



La piccola volpe astuta

opera in tre atti

musica e libretto di

Leoš Janáček

dal romanzo *Liška Bystrouška* di

Rudolf Těsnohlídek



Calendario

Martedì 19	Gennaio 2016	ore	20	Turno A
Mercoledì 20			20	Turno B
Sabato 23			15	Turno C
Domenica 24			15	Turno F
Martedì 26			20	Turno D

© 2016 Fondazione Teatro Regio di Torino
Piazza Castello 215, 10124 Torino
www.teatroregio.torino.it

La piccola volpe astuta
ISBN 978-88-99577-02-5
n. 177, collana «I Libretti» - ISSN 1825-3504

sommario



Le dirò con due parole... a cura di Marco Targa	p. 9
Conflitti e ambiguità nella <i>Piccola volpe astuta</i> di Andrea Malvano	15
La volpe dalle orecchiette fine di Giulia Vannoni	29
Un ritratto a cura di Alberto Bosco	37
Primati torinesi per le fortune italiane di Janáček a cura di Giorgio Rampone	43
Argomento - Argument - Synopsis	49
Struttura dell'opera e organico strumentale a cura di Enrico M. Ferrando	61
Le prime rappresentazioni e l'opera a Torino a cura di Giorgio Rampone	69
Libretto	73



Stanislav Lolek (1873-1936), *Bystrouška catturata dal guardaboschi* (atto I, quadro I). Il disegno illustrava il romanzo umoristico *Liška Bystrouška* di Rudolf Těsnohlídek, pubblicato sul giornale «Lidové noviny». Disegno su carta, 1920.

Conflitti e ambiguità nella *Piccola volpe astuta*

di Andrea Malvano*

La fonte letteraria

Fu la donna di servizio di Janáček la prima musa della *Piccola volpe astuta*. La signora amava leggere testi umoristici, e nel 1920 capitò su un romanzo comico per ragazzi, *La volpe Bystrouška*, uscito a puntate sulla rivista «Lidové noviny» (Giornale popolare). Pare che le sue risate fossero contagiose, e così Janáček cominciò a provare curiosità per quella storia così spassosa. L'autore si chiamava Rudolf Těsnohlídek, praghese dalla penna mordace; a quel romanzo brillante aveva dedicato una breve parentesi di leggerezza, all'interno di una vita piena di traumi: il suicidio della moglie, il dolore e l'onta di essere processato per quella morte avvenuta sotto i suoi occhi, la sofferenza per l'abbandono da parte della seconda moglie, una passione per un argomento che non interessava ad alcun editore (l'esplorazione del sottosuolo moravo), e infine quel colpo di pistola con cui si uccise nel gennaio del 1928¹. Těsnohlídek si dedicò alla *Volpe Bystrouška* tra l'aprile e il giugno del 1920, accettando malvolentieri l'incarico di scrivere un testo a corredo delle illustrazioni firmate dal pittore Stanislav Lolek. La collaborazione tuttavia suscitò un enorme consenso popolare, avviando alla notorietà l'ombroso Těsnohlídek, in una direzione del tutto inaspettata.

Janáček incontrò lo scrittore per la prima volta proprio nel 1920, nel pieno *boom* del romanzo. Già da qualche tempo aveva cominciato a studiare il comportamento degli animali, il canto degli uccelli o più semplicemente lo stormire delle foglie tra gli alberi². Quel testo rappresentava un'occasione per approfondire i cortocircuiti tra uomo e natura, proseguendo nel solco tracciato da altri autori di lingua ceca, quali Franz Kafka (*Indagini di un cane*) o i fratelli Čepak (*Dalla vita degli insetti*). Le avventure di una piccola volpe anarcoide, accerchiata da animali che si accontentano di coltivare il loro orticello, e di un guardiacaccia che vuole impossessarsi di quella bestia irrequieta, spinsero Janáček a progettare un'opera teatrale, fatta di relazioni

