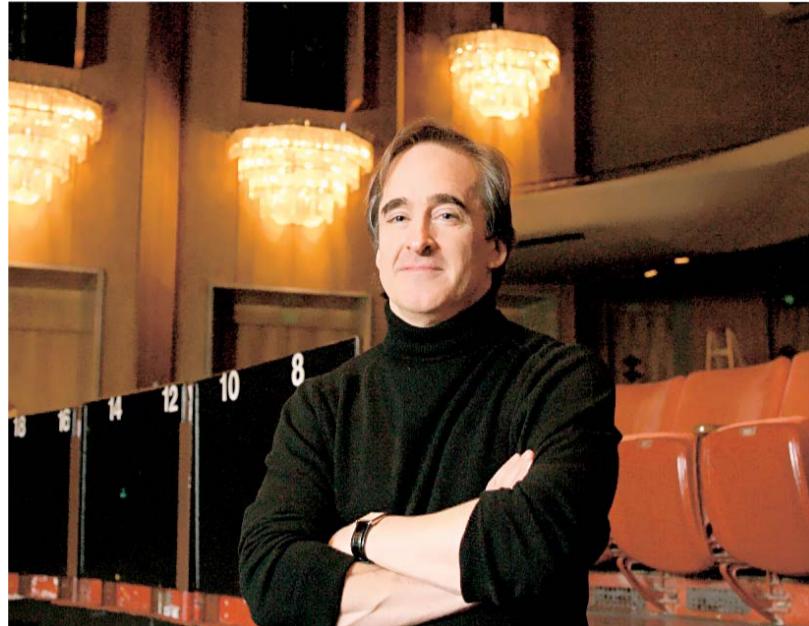
è invece un immaginario cognome di tipo greco formato da *macro*, ‘lungo’ — evidente allusione alla longevità della protagonista — e *pulos*, ‘figlio di’). Janáček, che dopo aver terminato *La volpe astuta* era alla ricerca di un nuovo testo teatrale, aveva letto il *Makropulos* — rappresentato al Teatro Vinohrady di Praga il 21 Novembre 1922 — nell'estate 1923 durante una vacanza sui Monti Tatras, e se ne era subito entusiasmato. Ciò che lo aveva avvinto era stata la «terribile sventura» di una condannata «a non morire», che è la trovata fondamentale del «dramma utopistico» di Karel Čapek, teatralmente assai ben concegnato e vivo nonostante la sua complessità concettuale; ma evidentemente aveva intuito anche possibilità di sviluppi di tipo musicale, benché non certo nella direzione di un'opera lirica tradizionale. (...) Avuto il consenso di Čapek, Janáček cominciò immediatamente la stesura del libretto, per il quale seguì alla lettera il testo della commedia limitandosi a tagliare alcuni passi e a condensarne altri per fare spazio alla musica, salvo riscrivere (...) la scena finale; e già nel Settembre 1923 poté ini-

# James Conlon, l'americano amato da Firenze

Ritratto del direttore, da più di venticinque anni presenza fedele al Teatro del Maggio Musicale

Elisabetta Torselli

Newyorkese, un tempo studente e oggi docente della prestigiosa Juilliard School, esordiente giovanissimo al Metropolitan dove fa regolarmente ritorno, James Conlon è certamente uno dei grandi direttori di questi decenni, per le sue interpretazioni sempre trascinanti e ricche di comunicativa, ma anche di bellezza di suono, profondità di intenzioni, saldezza formale. L'esordio fiorentino fu felicissimo, nel 1985, quando diresse nel corso del 48° Maggio Musicale Fiorentino, firmato da Fedele d'Amito, un *Don Carlo* indimenticabile con la messinscena di Pier Luigi Pizzi e un cast stellare (Freni, Lima, Cappuccilli, Casolla, Estes). Tornò al Comunale di Firenze nel 1988 al 51° Maggio con l'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, di cui era direttore principale, per la *Sesta* di Mahler, e nel Settembre dello stesso anno diresse l'Orchestra del Maggio al Festival di Edimburgo in due programmi sinfonico-corali (in quell'occasione con il Coro di Edimburgo) in cui troviamo due partiture che avrebbe poi riproposto a Firenze rispettivamente nel 2008 e nel 2006, il *Requiem* di Verdi e la *Sinfonia "Dante"* di Liszt. In quegli anni Conlon si legò molto all'Europa. Quando chi scrive lo intervistò per «Mattina» (5 Novembre 1995), Conlon era stato da poco nominato direttore principale all'Opéra di Parigi, ma manteneva l'impegno



