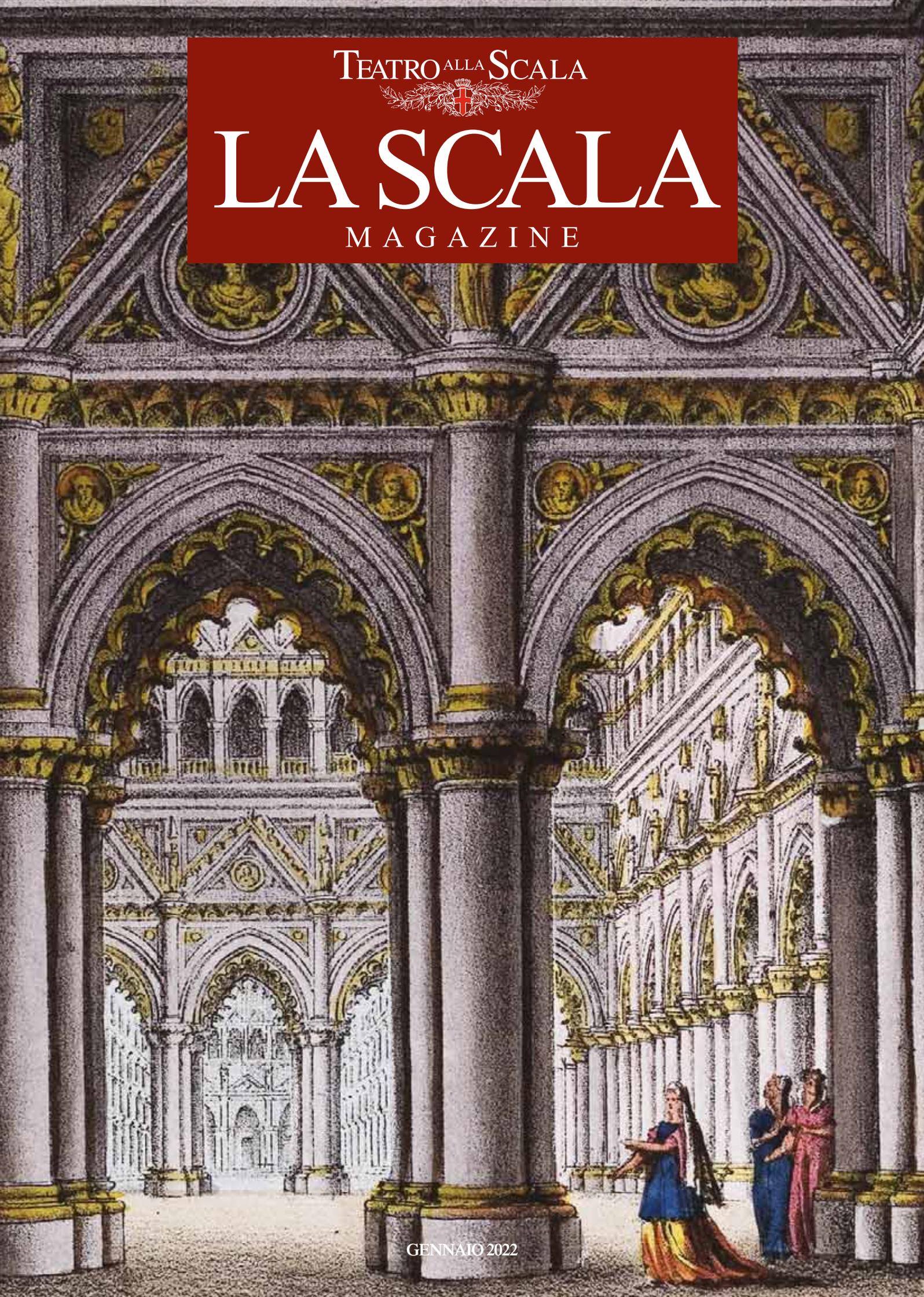


TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



GENNAIO 2022



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 - Giorgio Armani

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
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.

L'anno che ci siamo lasciati alle spalle è stato ancora un anno difficile, pieno di ostacoli e limitazioni, ma è stato anche un anno di ripresa per il Teatro. Se il bilancio finanziario è stato chiuso in pareggio, cosa non scontata, il bilancio artistico segna molti punti all'attivo. La Scala, che anche nel periodo del lockdown non ha rinunciato a proporre con Riccardo Chailly letture innovative e originali di capolavori di Strauss e Weill insieme ai titoli italiani più popolari, ha affrontato l'autunno vincendo tre sfide importanti: per il grande repertorio un nuovo *Barbieri di Siviglia* con il Direttore Musicale e la regia di Leo Muscato, per la contemporanea la prima assoluta di *Madina* di Fabio Vacchi con la coreografia di Mauro Bigonzetti e per il Barocco *La Calisto* diretta da Christophe Rousset con la regia di David McVicar, uno spettacolo che è passato dalla diffidenza iniziale al tutto esaurito delle ultime repliche grazie al passaparola di un pubblico entusiasta. Il 2021 ha visto il ritorno al 7 dicembre in presenza in una sala festosa di fiori ad applaudire il Presidente Mattarella, con il Maestro Chailly, un cast sensazionale e uno spettacolo di fortissimo impatto. Pochi giorni dopo anche il Balletto ha inaugurato la sua Stagione con *La bayadère* nella coreografia di Nureyev, finora appannaggio esclusivo dell'Opéra di Parigi dove era nata.

Il passaggio al nuovo anno è costellato di anniversari: il 26 dicembre cade il centenario dell'Orchestra stabile della Scala, che inaugurò la Stagione 1921/1922 con *Falstaff* diretto da Toscanini dopo la conclusione della "tourné del secolo" negli Stati Uniti, ma con i nostri Professori festeggeremo anche il 25 gennaio i quarant'anni della Filarmonica della Scala fondata da Claudio Abbado. All'Orchestra scaligera dedicheremo un numero speciale di questo Magazine. Il 5 gennaio è anche il giorno dell'ottantesimo compleanno di Maurizio Pollini, un musicista che ha segnato l'identità culturale della Scala e della Città di Milano. Ne parleremo più diffusamente nel numero di marzo in occasione del suo prossimo concerto ma gli auguri glieli facciamo subito.

Le interviste di apertura di questo numero sono dedicate a Evelino Pidò e Adrian Noble, rispettivamente direttore e regista de *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, un atteso ritorno al Piermarini del Belcanto con due incantevoli protagoniste, Lisette Oropesa e Marianne Cre-

bassa. Dopo l'apoteosi della classica tradizione russa con *La bayadère*, la Stagione di Balletto prosegue con un trittico contemporaneo che a lavori di David Dawson e Jiří Kylián accosta la prima assoluta di *Solitude Sometimes* di Philippe Kratz, che abbiamo intervistato. Abbiamo poi chiesto al regista Mario Acampa di raccontarci il nuovo ciclo di spettacoli che da questa stagione arricchisce l'offerta della Scala per i bambini. La voce più preziosa di questo numero del Magazine è però certamente quella di Waltraud Meier, un'artista di levatura storica che dopo sei inaugurazioni di stagione lascia le scene italiane con un concerto imperdibile insieme al basso Günther Groissböck e al pianista Josef Breinl: anche a lei vanno gli auguri più affettuosi e grati per il suo compleanno. L'attività sinfonica di gennaio vede il Direttore Musicale impegnato sia nella Stagione del Teatro, con le prime sinfonie di Beethoven e Mahler, sia in quella della Filarmonica nel concerto d'inaugurazione della Stagione e celebrazione del Quarantennale. Per questo concerto la Filarmonica ha commissionato un nuovo pezzo a Giorgio Battistelli, che ha da poco inaugurato la stagione dell'Opera di Roma con il suo *Julius Caesar*. A fine gennaio ricorre anche la Giornata della Memoria: la celebriamo ricordando il Maestro del Coro scaligero Vittore Veneziani, allontanato dal Teatro dalla persecuzione antisemita e richiamato da Toscanini alla liberazione. Tra i "da non perdere" spicca il concerto da camera del 16 gennaio: insieme ad Alfredo Persichilli e al pianista Stefano Bezziccheri, la carismatica prima viola Danilo Rossi è per l'ultima volta alla Scala prima di lasciare l'Orchestra di cui è stato tra le figure di riferimento per tanti anni. Come sempre chiudono il numero i ritratti di alcuni membri della famiglia scaligera. Innanzitutto il primo ballerino Mick Zeni, che conclude a gennaio la sua attività nel Corpo di Ballo e che ci racconta la sua storia al Piermarini. Per la rubrica Foyer abbiamo parlato con Carlo Belgir, irriverente, temuto, a volte sfacciato e sempre divertentissimo protagonista di battaglie musicali in loggione e non solo. Infine lo scaligero del mese è Carlo Gobbi, che dalla sua postazione in biglietteria è stato infaticabile e sempre cortese interlocutore nella gestione di mesi di modifiche ai programmi imposte dalla pandemia.

Paolo Besana

SOMMARIO

LE INFINITE MELODIE DI ROMEO E GIULIETTA	2
ROMEO E GIULIETTA, MA SENZA BALCONE	6
CATARSI NELL'ALDILÀ DEL PALCOSCENICO	10
SINFONIE ASCENSIONALI	14
IL TORMENTO E L'ESTASI	16
LA VOCE DEL ROMANTICISMO	18
LE VERITÀ NASCOSTE DELLE FAVOLE	20
CHIAMATO DA TOSCANINI, ESCLUSO DAL FASCISMO	24
OGNI MOMENTO SUL PALCO È UNICO. MICK ZENI	28
FOYER. CARLO BELGIR	30
SCALIGERI. CARLO GOBBI	31

Le infinite melodie di Romeo e Giulietta

Evelino Pidò torna alla Scala per dirigere
I Capuleti e i Montecchi, uno dei capolavori
del romanticismo belliniano



Evelino Pidò

I Capuleti e i Montecchi di Bellini non sono una fra le tante versioni della tragedia di Romeo e Giulietta: sono pura elegia. L'opera, dopo più di trent'anni di assenza, torna alla Scala con un grandissimo cast e con un direttore d'eccezione, Evelino Pidò.

