

**Teatro La Fenice**  
sabato 8 maggio 2021 ore 19.00



*direttore*

# HENRIK NÁNÁSI

Il concerto sarà trasmesso anche in diretta *streaming*  
su [www.teatrolafenice.it](http://www.teatrolafenice.it)  
e sul canale  YouTube **del Teatro**

*Main Partner*

**INTESA**  **SANPAOLO**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

# Giuseppe Verdi

## *La forza del destino*: Sinfonia

## Pëtr Il'ič Čajkovskij

### Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Andante – Allegro con anima

Andante cantabile con alcuna licenza

Valse: Allegro moderato

Finale: Andante maestoso – Allegro vivace

Orchestra del Teatro La Fenice

#### NOTE AL PROGRAMMA

GIUSEPPE VERDI, *LA FORZA DEL DESTINO*: SINFONIA

«Essendo impossibile il *Ruy Blas* a Pietroburgo mi trovo in grandissimo imbarazzo. Ho scartabellato tanti e tanti drammi senza trovarne uno che mi convenga completamente. [...] Dal canto mio nulla varrebbe a farmi segnare un contratto che potesse più tardi forzarmi a musicare in tutta fretta un soggetto che fosse o no di mia soddisfazione». Così scriveva Verdi il 5 marzo 1861 al tenore Tamberlick che gli aveva procurato un'importante scrittura per un'opera da rappresentare al Teatro Imperiale di Pietroburgo. Nella scelta del soggetto, Verdi fin dall'inizio si era orientato verso drammi di ambientazione spagnola, carichi di forti contrasti, elementi tanto cari e quasi indispensabili alla drammaturgia romantica. Vistosi poi rifiutare il *Ruy Blas*, egli continuò a cercare il soggetto dell'opera futura nuovamente nelle sfrenate fantasie contenute nelle trame popolari mediterranee. Riuscì a trovare quanto cercava nel *Don Alvar o La fuerza del sino* dello spagnolo Angel Pérez de Saavedra duca di Rivas, definendolo, in una lettera indirizzata a Escudier nell'agosto 1861, «dramma potente, singolare, vastissimo».

Affidato il compito della stesura del libretto a Francesco Maria Piave, Verdi lavorava intensamente alla composizione, che sarebbe andata in scena, non senza aver attraversato numerose difficoltà, il 10 novembre 1862 a Pietroburgo. L'anno successivo Verdi scriveva a Piave e a Tito Ricordi che *La forza del destino* era «troppo lunga» e che di conseguenza doveva essere modificata con un «altro scioglimento». Ma in principio, il compositore, non ancora convinto nel voler cambiare la trama già disposta, si rifiutò di rimaneggiare l'opera. Fu nel 1868 che Verdi si mise al lavoro con l'intenzione di rifare solamente l'ultima scena «per darla alla Scala», scriveva il 29 dicembre a Léon Escudier e a Giulio Ricordi il giorno successivo: «Non amo blague né réclame e vorrei cessasse la diceria che la *Forza* verrà rifatta di nuovo. Vi prego di far sapere che di nuovo [non vi sarà] che l'ultimo pezzo, se pure vi sarà».

Oltre a questa sostanziale novità, Verdi aggiunse la «ronda di soldati» nel terzo atto, il trasferimento alla fine dell'atto delle scene collettive culminanti nel celebre Rataplan di Preziosilla; ma la mutazione più consistente effettuata da Verdi per la rappresentazione scaligera fu la sostituzione del breve preludio d'apertura, utilizzato per l'edizione piomburghese, con una Sinfonia di ampie proporzioni. Le modifiche approntate per la serata alla Scala, il 10 febbraio 1869, decretarono un successo entusiasmante non solo da parte del pubblico, ma anche da parte della critica più aspra che lodò «la scienza dell'orchestrazione», «la meditazione e lo studio», «il progresso immenso». La *Forza del destino* era un'opera «meditata e lavorata», e Verdi, con la sua ingegnosa rielaborazione, si era «coraggiosamente allontanato dalla routine».