Fu la donna di servizio di Janáček la prima musa della *Piccola volpe astuta*: le sue risate mentre leggeva il romanzo suscitarono la curiosità del compositore

ambigue e insieme conflittuali tra i due mondi rappresentati; un tema già esplorato musicalmente nella *Volpe confessore* di Aleksandr Afanas'ev e in *Renard* di Stravinskij. Il cantiere durò dal 1922 al 1924, e la prima rappresentazione avvenne al Teatro Nazionale di Brno il 6 novembre del 1924, con il titolo *Přihodi lišky Bystroušky* (Le avventure della volpe Bystrouška). La traduzione letterale sarebbe *Le avventure della volpe Orecchiuccio-aguzzo*; la prima, e per decenni unica, rappresentazione italiana avvenuta al Teatro alla Scala nel 1958 proponeva *Le avventure della volpe Briscola*; Massimo Mila ha diffuso in Italia *La volpe maliziosa*; ma *La piccola volpe astuta* si è imposto già da diversi anni, ed è stato adottato nel 2003 dall'ultima produzione scaligera. I tedeschi, gli inglesi e i francesi hanno fatto scelte analoghe con *Das schlaue Füchslein*, *The Cunning Little Vixen* e *La Petite Renard rusée*.

«Un'opera comica con un esito tragico»

In quest'affermazione di Franco Pulcini³ si avverte tutta la distanza dell'opera dal testo di Těsnohládek. Il romanzo umoristico si chiude con il matrimonio della volpe, che mette la testa a posto dopo aver vissuto svariate avventure. Nel libretto è ancora evidente la fibra comica, ma l'animale muore, colpito da uno sparo vagante del pollivendolo Harašta (la didascalia recita: «Pieno di rabbia, spara a caso nel gruppo delle volpi. Le volpi scappano da tutte le parti in una nuvola di penne. Bystrouška rimane a terra, colpita a morte»). Sembra quasi un gesto istintivo, al confine tra casualità e automatismo inconsapevole; ma è l'evento che vira la polarità del drama

Il libretto mantiene la fibra comica del romanzo umoristico da cui deriva, virando però verso ambiguità e tensioni oscure sue proprie

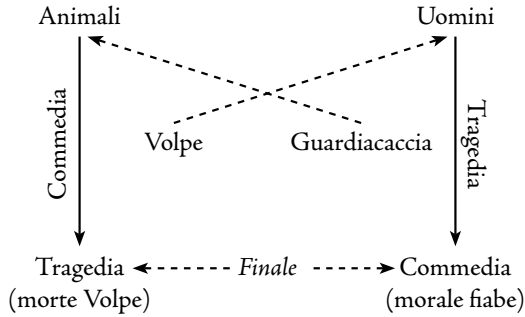
sacrificando la *conditio sine qua non* della commedia. Forse il pensiero di Janáček mirava a raggiungere un maggiore livello di profondità emotiva, contando sul naturale sostegno alla riflessività offerto dalla dimensione tragica. Ma l'impressione è che l'opera tenda all'ambiguità, mescolando continuamente tensioni opposte.

La scrittura musicale, in particolare, cerca una separazione netta tra animali e uomini: i primi rappresentati da idee infantili, di natura cameristica, poco elaborate e generalmente prive di profondità espressiva; i secondi invece legati a materiale di stampo sinfonico, sviluppi più elaborati, temi meno facili da imprimere nella memoria e una diffusa tenebrosità, che sembra allungare ombre scure sulle loro esistenze. All'inizio dell'atto terzo (quadro settimo), ambientato ai confini delle foresta, questo scontro è molto evidente: un sinistro

ostinato degli archi, punteggiato da spaventosi rintocchi di timpani e ottoni, accompagna i sogni d'amore del venditore ambulante Harašta anticipandone l'infelice destino sentimentale; di tanto in tanto la rudezza del personaggio è addolcita da alcuni carezzevoli suoni di natura (legni), nei quali sembra specchiarsi il paesaggio circostante; ma il vero ribaltamento arriva con l'apparizione di un popolare coro di voci bianche, ritmato dagli archi sul ponticello come in una danza di paese, per descrivere il branco di piccole volpi in giro per i boschi. Le due dimensioni non riescono a trovare una mediazione, e la prova viene poco dopo, quando Harašta, il guardiacaccia e gli animali si parlano addosso su un'eterofonia che sovrappone le due scritte come se fossero fogli di carta velina: da una parte la leggerezza infantile della volpe, dall'altra la plumbea andatura degli uomini.