James Conlon (foto: Robert Millard)

precedente di direttore musicale a Colonia. Osservava: «È difficile, soprattutto nel pubblico americano, nel quale esiste una separazione rigida fra etica severa del lavoro e dimensione privata, far passare l'idea che la musica non è *entertainment* da confinare alla periferia della vita». E a proposito di Verdi e del *Macbeth* che stava provando: «La prima cosa che ho visto e ascoltato in teatro è stata *La Traviata* a undici anni, e per me tutta la musica passa da quella porta. Si possono leggere pagine e pagine di filosofia wagneriana ma la 'filosofia' di Verdi, come quella di

Shakespeare, sta nella sua completezza, in una connessione fra esperienza artistica e esperienza morale». Ma proprio per quel *Macbeth* Conlon finì del tutto ingiustamente nel mirino del loggione fiorentino, che coinvolse anche il podio nelle colpe di un'edizione infelice sul piano scenico.

Ebbe un ritorno da trionfatore nel Dicembre del 1998 dirigendo *Gian尼 Schicchi* (un'opera molto amata da questo direttore, che in essa ha fatto esordire nella regia d'opera Woody Allen, spettacolo poi visto anche a Spoleto) preceduto dal ben più raro *Der Zwerg* di Alexander

der von Zemlinsky. La riscoperta e la divulgazione di musiche e autori è un capitolo sempre aperto per Conlon. Pensiamo a Florent Schmitt di cui ha eseguito a Firenze la *Tragédie de Salomé* insieme a pagine di Wagner, Mendelssohn e Strauss Settembre 2004), e, più recentemente, alle attenzioni dedicate da Conlon, nei teatri e stagioni di cui è attualmente a capo (Opera di Los Angeles, May Festival di Cincinnati, Ravinia Festival), alla cosiddetta «musica degenerata», quella dei compositori tolti di circolazione da nazisti (le loro musiche e, in alcuni casi, le loro vite): Viktor Ullmann, Pavel Haas, Eric Wolfgang Korngold, Karl-Adolph Hartmann, Erwin Schulhoff, Franz Schrecker, Ernst Krenek. Un intero pezzo di Novecento storico da recuperare, come nel concerto «Breaking the Silence» che Conlon ha diretto quest'estate a Ravinia.

Anche Wagner è un capitolo importante per Conlon. Qui a Firenze lo si poté constatare quando diresse il Terzo Atto del *Parsifal* in forma di concerto (Aprile 2003). Ne aveva fatto tanto in Europa, poi a Los Angeles Conlon ha festeggiato i suoi sessant'anni con il suo primo *Ring* americano fino all'edizione completa e non-stop del 2010 (nella messinscena in chiave tecnologico-fantastica di Achim Freyer), quasi a voler evangelizzare un pubblico, come quello ca-

liforniano, che la forza degli stereotipi indurrebbe a credere fra i più reticenti al verbo wagneriano. Ma, se si guardano i programmi di Conlon, troviamo tanto Čajkovskij, Musorgskij, Šostakovič, Prokof'ev, insomma la grande musica russa (e slava, se pensiamo al *Requiem* di Dvořák che Conlon ha magistralmente diretto a Firenze nell'Ottobre del 2010). E anche di questo abbiamo avuto molte prove egee a Firenze sia nei programmi sinfonici che con due messinscene, l'abbagliante *Chovančina* musorgskiana con la regia di Andrei Serban dell'autunno 2004, e la ripresa nel 70° Maggio (2008) della *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* di Šostakovič con la regia di Lev Dodin. Opere, non a caso, al cui centro si trova quel nesso indissolubile fra espressione artistica e morale, assolutamente non confinabile alla periferia della vita, di cui Conlon ci parlò nel 1995 a proposito di Verdi.

