

TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



APRILE 2021



La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

FONDATORI PERMANENTI

Fondazione Cariplo - Pirelli - ENI - Fininvest - Assicurazioni Generali
ENEL - Fondazione Banca del Monte di Lombardia - Mapei
Banca Popolare di Milano - Telefonica - Tod's - Allianz - Esselunga

FONDATORI SOSTENITORI

Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
UBI Banca - Cattolica Assicurazioni - Edison

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

Kuehne+Nagel - SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Ferrarelle - Caffè Borbone - Amedei

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Dolce & Gabbana - Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Mapei
Riso Gallo - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - SIA

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Freddy - ENGIE - Incifra - Cloudtel - Collateral Films
Boost Italia - Corriere della Sera / Vivimilano - Classica HD
Class Pubblicità - Meeting Project - Siemens - Palazzo Parigi

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale, i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione, gli Amici della Scala e chi in questi mesi ha scelto di donare il valore del proprio biglietto a sostegno del Teatro.

Igor Stravinskij si spegneva in una stanza della Essex House a Manhattan il 6 aprile 1971. Per buona parte della sua vita aveva mantenuto un rapporto di affetto e di consuetudine con l'Italia e in particolare con Venezia, dove è sepolto al cimitero di San Michele, a poca distanza dalla tomba di Diaghilev. Non meno importante è però il legame con la Scala, dove approdò giovanissimo, ai cui complessi affidò la prima assoluta del suo *Rake's Progress* (che avvenne però alla Fenice) e dove artisti indimenticabili hanno interpretato i suoi lavori. Riccardo Chailly, che nel 1979 fu chiamato dall'allora direttore artistico Claudio Abbado a dirigere la ripresa del *Rake's* con la regia di John Cox e le scene di David Hockney e che ha sempre mostrato per la musica di Stravinskij una particolare affinità, celebra il cinquantenario l'8 aprile con un concerto trasmesso da Rai5 che segna la ripresa dell'attività della Filarmonica della Scala. Franco Pulcini conversa con il nostro Direttore Musicale nella prima delle tre interviste che aprono questo numero: le altre sono con il compositore Francesco Filidei, che parla a Mattia Palma dell'eco di Stravinskij nel panorama musicale contemporaneo, e con Luciana Savignano che ripercorre con Domenico Giuseppe Muscianisi le sue interpretazioni dei grandi balletti dell'autore. Torniamo a presentare l'attività sinfonica del Teatro con due interviste alle bacchette protagoniste dei concerti d'aprile: innanzitutto il ritorno al podio scaligero di Zubin Mehta che approfondisce con Liana Püschel le

sue letture di Schubert e Bruckner e quindi Susanna Mälkki che racconta a Valentina Crosetto il suo rapporto con un repertorio che oltrepassa i confini della musica contemporanea in cui si è dapprima affermata. Infine Luca Ciammarughi dialoga con Bruno Casoni sul concerto sacro di cui sarà protagonista il Coro scaligero, tra Pärt, Elgar e Duruflé. Il Ballo, che tornerà in scena all'inizio di maggio con una serata dedicata alla coreografia contemporanea preceduta da due masterclass condotte dal Direttore del Ballo Manuel Legris, dal 30 aprile è protagonista su RaiPlay di una docuserie in 12 puntate. I ballerini raccontano la loro vita privata e professionale dalla frustrazione dell'inattività forzata all'approdo alle scene con *Giselle* e Carla Fracci come madrina. La rubrica "Prospettive", che ogni mese chiama un personaggio della cultura a riflettere su uno spettacolo scaligero, è dedicata al dittico Brecht/Weill portato in scena da Riccardo Chailly e Irina Brook ed è affidata alla penna di Claudio Longhi, direttore del Piccolo Teatro che di Brecht è stato la casa italiana. Il punto di vista del pubblico è rappresentato da Gino Vezzini, Presidente degli Amici del Loggione recentemente insignito dell'Ambrogino d'Oro, che racconta passioni, puntigli e battaglie di una vita in galleria. Infine, i volti di chi la Scala la fa: Rita Citterio, da quindici anni alla guida dello sterminato magazzino costumi del Teatro, e Michele Sciolla, il giovane responsabile dei servizi musicali.

Paolo Besana

SOMMARIO

UN LIBERTINO IN LAGUNA	3
SWINGING STRAVINSKIJ	6
BOHÈME, PETRUŠKA E GATTO SILVESTRO	10
STRAVINSKIJ MI PRENDE L'ANIMA	14
LE FORME LIBERE DI SCHUBERT E BRUCKNER	18
IL FASCINO QUIETO DEL NORD	20
DI NUOVO INSIEME: IL CORO RITROVA LA SUA VOCE	22
DAL LOCKDOWN A GISELLE	24
PROSPETTIVE. BREVIARIO DIGITALE DI ESTETICA TEATRALE	27
FOYER. GINO VEZZINI	30
SCALIGERI. RITA CITTERIO	31
SCALIGERI. MICHELE SCIOLLA	32

Eleonora Jankovic e Philip Langridge
in *The Rake's Progress*, 1979



Un libertino in laguna

Stravinskij, la Scala e un secolo
di musica

Opera, balletto, concerti. La produzione di Stravinskij investe intero lo spettro dei generi musicali e teatrali imponendosi come radice e summa di alcune delle esperienze più significative del '900. Tanto che, osserva Richard Taruskin, “quando parliamo di Stravinskij non ci riferiamo più semplicemente a una persona ma a una collezione di idee”. Questa persona, le sue idee e le sue opere sono state una presenza costante in ormai quasi un secolo di vita del Teatro alla Scala, trascinandolo con sé un'ineguagliata capacità di infiammare il talento altrui dialogando con letterati/librettisti, pittori/scenografi, coreografi e ballerini, direttori e strumentisti. Qui non potremo che scorrere i passaggi salienti, tanto più che il legame del compositore con Milano si iscrive in una lunga e sempre affettuosa frequentazione del nostro Paese, inesauribile fonte di meraviglia per questo russo intelligentissimo, mondanò, curioso e indisciplinato: già nel 1917 – ricorda Massimo Mila – fu arrestato a Napoli per aver orinato contro un muro insieme a Picasso.

La prima locandina scaligera a portare il nome di Stravinskij, anzi “Strawinsky”, data del 9 febbraio 1926: va in scena *Petrouchka*, diretto dall'autore, già ultraquarantenne e celeberrimo, con scene e costumi di Aleksandr Benois, in coabitazione con *Hänsel und Gretel* di Humperdinck diretto da Ettore Panizza. La settimana seguente, sempre in coppia con Panizza, Stravinskij torna sul podio per il suo *Usignolo*, ovvero *Le Rossignol*, mentre l'anno successivo, assente il

compositore, i “Balli Diaghilew” in tournée italiana presentano *L'oiseau de feu* in leggendaria versione con la coreografia di Fokine, le scene di Natalia Goncharova, Ernest Ansermet sul podio e in scena Serge Lifar e Georges Balanchine. Difficile oggi immaginare l'effetto di queste apparizioni insieme aristocratiche, esotiche ed eversive in un'Italia che politicamente precipitava nel re-

**Quando parliamo
di Stravinskij
non ci riferiamo più
semplicemente
a una persona
ma a una collezione
di idee**

gime e in cui i richiami a ritmi pagani o a linee neoclassiche confortavano l'insofferenza delle nuove leve culturali verso la tradizione melodrammatica nazionale ma anche verso il wagnerismo. Mentre il compositore, già costretto all'esilio in Svizzera e in Francia dalla prima guerra mondiale e dalla rivoluzione d'ottobre, sceglieva un nuovo e definitivo esilio in California, i suoi lavori ibridi e antiretorici scomparivano dai cartelloni italiani e dalle stagioni scaligere degli anni della dittatura. Nel 1948 è Nino Sanzogno a presentare in unica serata tre prime per l'Italia: *Oedipus rex*, con scene e costumi di un illustre alfiere del neoclassicismo italiano come Alberto Savinio e le voci di Suzanne

Danco, Mario Petri ed Ettore Bastianini; *Capriccio* con coreografia di Massine e – attesissima dai milanesi – *Le Sacre du printemps* ancora nella versione di Massine con le scene di Roerich e Luciana Novaro nella parte dell'Eletta. Nei mesi successivi è una gara di prime: Ansermet dirige la prima assoluta della *Messa*, Markevich presenta *Orpheus* e Gui *Persephone*, mentre Cluytens riporta *L'oiseau de feu* e Sanzogno ripropone il *Sacre* e nel 1950 Guido Cantelli dirige *Le chant du rossignol*. La fortuna italiana di Stravinskij è all'apice e pronta a consolidarsi in un passo ulteriore: il compositore affida ai complessi scaligeri la prima assoluta al Festival di Venezia della sua prima opera di durata regolamentare dopo tanti atti unici e pezzi brevi, *The Rake's Progress*, il cui prodigioso libretto ispirato alle celebri stampe di Hogarth è opera del poeta Wystan Hugh Auden insieme a Chester Kallman. Ma già le premesse non sembrano favorevoli: Stravinskij si trascina a Venezia un disturbo polmonare mentre Auden precipita in crisi di pianto quando scopre che la stanza assegnatagli dalla Scala al Bauer è senza bagno. Stravinskij, sfidando le proibizioni della moglie Vera, dirige la prima, protagonista Elizabeth Schwarzkopf, ma affida la preparazione e le repliche a Ferdinand Leitner. La sala trabocca di rose e della mondanità più cosmopolita, ma l'accoglienza, complici le vicissitudini dell'allestimento (il puntiglioso Robert Craft conta “una dozzina di entrate sbagliate”) e la scabra messinscena di Carl Ebert e Gianni Ratto, è gelida, tra indiffe-

renza e Schadenfreude. “In quel lungo dopoguerra di neorealismi e astrattismi egualmente dogmatici e moralistici – noterà Arbasino – non pareva molto ‘sortable’ un remake illuministico e libertino del Settecento nelle sue arti maggiori o minori”. Subito accanitissimi i compositori: se corre voce che Benjamin Britten avesse molto apprezzato dell’opera “everything but the music”, Pierre Boulez si affretta a scrivere a John Cage: “What ugliness” e il sempre mordace Beniamino Dal Fabbro riporta il commento di Malipiero: “Nel maggio 1913 a Parigi ho ascoltato *Le Sacre du printemps*, e qui a Venezia in settembre *Le Sacre de l’automne*. A ogni cosa la sua stagione”. Sarà Gianandrea Gavazzeni, intenerito nella selva degli echi e dei riferimenti da un “donizettismo incantevole”, a stigmatizzare per primo “gazzarre e confusione” che avevano impedito di apprezzare “un’opera che vuol essere di umanità, di sentimenti... omaggio, atto amoroso che diede motivo alla nostra vita e ai nostri affetti... senza che venga a mancare l’amara sottolineatura, il morso critico che rende stravinskiana ogni citazione”. Stravinskij, forte della “chiaroveggenza fredda e consapevole che gli permette di staccarsi senza rimpianti da tanta parte di se stesso” (Mila) rivolgerà la sua voracità stilistica alla dodecaфонia di cui aveva così a lungo incarnato l’antitesi, mentre i cartelloni scaligeri ripropongono con regolarità i balletti, incluso il nuovo *Petrouchka* di Milloss, e qualche novità: nel 1954 Carlo Maria Giulini porta al Piermarini *Les noces*, nel 1957 *L’Histoire du soldat*

passa alla Piccola Scala con la regia di Giorgio Strehler. Stravinskij stesso torna a dirigere nel 1963 insieme a un tesissimo Robert Craft per la prima italiana del *Diluvio*, in serata con *Oedipus*, mentre i balletti si emancipano sempre più spesso dalla versione scenica per comparire nei programmi da *concerto*: Zubin Mehta dirige il *Sacre* nel 1968, Claudio Abbado *L’oiseau de feu* nel 1971. Nel 1969 Abbado e Giorgio de Lullo presentano una memorabile serata a tema edipico, con Sofocle in prosa (ma con musiche di scena di Andrea Gabrieli) recitato da Giorgio Albertazzi nella prima parte e l’oratorio stravinskiano nella seconda, con Marilyn Horne incapsulata nello storico costume a bolle di plastica inventato da Pier Luigi Pizzi. Nel 1971, con Bruno Maderna sul podio, Apollo Musagete ha le fattezze di Rudolf Nureyev (avrà anni dopo quelle di Roberto Bolle), mentre nel 1974 *L’oiseau de feu* arriva alla Scala con la coreografia di Maurice Béjart, la cui celebre versione del *Sacre* seguirà dal 1982. Al suo ritorno sulle scene milanesi, nella stagione scaligera al Teatro Lirico, il *Rake’s Progress* è un capolavoro riconosciuto e infine compreso: l’allestimento firmato da John Cox per il Festival di Glyndebourne si fregia delle scenografie oggi leggendarie di David Hockney e di una coppia di protagonisti formata da Philip Langridge e Claudio Desderi. Massimo Mila è scontentissimo della scelta del Lirico e contentissimo di tutto il resto, a partire dal venticinquenne direttore d’orchestra: “Su tutto svetta la direzione ammirevole di Riccardo