**La leggerezza animale da un lato
e la plumbea andatura umana
dall'altro esprimono
due dimensioni, caratterizzate
anche musicalmente,
che non trovano una mediazione**

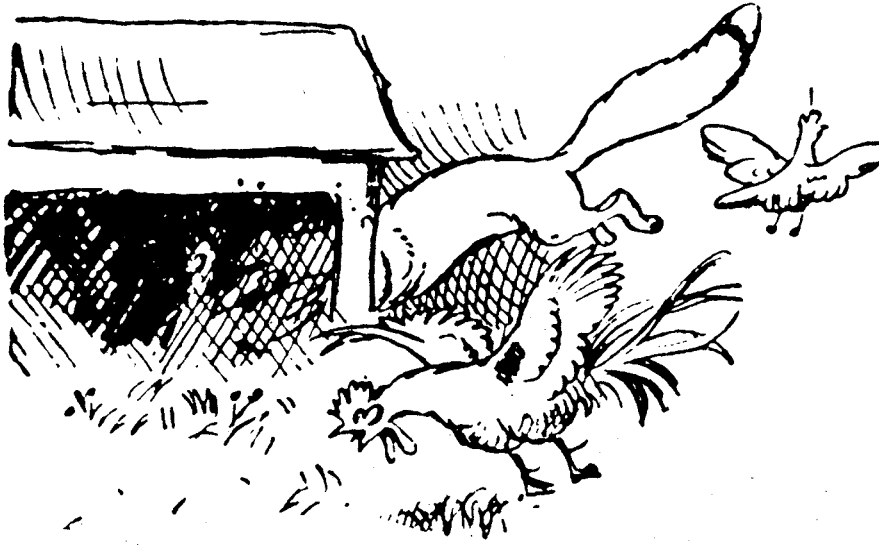
Questa distanza è confermata dal parallelismo delle vicende, visto che la tragedia investe gli animali (la morte di Bystrouška), mentre i personaggi del villaggio continuano a tirare avanti, seppur stancamente, le loro quiete esistenze. Lo potrebbe confermare il bipolarismo temporale individuato da Milan Kundera: da una parte la velocità degli animali che procedono nella loro vita di gran carriera, dall'altra l'inerzia degli uomini che invecchiano lentamente⁴. Ma questa coerenza è solo apparente, perché in realtà gli schieramenti non sono affatto compatti. La volpe è piuttosto isolata nei suoi ambiziosi progetti di ribellione sociale e di lotta per una libertà a cui i cani o le galline hanno serenamente rinunciato: il suo desiderio di condivisione nuziale (il matrimonio con la Volpe maschio), la sua continua ricerca del contatto (seppur violento) con l'uomo, nonché una capitalistica gratificazione del possesso («Ho perfino una mia casa. L'ho ereditata da mio zio, il tasso») la avvicinano molto agli abitanti del piccolo centro urbano. Nelle sue azioni, come nelle sue parole, cogliamo sempre una chiara tensione verso la vita che brulica al di fuori della foresta: parlando dei suoi primi anni di vita presso la dimora del guardiacaccia, Bystrouška dice: «Sono stata allevata come una creatura umana». E quella *Bildung* fatica a svanire dal suo temperamento. Ma un discorso simile vale proprio per il guardiacaccia, che fatica a comunicare in maniera costruttiva con i suoi simili mentre sembra ossessionato dalla cattura dell'animale, come se una pulsione irresistibile lo spingesse verso un mondo alternativo.

Rappresentazione delle tensioni narrative nella *Piccola volpe astuta*

Lo schema riportato nella figura può aiutare a comprendere le simmetrie di questa raffinata ambiguità. Da una parte ci sono gli animali che arrivano alla tragedia finale passando attraverso un percorso carico di elementi comici: il comizio nel pollaio, il mondo fatato delle pantomime (soprattutto nell'atto primo) che ricorda la leggerezza magica del *Sogno di una notte di mezza estate* (di Shakespeare, ma anche di Mendelssohn naturalmente), il matrimonio rustico tra le due volpi. Dall'altra gli uomini arrivano a uno scioglimento tipico della commedia, con una morale fiabesca lasciata alla riflessione degli spettatori; ma lo fanno passando attraverso una strada lastricata di elementi tragici: la fatica di vivere espressa dal parroco, da Harašta e dallo stesso guardiacaccia, tutti personaggi che trovano conforto solo nei liquori dell'osteria; l'incomunicabilità e la totale assenza di amicizia tra gli abitanti del villaggio; il dissidio per la conquista della stessa donna (l'invisibile Terynka, presente solo nei discorsi e nei pensieri dei personaggi); ma soprattutto una scrittura musicale piena di figure ossessive che danno l'impressione di soffocare il respiro