**Claude Debussy**  
*Trois Nocturnes*  
**Francis Poulenc**  
*Gloria*  
**Modest Musorgskij**  
*Quadri di un'esposizione*  
**James Conlon** direttore  
**Ekaterina Sodovnikova** soprano  
**Orchestra e Coro**  
**del Maggio Musicale Fiorentino**  
10 Dicembre 2011

segue dalla prima pagina

## Gli enigmi del Caso Makropulos

curvatura ritmica, dinamica e melodica delle parole, ma anche sulla carica espressiva interna della frase, delle battute, del dialogo, a loro volta modellati sul rilievo della singola parola o sulla combinazione degli elementi lessicali. D'altro canto la mancanza di melodie popolari o tradizionali (anche nel senso che questo termine può avere nelle precedenti opere di Janáček), di forme chiuse, di veri e propri interludi orchestrali, non significa affatto rinuncia a strutture musicali di per sé significanti, ché di tali elementi la partitura abbonda. La sua originalità consiste anzi nella fissità iterata di brevi temi musicali, molti dei quali possono essere considerati veri e propri *Leitmotive*, infinitesimamente variati e sovrapposti oltre che, secondo un procedimento tipico di Janáček, armonicamente trasposti in successioni svincolate dalle leggi tonali. Alcuni di questi temi, come quello della Marty e quello dell'imperatore Rodolfo (quest'ultimo suonato fuori scena da una fanfara di ottoni e timpani, quasi a suggerire una mitica lontananza nel tempo), appaiono già nell'estesa intro-

duzione orchestrale, e si ripresentano con particolare rilievo semantico nei punti culminanti dell'azione, come nei finali del primo e soprattutto del terzo atto. Cifra stilistica costante è l'uso ricorrente di formule strumentali e ritmiche come trilli, tremoli, ostinati e così via; le quali oscillano tra le opposte funzioni di comunicare una fissità tanto ossessiva quanto schizofrenica e uno slancio sfrenato, meccanico, apparentemente senza senso. Simbolica e magica appare la sottolineatura di certe parole, come il nome Makropulos (in cèco accentato sulla terza sillaba), che rimanda a suggestioni arcaiche, perdute nel passato, quasi dimenticate. Ma l'aspetto forse più immediatamente impressionante è quello della vocalità. Il fatto che la Marty impersoni una grande cantante accresce naturalmente il peso che la protagonista può avere in un'opera anziché nel teatro di prosa. La vocalità della Marty, benché non le tocchino grandi momenti solistici, appare veramente qualcosa di eccezionale, non soltanto il risultato del perfezionamento possibile a chi abbia calcato la scena per oltre tre

secoli familiarizzandosi con le tecniche di epoche diverse, ma anche la testimonianza vivente di tre secoli di storia dell'opera, che nel suo personaggio rivivono come per miracolo sintesi. Nello stesso tempo però questa enorme bravura ci appare solo di riflesso (nelle esclamazioni di Kristina o nel ricordo di una serata trionfale) e la Marty, quando è in scena, sembra renderla soltanto per tragiche lacerazioni, come se ne avesse serbato appena le schegge e un pallido ricordo negli slanci improvvisi, negli sbalzi imperiosi, nel fremito delle sue risate irrefrenabili. E si accresce così, anche simbolicamente, il senso della sua estraneazione, della sua stessa nausea verso un ruolo che per lei non ha più segreti ma nemmeno incentivi. È un altro esempio della straordinaria complessità di motivi che vivono nell'opera di Janáček. (...) Nei contenuti drammatici, ma soprattutto nel rivestimento estremamente incandescente e teso della musica, *Il caso Makropulos* è un'opera veramente novecentesca. A un linguaggio fortemente individualizzato, nervoso e scattante, corrisponde un messaggio ambiguumamente negativo ma non ideologico, come se Janáček intendesse registrare una situazione oggettiva e non erigere una teoria. L'opera come for-

ma di testimonianza e di esperienza, fondata su forme e linguaggi aperti sull'ignoto, è la grande sfida gettata dal Novecento alle possibilità stesse di sopravvivenza del teatro musicale. In questa sfida Janáček superò la dimensione nazionale e fantastica da cui era partito per dare all'opera dimensioni autenticamente sovranazionali e universali, da ultimo semplicemente umane. Per questo l'ascolto del *Caso Makropulos*, nel modo stesso in cui stravolge i canoni tradizionali del teatro lirico, ci può sottrarre riferimenti estetici che ci sono abituali; ma provoca un coinvolgimento totale, al quale non è possibile rimanere estranei.