Chailly. Dirige con una padronanza e una partecipazione che lo pongono veramente nelle primissime file dei direttori”. L’opera tornerà poi nel 2009, diretta da David Robertson, in un nuovo e spettacolare allestimento ambientato da Robert Lepage negli Stati Uniti degli anni ’50. Ma negli ultimi decenni Stravinskij ricorre alla Scala principalmente nel balletto, campo in cui segna anche qualche rara incursione di Riccardo Muti che nel 1993 dirige *Le baiser de la fée* con Alessandra Ferri, e in campo sinfonico: nelle stagioni della Filarmonica della Scala *Le Sacre du printemps* è brano ricorrente con le bacchette più prestigiose: Lorin Maazel, Valery Gergiev, Myung-Whun Chung, David Robertson, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Daniel Harding ed Esa-Pekka Salonen, mentre Boulez lo dirige in occasione del Concerto di Natale del 2006 suscitando qualche sorriso verso i “quadri della Russia pagana” ormai tanto addomesticati da affacciarsi nelle ricorrenze liturgiche. Nel dicembre seguente, alla vigilia della Prima, Daniel Barenboim propone invece agli studenti milanesi *L’Histoire du soldat* con Patrice Chéreau voce recitante. Ed è ancora con il *Sacre*, unito all’*Histoire* e ai *Norwegian Moods*, che alla Scala sono stati eseguiti una sola volta nel settembre del 1951 con Stravinskij sul podio, che Riccardo Chailly e la Filarmonica celebrano un compositore che ha parlato tutte le lingue del Novecento mantenendo una sola inconfondibile voce.

Paolo Besana

Swinging Stravinskij

Riccardo Chailly: per dirigere
Stravinskij bisogna arrivare
all'essenza del messaggio musicale,
senza forzature



L'8 aprile la Filarmonica della Scala celebra il cinquantenario della morte di Igor' Stravinskij che ricorre il 6 aprile di quest'anno. Il concerto diretto da Riccardo Chailly sarà trasmesso da Rai Cultura su Rai 5 alle ore 21.15. Il programma monografico comprende i *Four norwegian moods*, la suite da *L'histoire du soldat* e *Le Sacre du Printemps*. Abbiamo chiesto al maestro Riccardo Chailly di parlarci di questo concerto da lui voluto, e del suo lungo rapporto come direttore con uno dei massimi musicisti di ogni tempo.

L'altro giorno, sul canale culturale Arte, c'era una biografia di David Hockney. Dicevano che ha raggiunto il record di ogni tempo, almeno per un pittore vivente, con la vendita da Christie's di un suo qua-

dro per 90,3 milioni di dollari! Mi è tornata in mente la bellissima *Carriera di un libertino*, proprio con scene e costumi di Hockney, che lei diresse per la Scala al Teatro Lirico in un afoso maggio del 1979. Cosa ricorda?

Lo spettacolo era coprodotto con il Festival di Glyndebourne ed è stato purtroppo poi venduto, credo a un teatro americano. David Hockney trascorse diverse settimane a Milano. A volte arrivavo presto in Teatro e lo vedevo con pennelli e colori intento a ritoccare di suo pugno le scenografie, sul palcoscenico del Lirico. C'era stata una perfetta intesa tra tutti noi, anche col cast – il regista era John Cox – e la Decca decise di fare un disco di quel *Rake's Progress*, sempre con la “London Sinfonietta”, inciso subito dopo a Londra. Sulla copertina degli LP

hanno utilizzato la riproduzione di un suo dipinto. Ci siamo rivisti con David anni dopo a Los Angeles, a parlare anche di quella felice produzione, che ricordo ancora oggi perfettamente, a distanza di quarantadue anni.

Lei di anni ne aveva ventisei, e prima di lei avevano diretto *The Rake's Progress* per la Scala solo Ferdinand Leitner e Stravinskij stesso, ovvero i direttori delle repliche a Venezia e Milano e della prima assoluta alla Fenice, affidata alla bacchetta dell'autore, sempre nel 1951. Un grande onore. Ero stato invitato da Claudio Abbado, allora direttore artistico, presente alle prove e a una recita. Ero stato suo assistente ed era molto soddisfatto del nostro lavoro. Infatti mi chiamò ancora per dirigere una produzione de *I due Foscari*.

Ho letto che, per la ricorrenza del cinquantenario, la Decca ha annunciato l'uscita di un cofanetto celebrativo delle sue incisioni stravinskiane.

La mia frequentazione di Stravinskij è stata costante dagli anni del *Rake's Progress*.

Io ero a una replica con un mio amico librettista, ma c'era anche Hans Werner Henze, animatore del mitico Festival di Montepulciano, che fu letteralmente entusiasta dell'esecuzione. Come va diretto Stravinskij?

Ricordo che Hans venne a salutarmi e in effetti mi disse di essere rimasto molto colpito. Autori come Stravinskij mostrano ad ogni ascolto nuove ricchezze, anche a musicisti della levatura artistica di Henze. Riguardo l'esecuzione della sua musica, ricordiamo che Stravinskij ripudiava il termine "interpretazione". Considerava una pretesa inaccettabile tentare di leggere dietro le note scritte quanto sta in realtà nella fantasia di un esecutore. Voleva una lettura esatta, pulita e trasparente di quanto sta scritto. C'è un'importante collezione della CBS con le opere di Stravinskij dirette dall'autore, devo dire, con notevole efficacia esecutiva, chiarezza e determinazione nel perseguire l'essenza del messaggio musicale, senza nessun tipo di aggiunta espressiva o forzatura "sopra le righe" della pagina scritta. Ascoltando quei dischi, pare di vederlo dirigere. Stravinskij prediligeva un esecutore che sapesse trasmettere le reali intenzioni del compositore. L'interprete non deve tentare di ricreare quanto crede di leggere dentro a una partitura, cogliendo qualcosa che in realtà non c'è.

Per ricordare Stravinskij nel concerto che gli dedica interamente la Filarmonica, dirige anche le *Quattro atmosfere norvegesi*, un brano poco conosciuto, scritto nel 1942.

Avevo già diretto – e anche inciso a Cleveland negli anni Ottanta – i *Four Norwegian Moods*, composti da Stravinskij in origine per un film hollywoodiano sull'invasione della Norvegia da parte dei nazisti. Per me sono nove minuti di musica che meritano una maggiore attenzione di quella accordata fino ad ora. È musica interessantissima alla quale teneva molto: quando la produzione gli chiese di modificare la strumentazione e l'ordine dei brani, li ritirò, in-

Riguardo l'esecuzione della sua musica, ricordiamo che Stravinskij ripudiava il termine "interpretazione". Considerava una pretesa inaccettabile tentare di leggere dietro le note scritte quanto sta in realtà nella fantasia di un esecutore

serendoli tra i molti del suo catalogo come opera unitaria. Per il lindore dei contrappunti e le semplici melodie, è una composizione del suo periodo neoclassico, che risulta tuttavia anche ispirata al folclore. Era stata la moglie Vera ad avergli trovato un album di melodie norvegesi, che Stravinskij ha magistralmente ricreato, come anni prima aveva fatto coi canti russi.

Un autore per certi versi così originale e aristocratico come Stravinskij era in realtà appassionato di creatività popolare. Passando all'*Histoire du soldat*, lo scopriamo nel suo

amore per alcuni aspetti del jazz, che gli aveva fatto conoscere Ernest Ansermet, portandogli degli spartiti dagli Stati Uniti nel 1917.

Il genio di Stravinskij inglobava e reinventava molte musiche diverse. Nella *Sagra della primavera* il folclore russo stravolto, nei *Norwegian Moods* quello nordico, sebbene in forma più riconoscibile e pacificata, nell'*Histoire du soldat* ci sono anche le varie danze internazionali – tango, valzer, ragtime – con le sincopi del jazz. Esiste comunque sempre per l'esecutore l'esigenza di trasmettere uno specifico *swing*, tipico della musica di Stravinskij, che appartiene a tutte le sue partiture.

In un passo delle *Cronache della mia vita*, Stravinskij si preoccupa che l'*Histoire*, anche se ha solo sette esecutori, preveda sempre un direttore, senza che venga la tentazione da parte del gruppo da camera di fare da soli...

È in effetti una partitura troppo complessa. La studio ed eseguo da molti anni. Se ascoltiamo l'incisione di Stravinskij stesso, si capisce che l'atteggiamento deve essere musicalmente univoco. L'organico, come si sa, comprende strumenti bassi e acuti di archi, legni e ottoni. Funziona come un gruppo di solisti, che deve però suonare come un'orchestrina unitaria. Ora, ci deve essere una tale chiarezza negli stacchi di tempo da non lasciare spazio a iniziative differenziate che, magari con le migliori intenzioni, cerchino di aggiungere qualcosa al testo musicale. Come richiede Stravinskij, il governo di un direttore è necessario fino all'ultima battuta.

La preventivata tournée dello spettacolo itinerante dell'*Histoire du soldat* è stata interrotta nel 1918, un po' come sta accadendo oggi, per la chiusura dei teatri dovuta alla pandemia dell'influenza spagnola, che

colpi tutta la compagnia, compreso Stravinskij.

Sì, lo racconta nelle *Cronache*. E *L'histoire du soldat*, la cui suite è oggi tra le composizioni più eseguite, non ebbe un'immediata diffusione e forse non la ha tuttora in forma scenica, come meriterebbe. Eppure, questa operina senza canto, quasi un "Piccolo Faust" popolaresco, è un soggetto davvero interessante. Avremmo intenzione, come Filarmonica, di riprenderlo più avanti, col pubblico, in forma semiscenica. C'è questo diavolo beffardo che, dopo avergli comprato il violino, ruba poco alla volta l'anima all'ingenuo soldato.

E se dovesse descrivere la natura del violino stravinskiano?

Pur essendo evidentemente il corrispettivo dell'anima del soldato, il violino ha comunque qualcosa di diabolico, capriccioso e paganiniano, anche perché se lo porta via quasi subito il diavolo.

Grande importanza anche delle percussioni...

Il percussionista suona strumenti che danno alla pagina un colore jazzistico. C'è un gioco continuo di ritmi ben scanditi in contrattempo. L'accento in levare, anziché in battere, è componente basilare della musica afroamericana. L'ansioso ritmo sincopato accompagna la storia del povero soldato ingannato, sradicato e senza patria; un po' come Stravinskij, esule in Svizzera negli anni della prima guerra mondiale, e deciso a non tornare in Russia dopo la rivoluzione del 1917.

Passando al *Sacre du printemps*, qual è secondo lei l'approccio esecutivo preferibile: c'è chi lo trasforma in un roboante poema sinfonico di Strauss e chi lo smonta come un ingranaggio futurista...

La partitura della *Sagra* è complessissima. Con la Filarmonica l'ho già

affrontata una decina d'anni fa. Come sempre, bisogna sforzarsi di non aggiungere nulla rispetto a quanto scritto. È inoltre necessario prestare ai metronomi tutta l'attenzione richiesta dall'autore. Il tema è attualmente un po' ignorato, forse per ragioni di comodo. Ma ricordiamolo: ci sono due musicisti che impongono il rispetto fedele dei metronomi, e sono Stravinskij e Béla Bartók, che prescrive addirittura minuti e secondi delle durate.

Quindi una *Sagra* aderente all'esattezza metronomica...

Quando prescritto. Ci sono però parti in cui è invece richiesta ariosità nel fraseggio, per esempio l'introduzione, dopo l'attacco del fagotto, quando c'è quella specie di concerto di richiami di cornamuse in lontananza. Scrive "colla parte - ad libitum" e suggerisce pertanto un'interpretazione libera, nel ritmo e nei tempi scelti.

Lei ha appena diretto *Salome*, con la sua "Danza dei sette veli". Non si potrebbe interpretare la *Sagra* come una risposta slava a quest'opera, visto che anche l'Eletta vi danza fino allo sfinimento?

Però, nel sacrificio in scena nella *Sagra*, c'è un elemento barbarico molto diverso dall'orientalismo della danza straussiana. La danza della *Sagra*, con quel ritmo inesorabile, è stata uno dei motivi delle proteste del pubblico alla prima di Parigi. Per noi direttori è un incubo quel continuo cambio di metrica che crea un eccezionale stato d'apprensione. Arriviamo al parossismo di una danza che è ormai una danza macabra e non può che terminare con la morte dell'Eletta.

Se pensiamo che la *Sagra* è una concatenazione di crescenti in forma di crescendo, immagino che per un direttore il dosaggio di questi effetti sia un problema.

La chiusa della prima parte è sicuramente un *climax* importante, ma lo è in forma di anticamera del successivo "sacrificio", con cui si conclude la seconda parte e finisce l'opera stessa. L'effetto non deve essere controproducente: le tube si inseriscono potenti nel finale della prima parte, ma bisogna che la sua forza dirompente non superi la potenza tellurica del vero finale.

Nel cinquantenario della morte di Stravinskij siamo ormai lontani dallo scandalo del 1913, quando il pubblico di Parigi protestava contro la *Sagra* facendo più baccano della *Sagra* stessa...

La *Sagra*, al di là della prima contestata, è stata subito talmente amata che Puccini citò il tema delle quattro viole sole delle "Rondes printanières" – un paio di battute un po' trasformate – in "Tu che di gel sei cinta" della *Turandot*, il suo capolavoro estremo. Il *Sacre* è una pagina che ha segnato in modo talmente prepotente la prima metà del Novecento da divenire un emblema dell'intero secolo, da tutti studiato e meditato. Un monumento solitario e inimitabile, al quale si guarda con un misto di ammirazione e spavento.

Franco Pulcini

8 aprile, ore 21.15
su Rai 5

Filarmonica della Scala
Riccardo Chailly, direttore

Igor' Stravinskij
Four Norwegian Moods

Igor' Stravinskij
L'histoire du soldat Suite

Igor' Stravinskij
Le Sacre du printemps

Bohème, Petruška e Gatto Silvestro

Dialogo con il compositore
Francesco Filidei:
“Schönberg è morto!” diceva Boulez.
E Stravinskij?



È naturale chiedersi come valutare l'opera di Stravinskij dalla prospettiva di un nuovo secolo, magari insieme a uno dei compositori più apprezzati di oggi, Francesco Filidei, classe 1973, pisano emigrato a Parigi che da anni ottiene importanti successi ovunque in Europa: ricordiamo almeno l'opera *L'inondation* su libretto di Joël Pommerat, che ha debuttato nel 2019 all'Opéra-Comique, e *Tre quadri*, il suo concerto per pianoforte e orchestra battezzato lo scorso novembre dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.

Si ricorda la prima volta che ha ascoltato Stravinskij?

È stato da bambino, grazie a *Fantasia* della Disney. Confesso però che ai ter-

rificanti dinosauri del *Sacre* avevo preferito, e di gran lunga, gli ippopotami in tutù della *Gioconda* di Ponchielli. Col senno di poi direi che la sensazione di disturbo durante l'episodio del *Sacre* derivasse in gran parte dal rapporto fra immagini e musica.

In effetti anche quando il *Sacre* fu presentato, nel 1913, disturbò buona parte del pubblico.

E suppongo si trattasse di un problema analogo, perché fu soprattutto il balletto di Nijinskij a suscitare quelle reazioni. Quando l'anno seguente il *Sacre* venne eseguito in versione da concerto ebbe al contrario un successo strepitoso. Lo stesso Stravinskij scrisse di non essere stato entusiasta del balletto di Nijinskij, ma ogni volta che ho

avuto occasione di confrontarmi con dei coreografi me ne hanno parlato come di un momento fondamentale della storia della danza. A ogni modo il momento per lo scandalo del *Sacre* era propizio, con i più giovani compositori come Ravel e Debussy entusiasti e i compositori più attempati come Saint-Saëns irritati. Puccini, che assistette quell'estate a Parigi a una rappresentazione, trovò la coreografia ridicola, definendo invece la musica "curiosa e fatta con un certo talento". Di sicuro il nostro Giacomo nazionale si rese conto che i Balletti Russi erano arrivati a Parigi al momento giusto, quando in tutta Europa si respirava un certo gusto per l'esotico che anche lui aveva contribuito ad alimentare con *Butterfly* e *La fanciulla del West* da Belasco.

Stiamo parlando della prima di una lunga serie di fasi che Stravinskij ha attraversato nella sua vita. Secondo lei c'è qualcosa che tiene insieme la sua poetica?

Sicuramente, ed è proprio ciò che a mio avviso resta di lui in molti compositori di oggi: una capacità di oggettivazione che ha forse origini vicine a quelle del suprematismo. Stravinskij è grande anche perché la sua musica è innanzitutto l'estrinsecazione di una forma di pensiero chiara e implacabile, che il suo genio ha saputo indagare dapprima con i colori della tradizione folklorica russa, poi su ciò che era esotico per lui, vale a dire la tradizione occidentale, che fino ad allora aveva vissuto solo tramite Rimskij-

Korsakov, per finire con l'esplorazione dei materiali dodecafonici della scuola di Vienna. Non stupiscono dunque da un lato l'ammirazione manifestata da Stravinskij verso il formalismo di un *Gruppen* di Stockhausen, dall'altro le sue prese di distanza verso il lussureggiare di una *Turangalila* di Messiaen.

**Io prenderei
con le pinze tutto
quello che
i compositori dicono
e scrivono
sulla loro musica.
Me compreso**

E pensando al rapporto tra Stravinskij e i compositori di oggi?

Fra i tanti compositori straordinari che conosco, i primi a venirmi in mente sono Dmitri Kourliandski, Mauro Lanza e Yann Robin. Dmitri Kourliandski è russo, quindi il rapporto non potrebbe essere più naturale. Quello che mi colpisce nella sua scrittura è la capacità di indicare in partitura solo lo stretto necessario per ottenere il meccanismo ricercato, facendo in modo che esso risalti nel modo più evidente, senza ostacoli. Di Mauro Lanza, di origini veneziane ma ormai sbalottato fra Parigi e Berlino, ricordo il controllo maniacale di ogni dettaglio del suo lavoro senza che perda mai di vista il respiro formale. In Francia Yann

Robin, per l'eccesso di energia sprigionato che sembra riprendere l'istanza barbarica di Stravinskij, passando anche attraverso le esperienze della saturazione, nate in particolare con Franck Bedrossian all'Ircam, dallo spettralismo e da Boulez.

L'oggettivazione cui ha fatto riferimento rimanda alla concretezza del lavoro compositivo. C'è chi definisce Stravinskij un artigiano della musica, è d'accordo?

Secondo me si tratta soprattutto di una questione di radici. Stravinskij si è formato in una dimensione di icone ortodosse e tradizioni pagane, che insieme portano a una concezione della vita e dell'arte ben diversa dalla nostra, che volenti o nolenti ci trasciniamo dietro secoli di cristianesimo con le sue drammatizzazioni della morte e della conseguente resurrezione; e questo si riflette anche sulla musica. Stravinskij è arrivato in Europa con il bagaglio culturale tipico di un altro modo di pensare, e ha trovato il terreno giusto. Forse siamo noi a ritenere artigianale la sua musica, ma credo sia più giusto riferirsi alle sue origini, a una mentalità costruita in modo diverso dalla storia.

Nella sua *Poetica della musica*, Stravinskij dichiara il suo formalismo estremo scrivendo che "l'espressione non è mai stata la proprietà immanente della musica".

Io prenderei con le pinze tutto quello che i compositori dicono e scrivono sulla loro musica. Me compreso. Forse

il significato di questa frase va inserito tra le normali reazioni al post-wagnerismo dell'epoca, che evidentemente doveva essere ben soffocante.

Quindi va contestualizzata anche la classica contrapposizione di Adorno tra Schönberg e Stravinskij?

Nel 1952 Boulez scriveva *Schönberg è morto*, e pochi anni fa è morto anche Boulez. La nuova generazione di compositori, per come la conosco, ormai non si pone più questo tipo di interrogativi. Con la nostra distanza temporale possiamo dire che questi due grandissimi del Novecento in realtà si assomigliavano molto, specie se pensiamo ai loro anni di fuoco. Ad esempio i *Cinque pezzi per orchestra* di Schönberg e il *Sacre* oggi ci sembrano molto più vicini di quanto si pensasse quando sono stati presentati, o ancora negli anni Cinquanta.

È nota la capacità di appropriazione di Stravinskij, che riusciva a “stravinskizzare” qualsiasi forma classica. Anche lei lavora continuamente sulle forme tradizionali, come il concerto per pianoforte, il Requiem, l'opera...

Alla base c'è la necessità di capire meglio chi siamo e che cosa è la vita. Ci son tanti modi per farlo, per me il modo è stato la musica. La musica lavora nel tempo e noi viviamo nel tempo. Poterne sezionare un pezzettino e vedere qualcosa nascere, vivere e morire, ci permette di comprendere meglio la nostra nascita, vita e morte. Nei miei primi pezzi lavo-

ravo solo con rumori, suoni secchi che evidenziavano lo scheletro di questo tempo, per far emergere in modo chiaro l'architettura di un respiro e poterlo osservare. Oggi la problematica è la stessa, ma maturando ho tentato di aggiungere alle ossa anche la carne e la pelle: i colori, il

**Un compositore
col passare del tempo
viene influenzato
da lavori
anche molto diversi
tra loro.
Ma dietro a tutto
resta sempre
l'idea che vuole
esprimere**

suono, l'armonia. Se per cercare di capire la vita è necessario dare la vita, allora dobbiamo partire da oggetti che non ce l'hanno. Nel mio caso la chiave di volta con l'opera è stato considerarla una forma morta, una forma che ha dato il suo massimo per un'altra società e un'altra epoca, ma che appunto per questo ha tutta la violenza dirompente delle “forze del passato” di pasoliniana memoria. È una potenza che manca agli strumenti del presente: se ci mettessimo in laboratorio per inventare una nuova forma, non avrebbe mai gli anticorpi

di quelle più vecchie. Quindi per me il lavoro più affascinante è rivolgersi al passato per “rigalvanizzarlo”.

Anche il tema della parodia, molto presente nel suo lavoro, è decisamente stravinskiano. Penso al terzo movimento del suo *Tre quadri*, in particolare all'attacco, con la citazione dell'*Imperatore di Beethoven*.