Bystrouška e il guardiacaccia vivono una loro specifica ambiguità, in un percorso inverso che porta la volpe alla tragedia e il vecchio uomo, attraverso la commedia, alla saggezza

dell'ascoltatore. Bystrouška e il guardiacaccia si trovano immischiati in questo intreccio, con le loro tensioni opposte che si incrociano proprio sulla bisettrice che divide il mondo degli animali da quello degli uomini. Il finale è il culmine di queste acrobazie sul filo che separa i valori fondanti dell'opera. Il guardiacaccia, ormai invecchiato e arricchito dal



Stanislav Lolek (1873-1936), *Bystrouška nel cortile della casa del guardiacaccia* (atto I, quadro III). Illustrazione per il romanzo umoristico di Rudolf Těsnohlídek. Disegno su carta, 1920.

peso della saggezza, trova un'armonia panica con il mondo circostante: fanfare di corni lo accompagnano romanticamente attraverso la natura, generando una musica leggera e volatile che per la prima volta raggiunge un personaggio umano; la pesantezza plumbea degli atti precedenti si rovescia in una fiabesca rappresentazione di un individuo adagiato nel grembo materno dell'universo. E allora l'emotività dell'uomo vacilla: alla speranza in un futuro migliore si sovrappone la malinconia del passato, e la tragedia della morte di Bystrouška allunga per un attimo la sua ombra scura su una pagina piena di luce:

Eh!
Ma questa non è Bystrouška?
(*Una piccolissima volpe corre verso di lui.*)
Eccola qua! Piccola viziata!
Musetto...
uguale alla mamma!
Aspetta un po',
t'acchiappo proprio come tua mamma,
ma ti educerò meglio,
in modo che la gente non scriva
di me e di te sui giornali.

Questi continui incroci tra significati contrastanti potrebbero rimandare alla teoria dello straniamento di Bertolt Brecht: si pensi in particolare a quella forma di distanziamento esercitato sul fruitore ispirata principalmente al teatro orientale, che prevede l'annullamento della finzione scenica; ovvero procedimenti anti-enfatici utilizzati per ostacolare l'identificazione tra spettatori e personaggi in scena⁵. Nel teatro epico le finalità di questo meccanismo riguardavano soprattutto la ricerca di consapevolezza critica nello spettatore, inteso come membro di una società da rivoluzionare; mentre in Janáček i processi dello straniamento rimangono confinati all'interno di un recinto estetico. Ma l'analogia merita di essere tenuta in considerazione. Si pensi, ad esempio, all'atto secondo (quadro sesto), quando Bystrouška si descrive in un'aria-ritratto che trasuda di lirismo sentimentale, attraverso melodie tardoromantiche e appassionate che sembrano appena sciolte dalla partitura del *Rosenkavalier*. Ma quella languida decomposizione del linguaggio tradizionale, che in Strauss tende alla continuità, in Janáček è spesso interrotta da disegni statici e ripetitivi, che danno l'impressione di mescolare interferenze tra sintonie molto diverse: con un risultato che impedisce periodicamente al fruitore il completo

abbandono alle dolcezze stagionate del sinfonismo di fine Ottocento. Disegni carichi di tensione erotica si mescolano ad arguzie umoristiche, anticipando tutta la straniante (in questo caso il termine brechtiano funziona davvero) celebrazione del matrimonio tra Bystrouška e il maschio di volpe; quando

Janáček mette in atto processi di straniamento che ostacolano l'identificazione tra spettatori e personaggi, con un effetto generale ironico e anti-enfatico

alcuni vocalizzi popolareggianti accompagnano una cerimonia che arriva troppo in fretta per sembrare davvero credibile: nel giro di pochi istanti la volpe ha subito una trasformazione da eroina seducente a contadinella felice di sposarsi con il primo che capita; e lo spettatore si trova costretto a faticare non poco per immedesimarsi nell'emotività schizofrenica del personaggio. Nessuna enfasi, pertanto, ci si deve aspettare dalla morte della volpe, che, dopo un agghiacciante rombo di percussioni, ispira a Janáček un episodio delicato, pieno di elementi presi in prestito dal linguaggio simbolista di Debussy (scale esatonali in particolare): ovvero niente di meglio per smorzare ogni elaborazione commossa del lutto appena rappresentato.

Volpe contro guardiacaccia, ragione contro istinto

Nell'atto primo c'è un momento in cui la volpe e il guardiacaccia si trovano a contatto ravvicinato. È l'istante in cui l'uomo afferra per la collottola l'animale, urlando trionfante: «Ti ho preso!». Nella scena successiva Bystrouška si trova alla catena, proprio come il cane di casa. Ma il gesto può essere facilmente letto con il filtro della psicanalisi, come se il cacciatore volesse in realtà domare i suoi stessi istinti irrazionali: un atto di repressione per castrare una spaventosa parte di sé. La volpe è difatti un animale illuminato che non soggiace alle regole: quando esorta senza successo le galline alla rivolta contro il gallo, la musica si fa bandistica come la colonna sonora di una manifestazione paesana; messa al guinzaglio nel cortile del guardiacaccia, cerca subito un modo per fuggire, ergendosi a modello negativo per il cane Lapák («Tu dovresti fare come me! – le risponde l'animale domestico – Non scappare!»); e anche la sua convivenza con gli altri abitanti della foresta non è un esempio di socialità, visto il modo con cui scaccia il tasso dalla sua tana al principio dell'atto secondo.

Inoltre Bystrouška è l'emblema di una *libido* erotica che evidentemente il guardiacaccia tenta di reprimere con la violenza: nell'atto secondo il maestro ubriaco non riesce a trovare la strada di casa, e scambia un girasole per la bella Terynka, senza in

Bystrouška è anche emblema di una *libido* erotica non repressa, e nel duetto amoroso si avvicina a tutte le fatali eroine di Janáček, da Jenůfa alla Marty del *Caso Makropulos*

realtà avvedersi che a muovere il fiore è proprio la maliziosa volpe; e nella scena successiva, ambientata in un languido chiaro di luna, il personaggio emerge in tutta la sua maliarda femminilità grazie a un intervento vanitoso («Sono davvero così bella?»). La carica erotica di questa riflessione allo specchio non tarda ad attirare l'altro sesso (la volpe Zlatohřbítek), generando un duetto amoroso nel quale si mescolano tutti gli effluvi del *Tristano* e delle estasi straussiane; è proprio questa pagina che avvicina la protagonista dell'opera a tutte le fatali eroine di Janáček, da Jenůfa alla Marty del *Caso Makropulos*: cariche di un eros che genera morte o frustrazione per il genere maschile.

Il guardiacaccia, di fronte a questa creatura così fascinosa e insieme spaventosa, prova un sentimento ancora una volta ambiguo e conflittuale: da una parte sente la necessità di castrare la pericolosa istintività di Bystrouška, dall'altra prova una morbosa attrazione verso di lei. La stessa morte accidentale della volpe, causata da un altro personaggio (Harašta), dimostra quale sia il vero progetto del cacciatore: catturare la bestia viva per appropriarsene, metterla in gabbia senza necessariamente ucciderla. Proprio come si fa con quegli impulsi che sgorgano dalle retrovie della nostra psiche, obbligandoci a trovare un equilibrio tra manifestazione e repressione dell'inconscio: non possono essere eliminati, ma vanno addomesticati con l'ausilio della ragione.

La centralità di questa relazione è confermata dalla secondarietà di tutti gli altri personaggi. Il maestro è un tenorino che sogna sentimenti impossibili, il parroco è un basso dal timbro scuro come la sua anima, Harašta si aggira per il villaggio allungando un'ombra sinistra su tutti gli abitanti, mentre l'oste Pásek gode a stuzzicare crudelmente tutti gli avventori del suo locale. Tutti questi uomini hanno poco in comune, al di là di una condivisa inclinazione a vegetare nel loro ambiente, senza affaticarsi troppo per migliorarlo: quella vita, poco generosa di soddisfazioni, è sufficiente per giustificare la loro esistenza sulla terra. Anche gli altri animali fanno da sfondo alle avventure della volpe: c'è la libellula che volazza in giro spargendo leggerezza e magia; c'è una rana, affidata alla voce bianca di un fanciullo, che guarda con timore tutto ciò che la circonda (anche la nipotina chiude l'opera balbettando impaurita); c'è il maschio di volpe, che Bystrouška tratta alla stregua di un oggetto sessuale; e c'è il cane, che ormai ha accettato con serenità la catena in cambio della ciotola. Tutte figure prive di istinti rivoluzionari, che non avvertono alcun bisogno

di sovvertire l'ordine naturale delle cose. Mentre l'insoddisfazione è il vero minimo comun denominatore tra la volpe e il guardiacaccia, il sentimento che li distingue da tutti gli altri, quella ricerca della felicità che li lega, ma nello stesso tempo li separa, proprio perché li mette in rotta di collisione: Bystrouška animata da aspirazioni umane, e il cacciatore in lotta con l'istinto animalesco.

Tradizione e innovazione nella scrittura orchestrale

Ulteriore elemento di ambiguità della *Piccola volpe astuta* è il tessuto orchestrale. La partitura è ricca di pagine nelle quali domina la scrittura strumentale; in alcuni momenti abbiamo l'impressione che l'opera si trasformi in un poema sinfonico accompagnato dalle voci (non è un caso che Janáček abbia realizzato anche una suite sinfonica, edita nel 1965), e che molto del dramma avvenga lì sotto, nella fossa dell'orchestra, ancor prima che sul palcoscenico. Esempari, a questo proposito, sono proprio le pantomime che riassumono i nuclei essenziali del libretto: la magia della foresta nelle prime pagine, l'umanità della volpe, la stanchezza con cui gli abitanti del villaggio trascinano le loro misere vite, la morte della protagonista, e quella meravigliosa istantanea dell'atto primo, quando Bystrouška appare nelle vesti di una fanciulla (quadro secondo) affidando al sogno la rappresentazione manifesta di un desiderio latente.

La partitura è ricca di pagine nelle quali domina la scrittura strumentale, in alcuni momenti si ha l'impressione che l'opera si trasformi in un poema sinfonico accompagnato dalle voci

Tutto questo lavoro sull'orchestra riflette una profonda assimilazione di linguaggi ormai tradizionali negli anni Venti del Novecento, soprattutto lo stile sinfonico di fine Ottocento. Massimo Mila nelle sue *Cronache musicali* vedeva in questo lavoro tanto Dvořák (forse soprattutto quello delle ultime composizioni ispirate ai racconti di Erben) e Strauss; ma vi riconosceva anche un «brivido di poesia» originale, «un ininterrotto “mormorio della foresta” scritto in miracolosa indipendenza stilistica dall'epica wagneriana»⁶. L'influenza dei francesi è altresì evidente. Il fiabesco di *Ma Mère l'Oye* è riconoscibile in diversi aspetti dell'orchestrazione; il finale dell'opera ricorda i colori abbaglianti del *Jardin féerique* nella versione per ampio organico, orchestrata da Ravel a Parigi pochi anni prima (nel 1920). Così come il lavoro sulle interferenze del *continuum* temporale descritto sopra (episodi che ricorrono soprattutto a modi esatonali e pentatonici) deve qualcosa all'estetica

della *Sérénade interrompue* anticipata da Debussy in molta produzione sinfonica di inizio Novecento: non sorprende difatti che, poco prima di aprire il cantiere sulla *Piccola volpe astuta*, Janáček abbia lavorato a un'approfondita analisi di *La Mer*⁷. Charles Mackerras addirittura parla di un sapiente miscuglio tra Musorgskij, Bartók, Debussy, Sibelius e Mahler⁸.

Difficile dire in che cosa consista quel «brivido di poesia» di cui parla Mila. Ma senza dubbio sono tanti gli aspetti originali della partitura, nei quali si avverte qualcosa che solo Janáček sarebbe stato in grado di dare al Novecento. Basti pensare al lavoro sulle “melodie parlate”: il compositore aveva studiato a lungo le successioni di altezze che si racchiudono nelle conversazioni quotidiane, girava per la città con un taccuino nel quale annotare tutte le frasi musicali che udiva sulle labbra della gente, e portava quel lavoro dentro le sue opere fin dai tempi di *Jenůfa*, cercando di affidare al declamato tutta l'espressività del realismo. I processi del distanziamento descritti sopra sembrano presi in prestito dal linguaggio di Debussy; ma quelli che nel *Pelléas et Mélisande* sono piccoli cortocircuiti tra piani temporali non allineati, nella *Piccola volpe astuta* diventano interferenze violente, capaci di intrecciare spatolate di sentimentalismo tardoromantico a gelide riflessioni ossessive. Il tematismo ha poi una sua peculiarità: Pulcini parla di motivi telegrafici, brevi e lineari. Ma non si tratta di quei *flash* melodici che nella produzione simbolista si estinguono non appena prendono forma, scivolando sulla superficie della tessitura armonica.

Janáček conferisce all'elemento popolare una fisionomia sinistra, sempre tagliente, nella quale si colgono tutte le inquietudini di un inconscio collettivo

Si tratta piuttosto di cellule proto-minimaliste, che vengono elaborate attraverso giustapposizioni prolungate, grazie ai mille colori che Janáček riesce a dare alla sua orchestra. E poi c'è quella capacità di conferire all'elemento popolare una fisionomia sinistra, sempre tagliente, nella quale si colgono tutte le inquietudini di un inconscio collettivo: anche i momenti in cui la scrittura indugia su materiale di ispirazione folclorica

(basti pensare alle voci bianche dei volpacchiotti nell'atto terzo), l'impressione è che Janáček veda nel museo a cielo aperto delle tradizioni orali un'occasione per riflettere sui conflitti repressi dall'ordine sociale, in un grande centro urbano tanto quanto in una minuscola comunità di contadini.

Sempre Mila nel 1959 diceva: «Se Janáček fosse francese, oggi sarebbe importante e famoso come Ravel»⁹. Chissà, forse aveva ragione. Ma c'è un ultimo

spunto di riflessione che merita di essere introdotto in questa sede: il confronto con un'opera nata in parallelo come *L'Enfant et les sortilèges*. Ravel lavorò alla partitura per molti anni (le prime riflessioni sul testo di Colette risalgono al 1914), ma si decise a stendere il manoscritto solo tra il 1922 e il 1924: proprio lo stesso arco temporale in cui prese forma *La piccola volpe astuta*. È curioso che due autori così lontani culturalmente e geograficamente abbiano intrapreso in contemporanea un lavoro su un soggetto fiabesco popolato da animalletti del bosco. Le analogie peraltro sono evidenti. La ricerca dei colori orchestrali, capace di spaziare dal sinfonismo a pieno organico alle trasparenze del linguaggio cameristico, è spesso simile; il ricorso alla danza, fondamentale in Ravel, torna sovente anche in Janáček (sorprendente, in particolare, la somiglianza tra i valzer delle due libellule). La capacità di portare sul palcoscenico tutta la magia della favola accomuna i due autori. E vi sono anche convergenze nel testo: basti pensare al «Maman» a cui si aggrappa il bambino al culmine del disagio nell'opera di Ravel e all'urlo della volpe nel momento della cattura («Mamma, mamma!»); due richiami che finiscono nel vuoto, esprimendo tutto il dolore dell'assenza materna.

Insomma, un parallelismo che determina molteplici allineamenti ma anche tante divergenze. Se nell'*Enfant et les sortilèges* tra uomini (il bambino, nel caso specifico) e animali c'è un dialogo costruttivo, che porta all'arricchimento di entrambe le parti, nella *Piccola volpe astuta* la comunicazione non è biunivoca (gli animali capiscono gli uomini, ma non succede il contrario). Inoltre nell'opera di Janáček il culmine della tensione non cade in corrispondenza della morale (l'ultima battuta del guardiacaccia, nella quale si intravede l'ombra del pentimento) ma della morte della volpe, mentre la redenzione dell'*Enfant* identifica proprio il picco emotivo della partitura. E poi c'è l'ambiguità, del testo come della scrittura musicale: il carburante della *Piccola volpe astuta* non riesce a bruciare con la stessa intensità nella composizione di Ravel. Forse è proprio questo l'aspetto che distingue Janáček da tanti contemporanei, rendendolo un campione del relativismo novecentesco: lo dimostrano le tensioni musicali e narrative di quest'opera, ma anche la produzione successiva, a partire dal *Caso Makropulos* (1926) con la sua visione rovesciata dell'elisir di lunga vita, o dalla *Sinfonietta* (1926) con il suo cammino in bilico tra il tono affermativo di una banda militare e le insicurezze della psiche collettiva.

**Se nell'*Enfant et les sortilèges*
di Ravel c'è un dialogo costruttivo
tra uomini e animali,
nella *Piccola volpe astuta*
gli animali capiscono gli uomini,
ma non succede il contrario**

- * Diplomato in Pianoforte e laureato in Lettere moderne, Andrea Malvano ha conseguito un master a Lione e un dottorato di ricerca presso l'Università di Torino. È autore di numerosi saggi e ha pubblicato un volume su Schumann (EDT - De Sono, 2003), due su Debussy (EDT - De Sono, 2009; Albisani Editore, 2011) e, da ultimo, *L'arte di arrangiar(si). Trascrizioni e adattamenti storici dell'Archivio Musicale Rai* (Rai Eri - LIM, 2015). Giornalista pubblicitario, scrive su «La Stampa», «Amadeus», «Il Giornale della Musica», «Sistema Musica». È coordinatore editoriale della De Sono. Ha insegnato Storia ed estetica musicale al Conservatorio di Torino. Attualmente è ricercatore presso l'Università di Torino e coordinatore scientifico di un progetto di ricerca dedicato all'archivio musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.
- 1 Bedřich Golombek, *Rudolf Těsnohlídek*, Orbis, Praga 1946.
 - 2 Marie Trkanová, *U Janáčku: podle vyprávění Marie Stejskalové* [Presso gli Janáček: dai racconti di Marie Stejskalové], Panton, Praga-Bratislava 1964, p. 99.
 - 3 Franco Pulcini, *Janáček. Vita, opera e scritti*, De Sono - Albisani, Bologna 2014, p. 219.
 - 4 Milan Kundera, *La più nostalgica di tutte le opere* («*La volpe astuta*»), in *Un incontro*, trad. it. di Massimo Rizzante, Adelphi, Milano 2009, p. 145 [pubblicato anche in *La volpe astuta*, programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 1999, pp. 47-51, N.d.R.].
 - 5 Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani e Renata Merrens, Einaudi, Torino 1962, 2001, p. 73: «Il pubblico [nel teatro cinese] non può illudersi di assistere da spettatore invisibile a una vicenda che stia realmente accadendo».
 - 6 Massimo Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Einaudi, Torino 1959, pp. 285-286.
 - 7 Paul Wingfield, *Janáček, Music Analysis, and «Jeux de Vagues»*, in *Janáček Studies* (a cura di P. Wingfield), Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 266.
 - 8 Nella prefazione a Erik Chisholm, *The Operas of Leoš Janáček*, Pergamon Press, Oxford 1971, p. x.
 - 9 Mila, *Cronache musicali cit.*, p. 279.



Stanislav Lolek (1873-1936), *Il corteggiamento di Bystrouška* (atto II, quadro VI). Illustrazione per il romanzo umoristico di Rudolf Těsnohlídek. Disegno su carta, 1920.

Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Comunicazione e Pubbliche Relazioni

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

Progetto grafico, editing e impaginazione

N.d.R. - Servizi redazionali

www.ndr-redazione.it

Pubblicità

Teatro Regio

Tel. 011 8815223

*Si ringraziano gli Uffici stampa e gli Archivi storici dei Teatri coinvolti
per la gentile concessione delle foto di scena riprodotte nelle tavole a colori.*

L'Editore, restando a disposizione degli aventi diritto, si scusa per eventuali omissioni
o inesattezze occorse nell'identificazione delle fonti iconografiche.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2016
presso la tipografia Agit Mariogros, Beinasco (Torino)

© 2016 Fondazione Teatro Regio di Torino

Piazza Castello 215, 10124 Torino

www.teatroregio.torino.it

ISSN 1825-3504

€ 12

COPIA OMAGGIO

ISBN 978-88-99577-02-5



9 788899 577025