*Pubblicato in ricordo di Sergio Sablich, per gentile concessione del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e di Marina Sablich.*

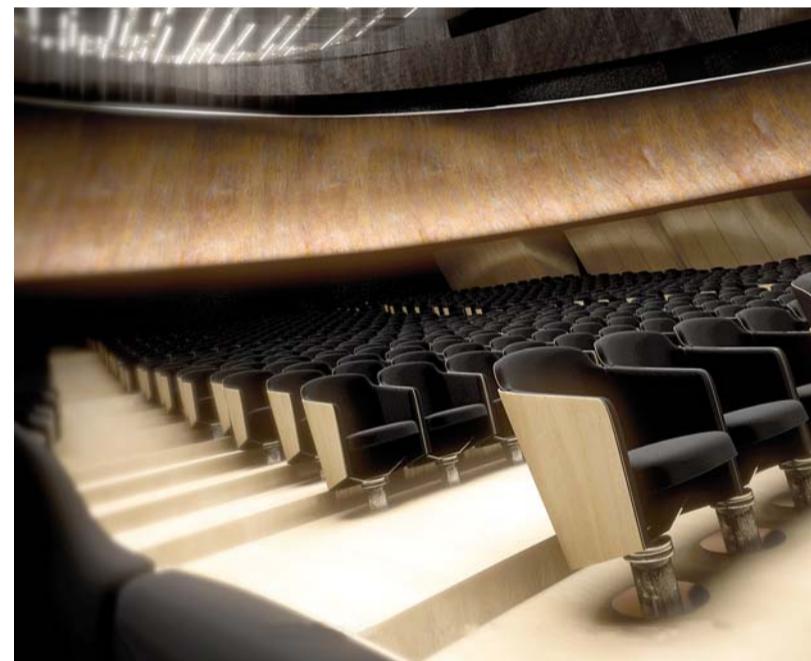
**Leóš Janáček**  
*Il caso Makropulos*  
**William Friedkin** regia  
**Zubin Mehta** direttore  
**Orchestra e Coro**  
**del Maggio Musicale Fiorentino**  
*Nuovo allestimento*  
25,27,30 Ottobre, 2 Novembre 2011

# Il nuovo Parco della Musica, fra tecnologia e spettacolarità

Incontro con l'architetto Paolo Desideri

Valeria Ronzani

La nuova casa del Maggio Musicale Fiorentino sarà davvero speciale. Un'impresa la cui importanza, per il Maggio e per i fiorentini tutti, incluso chi non ama alzate di sipari e bacchette direzionali, è stata malauguratamente messa in ombra dalle vicende giudiziarie. Eppure, è bene ricordarlo, il cantiere non è mai stato sotto sequestro (anche se il tutto ha comportato un anno di ritardo sulla data d'inizio) e lavora a ritmi incredibili per consegnare il Nuovo Auditorium Parco della Musica alla città e all'intera nazione il 21 Dicembre. L'opera è molto avanzata, tanto che il turno notturno è stato ridotto (al cantiere lavorano quattrocento maestranze su tre turni di otto ore l'uno, ventiquattro ore su ventiquattro). Non sarà solo un teatro, ma un vero sistema che restituirà ai cittadini una vasta area finora di pertinenza delle Ferrovie dello Stato, ridisegnando lo skyline cittadino, integrando con piani e volumi diversi (e tanto tanto spazio pubblico) la «città costruita» al verde delle Cascine. Una struttura poli-funzionale che, se adeguatamente valorizzata, diverrà un centro aggregante da vivere in ogni ora del giorno e in ogni stagione. Oltre che una risorsa, pure economica, per la Fondazione del Maggio. 15.000 mq l'impronta a terra dell'intero complesso, 110 m di lunghezza il prospetto su viale Rosselli, 36 m l'altezza della torre scenica dal piano stradale (ma si va anche sottoterra). Il respiro dell'area e le accortezze progettuali hanno contribuito a creare una struttura sì monumentale, eppure non incombente né protetta. «Nell'estetica abbiamo sempre guardato alla grande tradizione fiorentina», ci racconta Paolo Desideri, l'architetto dello studio ABDR di Roma che ha firmato il progetto, «il marmo cipollino, il cotto, abbiamo disegnato apposta anche i bulloni per le lastre della facciata». Lastre di 3 mm di spessore, in marmo ricomposto, prodotte appositamente per Firenze, che ricoprono la facciata della sala principale (46 m per 20 di altezza) con l'effetto marmoreo delle architetture rinascimentali. Così come prodotto appositamente è il cotto che riveste la torre scenica, sul tono del grigio, ogni elemento con sfumature diverse, a formare una sorta di rete posizionata a 60 cm dai muri della torre. Per mitigare l'impatto dei raggi solari durante il giorno e permettere una retroilluminazione (fra muro e cotto) in notturna. «Con un effetto spettacolare che speriamo venga apprezzato», si augura Desideri. Collettori solari sono pre-