Maestro, a gennaio la ritroveremo sul podio della Scala per condurre *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, un capolavoro del belcanto. Quali sono le difficoltà di questo repertorio?

Il belcanto è tutta una corrente, un periodo di cui fanno parte tre grandi maestri: Rossini, Donizetti e Bellini. Credo che sia uno degli stili più difficili in assoluto. In queste opere è arduo dare un arco drammaturgico spinto, che tenga costantemente alta la tensione e l'interesse, e che rispetti anche le pause e a volte i silenzi indicati dagli stessi compositori. I recitativi accompagnati nel belcanto sono certamente di grande importanza e sono particolarmente difficili. In Bellini ancora di più, perché rispetto al Rossini serio e a Donizetti, Bellini dà una maggiore importanza alla parola, al testo. Proprio la simbiosi tra musica e testo, secondo me, è una delle chiavi di volta nella lettura di Bellini.

Qual è il suo rapporto con questo compositore?

Ho condotto tanti studi sulla musica di Bellini, ma non mi piace definirmi "specialista". Diciamo che dentro di me sento una predisposizione, un'attrazione quasi fatale per questo autore; è come una calamita che mi attira e, a volte, riesco a dare un'interpretazione delle sue opere con un arco drammaturgico piuttosto naturale. Mi

ha fatto molto piacere ricevere a Catania nel 2012 il "Bellini d'Oro", come uno dei maggiori divulgatori e interpreti dell'arte di Bellini nel mondo.

Come si collocano *I Capuleti e i Montecchi* all'interno della produzione di Bellini?

Si collocano in un momento chiave della carriera del compositore perché costituiscono una cerniera nella sua evoluzione stilistica. Qui Bellini si

L'orchestrazione di Bellini, rispetto a quelle di Rossini e di Donizetti, è apparentemente ma anche materialmente più semplice: è meno tecnica, però è più delicata e di conseguenza molto più difficile

sbarazza di tutto ciò che una partitura come *Il pirata*, scritta per la Scala tre anni prima, aveva di eccessivamente romantico, frenetico. Non solo, le famose melodie infinite, che ammiravano Verdi, Wagner e altri compositori, nei *Capuleti* ci sono già, qui e là, anche se verranno consacrate più avanti, con *La sonnambula* e con *Norma*. La melodia infinita parte da

quest'opera: appare ancora in evoluzione, ma il musicista comprende che sta trovando la via. Doveva a mano a mano lasciare un po' l'orchestra a vantaggio della voce, affinché essa si potesse dispiegare pur conservando il dialogo con gli strumenti.

Ci può descrivere l'orchestra dei *Capuleti*?

L'orchestrazione di Bellini, rispetto a quelle di Rossini e di Donizetti, è apparentemente ma anche materialmente più semplice: è meno tecnica, però è più delicata e di conseguenza molto più difficile. Nei *Capuleti* ci sono anche alcuni strumenti completamente esposti a livello solistico. Ad esempio il solo meraviglioso del corno che introduce "Oh! quante volte, oh! quante" di Giulietta, poi, all'inizio del II atto, il solo del violoncello, e ancora dopo il solo bellissimo del clarinetto. La cosa difficile è far sì che ci sia sempre un dialogo, una conversazione continua fra buca e palcoscenico. Spesso gli archi disegnano un sinuoso accompagnamento, che deve seguire non solo la parola, ma a volte anche la sillaba. Io ho sempre amato lavorare sui colori e sulle sfumature cercando di rendere omaggio alla letteratura belliniana.

Questa è l'unica opera di Bellini in cui la coppia di innamorati è interpretata da un soprano e da un mezzosoprano: alla Scala saranno Lisette Oropesa e Marianne Crebassa. Come lavorerà con loro?

Un aspetto importante su cui lavorare sono le variazioni, che devono certamente essere sobrie: benché Bellini arrivi dalla scuola di Rossini, con Donizetti che fa da ponte, nelle sue opere

le eventuali fioriture sono ridotte al minimo. Ciò non vuol dire che non ci siano: tutt'altro! Ma devono essere sicuramente contenute. Inoltre, se fosse altrimenti non si potrebbe parlare di melodie "lunghe lunghe lunghe", come diceva Verdi. Certo che Crebassa e Oropesa arriveranno con le loro proposte e io con le mie. È mia abitudine discutere con i miei cantanti per trovare insieme, considerando la loro vocalità, il risultato definitivo. È come il lavoro di un sarto che cuce un abito su misura.

L'uso di due voci acute per la coppia d'innamorati non contribuisce forse a sublimare il sentimento amoroso?

Dal mio punto di vista, *I Capuleti* si potrebbero definire un canto d'amore e un canto di morte. Nel finale del primo atto, Romeo e Giulietta cantano all'unisono una melodia incredibile: credo che così Bellini volesse mettere in risalto l'intensità del loro amore. Se Romeo fosse stato un tenore l'unisono non sarebbe stato possibile, perché avrebbe cantato un'ottava sotto, e Bellini non avrebbe ottenuto la stessa bellezza, lo stesso colore.

Ci parli invece del finale dell'opera.

Qui Bellini non solo tocca il cuore dell'ascoltatore, ma anche l'anima. Il momento in cui viene sollevato il coperchio del sepolcro e Romeo riconosce Giulietta ha una forza teatrale incredibile, che Bellini riesce a risolvere con la sua introspezione, con la sua eleganza, con la sua sensibilità estrema. Poi, l'incontro fra i due innamorati è pieno di silenzi, di pause... Silenzi che dobbiamo riempire teatralmente e musicalmente. La difficoltà estrema è te-

nerare sempre alta la tensione drammaturgica. Per concludere, per Romeo e Giulietta Bellini inventa un canto dell'oltretomba, una sorta di *Liebestod* che fa restare tutti in sospenso, compresi i due interpreti. Il risultato è veramente sublime, trascendentale.

Lei collabora con il Teatro alla Scala da quando era giovanissimo.

Entrai nell'Orchestra della Scala come fagottista nel 1972. Avevo studiato a Torino e non ero ancora diplomato ma, siccome era la terza volta che bandivano il concorso perché nessuno lo vinceva, avevano aperto le candidature anche ai non diplomati. Ricordo bene la mattina che venni alla Scala con il mio fagottino e vinsi. Avevo diciassette anni, talento, ma anche tanta incoscienza e spensieratezza. Per me la Scala è stata veramente lo spartiacque: ho avuto dei grandissimi maestri a Torino, ma la Scala mi aprì la mente.

Possiamo dire che ha trascorso quasi tutta la sua giovinezza in teatro?

Ho lavorato qui quasi 14 anni. Mi ricordo che la mattina facevo colazione al Biffi Scala prima di entrare in Teatro, da cui uscivo sempre verso mezzanotte, perché ero l'unico fra gli orchestrali che andava a seguire quasi tutte le prove di scena. Quindi ero partecipe: non solo suonavo in orchestra, mi interessava tutto! Mi sono nutrito di questo per tutti quegli anni.

A quell'epoca ha lavorato con direttori straordinari. Chi le ha lasciato il segno più profondo?

Ho avuto la fortuna di lavorare in uno dei periodi d'oro della Scala. Il mio punto di riferimento è stato il maestro

Claudio Abbado. Lui ha sempre amato lavorare con i giovani, e teneva molto a me, che con i miei 17 anni ero considerato la mascotte dell'orchestra. Infatti mi nominò suo assistente personale quando formò la Filarmonica della Scala, dove ho fatto parecchie prove al posto suo, ma anche al posto di Bernstein, di Maazel... Diciamo che Abbado è stato il mio mentore: mi mandò a studiare all'Accademia di Vienna dove aveva studiato lui; c'era una grande affinità anche sotto l'aspetto umano.

Liana Püschel

18, 21, 23 (ore 14.30), **30** (ore 14.30)
gennaio; 2 febbraio

Vincenzo Bellini
I Capuleti e i Montecchi

Evelino Pidò, direttore
Adrian Noble, regia
Tobias Hoheisel, scene
Petra Reinhardt, costumi
Jean Kalman, luci
Joanne Pearce, coreografia
Mauro Plebani, maestro d'armi

Marianne Crebassa, Romeo
Lisette Oropesa, Giulietta
Jinxu Xiahou, Tebaldo
Michele Pertusi, Lorenzo
Jongmin Park, Capellio

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Alberto Malazzi, maestro del Coro
Nuova produzione Teatro alla Scala

Romeo e Giulietta, ma senza balcone

Il regista inglese Adrian Noble, famoso per le sue messe in scena shakespeariane, debutta alla Scala con una nuova produzione de *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini



Adrian Noble

Per tredici anni alla guida della Royal Shakespeare Company (RSC) di Stratford-upon-Avon, dal 1990 al 2003, Adrian Noble ha iniziato a dirigere Shakespeare nel 1978, con *Tito Andronico* al Bristol Old Vic, prima di innumerevoli altre produzioni, tra cui spiccano un *Enrico V* e un *Amleto* con Kenneth Branagh. Il suo *Romeo e Giulietta* risale al 1995: ambientazione ottocentesca e atmosfera da faide mafiose molto diverse da come ha lavorato sui nuovi *Capuleti e Montecchi* di Bellini con cui debutta alla Scala.

Lei ha già messo in scena altre opere di argomento Shakespeariano.

Sì, i tre capolavori verdiani: *Otello* alla Staatsoper di Vienna, *Macbeth* al Metropolitan e *Falstaff* a Göteborg. Sono state esperienze fondamentali per capire qualcosa di più sull'eredità shakespeariana. Verdi si è avvicinato a Shakespeare perché aveva la necessità di inquadrare una storia privata in un contesto pubblico, e Shakespeare alterna continuamente scene grandi e piccole, epiche e domestiche, perché lavora sulle antitesi, sulle dinamiche degli opposti: "Essere o non essere" appunto. Quindi per me approdare a Bellini è stato ancora più interessante perché, nonostante non avesse letto *Romeo e Giulietta*, poneva anch'egli al centro dei suoi lavori la dialettica tra pubblico e privato, su cui in fondo si basano quasi tutte le opere dell'Ottocento.