Che diventa quasi Gatto Silvestro. Al tutti orchestrale, invece di un atteso sfoggio di virtuosismo, risponde una nota pigiata con un solo dito. Anche se in realtà il mio riferimento era *Gianni Schicchi*. Tra Puccini e Stravinskij c'era uno scambio continuo: penso alle quinte parallele nel secondo quadro di *Bohème*, la scena di Parpignol sembra già *Petruška*. Quando poi si arriva al *Trittico*, e a *Gianni Schicchi* in particolare, in certi rivolti Puccini sembra riprendere quello che Stravinskij aveva ripreso da *Bohème*.

In effetti ricordo che in occasione della prima di *Tre quadri* ha dichiarato che i movimenti del concerto riprendono l'atmosfera di ognuna delle tre opere del *Trittico*.

Sì, c'è un legame. D'altronde un compositore col passare del tempo viene influenzato da lavori anche molto diversi tra loro. Ma dietro a tutto resta sempre l'idea che vuole esprimere: un'idea che poi svolge, un po' come farebbe un filosofo. E a furia di scavare, alla fine ritrovi il seme che contiene la tua poetica, il tuo punto di vista.

Mattia Palma

Stravinskij mi prende l'anima

Luciana Savignano racconta
il suo rapporto con i balletti stravinskiani,
che ha interpretato nelle coreografie
di Pistoni, Tetley, van Hoecke e altri.





Foto Lelli e Masotti

Aprile è il mese di Stravinskij e la primavera è la sua stagione. Igor' Stravinskij amava il balletto, le sue collaborazioni con Michail Fokin, con i Ballets Russes e con George Balanchine hanno dato vita a capolavori del balletto del Novecento, ripresi coreograficamente da grandi visionari e interpretati dai più acclamati artisti.

Il Teatro alla Scala vuole omaggiare il compositore della sperimentazione dando testimonianza di una delle più intense interpreti di Stravinskij: Luciana Savignano. Un'artista e una donna sensibile ed energica, magnetica, che alla mia confessione di preferir nascondere la timidezza dietro alla tecnica di un *développé* rispetto al camminare sul palco, mi risponde di preferire "fare il *développé* camminando, per dargli la mia personalità". Formata al più classico accademismo

presso il Teatro alla Scala e il Teatro Bol'soj di Mosca, Luciana Savignano ha compreso l'importanza della tecnica per approfondire la conoscenza di sé attraverso la più diversificata sperimentazione; musa e "avatar" – nel senso originale di "incarnazione, espressione" – di Maurice Béjart, non è mai sazia di ispirazione, né di mettersi alla prova.

Come mai?

Ho ballato di tutto, ma adesso vorrei fare qualcosa che non ho ancora fatto: non so cosa, non so quando, non so in che modo, ma sono sempre proiettata in avanti. Voglio vedere cosa mi riserverà il futuro.

La sua formazione classico-accademica e la sua carriera nella sperimentazione mi ricordano per certi

versi la carriera di Stravinskij, formato alla tradizione zarista e insieme all'innovazione del Gruppo dei Cinque, mostrando apertura alle suggestioni della musica afroamericana, della musica sacra, del folklore russo. Quale funzione svolge e quale significato assume per lei la tradizione nell'arte?

La tradizione è importantissima, non bisogna dimenticare che dalla tradizione si sono sviluppate tante novità. I balletti di repertorio sono i capisaldi di un teatro e di una compagnia; alla Scala ci si aspetta di vedere il repertorio, anzi quasi lo si pretende. Poi, però, ci vuole anche qualcosa che vada oltre, ci vuole la sperimentazione. Ad esempio, Stravinskij è stato un compositore fantastico e innovativo per il balletto, mi ha permesso di esplorare nuovi mondi ed emozioni.

Io ho bisogno che la musica mi prenda l'anima. E Stravinskij mi prende l'anima. Ho interpretato tanti suoi balletti e ne sono contenta. Devo ammettere di non averlo conosciuto negli anni della scuola; il mio primo approccio con Stravinskij è stato quando ho avuto l'opportunità di lavorare con Mario Pistoni nel balletto di *Mavra*, un'opera buffa: lì io facevo la figlia (Paraša ndr). Da subito sono stata molto incuriosita da questo autore e da questa musica completamente diversa dalle solite cui ero abituata. E ho capito che Stravinskij era nelle mie corde.

Quali altri balletti di Stravinskij ha interpretato al Teatro alla Scala e fuori Milano?

Alla Scala ho ballato *Ragtime* e *Histoire du soldat*. La musica qui è diversa dalla musica per balletto, Stravinskij è molto all'avanguardia, prende suggestioni dal jazz e dal mondo afroamericano. Sempre alla Scala, ho interpretato *Sinfonia di Salmi* insieme a coro e orchestra e tanta musica sacra: a teatro come a messa, una preghiera dell'anima! Queste sono le mie prime esperienze di balletti di Stravinskij: mi sono piaciute tutte, ognuna per la sua logicità. Più tardi, sono stata anche Orfeo, proprio nell'*Orpheus* di Stravinskij con la coreografia di Micha van Hoecke. Il fatto che interpretassi un personaggio maschile non mi ha preoccupato. Quando io ho fiducia nel coreografo – con Micha van Hoecke avevo già un lungo rapporto di grandi collaborazioni –, la danza diventa per me naturale, indipendentemente dal ruolo maschile o femminile: l'importante è anche diversificare i ruoli.

Lei parla della fiducia come volendosi affidare alla protezione di qualcun altro. Esiste un'altra Luciana Savignano?

La danza mi permette di esprimere lati del mio carattere meno evidenti. Mi riferisco al gioiellino di *Petruška*, alla parte della bambolina (Ballerina ndr) e prima ancora, quando ero più ragaz-

zina, alla danzatrice di strada. Nel mio percorso artistico non mi è successo tante volte di fare una "bambolina", mi sono sempre stati affidati ruoli molto più forti ed energici; ma io sono anche dolce e delicata: mi piaccio anche in questa veste. Infatti, la danza ha bisogno di sensibilità, di anima e di espressione, ha bisogno di partire dal reale.

E che cosa pensa del balletto astratto? Come si concilia con la corporeità?

Quando nei balletti vedo un'astrazione troppo fine a se stessa, non trovo più ricerca, né sperimentazione. L'astratto

Nel mio percorso artistico non mi è successo tante volte di fare una "bambolina", mi sono sempre stati affidati ruoli molto più forti ed energici; ma io sono anche dolce e delicata: mi piaccio anche in questa veste

va in direzione opposta rispetto al corpo e ai sentimenti. Diversa è la situazione di Balanchine: il suo astratto è "reale". Penso all'*Apollon* di Stravinskij che non ho mai interpretato, e alla Sirena nel *Figliol prodigo* di Prokof'ev.

Perché proprio alla Sirena?

Perché con questo ruolo Balanchine chiarisce il concetto dell'astratto "reale": è un personaggio che non c'è. La Sirena rappresenta le tentazioni e le seduzioni del male: è astratta, ma con quel costume complesso e quella tiara è un personaggio estremamente corporeo e reale. Ci tengo a ricordare la mia ultima Sirena danzata ai piedi dell'Acropoli di Atene, con un ballerino

straordinario, Patrick Dupond: la sua recente scomparsa mi ha dato uno shock e un dispiacere molto grande. Con Patrick ho danzato il *Figliol prodigo* di Balanchine anche alla Scala, con lui si avverava una logica di anima e corpo.

Ha già usato la parola logicità in merito ai balletti di Stravinskij, mi chiarisca questo aspetto.

La musica di Stravinskij traduce i movimenti in una logicità meravigliosa. Il corpo si muove con la musica e la musica nel corpo: diventa un tutt'uno. Mi riferisco in particolare alla *Sagra: La sagra della primavera* è un capolavoro della storia e della musica. Io ero ancora nella scuola, quando Massine venne alla Scala per allestirla e mi ricordo che avevo visto alcune prove di cui ero rimasta incantata. Poi, negli anni, ho avuto la fortuna di interpretare questo balletto sia alla Scala sia fuori nella versione di Tetley, mai in quella di Béjart – pur conoscendone ogni momento. La *Sagra* per me è un filo conduttore, che mi accompagna dalla prima volta fino allo scorso settembre ai Bagni Misteriosi di Milano con la versione di Susanna Beltrami. Qui io interpreto la Madre Terra. Nella *Sagra* di Stravinskij c'è tutto: c'è la logica, c'è l'improvvisazione, c'è il silenzio. Io amo molto il silenzio. I silenzi di Stravinskij sono momenti di raccoglimento, dove mi sento veramente me stessa.

Il silenzio adesso regna nei teatri chiusi, ancora dopo un anno che ci ha privato delle manifestazioni artistiche, interrotte e spezzate dalla pandemia di Covid-19. Ha un messaggio per il mondo dell'arte e della danza?

È necessario vivere anche questo momento e queste condizioni attuali, senza pensare troppo in là. Bisogna godere giorno per giorno questa meraviglia che è la danza. Noi artisti dobbiamo capirlo e avere sempre fiducia nella nostra gioia di danzare, perché stiamo comunque facendo la cosa più bella del mondo.

Domenico Giuseppe Muscianisi

Le forme libere di Schubert e Bruckner

La Nona di Bruckner accompagna la vita di Zubin Mehta da molti decenni, da quando la studiò insieme a Bruno Walter

Il Maestro Zubin Mehta torna sul podio della Scala per dirigere due sinfonie della tradizione a cui è più legato, quella viennese: la Sinfonia n. 3 di Franz Schubert e la Sinfonia n. 9 di Anton Bruckner. Abbiamo contattato il Maestro per parlare del concerto: ci ha risposto da Firenze, dove è impegnato in una serie di appuntamenti con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Dopo i saluti, le sue prime parole sono state piene di entusiasmo e di fiducia: "Non vedo l'ora di rivedere le sale piene e sono ottimista per il futuro, anche in Italia".

La musica dal vivo è insostituibile, ma cosa ne pensa dei concerti in streaming?

Ogni concerto comincia con pochi secondi di completo silenzio e all'improvviso la sala è piena di musica. È un miracolo! E questo miracolo succede anche oggi, ogni giorno: lo si può sentire nella sala da concerto o in streaming.

Quali sono le sue speranze per la riapertura dei teatri?

Io spero che la gente corra verso i teatri, le sale da concerto, e anche gli stadi per la musica leggera. Ancora oggi, in Africa, come in India, come in Europa, non c'è una giornata senza musica, perché tutti abbiamo bisogno di musica.

Cosa direbbe a quei giovani che, finita l'emergenza, potranno andare ad ascoltare il loro primo concerto dal vivo?

Devo dire che alcuni giovani mentre stanno a casa ascoltano molto la musica barocca: credo che a loro piaccia il suo ritmo costante. A ogni modo, i gio-

vani devono cominciare piano piano. Anche studiando uno strumento e suonando i primi pezzi di Mozart, di Beethoven... Non si può subito andare ad ascoltare Bruckner e Mahler.

A proposito di Bruckner, alla Scala dirigerà la sua Sinfonia n. 9, una composizione che la accompagna da molti decenni.

Ho studiato la Nona di Bruckner con il grande Bruno Walter, quando ero molto giovane e mi trovavo per la prima volta a Los Angeles, ospite della Philharmonic Orchestra. Come giovane direttore, Bruno Walter mi accolse a casa sua: io avevo tantissime domande e lui era molto, molto gen-

Quando uno sa godere veramente della musica di Bruckner, la lunghezza non dà nessun fastidio

tile. All'epoca stava incidendo il disco della Nona sinfonia con la Los Angeles Philharmonic e io ero lì. Sono cresciuto con quel disco. La Nona di Bruckner è stata anche la prima sinfonia che ho inciso con i Wiener Philharmoniker, nel 1965. Da allora l'ho fatta parecchie volte con loro, e poi a New York, a Los Angeles... Sono molto legato a questa sinfonia che per me rappresenta l'addio di Bruckner al mondo: la fine del terzo movimento è veramente l'addio.

Insieme a questa grande sinfonia incompiuta di Bruckner, alla Scala lei

proporrà anche la Sinfonia n. 3 di Schubert. Cosa trova in comune fra questi due compositori, a parte la loro appartenenza all'universo musicale viennese?

I due hanno in comune la caratteristica di non avere il classicismo di Haydn e di Mozart. Schubert e Bruckner usano forme più libere, meno disciplinate. Schubert era più libero perché aveva una formazione come compositore di Lieder; Bruckner perché era un organista e perché fu molto influenzato da Wagner. Per esempio, il primo tempo della Nona ha uno sviluppo, ha una ripresa, ha tutto, ma tra le battute la forma è completamente libera. In più, questo brillante organista ha usato l'orchestra come se fosse un organo, in particolare in questa sinfonia. Nei due compositori, la concezione della forma classica di Haydn e di Mozart non esiste.

Forse, un altro elemento che apparenta i due compositori sono le "lunghezze". Schumann, al riguardo di Schubert parlava di "divine lunghezze", mentre gli allievi di Bruckner credevano che le sue sinfonie fossero piene di lungaggini ed erano sempre pronti a tagliarle.

Bruckner ha una lunghezza ideale. Quando uno sa godere veramente della musica di Bruckner, la lunghezza non dà nessun fastidio.

Anche la Sinfonia n. 3, composta da uno Schubert diciottenne, ha una forma così libera?

Il secondo movimento è una canzone, il quarto movimento è una tarantella.



A parte la tarantella, nel primo movimento c'è qualche eco di Rossini. La sinfonia le sembra più viennese o italiana?

Più viennese! Schubert non ha mai smesso di essere viennese. Nella Terza, il secondo tema del secondo movimento è completamente viennese e anche il Trio del terzo movimento è molto viennese: è un valzer che anticipa quelli di Strauss.

Nella Sinfonia n. 9 di Bruckner, invece, la presenza di Wagner è molto forte.

Wagner non va mai via da Bruckner. I due, in un certo senso, sono come cugini, perché Wagner non ha mai composto sinfonie e Bruckner non ha mai composto un'opera.

La sinfonia ha inoltre una profonda ispirazione spirituale. La fede del compositore era così ardente che la dedicò "Al buon Dio", quasi a voler stabilire un dialogo con lui.

Bruckner era profondamente cattolico: questo risale ai tempi in cui essendo organista trascorrevva ogni giorno in chiesa.

A chi non l'ha mai ascoltata, cosa può dire questa composizione così complessa?

Questa domanda è molto difficile per me, perché non conosco un mondo senza questa musica, senza questa sinfonia.

Ma dopo tanti decenni che le dirige, non c'è una sinfonia di Schu-

bert o di Bruckner che l'abbia un po' stancata?

Questi sono compositori di cui io non mi stanco mai!

Liana Püschel

4 aprile, ore 20

in streaming sul sito e sui canali Facebook e YouTube del Teatro alla Scala

**Orchestra del Teatro alla Scala
Zubin Mehta, direttore**

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re magg. D 200

Anton Bruckner
Sinfonia n. 9 in re min. WAB 109

Il fascino quieto del Nord

Susanna Mälkki torna alla Scala
con un raffinato programma del repertorio romantico

A guardare il suo curriculum blasonato, la svolta nella carriera di Susanna Mälkki è giunta quando nel 2006 Pierre Boulez la designò a capo del suo Ensemble InterContemporain, baluardo del repertorio moderno. Ma per la 52enne musicista finlandese la scoperta della bacchetta avvenne alla fine degli anni Novanta, quando era ancora primo violoncello della Göteborg Symphony Orchestra. Cresciuta alla scuola di Jorma Panula, mentore di vari direttori finlandesi di successo (Esa-Pekka Salonen, Mikko Franck, Pietari Inkinen, per citarne alcuni), anno dopo anno si è imposta nei maggiori templi della musica alla testa di orchestre prestigiose e ha collezionato prime esecuzioni, da *Powder Her Face* di Thomas Adès a *L'Amour de loin* di Kaija Saariaho, grazie alla sua vocazione per la contemporanea. Un'ascesa inarrestabile coronata dalle nomine alla Helsinki Philharmonic nel 2016 e alla Los Angeles Philharmonic nel 2017, prima donna a ricoprire un incarico per entrambe le istituzioni.

Il primato, che può sembrare incredibile in Nord Europa, dove le direttrici d'orchestra non sono più un'eccezione, resiste nel mondo ancora troppo al maschile della classica, specie in casa nostra. Lo sa bene Susanna Mälkki, che nel 2011 balzò agli onori delle cronache proprio per aver diretto un'opera (*Quartett* di Luca Francesconi) alla Scala, rompendo un tabù, quello delle donne sul podio del Piermarini, lungo 233 anni. “Un debutto determinante per la mia carriera – esordisce la direttrice finlandese – che ricordo ancora con emozione, cui sono seguite altre collaborazioni, una fra tutte la serata con la Filarmonica della Scala in memoria del grande Claudio Abbado, appena scomparso”. Il prossimo 23 aprile

alle 20 Susanna Mälkki tornerà alla guida dell'Orchestra del Teatro alla Scala nel concerto sinfonico che, causa pandemia, sarà trasmesso in diretta streaming sul sito e sui canali Facebook e YouTube del Teatro. “In questo particolare momento storico è un privilegio fare musica con artisti di valore come quelli della Scala, ma l'assenza del pubblico in sala si fa sentire. Parlare a tu per tu con un amico è ben diverso da una videochiamata, tocca a noi annullare quel distacco e ricreare l'energia che solitamente intercorre fra palcoscenico e platea durante un concerto dal vivo. Per fortuna, la forza della musica è tale da abbattere anche questa barriera”.

Il programma abbina due piccoli gioielli della letteratura romantica quali la novecentesca *Romanza* per archi op. 42 di Jean Sibelius e la giovanile *Serenata* per fiati op. 7 di Richard Strauss alle grandi forme della *Seconda Sinfonia* di Johannes Brahms. “Tre pagine unite da un solo denominatore comune – spiega Mälkki – vale a dire il disteso lirismo, il fascino quieto del fluire, che riflette la loro ambientazione idilliaca. Quando si esegue musica così naturalmente perfetta non serve ricorrere ad alcun trucco. Il cordiale buonumore dei temi, la freschezza dei colori orchestrali, la chiarezza degli sviluppi armonici richiedono gesti puliti, asciutti, non artefatti. La *Seconda* di Brahms, in particolare, è avvolta da una luce atmosferica, da un sentimento di gioia diffusa che si allontana dalle tensioni drammatiche tipiche dell'autore”. Sospeso tra affettuosità malinconica e trasparenza incantata è invece l'omaggio al connazionale Sibelius, “una miniatura ispirata alla mitologia della terra finlandese, dove la vitalità intima

della natura si traduce spesso nel suono tutto nordico del silenzio, in emozione vibrante che resta sotto pelle”.

Abile nel cavalcare i repertori più disparati, Susanna Mälkki non fa distinguo tra autori viventi e giganti del passato: “Non amo il culto della personalità né fare classifiche di merito, mi incuriosisce l'eccellenza di ogni compositore, che si tratti di Monteverdi o Francesconi. Un bravo direttore non deve approcciarsi alla musica in maniera meccanica, ma cercare di tirarne fuori l'anima. Mai come oggi che il nostro mondo è drammaticamente fermo, dobbiamo ricordarci che siamo innanzitutto messaggeri della musica, ambasciatori non di noi stessi ma di un messaggio universale di speranza”. E sull'annosa questione del *gender gap* quando si parla di chi occupa il podio ribadisce: “La strada verso la direzione al femminile presenta meno ostacoli rispetto a dieci o vent'anni fa, quando iniziai il mio percorso, ma il vero cambio di passo avverrà solo quando non faremo più notizia”.

Valentina Crosetto

23 aprile, ore 20
in streaming sul sito e sui canali
Facebook e YouTube
del Teatro alla Scala

Orchestra del Teatro alla Scala
Susanna Mälkki, direttrice

Richard Strauss
Serenata per fiati op. 7

Jean Sibelius
Romanza per archi op. 42

Johannes Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73



Foto Chris Lee

Di nuovo insieme: il Coro ritrova la sua voce

Bruno Casoni non si lascia scoraggiare dalle misure anti-Covid e pensa a un concerto di grande impatto emotivo

Bruno Casoni festeggerà il prossimo anno i suoi vent'anni come Direttore del Coro del Teatro alla Scala, ma in realtà è da quasi quarant'anni presente nel nostro Teatro: già nel 1983 Giulio Bertola lo chiamò come Direttore aggiunto; e dal 1994 è Direttore del Coro di voci bianche. Milanese fino al midollo, si avvicinò alla musica suonando canzoni della tradizione popolare meneghina alla fisarmonica, all'età di soli 5 anni. Gli studi accademici al Conservatorio di Milano (pianoforte, composizione, musica corale, direzione di coro) e la prestigiosa carriera non ne hanno intaccato l'umiltà, la schiettezza, il profondo amore per la musica, che gli permette di porsi nel migliore dei modi "al servizio" del compositore e della partitura.

La nostra conversazione è partita dal programma che il Maestro Casoni dirigerà il 2 aprile (un giorno dopo il suo ottantesimo compleanno), in streaming sul sito e sui canali Facebook e YouTube del Teatro alla Scala, con l'accostamento di un lavoro ampio come il *Requiem* di Duruflé a pagine più brevi e rare quali il *Salve Regina* di Pärt e l'*Ave Maris Stella*, l'*Ave Verum* e l'*Ave Maria* di Elgar.

L'atmosfera di questo concerto di musica corale sacra sarà di profonda calma e meditazione. Ci racconti come ha costruito il programma.

Il *Salve Regina* di Pärt d'apertura ci immerge subito in un clima raccolto e intimo. È un lavoro semplice, ma di grande impatto emotivo: l'abbiamo già eseguito una volta e la risposta del pubblico è stata di forte empatia. Per

quanto riguarda Elgar, spero che la proposta di questi tre brevi mottetti giovanili dia l'impulso alla riscoperta della sua produzione sacra, che comprende anche splendidi oratori, in Italia finora sostanzialmente ignorati. Il *Requiem* di Duruflé è un capolavoro di cui sono profondamente innamorato: è importante per me farlo nel giorno del Venerdì Santo.

Nel *Requiem* di Duruflé non mancano momenti di intenso pathos, ma condivide con quello di Fauré una visione meno tenebrosa dell'*Aldilà* rispetto ad altri *Requiem*, più improntata a una paradisiaca luminosità e a una soave calma...

Sì. Più che la teatralità dei *Requiem* di Berlioz e Verdi, esprime serenità. Questa attitudine nell'avviarsi alla morte senza paura è evidenziata nel fatto che Duruflé, come Fauré, elimina il *Dies Irae* e inserisce il *Pie Jesu*, ma anche il *Libera me* e *In Paradisum*. La partitura è di estrema ricchezza dal punto di vista armonico, vi si sentono i riflessi della musica di Debussy, Dukas, Ravel. Ma la particolarità di Duruflé è che, sopra questa armonia, la melodia prende ispirazione dal canto gregoriano, di cui il compositore era un cultore, soprattutto nelle interpretazioni dei benedettini dell'Abbazia di Solèsmes.

Del *Requiem* di Duruflé e del *Salve Regina* di Pärt esistono più versioni: con il solo organo o con l'orchestra. Quali eseguirate?

Quelle con l'organo. Si tratta delle prime versioni di questi lavori: in esse, la bellezza di questa musica rifulge in tutta la sua limpidezza e ispirata sem-

plicità. In Duruflé ho deciso di aggiungere il violoncello nel *Pie Jesu*, che il compositore stesso suggerisce come opzionale; mi sono permesso anche di aggiungere la parte di timpani, scritta da Duruflé nelle sue ben due versioni orchestrali.

Alla Scala abbiamo assistito, dall'autunno 2020, a diverse nuove disposizioni del coro, a causa delle restrizioni Covid: in palcoscenico ai lati dell'orchestra, nella *Nona Sinfonia* di Beethoven, o nei palchi, nel *Così fan tutte* e nello *Stabat Mater* di Rossini. Quali problematiche pongono queste soluzioni?

Sono chiaramente soluzioni d'emergenza. Innanzitutto, già il fatto di cantare con la mascherina è assai difficoltoso, perché così si respira sostanzialmente dal naso e inoltre la voce viene stoppata. Per quanto riguarda i palchi, è chiaro che la parete fra un palco e l'altro permette un maggiore isolamento e quindi annulla la possibilità di contagio. Ma è anche evidente che i coristi, in tal modo, non si sentono l'un l'altro: mantenere l'assieme diventa un'impresa eroica! Lo facciamo per non morire e per non far morire la musica, che deve comunque andare avanti.

Lei lavora alla Scala da quasi quarant'anni. In questi decenni, cosa è cambiato maggiormente nella professione di direttore di coro?

Il fatto che, rispetto a trent'anni fa, la produzione scaligera sia triplicata. Un tempo la stagione andava dal 7 dicembre a maggio. Da maggio a dicembre, a parte qualche concerto, si studiava il repertorio che poi sarebbe



andato in scena da dicembre. Oggi è diverso: bisogna non perdere tempo e lavorare assiduamente.

Lei ha insegnato per 35 anni esercitazioni corali al Conservatorio di Milano. C'è chi sostiene che imparare a suonare uno strumento mu-

sicale porti molti benefici a un individuo. E quale strumento è in fondo il migliore e il più naturale, se non la voce? Un tempo si cantava di più, nella vita quotidiana. E oggi?

Il problema è che un tempo la cosiddetta "musica leggera" si avvicinava alla cantabilità delle arie, delle ro-

manze. Il tipo di musica che i giovani ascoltano oggi in una discoteca è solitamente lontana da una "linea melodica". La musica di tutti i giorni è piuttosto distante da ciò che tradizionalmente consideriamo canto. Solo ricomponendo questa frattura tornerà un vero interesse per la voce e per la scoperta di voci. Ma sono ottimista, perché il canto è il modo più naturale di avvicinarsi alla musica. Lo vedo con il Coro di voci bianche: alcuni giovanissimi magari arrivano da noi digiuni di musica classica, ma in un batter d'occhio imparano ad amare Fauré o Bach.

Luca Ciammarughi

2 aprile, ore 20

in streaming sul sito e sui canali Facebook e YouTube del Teatro alla Scala

Coro del Teatro alla Scala
Bruno Casoni, direttore

Arvo Pärt
Salve Regina

Edward Elgar
Ave Verum Corpus, Ave Maria, Ave Maris Stella

Maurice Duruflé
Requiem

Marzia Castellini, mezzosoprano
Marco Granata, baritono

Simone Groppo, violoncello
Lorenzo Bonoldi, organo
Gianni Massimo Arfacchia, percussioni

Dal lockdown a Giselle

“Corpo di ballo”, la nuova docuserie su Raiplay, racconta i danzatori scaligeri nell’anno più duro

Avrebbe dovuto essere uno sguardo ravvicinato sulla quotidianità dei ballerini, ragazzi come gli altri eppure diversi dagli altri, visti nella loro vita privata, nei momenti di svago e divertimento, nell’ostinata fatica delle prove e nell’emozione e nella tensione dello spettacolo. “Corpo di ballo”, la docuserie prodotta da Panamafilm e Raiplay, con il sostegno di Banca Intesa Sanpaolo, che sarà visibile in anteprima su Raiplay dal 30 aprile, è diventata molto più di questo a causa dell’emergenza determinata dalla pandemia. Il racconto, che si sviluppa nelle dodici puntate da circa mezz’ora ciascuna, inizia infatti con la ripresa d’autunno dopo i mesi del lockdown. La Scala aveva annunciato un programma particolarmente fitto, aperto dal *Requiem* verdiano in Duomo e dalla *Nona* di Beethoven in Teatro diretti da Riccardo Chailly e destinato a proseguire per 60 serate fino a dicembre. Dopo le prime settimane in forma di concerto, a ottobre si sarebbe passati alla forma scenica con due classici scaligeri: *La bohème* per l’opera e *Giselle* per il balletto. Per i ballerini era il ritorno in sala prove dopo mesi di esercizi in casa, tappeti per la danza sistemati in salotto, lezioni via zoom, video in cui si

mescolavano la speranza e la frustrazione. Un momento di spazi ritrovati, contatti ristabiliti, ripresa di controllo del proprio corpo non più imprigionato e di un futuro che sembrava di nuovo possibile programmare. Ma proprio nel mese di ottobre la seconda ondata aggrediva l’Italia e, di nuovo, colpiva in modo più duro la Lombardia e Milano, arrivando fino dentro le mura del Teatro e costringendo a cancellare tutti i progetti fino alla fine dell’anno, inclusa la *Lucia di Lammermoor* che avrebbe dovuto inaugurare la Stagione. Proprio nella Serata “...a riveder le stelle” pensata per sostituire *Lucia* il 7 dicembre, prodotta da Rai Cultura e vista in diretta su Rai1 da oltre 2.600.000 spettatori, i ballerini trovano una prima occasione di visibilità e di riscatto. Il vero ritorno alla scena, benché ancora senza pubblico, avviene però alla fine di gennaio 2021 con la registrazione proprio per Raiplay di *Giselle*. Nel riprendere la coreografia di Coralli-Perrot nella versione curata da Yvette Chauviré, il nuovo Direttore del Ballo Manuel Legris, succeduto da dicembre a Frédéric Olivieri, decide di affidare i due atti a due diverse coppie di protagonisti, Martina Arduino e Claudio Coviello

per il primo e Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko per il secondo, e di invitare a supervisionare le prove Carla Fracci, la più leggendaria tra le *Giselle* scaligere, che accetta di tenere anche due masterclass seguitissime sui social media.

La docuserie, scritta da Riccardo Brun, Annalisa Mutariello, Paolo Rossetti e Francesco Siciliano, accompagna i ballerini per sei mesi di vita quotidiana, dalle loro case agli spazi del Piermarini, dai sentimenti più personali alle lunghe ore di studio sotto lo sguardo dei maître Laura Contardi e Massimo Murru, offrendo una documentazione senza precedenti del dietro le quinte di una grande compagnia di danza e una nuova testimonianza del rapporto pluridecennale tra la Rai e il Teatro alla Scala. Tra i volti e le storie che si intrecciano nelle puntate si alternano oltre ai nomi già ricordati Virna Toppi, Maria Celeste Losa, Vittoria Valerio, Antonella Albano, Alessandra Vassallo, Gioacchino Starace, Antonino Sutura, Marco Agostino, Nicola Del Freo e molti altri in una narrazione collettiva in cui in cui tutto il Balletto scaligero è protagonista.

Paolo Besana

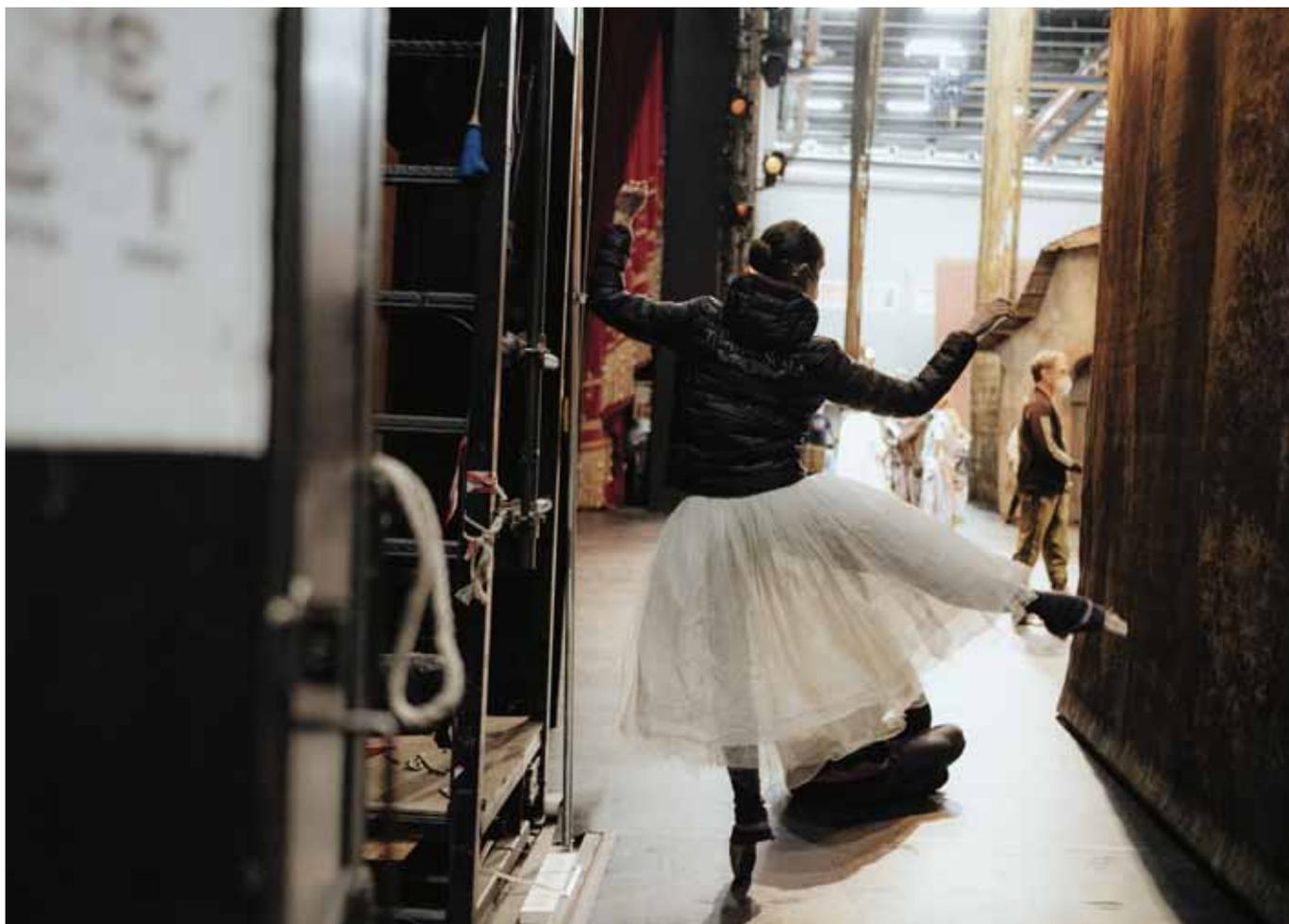


Foto Sara Bussiol

Da non perdere

Informazioni su
www.teatroallascala.org

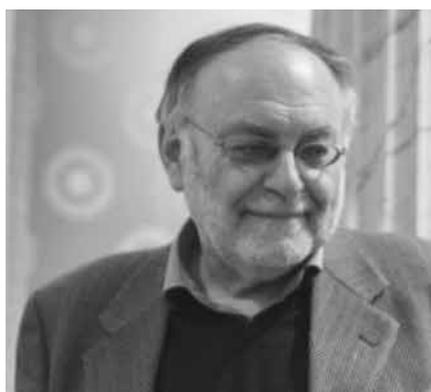


Foto Maksym Baraniuk

1, 15 e 29 aprile, ore 19

Podcast
Lecture e note al Museo

La serie "Lecture e note al Museo", a cura di Armando Torno, ricomincia come podcast con una puntata speciale insieme a Monsignor Gianantonio Borgonovo. Seguiranno altri due appuntamenti con Patrizia Rebullà, Marco Targa e Marco Brighenti.



Foto Karol Grygoruk

11 aprile, ore 20

Recital di canto
Aleksandra Kurzak

Il soprano Aleksandra Kurzak, accompagnata dalla viola di Tomasz Wabnic e dal pianoforte di Marek Ruszczyński, è protagonista di una serata di canto, con brani di Chopin, Schumann, Brahms e Čajkovskij.



Foto Brescia-Amisano

Date da confermare

Masterclass online
Manuel Legris

Tornano le masterclass online promosse da Manuel Legris con la partecipazione di primi ballerini, solisti e corpo di ballo: nel mese di aprile il Ballo si avvia verso la serata di coreografia contemporanea che sarà registrata all'inizio di maggio.



Breviario digitale di estetica teatrale

Il direttore del Piccolo Teatro Claudio Longhi
analizza il dittico di Weill e Brecht
diretto da Riccardo Chailly con regia di Irina Brook

Nella primavera del 1955, giunto ormai quasi all'epilogo della sua lucidissima avventura teatrale, riflettendo intorno alla praticabilità della forma teatro come mezzo di rappresentazione della contemporaneità, forte dell'attraversamento di due carneficine mondiali vissute da caustico testimone, Brecht dichiarava: «In un'epoca nella quale la scienza è in grado di trasformare la natura al punto che il mondo appare già quasi abitabile, non è più ammissibile che si continui a descrivere all'uomo il suo simile come vittima, come oggetto passivo di un ambiente sconosciuto quanto immutabile»; inevitabile e folgorante la conclusione del ragionamento – sintesi estrema di quasi quarant'anni di inesausta sperimentazione scenica: «[...] il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo del teatro, purché sia visto come un mondo trasformabile». Pur non potendo rinunciare alla consapevolezza che in virtù dell'implacabile

meccanismo di smascheramento dialettico così caro al «povero B.B.» sulla scena brechtiana ogni acquisizione è in realtà destinata a capovolgersi nel proprio contrario, forse si potrebbe cogliere proprio in questa intransigente professione di fede tutta secolare nella legge “democritea” del cambiamento, sorta di fisica marxiano-materialistica della storia, la verità profonda – o quanto meno una delle possibili verità – del “metodo” Brecht. Ma se l'inchiesta sulla trasformazione, lo studio accanito e rigoroso dell'uomo come soggetto «mutabile e modificatore» possono essere messe al centro del teatro del maestro di Augusta, allora mai come oggi, in un presente liminale che all'ombra della pandemia globale che lo affligge pare avere liquidato ogni certezza e rinunciato a ogni determinazione, la parabola scenica brechtiana acquista una violenta urgenza. Riletto alla luce del nostro oggi “di

passaggio”, lungi dal risolversi in mero omaggio accademico a una delle molte tradizioni eccentriche del Novecento, a onor del vero tra le più vivaci, il dittico *Die sieben Todsünden* e *Mahagonny Songspiel* riproposto oggi da Riccardo Chailly con l'Orchestra della Scala rivela dunque una sua evidente, per quanto metaforico-allegorica, necessità, suonando come monito inequivocabile al nostro teatro. Nello straordinario laboratorio della Germania weimariana, muovendosi tra *Neue Sachlichkeit* e primi abbozzi di una teoria epica del dramma moderno, all'indomani del trauma immedicabile del primo conflitto mondiale – la Grande Guerra tutta europea scoppiata a Sarajevo nel 1914 – il raffinato lavoro di dé-coupage e ri-montaggio del canone operistico ottocentesco di impianto wagneriano tentato da Brecht e Weill a cavallo tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del secolo scorso, tra le accensioni e le provo-

cazioni anarchiche del *Mahagonny Songspiel* (1927) e la cauta restaurazione di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), rappresenta uno dei più limpidi tentativi di rifondare un linguaggio scenico-musicale capace, nella sua apertura ai fermenti della contemporaneità – dal dilagare della cultura di massa all’irruzione dei nuovi mezzi di comunicazione –, di rispecchiare autenticamente e il più fedelmente possibile il «mondo del Ventesimo secolo», un «mondo», per dirla con Brecht, «confuso, complicato, brutale e pieno di contraddizioni». Esattamente ciò che serve alla scena di oggi: l’elaborazione – cioè – di un nuovo paradigma drammaturgico capace di raccontare le nostre transizioni, accogliendo le sfide lanciateci dalla realtà, non limitata al solo inventario dei suoi possibili inediti soggetti e sviluppata, invece, attraverso l’invenzione originale di un linguaggio consustanziale al mondo in cui viviamo.

Ma se la ricerca di un teatro in sintonia con il proprio tempo sostanzia le apocalittiche odissee borghesi narrate nei *Sette vizi capitali* e nel *Mahagonny* della premiata ditta Brecht/Weill, nella rilettura del balletto cantato e della cantata scenica diretta oggi da Chailly e di cui firma la regia Irina Brook quale approdo si addita al doppio movimento formale/contenutistico degli *Stücke* di partenza? Giocando d’astuzia sulla sintassi paraipotattica dei propri modelli, Chailly e la Brook giustappongono in un’unica “opera contenitore” le due *viae crucis*, ridotte così a un solo *Stationendrama* di montaggio. Precipitate in un universo plastifi-

cato da catastrofe ecologica, al termine del loro paradossale *nostos* terzigno trascinati per sette anni attraverso l’inferno capitalistico di un brutale far west americano disperso tra Memphis, Los Angeles, Philadelphia, Boston, Baltimora e San Francisco, le due sorelle Anna I e Anna II, ambigua erma bifronte di un io straniato in figura gemellare, dopo averci refertato nel proprio vagabondare i vizi della società contemporanea (in bilico tra anni Trenta del Novecento e anni Venti del XXI secolo) travestiti *à la manière* – su per giù – d’Evagrio Pontico, abbandonata la natia Luisiana si rimettono in marcia, questa volta vestendo i panni, rispettivamente, delle soubrette Bessie e Jessie, alla ricerca del Paradiso Terrestre in formato El Dorado di Mahagonny, insieme a Bobby, Jimmy, Charlie e Billy. Nell’operina andata in scena alle *Festwochen neuer Musik* di Baden Baden nel 1927, l’abietta «compagna picciola» dei sei protagonisti – si sa – scopre alla fine che Mahagonny – la città maledetta da Dio epitome di ogni Geenna, da Enoch a Babilonia, da Yahoo a Butua a Brave New World –, in quanto orizzonte insuperabile della storia borghese capitalistica, di fatto «non esiste»: «non è un luogo» ed «è solo una parola inventata» perché è in fondo *ogni* luogo. Rimessa in scena nella sala del Piermarini – consegnata, però, non lo si dimentichi, alla riproducibilità tecnica dello streaming, in un diabolico scatto *en abîme* di *V-Effekt* tutto virtuale e digitale – la stralunata negazione globalizzante brechtiana della meta, che Irina Brook pare voler pantografare nel proprio

allestimento incorniciando la cantata in una bettola in odor di scasciato Starbucks, si distende, al contrario, in una nuova partenza (infinita?): all’orchestra virtualmente in presenza si giustappone in effetti la registrazione della mitica *Alabama Song*, nella versione dei Doors interpretata da Jim Morrison – estremo “gestus” di nichilismo rock, sottolineato dalla mimica rattenuta dei cantanti e dalla contemporanea esplosione coreutica. In un vertiginoso *trompe l’œil* tecnologico, degno delle fantasie neobarocche del Greenaway di *The Baby of Macôn*, forse proprio il sinistro finale aperto del dittico ci restituisce il più graffiante scarto brechtiano dell’intero allestimento – inquietante interrogazione sul futuro del linguaggio teatrale nell’impero dei social media da Covid 19: il Maestro Chailly ringrazia l’orchestra in una sala spettralmente silenziosa...

Riattacca la registrazione di Jim Morrison al cospetto dell’orchestra immota e imbavagliata, mentre i cantanti, rigorosamente in video, osservano le ironiche clip del loro scanzonato dietro le quinte...

Illuminata dagli argentei riflessi della romantica e sdolcinata luna dell’Alabama la *quête* mutuata dalla partitura di Brecht-Weill non conclude il proprio funebre rito:

For if we don’t find
The next whisky bar
I tell you we must die
I tell you we must die
I tell you, I tell you
I tell you we must die

Claudio Longhi

MILANO per la SCALA

Fondazione di diritto privato

30
ANNI
1991 ♥ 2021

Teatro alla Scala
un'emozione che dura
un'emozione senza fine

LE ATTENZIONI RISERVATE AI SOSTENITORI DI MILANO PER LA SCALA

- Invito alle prove d'insieme di opere e balletti
- prelazione su biglietti di spettacoli d'opera, concerto e balletto
- agevolazioni presso La Scala Shop
- visite guidate alle strutture del Teatro
- invito agli incontri con gli Artisti, organizzati dal Teatro
- pubblicazione del nome nel programma di sala degli spettacoli sostenuti dalla Fondazione
- viaggi musicali-culturali in Italia e all'estero
- invito alle anteprime dei concerti della Stagione Sinfonica e Filarmonica (solo per i giovani)
- possibilità di partecipare al Coro di Milano per la Scala
- convenzioni con Teatri e realtà milanesi e non

ULTERIORI ATTENZIONI PER I MEMBRI DELL'ALBO D'ORO

- priorità sulla prenotazione e assegnazione dei biglietti riservati a Milano per la Scala
- possibilità di assistere alle prove generali degli spettacoli, quando aperte
- pubblicazione del nome su una speciale pagina pubblicata su tutti i programmi di sala del Teatro
- omaggio dell'agenda del Teatro alla Scala

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet, Federico Guasti, Chiara Lunelli, Matteo Mambretti, Dominique Meyer, Francesco Micheli, Valeria Mongillo, Paolo M. Zambelli

Segretario Generale

Giusy Cirrione

FONDAZIONE MILANO PER LA SCALA

Via Clerici 5, 20121 MILANO – tel. 02.7202.1647
fax 02.7202.1662

e-mail:

miscal@milanoperlascale.it - segreteria@milanoperlascale.it
giovani@milanoperlascale.it - www.milanoperlascale.it

orario della Segreteria:
da lunedì a venerdì, ore 9.30 – 17.30

Gino Vezzini

Tutti sanno che la Scala non potrebbe esistere senza il suo loggione, frequentato da appassionati che, dopo ore e ore di fila per accaparrarsi un biglietto, ancora oggi possono decretare il trionfo o il fiasco di uno spettacolo. Gino Vezzini è da quindici anni Presidente degli Amici del Loggione – associazione nata nel 1973 su spinta del Sovrintendente di allora, Paolo Grassi – ed è un testimone prezioso di questo modo unico di vivere e sostenere il Teatro.

Si ricorda la sua prima volta nel loggione della Scala?

Fu per una *Bohème* diretta da Victor De Sabata, poco tempo dopo il fatidico concerto di Toscanini del 1946. Me lo ricordo ancora che usciva dalla porticina del direttore, claudicante mentre si avviava a fatica verso il podio: mi parve immediatamente una figura memorabile.

Cosa vuol dire essere un loggionista?

Di solito se ne dà una definizione negativa: si dice che il loggionista è un fanatico, una figura quasi macchiettistica che va alla Scala ogni sera e che vive la musica, in particolare l'opera, e ancora più in particolare Verdi, come un tifoso di calcio. Io invece preferisco ricordare una frase che si diceva negli anni in cui mi sono associato, ovvero che per i loggionisti la musica è un alimento. Nemmeno una passione, ma qualcosa di più, quasi di esistenziale.

I loggionisti di oggi sono diversi da allora?