Sopra: Rendering dell'Auditorium Parco della Musica di Firenze. In primo piano, parte della piazza ascensionale che unisce, sulla sinistra, il teatro lirico e la torre scenica

Sotto: particolare della platea

sideri, «abbiamo dovuto scavare in profondità fino a 8 m. E qui è arrivata una bruttissima sorpresa, perché abbiamo trovato una serie di rifiuti fortemente tossici, eredità delle Ferrovie, il cui smaltimento ha comportato un forte aggravio di tempi e costi». Nell'anno intercorso fra l'aggiudicazione dell'appalto e il via dei lavori, è mutata la normativa antisismica della Regione Toscana con relativo adeguamento progettuale. Attualmente ci sono dei muri in cemento armato che arrivano a una larghezza anche di un metro e mezzo. Questione irrisolta resta quella del parcheggio, mentre per un eventuale museo del Maggio «c'è una tale disponibilità di volumi», garantisce Desideri, «che quando il teatro lo deciderà, sarà molto semplice ricavarlo». Intanto alla storia del Maggio ci penserà l'allestimento ideato da Dante Ferretti per la passeggiata che accompagna lo spettatore dall'ingresso in viale Rosselli alla porta principale del nuovo teatro.

sentì sulla copertura, sia per la produzione di calore in inverno che di aria fredda in estate. L'impianto prevede inoltre il riuso di energia termica estratta dall'interno degli ambienti, utilizzata per la climatizzazione dell'aria pulita. L'impatto della torre scenica, che ai due lati ospita anche gli spazi per gli uffici, viene mitigato dall'abbraccio di due vasti piani inclinati che corrono lungo i due lati della sala principale, dal suolo a salire fino alla cavea all'aperto posta sul tetto della sala principale. «Una vera piazza ascensionale che circonda il teatro», precisa Desideri, «dove ci saranno ristoranti, bar, aree verdi, spazi che si intersecano con diversi accessi su più livelli. Sotto la piazza, che raggiunge un'altezza di 15 m, tutte le strutture di servizio, come camerini, sale prova, laboratorio di pittura, carpenteria metallica, falegnameria». La cavea all'aperto, che segue la forte inclinazione del teatro sottostante, con gli oltre 2000 posti e la parete della torre scenica a chiudere, potrà essere usata per concerti rock,

spettacoli di vario tipo, proiezioni. La vista su Firenze, giorno e notte, è ovviamente mozzafiato.

Ma dove la tecnologia dà il meglio di sé è nel teatro sottostante, dotato delle caratteristiche all'avanguardia dei più moderni teatri lirici. 1850 posti (una capienza suggerita da Mehta per opportunità acustiche), 42 m dal bocca-scena la lunghezza della zona riservata al pubblico (si scende fino a 3 m sotto il livello del suolo), mentre lo spazio scenico consentirà cambi velocissimi o la coesistenza di spettacoli diversi. Il palcoscenico è infatti composto da quattro quadranti di 20x20 m, quello centrale (18 m in altezza) in prossimità della torre scenica, più tre laterali di circa 12 m di altezza per accogliere i carri scenici utilizzati per i cambi degli allestimenti. «La scenotecnica è a posto», precisa Desideri, «mentre all'inaugurazione mancherà la parte meccanica relativa alle pedane mobili in orizzontale e verticale. Oltre all'allestimento interno dell'auditorium da 1000 posti, che sarà però

**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](http://www.amicidelmaggio.it) - [info@amicidelmaggio.it](mailto:info@amicidelmaggio.it)

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

Stampa: Tipografia Coppini - Firenze

Autorizzazione del Tribunale di Firenze

Numeri 3844 del 16 maggio 1988

In copertina: Fregio e figura di Bernardo Buontalenti (secolo XVI)

# Banca CR Firenze, il valore entra in scena



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.