Quanto c'è di Shakespeare in quest'opera non shakespeariana?

Innanzitutto, il testo di Shakespeare comincia con un coro che svela subito il finale: quindi da quel momento in poi

il pubblico guarderà in che modo si arriva alla catastrofe, senza chiedersi se accadrà o no. Anche nei *Capuleti* avviene qualcosa di simile, perché Giulietta non fa che ripetere che lei morirà: è come se lo sapesse già, fin dal suo primo recitativo, cosa che rende quest'opera una lunga cerimonia funebre.

Nonostante non avesse letto *Romeo e Giulietta*, anche Bellini poneva al centro dei suoi lavori la dialettica tra pubblico e privato, su cui in fondo si basano quasi tutte le opere dell'Ottocento

E quali aspetti emergono nel corso di questa cerimonia?

Il compositore ha modo di esplorare diverse dicotomie: piacere e dovere, legge e onore, responsabilità e libertà, amore e morte. Ma continuando a scavare ho trovato anche qualcosa di inaspettato. Pensiamo a Verdi: molto di quello che scriveva va inquadrato nel contesto delle rivoluzioni del 1848, con il mondo che cambiava e le nazioni che pretendevano di essere riconosciute, inclusa l'Italia. È solo per questo che, ad esempio in *Macbeth*, arriva a inserire il coro dei profughi, "Patria oppressa", una delle pagine più grandi dell'opera. Nel caso di Bellini invece

dobbiamo riferirci alle guerre napoleoniche, agli anni che vengono descritti nei romanzi di Stendhal, che coincidono con la sua giovinezza.

Quindi anche in Bellini conta il contesto politico?

Molto più di quanto non si pensi. Di solito Bellini viene ricordato per la sensibilità con cui tratteggia i personaggi e le situazioni private che li riguardano. Qui invece ho cercato di approfondire il modello nascosto in questa partitura. Ha presente quando a scuola si fa l'esperimento con il magnete, in cui si sparge su un foglio della limatura di ferro che si dispone secondo certe configurazioni? In questo caso la figura è la violenza del contesto in cui vivono i due amanti, senza la quale le loro azioni sarebbero inspiegabili. Così, insieme allo scenografo Tobias Hoheisel e alla costumista Petra Reinhardt abbiamo guardato agli anni Trenta, perché ci serviva l'esempio di una società chiusa come in *Novecento* di Bertolucci, o in certi film di De Sica e di Visconti. Non mi riferisco per forza all'ascesa del fascismo, ma a quei momenti della storia in cui nascono conflitti terribili e insanabili all'interno della società.

Quindi a un conflitto che richiama quello tra Guelfi e Ghibellini del libretto?

Il problema è che parlare di Guelfi e Ghibellini non significa granché per il pubblico di oggi. Quel che è certo, purtroppo, è che i conflitti civili sono ovunque nel mondo, dall'Irlanda del Nord alla Jugoslavia, a Israele. In tutti questi casi mi sono reso conto che il



Bozzetto di Tobias Hoheisel

meccanismo che porta all'irreparabile è quasi sempre lo stesso: a un certo punto dei giovani, esasperati per la loro situazione, iniziano a scrivere sui muri, e questi semplici graffiti di protesta diventano la miccia che fa avanzare i conflitti in modo irreversibile, perché ogni volta arriva qualcuno che cerca di fermarli e ci scappa il morto. Anche nella nostra messinscena dei *Capuleti* si vedrà qualcosa di simile, all'inizio: perché il fratello di Giulietta nell'antefatto viene ucciso da Romeo. Voglio che si capisca che questa morte avviene quasi per caso, che è un incidente in cui è impossibile identificare il vero responsabile.

In Shakespeare le cose vanno diversamente: non è il fratello di Giulietta a morire, ma tutto precipita dopo il doppio omicidio di Mercuzio e Tebaldo.

Nel testo la reazione del padre di Giulietta è interessantissima sul piano psicologico, perché la prima cosa che fa è organizzare il matrimonio di sua figlia, come se il lutto si trasformasse subito in un desiderio di futuro. Anche qui si vedrà qualcosa di analogo: il corpo del fratello di Giulietta sarà la vera causa delle nozze imminenti della ragazza, e questa reazione istintiva darà accelerazione al dramma. Ma il conflitto con i Montecchi deflagrerà nel finale del primo atto, con il lancio di una bomba molotov: come in quei momenti della storia in cui tutto cambia all'improvviso, si pensi al "Bloody Sunday" in Irlanda, o al massacro di Soweto in Sudafrica. A quel punto, nel secondo atto dell'opera, Romeo non saprà più controllare la violenza: ne

sarà sopraffatto, non solo perché è ossessionato da Giulietta, ma perché capisce che non ha più scampo. Ho voluto inserire una scena di rifugiati, come una sorta di omaggio a Verdi, nel lungo preludio al duetto tra Tebaldo e Romeo: quasi quattro minuti di musica bellissima che Bellini ci ha voluto regalare e in cui cercheremo di allargare un po' l'inquadratura.

Cosa implica dal punto di vista drammaturgico il fatto che Romeo è interpretato da un mezzosoprano, quindi da una cantante?

Mi ha colpito subito che i due amanti siano le uniche voci femminili circondate da decine e decine di voci maschili. Come se in questo mondo patriarcale non ci fosse spazio per le donne: se pensiamo alla tragedia, mancano sia la madre di Giulietta sia la nutrice.

Un'altra differenza rispetto a Shakespeare è che Giulietta è molto più indecisa, ed esita a fuggire con Romeo.

D'altronde lui le ha appena ucciso il fratello, quindi il suo comportamento è perfettamente comprensibile. Sappiamo quanto può essere profondo il rapporto tra un fratello e una sorella: pensiamo ad Antigone.

Rispetto alla tragedia, nell'opera manca l'inizio della storia: ad esempio la scena del balcone, il momento dell'innamoramento tra i due. Questo disorienterà il pubblico?

No, perché quello che il pubblico vede è completamente logico. Poi una citazione del balcone ci sarà... Ma quanto all'innamoramento, vorrei sottolineare

che in Shakespeare Romeo e Giulietta si innamorano in appena quattordici versi. Shakespeare comunica spesso l'amore come un sentimento istantaneo, più vicino alla follia. C'è una battuta rivelatrice di Rosalinda in *Come vi piace* sull'amore: "Una passione il cui fondo nessuno può conoscere, come quello della baia del Portogallo". Shakespeare si riferisce al golfo di Biscaaglia, che per un marinaio del periodo elisabettiano era il posto più pericoloso del mondo. Quindi vede l'amore come totale, immediato e pericoloso.

Per questo Giulietta parla continuamente di morte?

Esatto, perché è come una ragazza nera che si innamora di un poliziotto bianco in Sudafrica, o come una cattolica di Belfast che si innamora di un protestante: insomma la sua è una situazione assolutamente senza speranza. Sappiamo però che queste cose accadono, e per me è ciò che rende così moderno questo testo.

In un'intervista ha dichiarato che ciò che l'ha spinto a fare teatro è stato l'Arlecchino di Giorgio Strehler.

Lo passarono in televisione quando avevo 12 o 13 anni, e dopo averlo visto mi convinsi a fare teatro. Strehler era un artista straordinario, con un pensiero totalmente inquadrato sull'antifascismo, fino alla fine della sua vita. Lo conobbi all'epoca della RSC, quando avevo deciso di entrare con la compagnia nell'Union des Théâtres de l'Europe.

Mattia Palma

Sinfonie ascensionali

Per il suo primo concerto della Stagione Sinfonica,
Riccardo Chailly dirige le prime sinfonie di Beethoven e Mahler

Il concerto che Riccardo Chailly dirige il 17, 19 e 20 gennaio alla guida della Filarmonica della Scala propone il raffronto fra la *Prima Sinfonia* di Beethoven e quella di Mahler. Il parallelismo è straordinariamente significativo, a partire dalla genesi dei due lavori, entrambi frutto di un processo di scrittura tormentato: nel caso di Beethoven, i primi abbozzi risalgono al 1794, sei anni prima del completamento della Sinfonia (1800); mentre in Mahler fra gli schizzi iniziali (1884) e gli ultimi ritocchi (1909) della terza versione passa addirittura un quarto di secolo. Se la Sinfonia viene usualmente considerata come emblema di musica assoluta, in entrambi i casi ci rendiamo però conto che l'immaginario del compositore, e non solo la costruzione architettonico-formale, determina la svolta rispetto al passato. Si è spesso detto che la *Prima* di Beethoven sarebbe influenzata da modelli haydniani, ma - come acutamente osservava Berlioz - essa ha soprattutto le sue radici nel Mozart del *Don Giovanni*: la rivoluzione non è soltanto nello sviluppo motivico, nel tipo di irrorazione ritmica (un Minuetto che sembra uno Scherzo!) o nelle trovate armoniche, ma nel partire dal dionisiaco "teatro delle passioni" mozartiano (anche quello strumentale del Concerto K 466 o della Sinfonia in sol minore) per portarlo alle estreme conseguenze, che sono poi quelle di una *suspense* continua, già evidente nel primo accordo, sorta di sospensione che è effetto drammatico *par excellence*. La ragione per cui molti critici dell'epoca, e anche illustri *Kulturmenschen* come Goethe, consideravano demoniaca questa musica sta

esattamente nella sua imprevedibilità, nel far tremare la terra sotto i piedi: i momenti di ricaduta nel terreste (quella che poi in Schumann e Mahler sarà ancor più sfacciata - "musica da osteria") sono tanto più evidenti quanto maggiore è il contrasto con l'incanto apollineo di altri momenti - si pensi al secondo movimento *Andante cantabile*. In tal senso, nella *Prima Sinfonia*, tutt'altro che conservativa, è già presente l'embrione dell'intero sinfonismo