La Sinfonia si presenta come una successione di brevi scene drammatiche che anticipano le fasi salienti del dramma. È costituita infatti dai seguenti episodi: *Allegro* (in mi minore, 2/4), *Allegro agitato e presto* (in mi minore, 3/8), riproposta, non indicata espressamente, dell'*Allegro* iniziale (in mi minore, 2/4), *Andante con espressione* (in mi minore, 2/4), *Andante mosso* (in mi minore, 4/4), *Presto come prima* (in mi minore, 3/8), *Andante come prima* (in mi minore, 2/4), *Allegro brillante* (in mi maggiore, 4/4), *Grandioso* (in mi maggiore, 4/4). Dopo i sei fatali squilli di tromba, la Sinfonia si apre con l'inciso affannoso, carico di tragico presentimento, che viene identificato come il tema del 'destino' di Leonora; fa seguito il tema del duetto tra Carlo e Don Alvaro al

convento, contrappuntato dall'onnipresente inciso indicante il 'destino'; viene proposta poi la melodia di Leonora; affiora un elemento melodico del duetto tra Leonora e il padre guardiano; nell'episodio conclusivo appaiono nuove proposte di elaborazione del tema del 'destino'. Vorremmo segnalare la grandiosità dell'*Allegro* introduttivo, a sua volta interrotto dall'irrompere di una grande perorazione orchestrale del tema del 'destino'. Ma vorremmo soprattutto sottolineare, negli episodi successivi, e cioè nell'*Andante*, nell'*Andante mosso* e nel *Presto come prima*, una singolare inversione stilistica da parte dell'autore: se le sinfonie d'apertura, adoperate precedentemente a questa, affidano, complessivamente, all'assetto formale una ricerca di estro e di sorpresa, nella *Forza del destino* si assiste invece a una notevole ricerca di arditezze armoniche, ritmiche e fraseologiche, sempre in equilibrio tra coesione strutturale e intensa drammaticità.

Di conseguenza quest'opera «aperta a orizzonti teatrali nuovi e fedele per contro a certe costanti della drammaturgia verdiana» – ha scritto Massimo Mila – «non cesserà mai di sedurre come una sirena infida ma irresistibile», e sedurrà fin dalle pagine della Sinfonia introduttiva.

PËTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ, SINFONIA N. 5 IN MI MINORE OP. 64

«L'inizio della fine». L'espressione, anche se ad alcuni ricorderà l'inestricabile intarsio di *dulcedo* e *subtilitas* praticato dal vetusto Guillaume de Machault («Ma fin est mon commencement...»), possiede ai nostri occhi 'moderni' un sapore vagamente apocalittico, nonché una fastidiosa accezione di carattere 'giornalistico'. Eppure si tratta di un motto prezioso e folgorante capace di riassumere in un lampo il senso e il 'destino' di una delle più problematiche sinfonie del secondo Ottocento: la Sinfonia in mi minore di Pëtr Il'ič Čajkovskij, nata tra «indicibili pentimenti e fieri tormenti» nell'*annus horribilis* (almeno per il suo autore) 1888. Le quattro 'fatali parole' le utilizza per primo, del resto, in una delle lettere indirizzate al surreale recapito della invisibile Madame von Meck, proprio l'ormai invecchiato, ma ancora fragilissimo 'ragazzo di vetro' (per tornare alla felice invenzione letteraria di Nina Berberova). Pëtr, anzi, per una curiosa coincidenza, fa ricorso, per pronunciarle, proprio alla nobile lingua dell'avo Guillaume che viene così a interrompere il flusso automatico della lingua *mater*: «Con l'eccezione di Taneev che insiste testardamente nel dire che la Quinta Sinfonia è la migliore delle mie composizioni, tutti i miei sostenitori onesti e sinceri hanno maturato la convinzione che sia mediocre. Davvero, come si dice, mi sono esaurito? Davvero ha già avuto inizio *le commencement de la fin*?». Un'autocritica spietata, abbastanza comune per altro tra le carte «autobiografiche» del compositore. Le scarse opinioni manifestate da Čajkovskij sulla più 'infelice' delle sue sinfonie rivelano del resto un quadro clinico che uno psicoterapeuta, qualche anno più tardi, avrebbe potuto tranquillamente definire *borderline*, attraversato com'è da frequenti e ricorrenti pulsioni autodistruttive. «È difficile dire adesso – si legge in un'altra lettera – come sia riuscita la mia sinfonia rispetto alle precedenti [...]. È come se mancasse, però, la facilità di un tempo e la disponibilità costante del materiale. Ricordo che prima la stanchezza a fine giornata non era così forte [...]. In questo periodo mi affligge il pensiero di essere finito, di avere la testa vuota, che sia giunta l'ora di smettere». Dietro la cronica 'distruzione del sé' che Čajkovskij pratica sistematicamente fin dalla giovane età sembra dunque profilarsi, adesso, anche una sorta di maniacale sfiducia nelle proprie capacità compositive, una disistima che sembra preludere a una lata epifania depressiva: «I due concerti di Mosca – scrive nella lettera precedente – sono andati