Una volta l'ossessione per le voci era più accentuata, forse perché erano tante le voci per cui valeva la pena fare code di ore, a volte di giorni, per poi ritrovarsi tutti insieme nelle due gallerie dove, anche se il palcoscenico si vede male, c'è l'acustica migliore del teatro. Questo ha comportato uno sbilanciamento naturale per i loggionisti, che fino a non molto tempo fa quasi non si curavano dell'aspetto teatrale. Oggi invece è diverso: spesso si discute più della regia degli spettacoli che della parte musicale.

Come mai secondo lei?

C'è stata un'evoluzione: siamo diventati tutti osservatori migliori. A essere onesti io ho sempre cercato di giudicare uno spettacolo in tutte le sue parti, compresi gli aspetti visivi e registici. Così a poco a poco c'è stato un passaggio dall'opera del cantante, all'opera del direttore, fino all'opera del regista, al punto che nessuno si stupisce più di sentir dire la *Tosca* "di" Livermore o la *Salome* "di" Michieletto. Invece una volta era faticoso provare ad allargare la mente dei loggionisti, "impiccati" sempre e soltanto al cantante, o meglio all'errore del cantante, con la presunzione di essere i depositari della conoscenza dell'interpretazione musicale.

Per non parlare della frase nostalgica per eccellenza: "Una volta era meglio".

Che è una frase non vera. Pensiamo ad esempio alle orchestre: suonano molto meglio oggi. Forse una volta c'era meno uniformità: quando ascoltavi un'orchestra americana o una russa percepivi dimensioni sonore diverse, come sentir parlare in un'altra lingua. Oggi non è più così. E vale lo stesso per i direttori: non dico che una volta ogni direttore fosse un rappresentante folkloristico della musica del suo Paese, ma l'impressione che ho di molti giovani direttori di oggi, sempre di altissimo livello, è che abbiano tutti una vita molto simile.

Ci racconta una serata di battaglia memorabile a cui ha assistito alla Scala?

Una che ricordo ancora con stupore è il *Don Carlo* del 1992: Pavarotti protagonista, Muti che dirigeva Verdi, non ci si poteva immaginare niente di meglio. E invece qualcosa non funzionò da subito, e una legge del teatro dice che quando uno spettacolo va male all'inizio, poi non può che peggiorare. Dopo la disfatta, la mattina dopo andai a trovare Pavarotti in albergo insieme a un collega del loggione. Lo vedemmo scendere le scale avvolto in una incredibile vestaglia

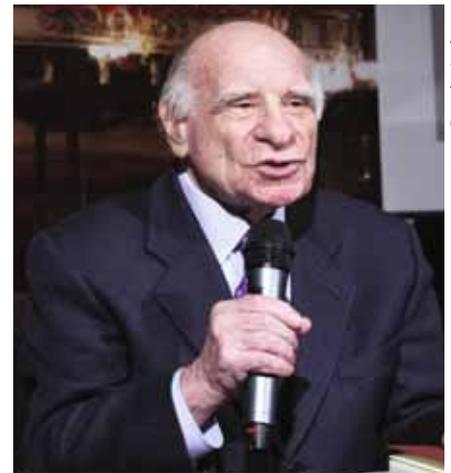


Foto Brescia-Amisano

bianca, che lo rendeva ancora più gigantesco. Non facemmo in tempo a salutarlo che subito ci disse: "Vi siete divertiti ieri sera!", e seppe giustificare le sue *défaillances* in un modo talmente divertente che andò tutto a vantaggio della sua simpatia. Poi ricordo *La traviata* di Karajan. Quella volta il comportamento del loggione fu inqualificabile. Colpa soprattutto della "vedovanza callassiana" per cui era diventato impossibile fare *Traviata* alla Scala.

E la serata musicale della sua vita scaligera?

Forse gli anni di Abbado, ad esempio *Macbeth* o *Simon Boccanegra*, entrambi con la complicità di Strehler, ma anche *Wozzeck*, *Pelléas*, e altri titoli con cui il teatro aveva finalmente cominciato ad andare oltre il solito repertorio.

Quest'anno ricorrono i cento anni dalla nascita di Paolo Grassi, a cui si deve l'idea della vostra Associazione.

Grassi è stato il nostro mentore. Quando era Sovrintendente era il primo a entrare in Teatro e l'ultimo a uscire. Dopo gli spettacoli era sempre interessato alle opinioni di tutti gli spettatori, anche dei loggionisti che si radunavano sotto i portici al freddo per discutere animatamente. Una sera, con una mossa politicamente molto efficace, ci chiese se non sarebbe stato meglio riunirci da qualche parte al chiuso, e in poco tempo ci trovò la prima sede, nel palazzo del Comune, in coabitazione con i vigili e i pompieri. Nel giro di qualche mese ci trasferimmo in via Silvio Pellico, dove siamo ancora.

Mattia Palma

Rita Citterio

Responsabile del Magazzino Costumi dal 2005, alla Scala dal 1985. Diplomata al Liceo Artistico e laureata all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha frequentato il Corso per scenografi del Teatro alla Scala.

Il tratto principale del tuo carattere?

Instancabile.

L'ideale di felicità?

Ballare.

La più grande paura?

Perdere chi ho vicino.

Il passatempo che preferisci?

Giardinaggio.

Una tua stravaganza?

Avere sempre un cappello in testa.

La prima volta alla Scala nel pubblico?

Nel 1981, *Donnerstag aus Licht*, con Aricò, insegnante di scenografia a Brera.

La prima volta nella sartoria della Scala?

11 febbraio del 1985, non sono più uscita.

I compositori preferiti?

Händel, Bach, Leoncavallo, Puccini.

Il guilty pleasure musicale?

Da Emerson Lake and Palmer a Bowie e company.

Il momento più emozionante vissuto alla Scala?

Un 7 dicembre con Pavarotti che raccontava barzellette dietro al palco.

La più grande soddisfazione nel tuo lavoro?

Dare vita a spettacoli o costumi dimenticati.

La più grande paura nel tuo lavoro?

Un incendio, che cancelli tutto.



Il costume più bello della tua carriera?

Quello di Orfeo, 1988.

E il più difficile?

Il rosso di Violetta nella *Traviata* del 1989.

L'aspetto della Scala che preferisci?

La puntualità.

La qualità che apprezzi nei costumisti?

L'originalità.

Il costumista che ti ha insegnato di più?

Vera Marzot.

Opera o balletto?

Entrambi.

Costumi di una volta o di oggi?

Senza differenza, se hanno fascino, storia da raccontare.

La serata musicale della tua vita?

Un concerto punk.

I libri e i film preferiti?

L'ultimo letto, se mi è piaciuto.

Gruppo di famiglia in un interno di Visconti.

Dove vorresti vivere?

Ovunque.

Eroine ed eroi nella vita?

Chi combatte per salvare opere d'arte.

Eroine ed eroi nella letteratura?

Eroi pochi, vinti molti.

Il tuo motto?

Trasformare quello che devi fare in piacere.

Michele Sciolla

Responsabile dei Servizi Musicali. A vent'anni ha provato a immaginare il futuro seguendo le sue passioni, la musica e l'organizzazione. Si è diplomato in Trombone e laureato in Scienze dell'Organizzazione presso Scienze Politiche a Bologna. È cresciuto in Emilia tra Reggio e Bologna e da quella terra ha appreso molti valori.

Foto Virginia Giurovich



Il tratto principale del tuo carattere?

Mi definisco un paziente ottimista.

L'ideale di felicità?

La brezza del mare, il beccheggio di una barca a vela al tramonto.

La più grande paura?

Una società ignorante e priva di ideali.

Il passatempo che preferisci?

Una tavola imbandita e persone solari con cui intrattenersi.

Una tua stravaganza?

Ballare.

Strumenti suonati?

Ho iniziato a 3 anni con il violino e crescendo ho avuto la fortuna di provare molti strumenti. Poi mi sono iscritto in Conservatorio nella classe di tromba. Ogni giorno il maestro di trombone mi chiedeva di passare nella sua classe perché avevo i requisiti: 190 cm di altezza per la settima posizione!

La prima volta alla Scala nel pubblico?

Quando ero bambino in tv erano imperdibili i concerti della Filarmonica della Scala.

La prima volta alla Scala per lavoro?

Venni a Milano per un colloquio con il Sovrintendente. Al termine mi chiese di attendere il pomeriggio per un secondo incontro con il Direttore Musicale e infine la sera mi ritrovai a sostenere i colloqui con il Direttore del Personale e il Direttore Generale, che giornata infinita!

I compositori preferiti?

Non riesco a stabilire primati, ma senza dubbio ho momenti diversi della mia vita legati ad alcuni di loro: Mozart, la prima volta in cui eseguii il suo *Requiem*, Beethoven quando suonai la Quinta in Piazza Verdi a Bologna, Wagner e Stravinskij durante gli anni universitari, Verdi e le mie camminate nella campagna emiliana.

Il guilty pleasure musicale?

Il Funk.

Arte o organizzazione?

Mi adopero perché l'organizzazione possa aiutare l'arte a diffondersi.

Il momento più emozionante di un concerto?

Ci sono certi momenti musicali eseguiti così bene che mi inducono a chiudere gli occhi dimenticando tutto il resto.

La più grande soddisfazione nel tuo lavoro?

Alcuni sinceri "grazie" che riempiono il cuore e ripagano dei sacrifici.

La più grande paura nel tuo lavoro?

L'imprecisione e il ritardo.

L'aspetto della Scala che preferisci?

La meritocrazia e l'efficienza.

La qualità che apprezzi in un collega?

La lealtà e la sintesi.

La qualità che apprezzi in un musicista?

La sua anima.

Il musicista più esigente?

Un musicista è di natura estremamente esigente altrimenti non potrebbe raggiungere certi traguardi.

Opera, concerto o balletto?

Sono differenti forme di rappresentazione che regalano emozioni diverse ma che hanno in comune la musica. Puoi dire se preferisci il finale del *Lago dei Cigni* al "Gloria all'Egitto" o all'ultimo movimento della settima sinfonia di Beethoven? Io no.

La serata musicale della tua vita?

La prima opera da bambino, *Orfeo ed Euridice* di Gluck al Valli di Reggio Emilia.

I libri e i film preferiti?

Libri: *Se questo è un uomo*, 1984, *Altri libertini*, *Follia*, *Trilogia della città di K*. Film: *I soliti ignoti*, *Amici miei*, *Novecento*, *Arancia meccanica*, *Le iene*, *Interstellar*.

Dove vorresti vivere?

Dipende dalla stagione.

Eroine ed eroi nella vita?

La mia famiglia.

Eroine ed eroi nella letteratura?

Un personaggio per entrambi: Fidelio-Leonore.

Il tuo motto?

Non ci sono problemi ma solo soluzioni.

LA SCALA MAGAZINE

Aprile 2021

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile Paolo Besana

Coordinatore di redazione Mattia Palma

Grafica G&R associati

Stampa Galli Thierry srl



MAPEI ANCORA A FIANCO DEL TEATRO ALLA SCALA

Il legame con il **Teatro alla Scala** ha radici profonde nella storia di **Mapei**. Si è concretizzato sin dal 1984 come **Abbonato Sostenitore** ed è proseguito con il contributo alla ristrutturazione e al restauro del Teatro, grazie alla tecnologia e alla ricerca **Mapei**. Dal 2008 Mapei ha rafforzato ulteriormente il rapporto con il Teatro divenendo **Socio Fondatore Permanente** per sostenere i suoi prestigiosi progetti artistici.

Scopri di più su mapei.it

 **MAPEI**
ADESIVI • SIGILLANTI • PRODOTTI CHIMICI PER L'EDILIZIA





ROLEX E LA MUSICA

Da oltre 40 anni, l'impegno di Rolex nella musica contribuisce allo sviluppo dell'arte. Un legame consolidato che celebra straordinari talenti negli eventi musicali più prestigiosi, rinnovando tradizioni secolari attraverso interpretazioni indimenticabili. Oggi più che mai, Rolex celebra gli artisti e gli eventi che esprimono il meglio della musica.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31
IN ORO BIANCO 18 CT.


ROLEX