“Sospensione e
irruzione”
sono, secondo
Theodor W. Adorno,
i due poli del
sinfonismo
mahleriano:
ritroviamo nel
“Titano” la suspense
e il dramma
beethoveniani,
amplificati
in ogni senso

beethoveniano, compreso il caratteristico percorso *per aspera ad astra*. “Sospensione e irruzione” sono, secondo Theodor W. Adorno, i due poli del sinfonismo mahleriano: ritroviamo nel “Titano” la *suspense* e il dramma beethoveniani, amplificati in ogni senso, e innanzitutto in un organico orchestrale gigantesco, che permette contrasti dinamici ed emotivi inauditi. Il titolo, ispirato a

un romanzo di Jean Paul, non deve però trarre in inganno: la Sinfonia non inscena eroici titanismi, ma un risveglio delle forze primaverili (espresse dai “suoni di natura”) con spiccati richiami autobiografici (il *Wanderer* dei *Lieder eines fahrenden Gesellen* è anche Mahler stesso). La *Trivialmusik* esplose nel secondo movimento, per sfociare nel terzo in una marcia funebre “alla maniera di Callot”, in cui la scansione implacabile dei timpani (cruciali anche nel secondo movimento della *Prima* beethoveniana) e l'uso del registro acuto del contrabbasso creano un clima spettrale. Anche Mahler intende procedere, come Beethoven, verso il trionfo, e non casualmente il finale si intitolava originariamente “Dall’Inferno al Paradiso”: ma il Paradiso mahleriano, come avverrà anche nella *Quarta Sinfonia*, non può più essere privo di ambiguità, e il finale tempestosamente agitato, ma anche costellato di repentini sguardi nostalgicamente retrospettivi, ha l'ossimorico splendore tragico di quello che Mahler stesso definì come “l'improvviso grido di un cuore ferito nel profondo”.

Luca Ciammarughi

Stagione Sinfonica 2021~2022
17, 19, 20 gennaio 2022

Filarmonica della Scala
Riccardo Chailly, direttore

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 1 in do magg. op. 21

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re magg. “Titan”



Riccardo Chailly

Il tormento e l'estasi

Una prima assoluta di Giorgio Battistelli nel concerto della Filarmonica diretto da Riccardo Chailly

Il 2022 è l'anno di Giorgio Battistelli che, dopo aver ricevuto il Leone d'Oro alla carriera alla Biennale di Venezia e aver inaugurato nel 2021 la stagione dell'Opera di Roma con il suo *Julius Caesar*, porta un'altra prima assoluta al Teatro La Fenice (*Le baruffe*) e presenta un nuovo brano per l'inaugurazione di stagione della Filarmonica della Scala diretta da Riccardo Chailly il 24 gennaio. Proprio di quest'ultimo progetto abbiamo modo di parlare nell'intervista al compositore e direttore artistico di Albano Laziale.

Maestro, com'è nato il progetto di questa prima assoluta?

È cominciato tutto con una commissione del Maestro Chailly e del nuovo direttore artistico della Filarmonica, Etienne Reymond, per un breve brano che aprisse la stagione della Filarmonica. Erano anni che sognavo di collaborare con Riccardo Chailly, ma non eravamo mai riusciti a conciliare gli impegni. Ho colto la palla al balzo e ho deciso di scrivere un piccolo ritratto del Maestro.

Un ritratto?

Sì. La commissione era per una piccola ouverture, quindi ho deciso di strutturarla così: una prima parte squillante, un'annunciazione dal carattere quasi monteverdiano, solo per

ottoni, cui segue una seconda sezione, più lunga, dallo slancio concitato e tormentato. Per me è un vero e proprio omaggio a Riccardo Chailly, ho cercato di mettere in musica alcuni suoi tratti caratteriali.

Ad esempio?

Questi ostinati della seconda sezione, questo tormento inquieto, il dialogo serrato tra legni e ottoni, la

Per me
è la visione
a suggerire il suono:
è come se io guardassi
nel suono,
prima di ascoltare.
Questo succede tanto
in un'opera lirica
quanto in un brano
sinfonico

pulsazione ritmica degli archi, questi aspetti mi sembra evocano un dubbio, un tormento creativo che l'arte di Chailly mi ha sempre ispirato, un tormento essenziale per il musicista.

Possiamo parlare di musica a programma?

Più che altro mi piace che un brano

possa avere delle chiare componenti umane, oltre alle pure indicazioni di carattere tecnico. L'avanguardia ci ha insegnato ad affinare una tecnica del suono, ma a scapito dell'esperienza umana.

Le sembra che questo sia cambiato, negli anni?

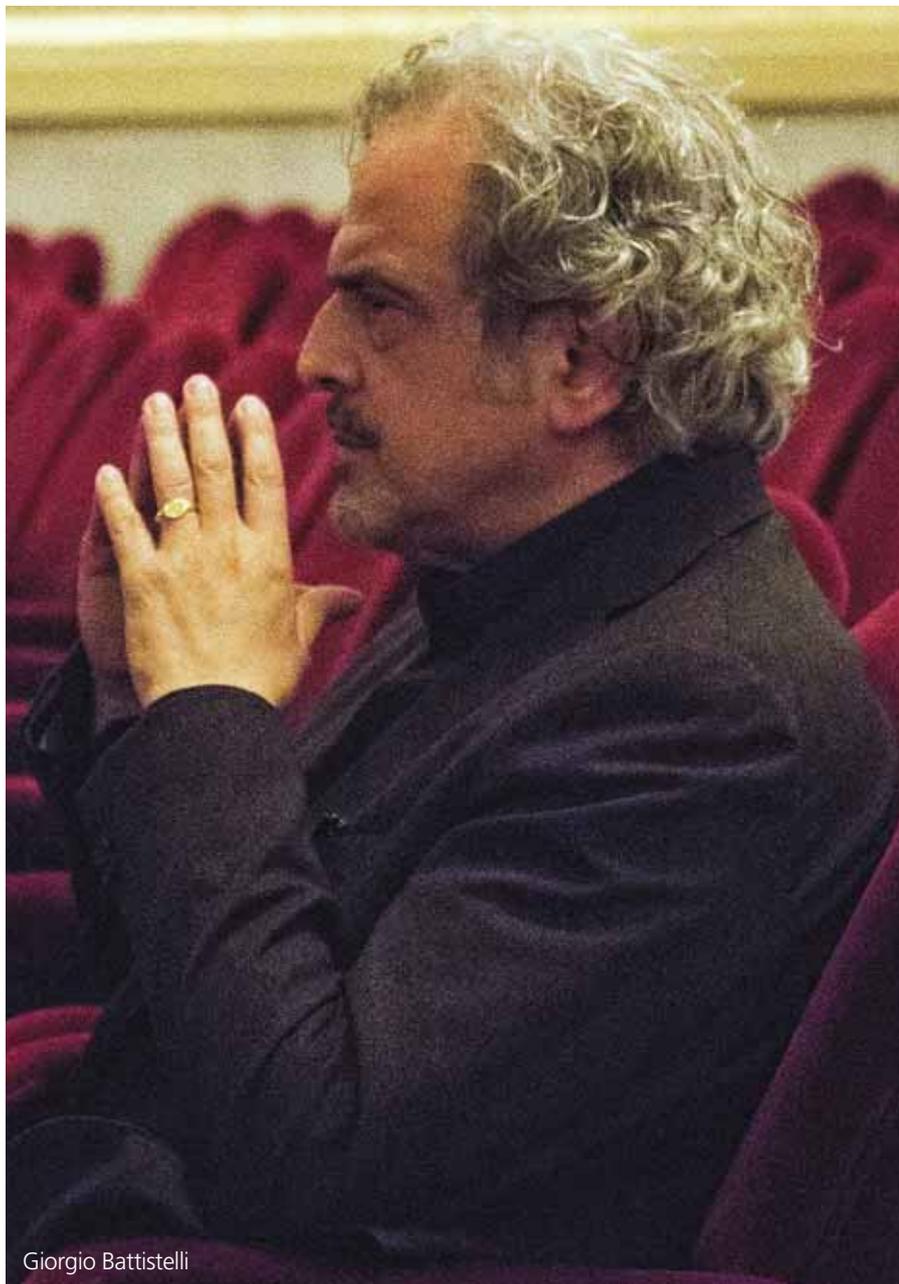
Certamente, abbiamo recuperato aspetti del nostro passato, ma abbiamo anche imparato a non temere una gestualità musicale chiara e a trarre ispirazione dal mondo che ci circonda.

Lei è celebre soprattutto per la sua produzione teatrale. Questo influenza anche i brani sinfonici che compone?

Ne sono sempre stato convinto. È così per me, come lo è stato per molti autori del passato. Anche nei miei lavori sinfonici ho bisogno di una visione drammaturgica chiara, con una forza evocativa interna. Io parto spesso da una visione, quando scrivo.

Immagino che questo facesse arrabbiare qualche suo maestro.

Eccome! Mi è stato detto più volte che dovevo partire dal suono, ma per me è la visione a suggerire il suono: è come se io guardassi nel suono, prima di ascoltare. Questo succede tanto in un'opera lirica quanto in un brano sinfonico: nella



Giorgio Battistelli

mia produzione non ho mai avuto riferimenti puramente formali, ma ho sempre cercato spunti poetici o pittorici, evitando una musica puramente descrittiva.

Parlando di Novecento, questo brano si inserisce in un programma russo, in cui il principale protagonista è Stravinskij.

E non credo sia un caso. Il Maestro Chailly deve aver sentito una pertinenza, per lo meno poetica, che riconosco anch'io. La musica di Stravinskij è intimamente connessa con il teatro, con elementi visionari e figurativi, cui non poteva rinunciare lui come non posso rinunciare neanche io. La mia scrittura, poi, è molto libera, sono sempre stato stretto nelle etichette, e mira a eludere le aspet-

tative. Questo gioco di illusioni lo ritrovo anche in Stravinskij.

Alle avanguardie è stata spesso imputata la rottura del rapporto tra pubblico e artista. Lei cosa ne pensa?

Tocchiamo un argomento complesso, che ha a che fare anche con la formazione del nostro pubblico. Non ce ne siamo mai occupati noi musicisti, non se n'è occupata la scuola, non se ne sono occupate le istituzioni; quindi, le proposte di musica moderna sono state spesso problematiche. Ma non tanto per la musica in sé, quanto per come veniva proposta e suonata. Non è semplice, nella contemporaneità, distinguere ciò che è bello da ciò che non lo è: il pericolo è un'eccessiva de-

mocratizzazione del gusto, in cui si accetta tutto per evitare il rischio di non capirlo. In realtà un'opera d'arte produce un senso, un'emozione anche senza chiedersi cosa significhi. Non tutta la musica ha questo potere, e questo è il tormento di noi autori. Facciamo fatica a identificare quale sia la musica del nostro tempo. Come rappresentare il nostro mondo nella nostra musica?

Questo lo potranno vedere meglio i nostri posteri.

Certo, però il dubbio amletico rimane e non posso fare a meno di interrogarmi in merito.

Alessandro Tommasi

24 gennaio 2022

Filarmonica della Scala
Riccardo Chailly, direttore

Giorgio Battistelli

Nuova commissione Filarmonica della Scala

Igor Stravinskij

Suite n. 1 e n. 2 per piccola orchestra

Igor Stravinskij

L'uccello di fuoco - Suite dal balletto op. 20 (Versione 1919)

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi min. op. 64

La voce del romanticismo

Waltraud Meier dà l'addio alle scene italiane con un recital di Lieder alla Scala, nella sala in cui ha trionfato in ben sei inaugurazioni di stagione

La festa di compleanno e dell'addio alle scene italiane. Waltraud Meier il 9 gennaio compirà 66 anni e ha scelto proprio quel giorno per esibirsi alla Scala. Ma per l'ultima volta. "Non l'ho ancora annunciato, ma ho deciso che sarà il mio ultimo concerto in Italia".

Quando l'ha stabilito? Non c'è qualcosa che possa farle cambiare idea?

Il fatto è che a me piace sempre scegliere non solo i momenti ma anche i posti giusti per dire addio. Non c'è teatro più adatto della Scala per salutare l'Italia, dove tornerò comunque in altre vesti, sicuramente da spettatrice. A Milano ho tanti bei ricordi lungo 35 anni di esibizioni. Indimenticabili sono per me le inaugurazioni con *Parsifal*, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde*. Per non parlare di *Wozzeck*, di *Fidelio* e di tantissimi concerti.

E così saluterà tutti in un Liedera-bend. Con Hugo Wolf al centro del recital in cui dividerà il palcoscenico con Günther Groissböck. È il suo modo di prendere congedo in maniera intima, quasi come una conversazione?

Senza dubbio cantare Lieder implica una differenza molto netta rispetto all'opera. Non è proprio una conversazione, perché il pubblico non può rispondere. La vedo più come un

raccontare storie. Per chi canta Lieder riuscire a scorgere i volti e le reazioni del pubblico è molto interessante. Ti fa sentire quasi nudo. C'è una concentrazione molto diversa rispetto allo stare in scena sopra l'orchestra. Si entra nel vivo delle emozioni molto più velocemente.

Lei è una perfezionista anche nel gestire le emozioni?

Qualcuno lo pensa, forse è così. In scena ho sempre cercato di ottenere un giusto equilibrio tra emozione ed espressione.

Bisogna saper
passare
dall'interpretazione
all'incarnazione:
quando sei veramente
dentro un ruolo
non stai cantando
un personaggio,
sei quel personaggio

Dove ha imparato a stare in scena?
Mia mamma diceva che da bambina iniziai a cantare prima ancora di saper parlare. Non so se sia vero, ma mi piace pensarlo. È divertente da rac-

contare. Di sicuro ho avuto la grande fortuna di nascere in una famiglia in cui la musica era parte della nostra vita quotidiana.

Iniziò a studiare subito canto?

Suonavo per diletto il flauto, un po' il pianoforte anche se non ero molto dotata per quello strumento. E poi, praticamente ogni sera, si cantava in salotto. Oppure in macchina, in gita, all'aria aperta. Il canto in casa nostra era una naturale forma dell'esprimersi, proprio come lo era il parlare. Inizialmente studiavo per diventare insegnante di lingue, inglese e francese. Ma mentre mi preparavo a quello, prendevo anche lezioni private di canto.

E quando decise che sarebbe diventato il suo lavoro?

Non lo decisi veramente. Un giorno il mio insegnante di canto mi segnalò un'audizione al teatro di Würzburg, la mia città natale. Ci andai con lo spirito giusto: non avevo niente da perdere e tutto da guadagnare. La mia vita non dipendeva certo da quella giornata. Alla fine ottenni la mia prima parte: Lola in *Cavalleria rusticana*.

Würzburg, ovvero un'ora e mezza di macchina dalla fatale Bayreuth, dove nel 1983 si consacrò come la nuova Kundry...

Prima però passai da Mannheim,



Waltraud Meier

dove ebbi la mia prima parte wagneriana, Erda nel *Rheingold*. Anche Bayreuth fu quasi una sorpresa: quando andai per la prima audizione non pensavo certo di dover cantare Kundry, che pure avevo già debuttato a Dortmund e soprattutto a Colonia, con la regia di Jean-Pierre Ponnelle, che mi fece entrare veramente nel personaggio, preparandomi in qualche modo all'audizione di Bayreuth, che fu come vincere un biglietto alla lotteria.

Cosa deve avere un cantante d'opera, oltre ai mezzi vocali?

La capacità di saper passare dal-

l'interpretazione all'incarnazione. Quando sei veramente dentro un ruolo non stai cantando un personaggio, sei quel personaggio. Questa è la differenza sostanziale, che cerco di trasmettere anche nelle mie masterclass di recitazione. Chiaramente nella liederistica il discorso è molto diverso. Nell'opera c'è la storia, nei Lieder c'è la parola, che impone un canto molto più rifinito.

Dove la verremo a sentire, ormai fuori dall'Italia?

Purtroppo negli ultimi mesi ci sono

state molte cancellazioni. Ma in aprile ci saranno *Le nozze di Figaro* a Berlino, dove sarò Marcellina.

Luca Baccolini

Recital di Canto 2021~2022

9 gennaio 2022

Waltraud Meier, *mezzosoprano*
Günther Groissböck, *basso*
Joseph Breinl, *pianoforte*

Musiche di Wolf, Mahler, Rott, Bruckner

Le verità nascoste delle favole

Il regista Mario Acampa
porta alla Scala la sua inedita serie di spettacoli
per bambini e famiglie



Mirjam Schiavello, Mario Acampa e Matteo Sala

C'è chi nella vita ha i piedi per terra e chi invece ha la testa per aria. Poi c'è chi, come Mario Acampa, vede la realtà "con i piedi per terra e la testa per aria", un autentico *pastiche* come le sue produzioni teatrali. Il poliedrico artista torinese, che ha fatto un po' come missione di vita la comunicazione con i più giovani, è laureato in legge ma dallo studio del 'diritto' è passato al 'rovescio' dell'esperienza teatrale, sviluppando una progressiva propensione alla regia. Con un nutrito bagaglio di esperienze a livello nazionale e internazionale, il giovanissimo autore sbarca alla Scala con un suo personalissimo format e ci racconta l'esperienza del suo debutto scaligero.

Com'è nata l'idea di queste moderne "fiabe sonore"?

Volevo creare qualcosa che fosse un po' come quando tutta la famiglia va al cinema e allo stesso tempo volevo anche limitare l'impazzire delle serie televisive. Allora mi sono detto "perché non mettere insieme le cose? Perché non riunire una famiglia e nello stesso tempo farle guardare una serie tutti insieme?".

Non nel salotto di casa, ma in un salotto d'eccezione...

Esatto, quello del Teatro alla Scala, che da fuori è visto come un mondo magico, incredibile e quasi irraggiungibile. Così ho pensato di cavalcare questa magia e provare a scoprire cosa c'è dietro.

E quindi ha deciso di mettersi all'opera. Da dove si comincia?

Esattamente come quando ci si mette a tavolino per progettare una

serie dove i personaggi devono avere un'evoluzione, dove gli episodi devono essere autoportanti ma allo stesso tempo collegati tra loro.

E così nascono Lalla e Skali...

Così nasce l'idea di partire da due personaggi che facciano da filo conduttore della serie, e che si trovano ogni volta a vivere delle avventure

**Il pubblico
dei più giovani
è più ricettivo,
senza sovrastrutture;
puoi partire veramente
dalle tue sensazioni:
questo per me
è l'educazione
all'ascolto, creare
un collegamento
emotivo tra ciò
che si sente
e ciò che si ascolta**

diverse. Ma in effetti Lalla e Skali ci sono sempre stati alla Scala (e il gioco di parole è voluto). Non solo, infatti i loro nomi nascono direttamente da quello del Teatro, ma ho immaginato che ci fossero ancora prima dell'edificazione dello stesso, ai tempi della chiesa di Santa Maria alla Scala.

Quindi anche loro sono spettatori della storia del Teatro.

Sì, volevo dare l'impressione di qualcosa che fosse veramente in-

terno, endemico, radicato alle origini del luogo; ecco quindi cosa si nasconde dietro, l'origine di Lalla e Skali, a cui ho voluto aggiungere questo tocco di una "k" per essere un po' più internazionale e moderno.

Quando si parla di personalizzare...

Proprio così, una sorta di marchio di fabbrica pensato ad hoc per la Scala. Inoltre, e questo ci tengo molto a dirlo, è una serie teatrale totalmente sostenibile.

Ci spieghi meglio.

Per la realizzazione della scenografia e dei costumi, abbiamo attinto a piene mani dai laboratori del Teatro. L'idea di utilizzare il magazzino della Scala rende l'opera sostenibile e dal punto di vista *educational* vedo assolutamente interessante l'idea di prendere la tradizione per guardare al futuro.

Quindi possiamo dire che questa serie è una produzione pensata su misura per la Scala?

Absolutamente sì, non solo perché è stata ideata e pensata come qualcosa di radicato nel Teatro e non solo perché sarà visibile al suo interno con l'utilizzo di costumi, oggetti di scena prodotti per altre rappresentazioni scaligere, ma soprattutto perché è stato reso possibile grazie al lavoro dei diversi reparti del Teatro. C'è stato un grande interesse, una grande partecipazione, un grande entusiasmo, un vero lavoro di squadra per la riuscita al meglio dell'iniziativa.

Possiamo parlare di prima serie teatrale?

Sicuramente la prima del Teatro alla

Scala, ma forse anche più in generale; a me a oggi non risultano altrove delle serie teatrali educational per bambini. Siamo i primi a livello nazionale e forse internazionale in un teatro dell'opera.

Il tuo orientamento definitivo è quindi il pubblico dei più giovani?

Non penso di dedicarmi esclusivamente ai bambini, credo però che sia il pubblico più bello, più stimolante e divertente, perché è quello su cui si può davvero sperimentare e dove puoi lasciare un segno più grande. Il pubblico dei più giovani è più ricettivo, senza sovrastrutture; puoi partire veramente dalle tue sensazioni: questo per me è l'educazione all'ascolto, creare un collegamento emotivo tra ciò che si sente e ciò che si ascolta.

Come autore hai sperimentato pubblici differenti. Quanto è diverso realizzare uno spettacolo per bambini dal realizzarne uno per adulti?

Nel mio modo di vedere le cose il limite tra bambini e adulti non esiste dal punto di vista teatrale, anzi questa trasversalità dovrebbe esserci sempre. La mia prima regia d'opera è stata *Il piccolo principe*, che ci è sempre stato presentato come una storia per bambini quando invece non lo è. Il livello di lettura è molto personale: la sfida era riuscire a creare una serie per bambini che anche l'adulto si riuscisse a godere, stessa storia ma differenti letture.

Quali sono gli ingredienti delle tue storie? Molta fantasia e un pizzico di realtà?

In ogni trama c'è sempre una storia

parallela al di là della favola stessa. Lalla e Skali in ogni episodio fanno un percorso di consapevolezza e anche di vita, in cui i bambini spero si ritrovino.

Ad esempio?

Nell'episodio del mostro Mangianeve c'è un sottotesto importante del rapporto tra genitori e figli, nel secondo episodio si affronta il senso dell'amicizia, come quella tra Musorgskij e Hartmann, un rapporto di profonda amicizia che va al di là dello spazio e del tempo. Questo tipo di riflessioni si ritrova in tutti gli spettacoli: al di là della favola c'è sempre la vita vera.

L'arte può essere un ottimo veicolo educativo?

Penso che l'arte sia proprio il ponte migliore tra la nostra parte razionale e quella emotiva. E quindi credo che sia una missione civica realizzare progetti per ragazzi che abbiano una valenza e che parlino di tematiche importanti e sociali, oltre al puro divertimento. Mettere insieme le cose è importante per creare delle persone non dico perfette, ma più complete e consapevoli.

Cala il sipario, lo spettacolo è finito... e adesso? Qual è la morale di questa esperienza teatrale?

Io spero che le persone in sala, a dispetto dell'età, si sentano libere. È una serie piena di vita, di allegria e di lacrime costruttive. Quindi mi auguro che le persone uscendo dalla sala si sentano più forti, più energiche, più vive; che dopo aver assistito a questo spettacolo le famiglie escano da quelle porte e dicano "non vedo l'ora di tornare alla Scala", per-

ché il teatro è vita, l'arte è vita nel senso più profondo e completo del termine.

Elisabetta Tizzoni

Concerti per i bambini 2021~2022

23 dicembre 2021 - ore 18

*Lalla e Skali e
... il mostro Mangianeve*

**Coro di Voci Bianche
dell'Accademia Teatro alla Scala
Bruno Casoni, maestro del Coro**

16 gennaio 2022 - ore 15

*Lalla e Skali e
... il Quadro magico*

Ottoni della Scala

Musiche di Musorgskij

27 febbraio 2022 - ore 15

*Lalla e Skali e
... la Maschera incantata*

Ensemble Barocco

Musiche di Vivaldi, Bach

3 aprile 2022 - ore 15

*Lalla e Skali e
... il Telescopio dei desideri*

Archi della Scala

Musiche di Vivaldi, Vitali, Bottesini

29 maggio 2022 - ore 15

*Lalla e Skali e
... il Carillon delle meraviglie*

I Corni della Scala

Musiche di Händel, Leoncavallo, Elgar, Mendelssohn-Bartholdy, Sormani, Márquez, E. Bernstein

Chiamato da Toscanini, escluso dal fascismo

Ritratto di Vittore Veneziani, compositore e direttore del Coro della Scala dal 1921 al 1938, anno in cui è costretto a lasciare il posto a causa delle leggi razziali

Spesso non ci si fa caso, ma sulle copertine di numerose incisioni storiche del Teatro alla Scala, edite dalla Columbia, accanto ai nomi di leggendari interpreti e direttori d'orchestra compare puntualmente quello di Vittore Veneziani in qualità di direttore del Coro.

Se il suo nome si identifica, inevitabilmente ormai, con il Coro scaligero, in realtà poco si sa della sua parabola artistica e delle vicende che l'hanno coinvolto involontariamente durante gli anni del secondo conflitto mondiale.

Facciamo un passo indietro.

Nato a Ferrara il 25 maggio del 1878, Veneziani viene presto avviato agli studi musicali grazie al padre Felice, commerciante e corista dilettante di religione ebraica, che lo iscrive al Conservatorio "G. Frescobaldi" della sua città. Più tardi si trasferisce a Bologna per studiare composizione nella classe di Giuseppe Martucci, in seno alla quale approfondisce importanti pagine cameristiche e sinfoniche, maturando una certa predisposizione per il repertorio vocale e corale.

La sua vena creativa lo porta a scrivere numerose pagine corali, tra cui *Adelchi* su testo manzoniano, con cui vince nel 1901 il primo premio a un concorso indetto dal Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli. Risalgono a questi anni quattro im-

portanti lavori che ottengono una certa risonanza in tutta Italia: *Badia di Pomposa*, *Emigranti*, *La Parisina* e *La morte di Baiardo*, melologhi per voce recitante e orchestra su testi del concittadino Domenico Tumiati recitati dal fratello Gualtiero.

**Sotto la guida
del maestro Veneziani
la compagine corale
della Scala
inizia ad avere
un'identità artistica
e vocale ben definita.
Dalle incisioni
di quegli anni le voci
dei coristi appaiono
corpose, levigate,
rarefatte e nobilitate
da un alone di aurea
bellezza**

Nel 1907 assume la cattedra di canto corale presso il conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia su invito dell'allora direttore Ermanno Wolf-Ferrari. In questo periodo compone una interessante silloge di

liriche da camera edite nel 1910 da Bongiovanni e *La leggenda del lago*, opera lirica su libretto di Guido Pusinich andata in scena nel febbraio del 1911 alla Fenice.

Nel 1913 risulta maestro del Coro del Teatro Regio di Torino.

Lasciata Torino si trasferisce a Bologna, dove alla fine degli anni Dieci fonda i "Cantori bolognesi", un ensemble vocale di pochi elementi con i quali affronta autori del Rinascimento italiano di cui cura anche alcune edizioni. Una realtà alquanto insolita per quegli anni in cui la musica antica era pressoché dimenticata.

Pochi indizi sulla sua vita, un breve carteggio con l'amico Fidelio Finzi, qualche articolo o recensione che tratteggiano la sua personalità essenziale e profondamente umana ma soprattutto emerge la sua totale dedizione alla musica.

Queste qualità vengono notate da Arturo Toscanini in una felice collaborazione avvenuta nell'autunno del 1915 al Teatro Dal Verme di Milano, tanto che nel 1921 Veneziani riceve l'invito a ricoprire l'incarico di direttore del Coro del Teatro alla Scala. La scelta non è facile in quanto questa inaspettata richiesta avrebbe comportato la rinuncia all'attività compositiva e l'abbandono dei suoi amati "Cantori bolognesi", tuttavia la Scala prevale.



Vittorio Veneto

Prende così inizio un nuovo e importante capitolo nella vita del Maestro ferrarese. Le stagioni milanesi in quegli anni erano piuttosto nutrite: il cartellone comprendeva autori come Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Puccini, Musorgskij e i contemporanei Wolf-Ferrari, Pizzetti, Rabaud, Giordano, Boito, Alfano, Mascagni, Riccitelli e molti altri. Indimenticate negli annali del teatro meneghino le recite di *Boris Godunov* e *Debora e Jaele*, in

cui fu particolarmente elogiata la preparazione del coro.

Sotto la guida del maestro Veneto la compagine corale della Scala inizia ad avere un'identità artistica e vocale ben definita, affiancando alle produzioni operistiche concerti con pagine di compositori antichi e contemporanei. Dalle incisioni di quegli anni le voci dei coristi appaiono già corpose, levigate, rarefatte e nobilitate da un alone di aurea bellezza.

Ma l'idillio si infrange bruscamente

nel 1938, quando il regime fascista promulga le inconcepibili leggi razziali che imponevano l'esclusione immediata da enti pubblici, aziende statali e parastatali di tutti i dipendenti di religione ebraica. Per Veneto è un duro colpo ma all'indomani del suo licenziamento trova il suo appartamento invaso di fiori da parte di tanti che, consapevoli del suo valore artistico e umano, vogliono dimostrargli solidarietà e affetto.

Estromesso dalla Scala, Veneto

prosegue coraggiosamente la sua professione di musicista istruendo i cori del Tempio ebraico (per il quale scrive gli splendidi *Canti spirituali di Israele*) e della Scuola Israelitica di Milano.

L'aggravarsi dei drammatici eventi del secondo conflitto mondiale lo costringe ad abbandonare l'Italia e a rifugiarsi nel 1943 a Roveredo, nei pressi di Bellinzona, nello svizzero cantone Grigioni. Seppur in esilio Veneziani non si arrende ma presta la sua sapienza musicale ai cori locali, scrivendo per loro nuove pagine e tenendo concerti a beneficio dei rifugiati.

Non potremo mai immaginare realmente gli stati d'animo provati in

quegli anni in seguito ai drammatici bombardamenti che danneggiano rovinosamente il Teatro alla Scala e neppure la sensazione vissuta il 25 aprile del 1945 all'annuncio della liberazione.

Veneziani si precipita a Milano contribuendo alla rinascita culturale della città con una serie di concerti corali al Teatro Lirico comprendenti pagine di Palestrina, Charles d'Orléans, Debussy, Pizzetti e una serie di canti regionali da lui rielaborati. Il ritorno ufficiale avviene l'11 maggio del 1946 col memorabile concerto per la Scala ricostruita per volontà dell'allora sindaco Greppi al fianco di Arturo Toscanini.

Da quel giorno la vita riprende il suo

corso. Veneziani ricoprirà il suo incarico fino all'ottobre del 1954 collaborando con Victor De Sabata all'intramontabile incisione di *Tosca* con Maria Callas, Giuseppe Di Stefano e Tito Gobbi, pietra miliare dei documenti discografici del Teatro alla Scala.

Ritiratosi nella sua città natale, fonda una nuova compagine corale – tuttora attiva e a lui dedicata –, con la quale tiene numerosi concerti.

Vittore Veneziani si spegne a Ferrara il 14 gennaio 1958, ma è viva la memoria del suo lascito artistico, dei suoi ideali e della sua determinazione a non arrendersi.

Gian Francesco Amoroso

Da non perdere

Informazioni su
www.teatroallascala.org



Foto Brescia-Amisano

10 gennaio, ore 16

I Virtuosi del Teatro alla Scala

Mercadante Revolution

Cosa accomuna Josef Schelb e Saverio Mercadante? Partendo dal celebre dipinto *La morte di Marat* di J. L. David, si darà vita a un viaggio avvincente che parte da Parigi con la Rivoluzione Francese per arrivare al famoso Sacco di Altamura, ma le sorprese non finiscono qui...

Testi e regia di Mario Acampa.



Foto Brescia-Amisano

16 gennaio, ore 11

Concerto

Musica da Camera

Danilo Rossi (viola), Alfredo Persichilli (violoncello) e Stefano Bezziccheri (pianoforte) eseguono un programma interamente dedicato a Johannes Brahms: Sonata n. 2 per viola e pianoforte op. 120, Sonata n. 1 per violoncello e pianoforte op. 38; Trio per viola, violoncello e pianoforte op. 114.



Foto V. Shirkov

22 gennaio, ore 16

Grandi voci alla Scala

Yusif Eyvazov

Per il ciclo "Grandi voci alla Scala" Sabino Lenoci e Giancarlo Landini della rivista "L'opera" dialogano nel Ridotto dei Palchi con il tenore Yusif Eyvazov, protagonista dell'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano che ha inaugurato la Stagione d'opera nel 2017 con la direzione di Riccardo Chailly e la regia di Mario Martone.



Foto A. Kostromin

30 gennaio, ore 20

Recital di canto

Ekaterina Semenchuk

Il mezzosoprano bielorusso Ekaterina Semenchuk protagonista del terzo appuntamento della Stagione dei Recital di canto, dopo il trionfo avuto alla Scala nella *Chovanščina* diretta da Valery Gergiev. Nella serata eseguirà i cicli *Addio a Pietroburgo* di Glinka e *Canti e danze della morte* di Musorgskij.

Illuminiamo le stelle da 130 anni. E vogliamo continuare a guardarle.



La nostra energia è stata la prima ad illuminare la Scala, nel 1883.
Oggi, con la stessa energia, riduciamo l'impatto ambientale del Teatro.
Perché anche un'atmosfera con meno CO₂ è uno spettacolo che vogliamo preservare.

| EDISON È FONDATORE SOSTENITORE DEL TEATRO ALLA SCALA. |

#energiachecambiatutto

edison.it

DIVENTIAMO L'ENERGIA CHE CAMBIA TUTTO.

TEATRO ALLA SCALA

 **EDISON**

Ogni momento sul palco è unico

Il Primo Ballerino Mick Zeni conclude alla fine di gennaio la sua attività nel Corpo di Ballo della Scala

Nato nella città di Romeo e Giulietta, Primo Ballerino dal 2003, Mick Zeni è uno degli artisti più versatili; dal 1994, anno del diploma alla Scuola di Ballo della Scala e del suo ingresso in Compagnia, sul nostro palcoscenico e in tournée nei più importanti teatri del mondo, ha danzato il repertorio classico, le produzioni più moderne, i ruoli tecnici, quelli più interpretativi, e le nuove produzioni come, recentemente, la creazione di Natalia Horecna cucita proprio sulla sua speciale presenza scenica e teatrale. Alla fine di gennaio Mick Zeni concluderà la sua attività scaligera: gli abbiamo chiesto di condividere con il pubblico e con i lettori de La Scala Magazine un ricordo di questa lunga e straordinaria carriera.

Devo moltissimo alla Scala, dove ho investito tutte le mie risorse e il mio impegno, che ho sentito come casa e dove lascio tantissimi ricordi e una bella parte della mia vita, senza rimpianti, perché la Scala mi ha dato la possibilità di mettere tutto me stesso in una passione sempre in crescendo, un'avventura sempre più stimolante: un grande teatro con grandi produzioni e attento alle opportunità per i talenti che crescono e maturano in te la voglia di fare e di non deludere le aspettative. Ai tempi della Scuola, che era all'interno del Teatro, si andava in ballatoio a sbirciare le prove della Compagnia, e incrociando nei corridoi prestigiosi ballerini, coreografi, direttori si percepiva la ricchezza di questo Teatro e le potenzialità che poteva offrirti, e per me è sempre stata una grande leva, stimolo a "mettersi in scia" e emulare questi grandi. Ho avuto la fortuna di lavorare alla presenza viva di queste

personalità e, tra gli incontri, Roland Petit ha profondamente influenzato la mia carriera: mi ha scelto per rappresentare ruoli per me mitici, come *Le Jeune homme et la Mort*, interpretato solo da pochi come Baryshnikov, Nureyev... Immensa l'emozione quando l'ho danzato, questo balletto entrava nella mia storia e io entravo nella storia di questo balletto. Sarò sempre riconoscente a Petit e alla Scala che mi ha dato l'occasione di essere al posto giusto nel momento giusto; mi ha dato chance e soddisfazioni, consapevole di aver fatto il mio lavoro al meglio e di aver vissuto appieno le esperienze, artistiche e di vita: è qui che ho incontrato la mia anima gemella, con la quale ho costruito una splendida famiglia. Durante il lockdown, lontano

**Sono sempre entrato
in palcoscenico come
fosse l'ultima volta,
e di questo
sono orgoglioso,
è una consapevolezza
importantissima
per un artista:
non sprecare mai
il momento che ti
è dato, perché è unico**

dal palcoscenico e dalle sale, ho riflettuto su quanto sia veloce la nostra carriera e su quanto sia importante non perdere un solo istante; sono sempre entrato in palcoscenico come fosse l'ultima volta, e di questo sono orgoglioso, è una consapevolezza impor-

tantissima per un artista: non sprecare mai il momento che ti è dato, perché è unico, come unico è il teatro in cui balli e il momento in cui puoi farlo. Oggi vedo con piacere un potenziale di ballerini altissimo, maestranze sempre ad altissimo livello, come il direttore Manuel Legris, che ho ammirato e da cui ho cercato di carpire arte e segreti, che grandissimi come lui a loro volta hanno acquisito lavorando con artisti altrettanto grandi; questo mestiere ti insegna che non si finisce mai di lavorare e di migliorare. Per me è un chiodo fisso la frase di Baryshnikov "Non cerco di ballare meglio di chiunque altro. Cerco solo di ballare meglio di me stesso". E non solo tecnicamente, ma anche sul piano interpretativo: ciò che mi ha fatto innamorare del balletto è vivere e far vivere storie ed emozioni. Non è sempre facile, non sempre succede, ma quando hai la fortuna di entrare appieno in un ruolo, di piangere in scena, come artista tocchi punte di intensità indicibili. Per me è fondamentale, così come il senso di appartenenza, al proprio teatro e al "gruppo"; per questo si chiama *Compagnia*, il protagonista ha la responsabilità maggiore ma non può solo con le proprie forze; è il collettivo, l'unione, il sapere di essere tutti partecipi di una storia, in cui tu cerchi di addentrarti, ma lo puoi fare solo se l'insieme ti spinge e se tu riesci a spingere l'insieme. Perché tutti devono essere all'unisono per raggiungere un obiettivo, e ognuno con il proprio meglio contribuisce a rendere un capolavoro ciò che il coreografo ha creato. Tutto questo l'ho vissuto alla Scala.

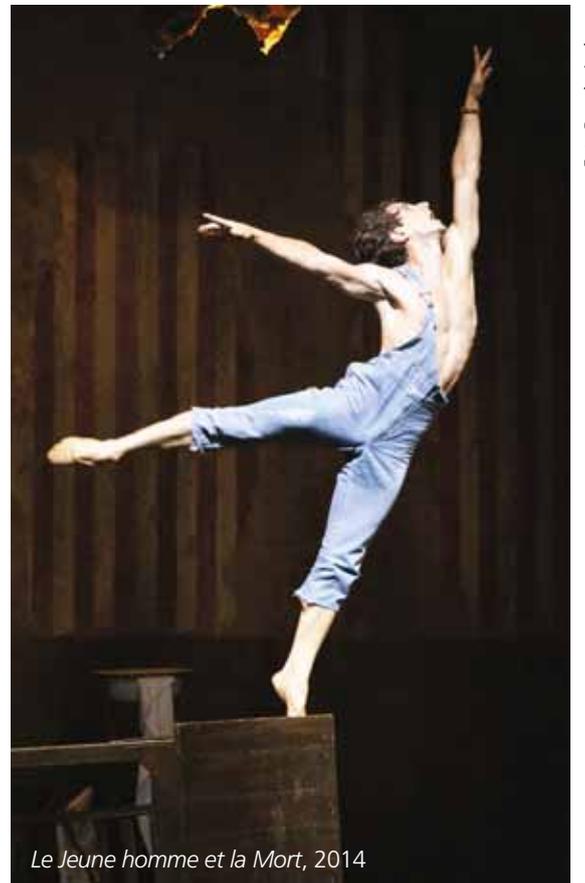
Mick Zeni



Mick Zeni



Incontro con la danza, 1991



Le Jeune homme et la Mort, 2014

Carlo Belgir



Assiduo frequentatore di tutti i teatri milanesi, Carlo Belgir, proprietario di uno storico atelier di tessuti fornitore anche della Scala e del Piccolo, è da sempre uno dei volti noti nei foyer della città per le sue appassionate arringhe che tiene regolarmente tra un atto e l'altro di uno spettacolo.

Quando è nato il suo amore per l'opera?

Da ragazzo, anche se a dire il vero le prime volte che venni alla Scala mi annoiavo. Mi portava mia zia, che accompagnava i ciechi dell'Istituto di via Vivaio e aveva a disposizione un palco di prima fila. La prima volta vidi *Hänsel e Gretel*, poi tornai altre volte ma sempre senza particolare entusiasmo. Finché una sera rimasi colpito da una cantante durante una recita di *Norma*. Non sapevo chi fosse e lo chiesi a mia zia: era Maria Callas. Da quel momento le chiesi di portarmi tutte le volte che cantava.

Cosa ricorda delle serate con Maria Callas?

Erano trionfi che non si possono nemmeno immaginare: *La sonnambula*, *Anna Bolena*, *Ifigenia in Tauride*. Persino il *Poliuto* del 1960, quando la sua voce non era più quella di prima e si intuiva la lotta che faceva contro se stessa: le mani sul diaframma come se lo spirito dell'artista combattesse le forze della natura. Vedendola poi nell'ultima *Medea* capii che la Callas, quando non cantava, era grande come quando cantava: durante l'aria della Simionato, che interpretava Neris, guardavamo tutti solo lei. Non so nemmeno spiegare perché, non faceva niente di particolare: forse era lo sguardo, il respiro, le mani, il modo di camminare. L'opera è l'arte più inverosimile che ci sia, eppure con lei riuscivo a crederci.

Divenne amico anche di Renata Tebaldi.

Andai diverse volte da lei per farle le tende e la moquette: era una persona molto amabile. Ma il suo grande ammiratore Gianni Tenconi l'aveva avvertita della mia passione per la Callas e lei ogni tanto mi diceva: "Tanto lo so da che parte stai". Una volta la invitai a pranzo insieme a Paolo Grassi nella mia casa al Dosso, in Brianza. Quando arrivarono Grassi mi disse: "Allora è qui che scaldi la voce prima di venire a fischiare alla Scala".

Le capitava spesso di fischiare in quegli anni?

Mi sono fatto questa nomea, ma non ero certo l'unico: allora si usava. Una volta durante un *Trovatore* con Gwyneth Jones diretto da Gavazzeni venne una guardia a chiamarmi durante l'intervallo: il Maestro voleva parlarmi. Quando arrivai in came-

rino, Gavazzeni mi aspettava con la partitura in mano. Se avevo tanto da protestare, mi disse, forse potevo insegnargli io a dirigere. Con l'insolenza dei miei vent'anni, risposi: "Maestro, in un quarto d'ora non ce la facciamo".

Oggi ci sono ancora queste battaglie?

Mi pare di no. Ho l'impressione che alla gente l'opera interessi sempre meno: ci si va per abitudine. Sarà per via dell'età ma persino io, che sono sempre stato un appassionato, ultimamente mi entusiasmo di meno: accade sia con gli allestimenti tradizionali sia con quelli moderni, dove spesso si vuole stupire il pubblico con prodigi tecnici che incantano, dimenticandosi però che nell'opera serve soprattutto essere sottili. Quando ripenso invece agli spettacoli di Strehler, mi rendo conto che di antico avevano solo i costumi, che erano d'epoca, ma la regia era modernissima.

Dopo la Callas quali sono state le altre cantanti che ha amato?

Forse le uniche che si sono avvicinate a quei trionfi sono state Monserrat Caballé e Shirley Verrett. Ma una delle cantanti a cui sono più legato è Raina Kabaivanska, con cui siamo da tanti anni grandi amici: artista magnifica e donna dotata di grande senso dell'umorismo. Diversamente da molte sue colleghe, Raina era anche una bravissima attrice, ed era credibile persino nelle letture delle lettere, come in *Macbeth* e in *Traviata*, che non funzionano mai. Dopo il suo ritiro cominciai a prenderla in giro dicendole che poteva fare dei recital con le scene delle lettere.

Mattia Palma

Carlo Gobbi

Veronese, dal 2018 lavora nella biglietteria del Teatro alla Scala, dopo otto anni nell'Ufficio Marketing del Maggio Musicale Fiorentino.



Qual è stata la tua prima volta alla Scala?

È stato per un balletto, *Sogno di una notte di mezza estate* con Alessandra Ferri. Mi ero trasferito da poco a Milano per l'università.

Invece la prima opera?

La magnifica produzione di *Tristan und Isolde* diretta da Daniel Barenboim con la regia di Patrice Chéreau. Era il mio primo Wagner perché, venendo da Verona, fino ad allora mi era capitato di vedere praticamente soltanto *Aida* e *Turandot* all'Arena. E poi era il mio primo Chéreau, che fu illuminante, un regista che ho sempre amato moltissimo: alla Scala in *Da una casa di morti* e in *Elektra*. Ma da amante del cinema francese anche in alcuni film come *La regina Margot*.

Quali sono stati i primi biglietti che hai venduto?

Erano dei posti per *L'histoire de Manon* con Roberto Bolle, nel 2018. Ri-

cordo che il primo giorno feci metà giornata a Firenze al Maggio, dove allora lavoravo, e metà alla Scala, dove mi misero subito a risolvere un problema di procedura sulla privacy che stava per scadere.

Qual è il tuo rapporto con la musica? Suoni?

Ho studiato pianoforte per tanti anni quando ero ragazzino. Nei primi anni delle superiori entrai in un coro, in cui ci dedicavamo prevalentemente alla musica sacra, dal gregoriano al Novecento. Ho partecipato fino ai primi anni dell'università, finché al secondo anno fui costretto a smettere quando cominciò l'incubo di Statistica, il primo esame che mi andò male. Lo passai, ma capii che dovevo rinunciare a qualcosa.

Quali sono i tuoi compositori preferiti?

Sicuramente Verdi, Mozart e Strauss. Ma è un podio in cui le posizioni cambiano continuamente a seconda del momento della vita.

Invece il tuo guilty pleasure musicale?

Il rap, soprattutto il rap americano: Jay-Z, il primo Kanye West, che vidi anche dal vivo una volta che mi trovavo negli Stati Uniti. Oggi invece ascolto Drake, Kendrick Lamar, e anche qualche italiano, come Salmo e Marracash, che in questo periodo è il mio preferito.

Entrando nello specifico del tuo lavoro, quali sono le più grandi soddisfazioni?

Recentemente un ragazzo che ogni tanto veniva alla Scala mi ha detto che ha deciso di abbonarsi dopo una conversazione che ha avuto con me a cena con alcuni amici. Non eravamo in una situazione lavorativa,

quindi non ho spinto più di tanto, ma evidentemente sono riuscito a convincerlo lo stesso. Credo che siano questi i momenti più belli, quando persone che frequentano il Teatro, senza essere assidui, scelgono di abbonarsi perché sei riuscito a trasmettere loro un po' della tua passione.

E invece le più grandi difficoltà?

Il periodo in cui il Teatro ha chiuso e sono stati cancellati tutti gli spettacoli è stato senza dubbio il più difficile per il rapporto con il pubblico.

Hai un aneddoto particolare legato alla Scala che vuoi raccontarci?

Quando ero ragazzo facevo molto spesso la fila per prendere i biglietti in loggione. Dato che il mio cognome è Gobbi, subito le due signore che ci registravano in lista mi fecero un sacco di feste ricordando il loro amato Tito, con cui non sono imparentato nonostante lui venisse dalle mie stesse zone. Quando dopo tanti anni sono venuto a lavorare alla Scala ho incontrato una di loro – l'altra purtroppo non c'era più – e si è ricordata subito di quell'episodio.

L'aspetto della Scala che preferisci?

Direi la passione che tutti noi condividiamo. Trattandosi di un posto di lavoro molto complesso, è importante avere un senso di appartenenza molto forte. Non è solo l'orgoglio di essere scaligero, ma un amore vero e proprio che scatta per questo Teatro e per la sua storia.

La serata musicale della tua vita?

A parte il *Tristan* di cui ho già parlato, direi l'ultimo concerto al vecchio Teatro Comunale di Firenze, con i *Vier letzte Lieder* di Strauss diretti da Zubin Mehta.



LA SCALA MAGAZINE

Gennaio 2022

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile Paolo Besana

Coordinatore di redazione Mattia Palma

Grafica G&R associati

Stampa Galli Thierry srl

*Si consiglia di verificare date e programmi
sul sito www.teatroallascala.org*



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**[®]





IL TEATRO ALLA SCALA

Un passato illustre e un futuro altrettanto ricco. Il Teatro alla Scala, inaugurato a Milano alla fine del Settecento, è un tempio dell'opera celebre nel mondo intero per il suo pubblico appassionato ed esigente, e per il suo ruolo centrale nell'età d'oro della lirica. Su questo palco hanno trionfato i grandi compositori come Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, e hanno debuttato le opere più amate come *Otello* e *Madama Butterfly*. Ancora oggi, tra queste pareti dorate dall'acustica eccezionale, echeggiano le migliori voci della scena lirica dando vita a interpretazioni indimenticabili che accrescono la fama di un palcoscenico entrato di diritto nella leggenda. **Benvenuti al Teatro alla Scala.**

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31