bene, ciò nonostante mi hanno lasciato un ricordo malinconico. Ogni volta mi convinco sempre di più che la mia ultima sinfonia sia un'opera infelice e questa consapevolezza di un possibile insuccesso (e forse di un declino delle mie capacità) mi amareggia molto». Se queste parole sconsolate e affrante fossero solo il riflesso di un 'dolore puramente individuale', fenomeno assai comune nel tormentato universo della *sensiblerie* romantica, si potrebbero tranquillamente archiviare nella rubrica delle indebite intrusioni della Vita nell'universo puro e incorruttibile dell'Arte.

Il fatto è, però, che Čajkovskij non è soltanto un 'artista a disagio nel mondo', ma è anche un lucidissimo critico di se stesso e un uomo spietatamente consapevole dei propri limiti. Spinto costantemente, oltretutto, a formulare raffronti, per lo più desolati, tra il proprio presente immediato e il proprio passato prossimo. Nella folla di dubbi che si addensano sul capo cosparo di genere della Sinfonia in mi minore affiorano spesso, a confermare la regola, le considerazioni al contrario assai lusinghiere sulla sorella più 'anziana', la Sinfonia in fa minore: «Il futuro mostrerà se le mie paure sono errate o no, ma in ogni caso è un peccato che una sinfonia scritta nel 1888 sia peggiore di quella del 1877». La necessità di disporre le proprie opere in un ordine rigorosamente diacronico spinge dunque il compositore a rivelare la *crux* più dolorosa: non essere più in grado di riaccendere la 'generosità tematica' delle sinfonie precedenti, avere a disposizione un 'materiale' (temi, melodie, ritmi, timbri, colori) più ridotto e limitato, doversi accontentare di una invenzione più angusta, più faticosa, meno 'naturale'. Ed ecco che dietro la trama del disagio puramente psicologico si profila, quasi involontariamente, ma con assoluta necessità, l'ordito di una riflessione critica di carattere squisitamente stilistico e musicale. È vero: rispetto alla Quarta Sinfonia la Quinta è strutturalmente basata non più sul principio della elaborazione tematica bensì su quello, della perenne, costante, quasi ossessiva trasformazione motivica. Segnando in questo modo un vertiginoso balzo all'indietro rispetto alle conquiste della 'sinfonia madre' beethoveniana e delle 'sinfonie figlie' prodotte in Europa fino agli anni Cinquanta dell'Ottocento. Certo, ha ragione Carl Dalhaus quando sostiene che nella Sinfonia in fa minore manca un vero e proprio principio di individuazione tematica e che l'assenza di un centro gravitazionale spinge il discorso sinfonico a ricercare in una monumentalità artificiale ed esteriore ciò che non riesce a ottenere con mezzi puramente lirici. Ma è anche vero che, nonostante la rapsodicità dell'insieme, la Quarta Sinfonia mantiene un livello di differenziazione tra i singoli elementi tematici ancora largamente sopra il livello di guardia: la reciprocità funzionale tra l'*Andante sostenuto* e il *Moderato con anima* che costituiscono il movimento iniziale è sì saltata per aria, ma l'idea del *fatum* e il *movimento di valse* rimangono tuttavia due soggetti tematicamente distinti e nettamente differenziati. Il vero, autentico, superamento della logica funzionale legata all'idea di 'relazione tematica' avviene in realtà, nel caso di Čajkovskij, solamente con la Sinfonia in mi minore. La quale, a ben guardare e a ben sentire, non è affatto, come potrebbe apparire a prima vista, una classica 'sinfonia ciclica' in senso lisztiano, bensì una vera e propria 'sinfonia monotematica', nell'accezione squisitamente haydina e dunque pre-mozartiana del termine.

Un breve sguardo allo sviluppo tematico dei singoli movimenti dovrebbe essere sufficiente a dimostrarlo. La prima apparizione del tema ciclico (un tema ciclico non dà necessariamente luogo a una 'sinfonia ciclica') avviene nelle primissime battute dell'*Adagio* iniziale: clarinetti, fagotti e archi gravi espongono il soggetto sul quale si sostiene l'intero edificio architettonico della sinfonia. E in questa forma il tema

ha l'andamento lugubre e assorto di un 'corale' o meglio l'incedere severo e inesorabile di una marcia processionale. È vero che poi l'*Allegro con anima* successivo allinea uno dopo l'altro ben tre temi diversi fortemente differenziati l'uno dall'altro e nessuno in stretta relazione con il 'tema ciclico'. Ma ciascun soggetto viene esposto in modo secco, apodittico, come se si trattasse di altrettante sentenze, risolte e assertive, che non possono e non vogliono creare alcun tessuto tematico relazionale, alcuna artificiosa reciprocità. Tanto è vero che nessuno dei tre temi, nella sezione dello sviluppo, riceve una vera e propria elaborazione: tutti si limitano anzi a essere brutalmente accostati l'uno all'altro, senza nemmeno la presenza di episodi di transizione particolarmente sviluppati (ecco l'avarizia di 'materiali' di cui si lamenta Čajkovskij nella sua lettera). Una logica assai simile governa il movimento più riuscito, il vero e proprio 'centro gravitazionale' della sinfonia, ossia l'*Andante cantabile, con alcuna licenza*: il corno disegna una melodia estesa e insistente, il cui codice è manifestamente ispirato alla retorica del 'patetico', e poi consegna il *ductus* tematico all'oboe che espone un motivo strettamente imparentato con il precedente. Il secondo soggetto viene a sua volta ripreso dagli archi che lo espandono poi a tutta l'orchestra. Al centro del movimento è il clarinetto a presentare il terzo e ultimo tema prima di essere sommerso dal ritorno fragoroso ed enfatico del tema ciclico consegnato prima al suono cerimoniale e glorioso delle trombe e poi a quello scuro e meditativo dei tromboni. Rispetto al movimento iniziale, dunque, la tecnica delle transizioni è radicalmente cambiata, e i temi invece di essere uniti l'uno all'altro secondo le regole del domino si intarsiano l'uno dentro l'altro con estrema naturalezza di respiro: ma le relazioni tematiche rimangono invariate e ciascun soggetto fa storia a sé, senza entrare minimamente in conflitto o in relazione con i temi 'fratelli'. Anche lo Scherzo, in realtà un *Allegro moderato* in forma di valzer, non sfugge alla regola della più completa indipendenza tematica del materiale melodico: il tema ciclico giunge infatti a lambire i contorni del valzer soltanto nelle misure conclusive, questa volta senza alcuna pretesa retorica e cerimoniale, aggiungendo soltanto allo staccato insistente dei legni e degli archi una tinta lugubre e premonitrice che non assume quasi alcun deciso rilievo melodico. Al più rigoroso e 'asfissiante' monotematismo è infine ispirato il solenne e tonitruante Finale: il tema ciclico è sostanzialmente trasformato in un possente corale in modo maggiore, ma l'apparenza non rende giustizia della metamorfosi e l'ostinato tematico sembra in realtà non subire eccessivi mutamenti, né di carattere ritmico, né di carattere melodico né di carattere timbrico e avanza travolgendo ogni ostacolo tematico per affermare solo e unicamente se stesso. La monumentalità, una volta di più, si riconferma come la manifestazione più compiuta di un devastante, anche se musicalissimo, principio egotico.

Che cosa rimane dunque, dopo questa netta affermazione di una nuova logica compositiva basata sull'iterazione e non sullo sviluppo, sulla giuntura e non sulla giustapposizione, del vecchio involucro della sinfonia primo Ottocento? A ben guardare assai poco, forse soltanto l'efficientissima macchina, imperturbabile e rigida, della grande orchestra classico-romantica. Se è vero che dopo la grande crisi degli anni Cinquanta seguita alla Terza di Schumann la sinfonia romantica ha vissuto la sua seconda fioritura tra gli anni Settanta e Ottanta (Bruckner, Brahms, Borodin, Dvořák, Franck, il primo Čajkovskij) è altrettanto vero che questo soprassalto di vitalità si spegne definitivamente verso la fine degli anni Ottanta ed è proprio la Quinta del 'secondo' Čajkovskij a segnare la battuta di arresto, il punto culminante, il segnale di svolta. Da questo punto di vista lo sconforto personale e soffertissimo di Čajkovskij,

desolato di fronte alla sua incomprensibile stanchezza creativa, diventa il reagente e la rivelazione di una crisi ben più profonda di un semplice disagio psicologico: ossia la ratifica definitiva della morte assoluta di una delle più vitali creature dell'intera storia della musica, la sinfonia. Si profila insomma uno di quei rari casi in cui una crisi personale acquista la stessa identica forma di una crisi epocale: l'«inizio della fine» che Čajkovskij consuma nella solitudine del proprio disperato gesto creativo è anche l'«inizio della fine» di una esperienza storica che per quasi due secoli aveva dato forma e sostanza al pensiero strumentale di intere generazioni di compositori. Coinvolgendo e portando a maturazione il gusto musicale della borghesia 'colta' europea. Come ogni apocalisse, comunque, la fine coincide perfettamente con un nuovo inizio: «Mon commencement est ma fin» recitava il divino Machault e aggiungeva: «Ma fin est mon commencement»... E la 'crisi' della Quinta è pronta a consegnare nelle mani di Gustav Mahler il compito di far rifiorire (per la terza volta) e poi di portare a nuova sepoltura il corpo sofferente, ma invincibile della «grosse romantische Symphonie».

## BIOGRAFIA

### HENRIK NÁNÁSI *direttore*

Nato a Pécs, in Ungheria, dopo aver studiato pianoforte e composizione al Conservatorio Béla Bartók di Budapest, ha proseguito i suoi studi presso l'Università di Musica e Arti dello spettacolo di Vienna in direzione d'orchestra, *coaching* e composizione. Ha lavorato come assistente musicale alla Royal Opera House Covent Garden sotto Antonio Pappano e all'Opéra de Monte Carlo, ed è stato intensamente attivo come pianista e accompagnatore di *Lieder*. Dopo impegni a Klagenfurt e Augsburg, è diventato primo direttore e vice direttore principale allo Staatstheater am Gaertnerplatz a Monaco di Baviera. Direttore musicale della Komische Oper Berlin dal 2012 al 2017, ha diretto le nuove produzioni di *Mazeppa*, *Eugene Onegin*, *Gianni Schicchi*, *La Belle Hélène*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Il castello di Barabablu* di Bartók, *The Fiery di Prokofiev*, *Angel*, *Cendrillon* di Massenet e *The Fair at Sorochyntsi* di Mussorgskij, nonché nuove produzioni di *Der Rosenkavalier*, *Rusalka* e *Rigoletto*. Dalla sua nomina nel 2012, la Komische Oper Berlin è stata nominata «Opera House of the Year 2013» da Opera World Magazine e «Opera Company of the Year 2015» agli Opera Awards. Alcuni degli impegni pianificati nella stagione 2020-2021 sono il suo debutto al Théâtre des Champs-Élysées con *Salome* di Strauss e il suo ritorno all'Opera di San Francisco per dirigere la prima compagnia di *Der Zwerg* di Alexander Zemlinsky e una serie di concerti dedicati a Verdi e Wagner. Ha diretto regolarmente in diversi grandi teatri d'opera tra cui il Metropolitan (*Iolanta*, *Duke Bluebeard's Castle*), Royal Opera House Covent Garden (*Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*, *Salome*, *Simon Boccanegra*), Teatro alla Scala (*Elektra*), San Francisco Opera (*Elektra*, *Le nozze di Figaro*), Bayerische Staatsoper München (*La traviata*), Opéra National de Paris (*Die Zauberflöte*), Gran Teatre del Liceu (*Die Zauberflöte*, *Cavalleria Rusticana / Pagliacci*), Lyric Opera of Chicago (*Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly*), Opernhaus Zürich (*Le nozze di Figaro*), Teatro dell'Opera di Roma (*La bohème*, *Die Zauberflöte*), Arena di Verona (*Carmen*), Palau de les Arts Reina Sofia a Valencia (*Duke Bluebeard's Castle*, *Macbeth*, *Werther*, *Iolanta*), Hamburgische Staatsoper (*Otello*, *Lucia di Lammermoor*, *La traviata*), Oper Frankfurt (*La bohème*, *I masnadieri*, *L'Étoile*, *La gazza ladra*, *Otello*), Semperoper Dresden (*L'italiana in Algeri*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *La traviata*, *La Cenerentola*). Ha lavorato con l'Orchestra Sinfonica di Atlanta, l'Orchestra Sinfonica Yomiuri Nippon, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, la Radio-Symphonieorchester Wien, la Bruckner Orchester Linz, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, Essener Philharmoniker, Orquestra de la Comunitat Valenciana, Orchestra del Teatro di San Carlo di Napoli, Orchestra del Teatro Massimo Palermo.

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

*Violini primi*, Enrico Balboni ♦ ♦, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'igna, Elisabetta Merlo, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Anna Tositti, Anna Trentin

*Violini secondi* Gianaldo Tatone•, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Elizaveta Rotari, Margherita Busetto ♦, Giorgio Pavan ♦

*Viola* Alfredo Zamarra•, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Davide Toso, Giuseppe Curri ♦

*Violoncelli* Alessandro Zanardi•, Nicola Boscaro, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

*Contrabbassi* Matteo Liuzzi•, Massimo Frison, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

*Ottavino* Franco Massaglia

*Flauti* Pier Filippo Barbano • ♦, Luca Clementi

*Oboi* Rossana Calvi•, Angela Cavallo

*Clarinetti* Vincenzo Paci•, Federico Ranzato

*Fagotti* Marco Giani•, Riccardo Papa

*Corni* Andrea Corsini•, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

*Trombe* Piergiuseppe Doldi•, Eleonora Zanella

*Tromboni* Giuseppe Mendola•, Federico Garato

*Tromboni bassi* Athos Castellan

*Basso tuba* Alberto Azzolini

*Timpani* Dimitri Fiorin•

*Percussioni* Paolo Bertoldo, Diego Desole

*Arpa* Alessia Luise ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine