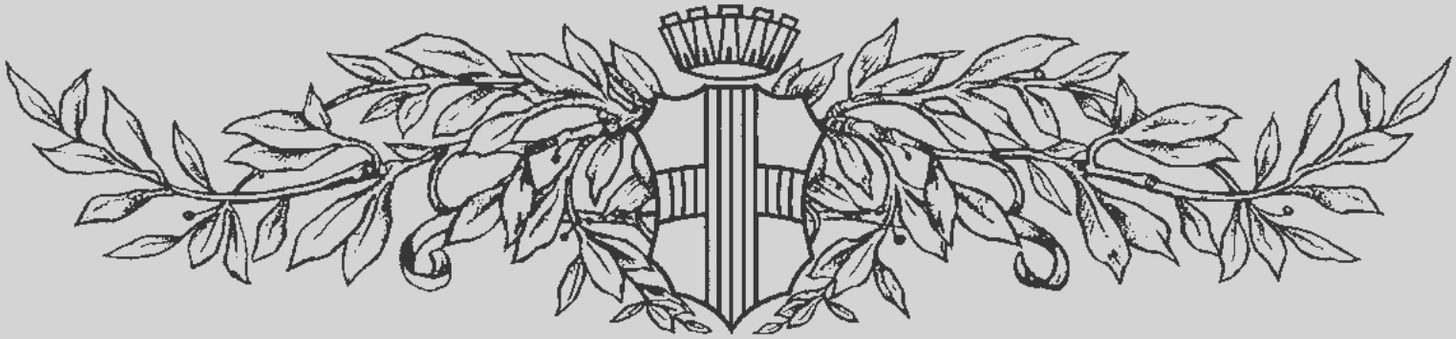
Rivista del Teatro 01/24

LA SCALA

Michele Gamba, Damiano Michieletto,
Simone Valastro, Alvin Curran,
Claudio Abbado, Riccardo Muti,
Valentino Zucchiatti



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

EDITORIALE

Medea va in scena alla Scala, ed è insieme un ritorno e una prima volta. La musica di Cherubini manca dalle recite dirette da Thomas Schippers con cui Maria Callas dava l'addio a questo Teatro nel 1962, ma le parole francesi di François-Benoît Hoffmann non si sono mai sentite, se non nella goffa versione italiana di Carlo Zangarini. Programmare quest'opera è certamente un atto di coraggio, ma non una decisione isolata: al contrario fa parte di un progetto complessivo voluto da Dominique Meyer per il recupero di titoli che appartengono alla storia della Scala, ma proprio per un eccesso di storia e temibili confronti sono rimasti fuori dalla portata di un paio di generazioni di ascoltatori milanesi. A *Médée* seguiranno negli anni a venire *Norma* e *Semiramide*, ma uno sguardo alla programmazione dei prossimi mesi mostra anche un primo *Guillaume Tell* in francese a 36 anni dal 7 dicembre in italiano diretto da Riccardo Muti, e un *Simon Boccanegra*, riascoltato negli anni scorsi con bacchette illustri, ma sempre gravato dal confronto con il leggendario allestimento di Giorgio Strehler diretto da Claudio Abbado. Non è però soltanto l'eredità della Callas di cui si celebra il centenario a rendere complessa la messa in scena del capolavoro di Cherubini quanto l'opera stessa, nata in una Francia che dalla Rivoluzione si avviava verso l'autocrazia, in un panorama musicale che da Gluck si spinge a prefigurare Beethoven e soprattutto con un libretto che attinge a Euripide per dipingere uno dei personaggi più estremi mai portati in palcoscenico: la straniera, la maga, la tradita, la figlicida. L'uccisione dei figli verrà sfiorata anche in *Norma* e in *Don Carlo* (laddove l'Infante è comunque abbastanza cresciuto) ma mai più portata a termine e il rivestimento classicista non basta a mitigare l'enormità del soggetto. Abbiamo chiesto a Luca Ciammarughi di indagare con il direttore Michele Gamba le caratteristiche musicali di quest'opera estrema, sospesa tra due epoche, mentre per approfondire la posta in gioco del mettere in scena *Médée* abbiamo fatto dialogare il regista Damiano Michieletto con lo psichiatra e saggista Vittorio Lingiardi. Nel numero troverete anche, a partire dall'introduzione di Raffaele Mellace e dalla ricognizione storica di Luca Chierici, una serie di approfondimenti callassiani che spaziano dall'intervista ad Alvin Curran sul suo contributo alla mostra "Fantasmagoria Callas" al portfolio dedicato ai bozzetti di Salvatore Fiume fino all'analisi della voce di Fedora Barbieri nell'aria di Neris, alla cronaca della ripubblicazione in vinile da parte di Ricordi della versione diretta da Serafin e agli echi degli incontri tra Maria Callas e Leonard Bernstein.

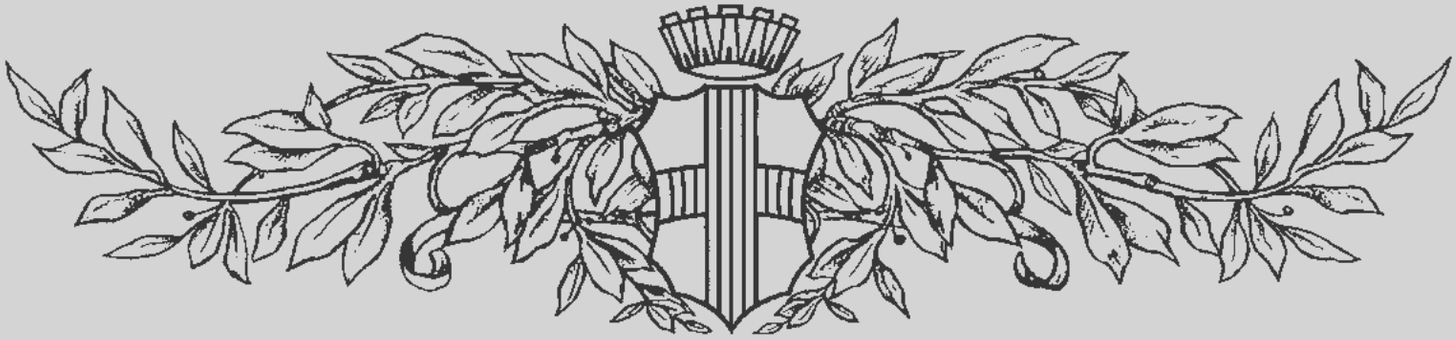
«Questa famiglia
non esiste più: è finita»
— NUTRICE, DA *MEDEA* DI EURIPIDE

Per il Balletto scaligero il mese di gennaio è diviso tra la coda delle rappresentazioni della nuova *Coppélia* di Alexei Ratmansky che ha aperto la Stagione, cui dedichiamo una sezione fotografica, e la complessa preparazione di un trittico contemporaneo. Francesca Pedroni ha intervistato il coreografo Simone Valastro, cresciuto nell'Accademia scaligera e ora di casa nei grandi teatri europei, che presenterà in prima assoluta *Memento* su musica di Max Richter e David Lang.

Tra gli appuntamenti di gennaio spicca un denso calendario di concerti: Riccardo Chailly inaugura il 15 la Stagione della Filarmonica con un programma francese tra Ravel e Messiaen, mentre la Stagione Sinfonica celebra il Centenario di Luigi Nono eseguendo *Como una ola de fuerza y luz* con la direzione di Ingo Metzmacher. Imperdibili gli appuntamenti con le orchestre ospiti: si succedono il Royal Concertgebouw diretto da Myung-Whun Chung con Emanuel Ax al pianoforte e la Chicago Symphony Orchestra diretta da Riccardo Muti in una straordinaria tournée europea di 14 tappe. Il rapporto tra il grande direttore italiano e la leggendaria compagine statunitense è approfondito in un saggio di Nicola Cattò. Le celebrazioni per la Giornata della Memoria: Daniel Barenboim, ospite della Stagione della Filarmonica, dedicherà al ricordo delle vittime una prova aperta in Conservatorio, mentre l'ANPI rievoca un gesto di coraggio civile di Toti Dal Monte.

Infine, uno spazio speciale è stato dedicato al ricordo di Claudio Abbado, scomparso il 20 gennaio di dieci anni fa. Lidia Bramani racconta la perenne ricerca di un gigante della direzione ma anche dell'organizzazione, animato da incrollabile fiducia nel potere della musica come strumento concreto per unire le forze e guardare al futuro.

— PAOLO BESANA
Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
Médée
↘

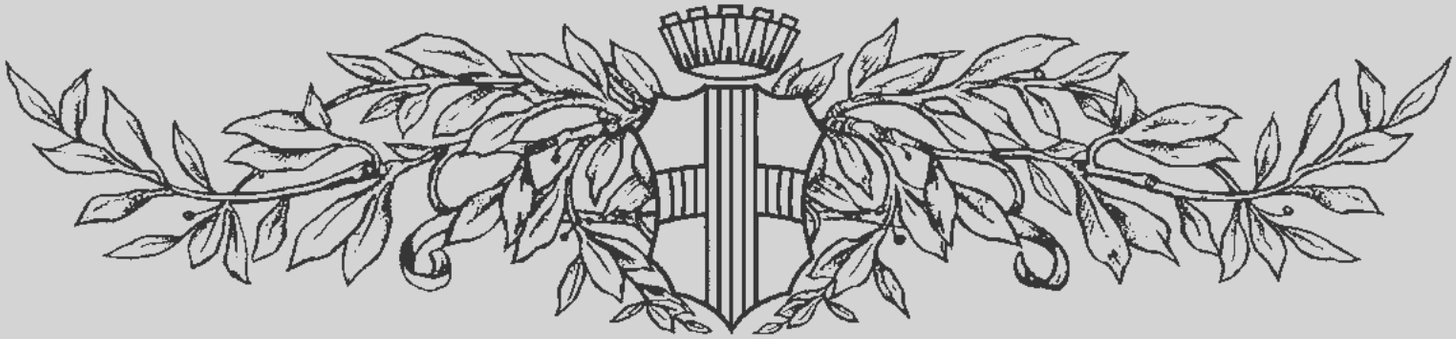
INTERVISTA A
MICHELE GAMBA
Cherubini
ex ante
↘

INTERVISTA A
DAMIANO MICHIELETTO
I bambini
ci guardano
↘

PORTFOLIO
Medea
alla Scala
↘

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Jon Vickers, Maria Callas, *Medea*, direzione di Thomas Schippers, regia di Alexis Minotis, 1961



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI BERSCIA E AMBASNO

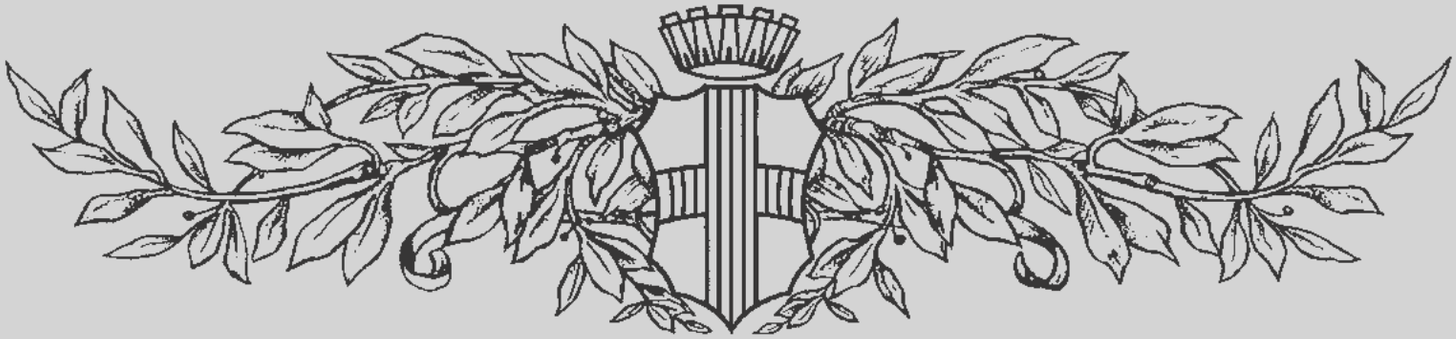
Marina Rebeka durante le prove di Médée, sullo sfondo Nahuel Di Pierro

Médée di Luigi Cherubini guarda il mostro dritto negli occhi. Affronta cioè un tema tabù della nostra e di molte altre civiltà, l'infanticidio, rivolgendosi a una delle più potenti creazioni del mito antico. Il personaggio di Medea, madre tradita e abbandonata, aveva da sempre affascinato l'arte, e con lei l'opera.

MÉDÉE

Non si era però mai scomodato con tanta spregiudicatezza il nucleo più incandescente della vicenda, quello appunto che culmina nella mano levata contro la propria stessa prole. Italiano perfettamente acclimatato agli anni violenti e turbolenti della Parigi rivoluzionaria, Cherubini coglie alla perfezione lo spirito dei tempi: il fascino esercitato dalle forme pure dell'antichità classica e insieme l'erompere incoercibile di passioni al calor bianco. E, da grande operista qual è, traduce questa ambivalenza costitutiva in un discorso musicale coerente e potente. L'annuncia inequivocabilmente, perentoria, l'ouverture in feroce fa minore, la tonalità dell'*Egmont* beethoveniano: la pagina sinfonica, amata da Toscanini, che prepara all'azione lo sfondo di un cielo cupo in cui si addensano nubi spesse e nere. Un cielo, peraltro, quanto mai ricco di accesi contrasti, in cui il dono melodico da cui Cherubini è baciato trova sempre la strada per raggiungere lo spettatore, esaltato da una concezione potentemente sinfonica della scrittura, esemplata sul sonatismo classico di Haydn e Mozart. L'urgenza espressiva, l'autenticità della traduzione in musica di questo dramma dalle emozioni intollerabili guadagnò a Cherubini, da un capo all'altro dell'Ottocento, l'ammirazione incondizionata di giudici severi e competenti come Beethoven e Brahms. Oggi, a 227 anni dalla *création* parigina, *Médée* risuonerà per la prima volta in Scala cantata nella lingua per cui fu concepita. È però tutt'altro che un debutto scaligero. Il titolo ha infatti un passato illustre nella sala del Piermarini, legato, com'è noto, a Maria Callas, che a due riprese, nel 1953-54 e nel 1961-62, diretta rispettivamente da Leonard Bernstein e Thomas Schippers (occorrerà aggiungervi anche l'incisione discografica con Tullio Serafin alla testa dei complessi scaligeri), diede del personaggio un'interpretazione modernissima che turbò pubblico e critica, innescando un vasto dibattito. Segno che il personaggio di Medea, allora come plausibilmente ancora oggi, a quasi 2500 anni dal geniale prototipo euripideo, possiede tutte le potenzialità per turbare le coscienze.

— RAFFAELE MELLACE
Professore di Musicologia e Storia della musica all'Università di Genova, Consulente scientifico del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

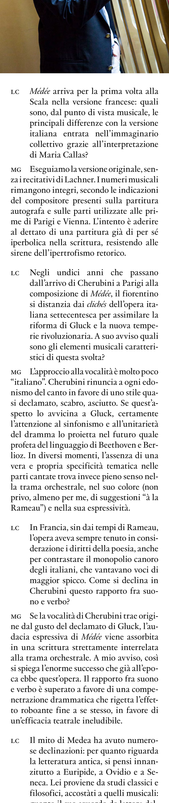
04 RUBRICHE ↘

CHERUBINI EX ANTE

Intervista a Michele Gamba di Luca Ciammarughi

Michele Gamba riflette sull'importanza di non farsi tentare da letture protoromantiche del capolavoro di Cherubini, da cui Beethoven prenderà certamente le mosse, ma che andrebbe letto più nella prospettiva classica tra Gluck e Mozart

Dopo il successo scaligero del nuovo *Rigoletto* con la regia di Mario Martone e l'affermazione al Metropolitan di New York, Michele Gamba torna sul podio del Teatro alla Scala per *Médée* di Cherubini. Il dialogo con il direttore d'orchestra milanese si rivela particolarmente ricco di spunti, anche perché Gamba ha un retroterra di studi letterario-filosofici che gli permette di affrontare quest'opera con uno sguardo di rara completezza e profondità.



LC *Médée* arriva per la prima volta alla Scala nella versione francese: quali sono, dal punto di vista musicale, le principali differenze con la versione italiana entrata nell'immaginario collettivo grazie all'interpretazione di Maria Callas?

MG Eseguiamo la versione originale, senza recitativi di Lachner. I numeri musicali rimangono interpi, secondo le indicazioni del compositore presenti sulla partitura autografa e sulle parti utilizzate alle prime di Parigi e Vienna. L'intento è aderire al dettato di una partitura già di per sé iperbolica nella scrittura, resistendo alle sirene dell'ipertrofismo retorico.

LC Negli undici anni che passano dall'arrivo di Cherubini a Parigi alla composizione di *Médée*, il fiorentino si distanzia dai *clichés* dell'opera italiana settecentesca per assimilare la riforma di Gluck e la nuova tempie rivoluzionaria. A suo avviso quali sono gli elementi musicali caratteristici di questa svolta?

MG L'approccio alla vocalità è molto poco "italiano". Cherubini rinuncia a ogni edonismo del canto in favore di uno stile quasi declamato, scabro, asciutto. Se quest'aspetto lo avvicina a Gluck, certamente l'attenzione al sinfonismo e all'unitarietà del dramma lo proietta nel futuro quale profeta del linguaggio di Beethoven e Berlioz. In diversi momenti, l'assenza di una vera e propria specificità tematica nelle parti cantate trova invece pieno senso nella trama orchestrale, nel suo colore (non privo, almeno per me, di suggestioni "à la Rameau") e nella sua espressività.

LC In Francia, sin dai tempi di Rameau, l'opera aveva sempre tenuto in considerazione i diritti della poesia, anche per contrastare il monopolio canoro degli italiani, che vantavano voci di maggior spicco. Come si declina in Cherubini questo rapporto fra suono e verbo?

MG Se la vocalità di Cherubini trae origine dal gusto del declamato di Gluck, l'audacia espressiva di *Médée* viene assorbita in una scrittura strettamente interrelata alla trama orchestrale. A mio avviso, così si spiega l'enorme successo che già all'epoca ebbe quest'opera. Il rapporto fra suono e verbo è superato a favore di una compenetrazione drammatica che rigetta l'effetto roboante fine a se stesso, in favore di un'efficacia teatrale ineludibile.

LC Il mito di Medea ha avuto numerose declinazioni per quanto riguarda la letteratura antica, si pensi innanzitutto a Euripide, a Ovidio e a Seneca. Lei proviene da studi classici e filosofici, accostati a quelli musicali: quanto il suo sguardo di lettore delle diverse incarnazioni del mito di Medea – confrontate con quella del libretto di Hoffmann – ha avuto un impatto sulla lettura musicale?

MG Per rimane centrale Euripide, ancora più di Seneca e Corneille, che invece sono i punti di partenza di Hoffmann-Cherubini. Proprio nel recitativo finale dell'opera viene ripresa il tema cruciale del rifiuto opposto a Giasone che implora di piangere sulle sorgide dei figli, un passaggio euripideo fondamentale. *Le Argonauti*, che poi, costituiscono l'antefatto che spiega il personaggio di Medea come la vediamo nelle tragedie e nell'opera: ci spiegano la furia dell'incipit dell'ouverture.

LC Lei è stato assistente di un grande beethoveniano come Daniel Barenboim, alla Staatsoper di Berlino, e lei stesso è un cultore di Beethoven, che aveva in grande stima Cherubini. Quali, sinteticamente, i punti di contatto fra i due compositori?

MG Il sonatismo e l'elaborazione tematica degli incisi sono certamente aspetti molto affini, che svelano anche il forte indebitamento di Cherubini verso Haydn o il Mozart di *Idomeneo*, ad esempio. Il vigore della pulsazione ritmica, non monolitica, ma funzionale alla carica drammatica della musica è un altro essenziale punto di contatto con Beethoven. L'insonorità del *tutti*, più che la potenza del decibel, vòlta a un utilizzo spregiudicatamente tragico del materiale sonoro, spiega l'accusa rivolta a Cherubini di "terrorismo musicale". Da questa efficacia espressiva Beethoven prenderà le mosse. Questa innegabile vicinanza credo che imponga anche un *caveat* da tenere presente: leggere l'aulico testo di Hoffmann e la musica di Cherubini solamente dalla prospettiva *ex post* di una sorta di romanticismo di maniera, non farebbe giustizia della efficacia di una scrittura ancora intrisa di classicismo e dunque da inserire nel giusto contesto interpretativo.

LC Nella nostra attualità si parla più che mai di violenza, dalle guerre ai femminicidi. Con Medea, l'omicida è una donna, che però è stata vittima di una sequela di ingiustizie. Medea compie un atto che definiremmo "contro natura", uccidendo barbaramente i figli. Eppure il personaggio, quasi un Giano bifronte se consideriamo le sue qualità magiche, ha attratto irresistibilmente letterati, pittori, musicisti. Forse il segreto sta nel meccanismo aristotelico della catarsi? E Cherubini come esprime questo cortocircuito tra forza della passione amorosa ed efferata violenza?

MG Non sono ancora venuto a capo della catarsi in *Medea*. La morte dei bambini potrebbe essere la catarsi, ma mi affascina piuttosto la razionalità della maga: il *logos* nell'utilizzo del *pharmakon*. Penso che qui stia il cortocircuito del personaggio e la sua attrattiva. La musica è spesso ambigua, il melisma crea un'atmosfera legata al colore armonico e al tessuto orchestrale che non offre letture univoche. In questa complessità risiede il fascino misterioso e sinistro di Medea.

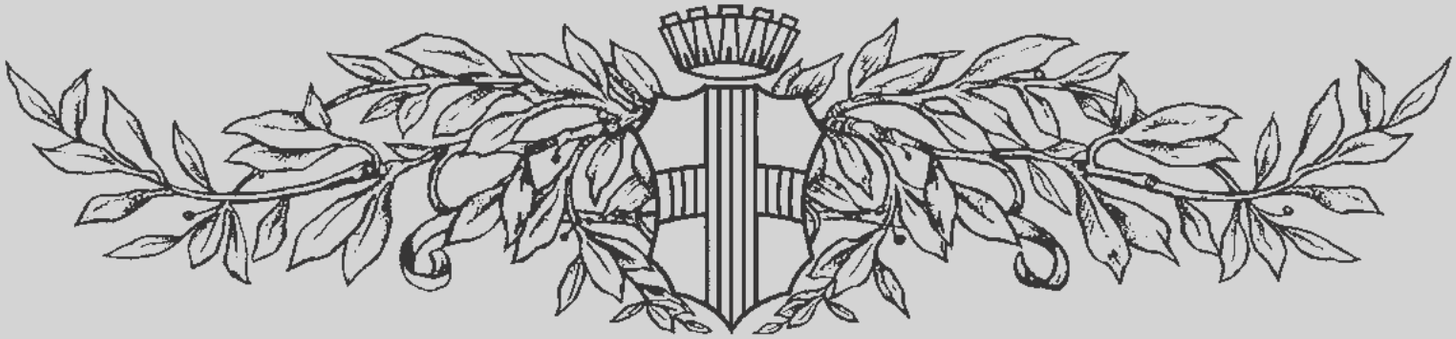
Stanislas de Barbeyrac e Marina Rebeka in prova, 2019

LC Il repertorio a cavallo fra Settecento e Ottocento è stato fatto proprio negli ultimi decenni dai cultori del la "prassi storicamente informata". Quanto ritiene utile confrontarsi con quel mondo per un'interpretazione con strumenti moderni e in un'ascutisca come quella scaligera?

MG Ritengo sia fondamentale confrontarsi con le esperienze e le ricerche della prassi storicamente informata. Non provengo da quel tipo di studi, ma sono convinto che si possano trarre spunti e stimolo da un ambito che può solo arricchire le possibilità di lettura, rendendo plausibile la ricerca di un suono appropriato allo stile e all'epoca del compositore, senza estremismi talvolta un po' fini a se stessi.

— LUCA CIAMMARUGHI
Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda quotidianamente su Radio Classica.
Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna "Dischi e tanti"

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

I BAMBINI CI GUARDANO

Dialogo tra Damiano Michieletto e Vittorio Lingiardi

Damiano Michieletto torna alla Scala per mettere in scena Médée di Luigi Cherubini, che alla Scala manca da oltre sessant'anni. Con lo psichiatra Vittorio Lingiardi discute della dissociazione di Medea e di un nuovo punto di vista su una costellazione familiare in frantumi: quello dei figli

Fin da Euripide, Medea abita la nostra psiche. Dunque ogni nostra arte. Da Corneille a Anouilh, da Toni Morrison a Christa Wolf, da Charpentier a Rameau, da Pasolini a Lars von Trier, infinite Medee rispondono all'appello – esuli, sciamane, vendicatrici, innamorate, demoniache, straniere, postcoloniali. Di Medea mi ha sempre colpito come, nonostante il suo atto infanticida, abbia sempre generato sentimenti non tanto di fascino, è pur sempre una maga, quanto di comprensione, ambivalente identificazione, persino solidarietà. Siamo nel pieno di quella che è stata definita (da Stefano Ercolino e Massimo Fusillo) "empatia negativa". Una polifonia di struttura e ricezione è del resto tipica dei grandi personaggi: pensiamo, restando su un recente palco della Scala, a *Don Carlo*, un altro "cattivo".

Medea non è liquidabile, va ascoltata. Damiano Michieletto la porta alla Scala, con l'opera di Luigi Cherubini, il 14 gennaio. "Ho attraversato il repertorio di tutte le Medee, ho cercato di capire il più possibile, per poi uscirne privo di modelli, vergine. C'è solo un testo che tengo sempre nello zaino, quello di Euripide: è il riferimento narrativo che condivido sulla scena con i miei cantanti. L'empatia che si stabilisce con Medea è il senso stesso della tragedia. L'esatto contrario della cronaca che tratta gli stessi fatti atroci ma è sempre attenta al dettaglio morboso, lasciandoci alla fine in una condizione di disagio e non di conoscenza. La tragedia invece non spettacolarizza, la morte non viene quasi mostrata". Per questo la tragedia è terapeutica: catarsi aristotelica, pietà e orrore insieme; catarsi psicoanalitica, liberazione dalle esperienze conflittuali e traumatiche. Che nel mito di Medea ovviamente non mancano. "Al paradossale movimento empatico contribuisce un finale che sembra 'assolvere' Medea, la quale vola via sul carro del Sole portando con sé i corpi dei figli e maledicendo Giasone: 'Più felice di te io me ne vado nell'aria! Per cammini conosciuti, a me sempre aperti!'. Il valore della tragedia, l'importanza di leggerla a scuola, meglio se ad alta voce, è il suo dare voce alla conflittualità senza smettere di cercare una giustizia. È il suo chiedere a Zeus perché ci ha 'fornito indizi certi per riconoscere se l'oro è falso', ma non ha 'impresso nel nostro corpo alcun contrassegno per smascherare chi è malvagio'". Fondamentale in tal senso il ruolo del coro. "Spesso le tragedie hanno la struttura di un processo, ed è il coro a lasciare spazio alla discussione e all'analisi dal punto di vista del conflitto. Da quello della trama il coro non è 'necessario', ha valore soprattutto perché dà voce al pubblico, si esprime con modi di dire anche popolari, invocazioni, come fa la gente di fronte a una tragedia, dà consigli, non è mai un coro giudicante, un coro da talk show".

"L'empatia che si stabilisce con Medea è il senso stesso della tragedia. L'esatto contrario della cronaca che tratta gli stessi fatti atroci ma è sempre attenta al dettaglio morboso"

Molteplicità delle voci e struttura processuale sono i due elementi attorno a cui la regista Alice Diop costruisce il magnifico film *Saint Omer*, ispirato al mito di Medea, un dramma brechtiano che sviluppa lo schema della tragedia antica dentro quello del film giudiziario. Ogni voce – l'imputata, l'accusa, la difesa, la giudice, il testimone, la giuria, il pubblico – è unica e necessaria alle altre. L'aula del dibattimento diventa un teatro che in un crescendo ipnotico occupa l'intero mondo delle possibilità storiche ed emotive. In quell'aula ci siamo anche noi, osservatori e partecipi, inorriditi e commossi da un film sulla maternità che prende le mosse da un infanticidio. "All'inizio volevo usarla questa idea del processo; poi mi è sembrata una cornice troppo facile e ho preferito lasciarla emergere senza rappresentarla. Ma il tema delle voci è fondamentale, restituisce il dialogo dei personaggi, offre il punto di vista di ciascuno. Giasone, per esempio, fa un lungo monologo in cui spiega a Medea le sue ragioni. Giasone è un narcisista cinico, spietato e traditore o è un uomo con una sua saggezza, un padre che vuole dare ai suoi figli un futuro? Al tempo stesso lo spettatore ascolta tutta la via crucis di Medea, il libretto le fa pronunciare la parola fatale: 'abusata' ('ti pentirai di aver abusato di me'). Capiamo che Medea si sente non riconosciuta, cancellata, anche se è grazie a lei che Giasone ha conquistato il vello d'oro. Ingratitudine e disconoscimento causano un dolore lacerante da cui nasce la volontà di sradicare tutto ciò che la lega a Giasone. Il suo modo di ucciderlo è uccidere i suoi figli, la discendenza".

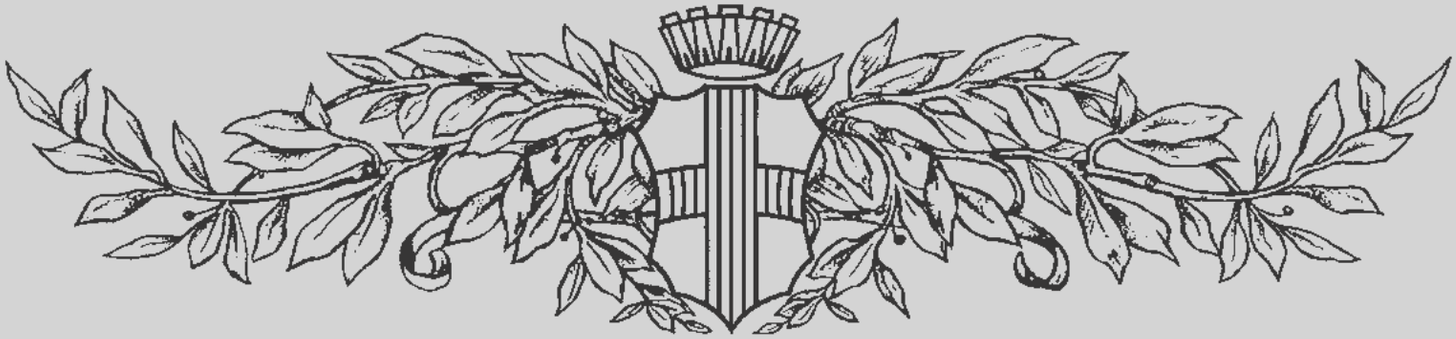
Damiano Michieletto in prova con Marina Rebeka, 2023

I miti sono sorgenti psichiche inesauribili: non si limitano a un racconto e si tramandano in più d'una versione. È così per Edipo, Narciso, Odisseo, Clitemnestra, Fedra, Antigone. È così per Medea, del cui mito alcune letture si concentrano sulla colpa, altre sulla vendetta, altre ancora sull'innocenza. Potremmo dire che *Medea* è anche, soprattutto, una tragedia sulla razionalità greca che teme e rifiuta l'irrazionalità barbara (cosa che mi fa pensare alla Medea-Callas di Pasolini, rilettura del mito in chiave antropologica come rappresentante di una civiltà arcaica fagocitata dal razionalismo borghese neocapitalista). "Sì, Medea è l'ospite inatteso, la tragedia di una donna invisibile e spaesata nella cornice della pulizia raziocinante greca. Io la mostro esule, impasticcata, trascurata, quasi una barbona". Ne hai fatto una dropout! "Gran parte della sua presenza in scena è così. Ma Medea, lo abbiamo detto, non si esaurisce in una Medea. Ho pensato di mostrarne anche un'altra, una Medea per così dire 'prima del trauma', Medea prima di Medea. Durante l'ouverture la vedrete mentre spinge una carrozzina; è composta, ben vestita. È la stessa che rivedrete, perché lei stessa in maniera quasi dissociata ci ritorna, quando dovrà uccidere i figli". Quest'idea dissociativa di Medea, lo dico da psichiatra, è una lettura "clinica" forte, profonda, originale. "È il risultato del mio doppio sguardo su di lei, ma anche del suo tentativo di sopravvivere alle aspettative coniugali e anche alla sua personalità tellurica". *Medea* di Michieletto è dunque sia la complessità psicologica del conflitto intrapsichico e relazionale, sia un *acting* violento: non però quello che gronda sangue dalle pagine dei giornali, ma un evento simbolico che è al tempo stesso mito, teatro e incubo.

Un'altra idea sorprendente della *Medea* di Michieletto è il ruolo dei bambini, il tentativo di raccontare la tragedia dal punto di vista dei figli. "Quale visione e consapevolezza possono avere della madre? Come vivono la relazione con il padre che ora si risposa? Ricordo uno spettacolo di Luca Ronconi con Franco Branciaroli nei panni di Medea. Qui i bambini erano due pupazzi, e in quel codice narrativo funzionava. In Euripide ci sono molti momenti in cui i bambini sono presenti in scena ma non parlano. Al tempo stesso hanno rapporti con tutti i personaggi, che spesso si rivolgono a loro. Tutto ruota attorno a loro, mi sono detto. Allora ho deciso di dare più importanza a questi bambini, ho cercato di raccontare i loro pensieri. Ho eliminato i dialoghi recitati tipici della forma *opéra-comique* di Cherubini e ho introdotto le voci e i pensieri dei bambini. A partire da testi scritti da Mattia Palma, a cui avevo indicato dei punti specifici del libretto, abbiamo creato un linguaggio, immaginato il mondo interno dei figli di Medea. La mia intenzione era quella di fare dei due bambini dei personaggi e non delle appendici liriche". Mi chiedo se i pensieri di questi bambini siano toccati dal trauma, anzi dall'attaccamento traumatico. "No, la morte arriva a loro insaputa. Certo percepiscono il contesto, la sofferenza della madre, ma non volevo che, sapendo come va a finire, pre-costruissimo bambini traumatizzati". Aggiungo, ed è il secondo pensiero da psichiatra, che è proprio dei bambini che crescono in contesti familiari molto conflittuali o addirittura traumatici il bisogno di salvare il genitore a tutti i costi, scindendo l'aspetto "abusante" da quello "protettivo". "È vero. Nella loro mente l'imago genitoriale viene salvata, Medea è la loro mamma. Una madre-maga che non li uccide a coltellate ma li addormenta quasi a salvarli per sempre dal padre abusante, quasi a dire non li ho uccisi ma li ho salvati". Accade così, ed è il terzo e ultimo pensiero da psichiatra, in certi deliranti omicidi salvifici. "Con la mia Medea ho voluto mettere in dialogo il racconto 'borghese' di una costellazione familiare che va in frantumi con il racconto 'mitico' e visionario di una maga barbara dai poteri ancestrali che conosce il fuoco, il fumo, il carbone, la terra. La mia Medea, che non colloco in un'epoca storica, è anche un'opera sul conflitto tra relazioni contemporanee e dimensioni archetipiche". Inconscio personale e inconscio collettivo, una Medea che piacerebbe a Jung.

— VITTORIO LINGIARDI
Psichiatra e saggista, è professore ordinario di Psicologia dinamica alla Sapienza di Roma. Il suo ultimo libro s'intitola "L'ombelico del sogno" (Einaudi, 2023). Collabora con La Repubblica, La Stampa e con l'inserto culturale Domenica de Il Sole 24 Ore

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

MEDEA ALLA SCALA

Con un importante "Taccuino scaligero" Orio Vergani introduce l'1 dicembre 1953 sul Corriere Informazione la figura di Medea: "Leroina di quella leggenda che [...] torreggia nel mondo della tragedia come, in mezzo al deserto egiziano, torreggiano le misteriose statue dei colossi di Memnone, che all'alba si dice piangano sulle sventure umane. Si ricorda/ per un pezzo questa serata del 10 dicembre 1953. [...] Bellissimo, tragicamente solenne, il quadro scenico entro il quale si svolgerà la tragica bufera della tragedia. [...] I numi vi assistono impassibili, dai templi che Salvatore Fiume ha disegnato come giganteschi fetiesi. [...] Margherita Wallmann ha avuto una trovata d'eccezione a far di questo coro quasi un corteo che sorga da un misterioso oltretomba, e, lassù, Medea che si agita come una Furia vestita di scarlatto, invasata d'amore e di sangue come cere figure di Delacroix. [...] La tragedia rinasce, quasi meccanicamente, dal cenno vibratile delle mani, senza bacchetta, di Leonard Bernstein. [...] Maria Meneghini Callas, statuaria nei manti neri e scarlatti, fiammeggiante nelle fulve chiome, infallibile nelle note, negli accenti e nell'impeto scenico, è stata – e il pubblico che le ha rivolto ovazioni trionfali glielo ha detto – degna di questo Mito d'amore e di sangue sul quale, come su cardini eterni, si muovono da migliaia di anni le porte di bronzo di una delle più alte immagini della poesia".

Alle cinque recite del 1955-54 seguiranno altre cinque recite tra il dicembre 1961 e il giugno 1962 con l'importante variazione, sul podio, dovuta alla presenza di Thomas Schippers e ad altri fondamentali cambiamenti nel cast. Franco Abbiati interviene sul Corriere del 12 dicembre 1961 con altrettante parole di elogio ("Serata da mille e una notte per il concorso di un pubblico enorme, sfolgorante, in certo senso elettrico") per una produzione che pone in primo piano sempre la figura della Callas. "Parlare della Callas è come camminare sui carboni ardenti. C'è chi la adora con una sorta di congeniale inclinazione al fetcismo. C'è chi la detesta sulla base delle chiacchiere sovente tendenziose di certa stampa amante dei pettegolezzi... Resta il fatto per noi, che questa sua Medea è unica al mondo per la vibrante penetrazione psicologica del personaggio, per l'intimo ardore delle modellature esteriorizzate in modo stupendo". L'ultima ripresa del 29 maggio 1962 vede nuovamente la Callas "in forma splendida – scrive Abbiati –, forte di una personalità che trascende le parecelse doti d'uno stile vocale drammaticamente intenso ed emotivamente impetuoso". Scene e costumi di Yannis Tsarouchis, la regia di Alexis Minotis, nonché l'apporto del coro ottimamente istruito da Norberto Moda, dell'allestimento scenico dovuto a Nicola Benois e della coreografia preordinata dal Minotis e da Maria Hors, hanno contribuito alla classica complessezza dello spettacolo, dunque al successo trionfale della serata".

— LUCA CHIERICI (dal testo del programma di sala)
Critico musicale per Radio Popolare del 1977 al 2000
e per il Corriere Musicale del 2001, collabora alle riviste Musica e Classic Voice della Fondazione

Portfolio
— Fotografie d'archivio

Maria Callas, direzione di Thomas Schippers, regia di Alexis Minotis, 1961

Direzione di Thomas Schippers, regia di Alexis Minotis, 1961

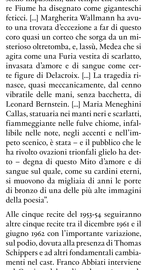
Maria Callas, direzione di Leonard Bernstein, regia di Margherita Wallmann, 1953

Enrico Campi, Gino Penno, Giuseppe Modesti, nella strada Maria Callas, direzione di Leonard Bernstein, regia di Margherita Wallmann, 1953

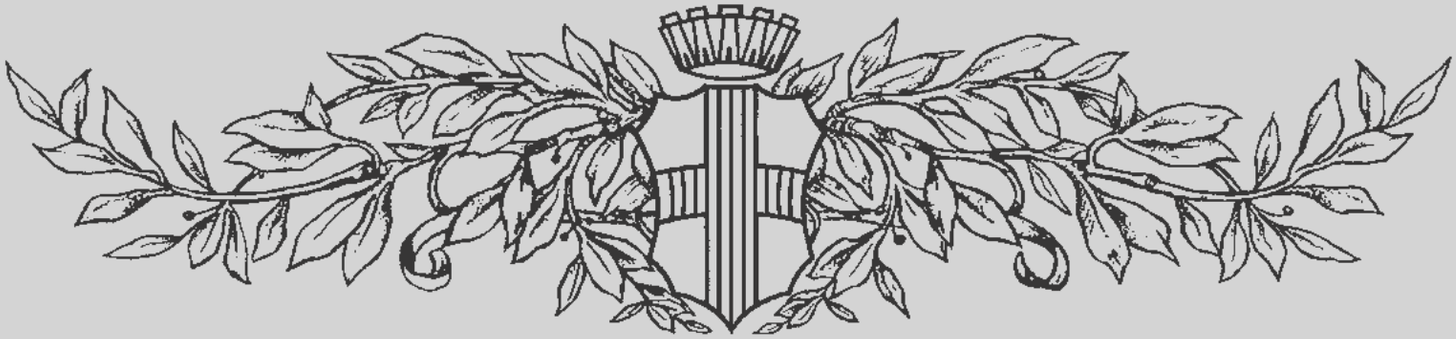
Nicola Ghiaurov, Maria Callas, direzione di Thomas Schippers, regia di Alexis Minotis, 1961

Maria Callas, Gino Penno, direzione di Leonard Bernstein, regia di Margherita Wallmann, 1953

Fedora Barbieri, Maria Callas, 1953



Maria Callas con lo scenografo e costumista Salvatore Fiume, 1953



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

02

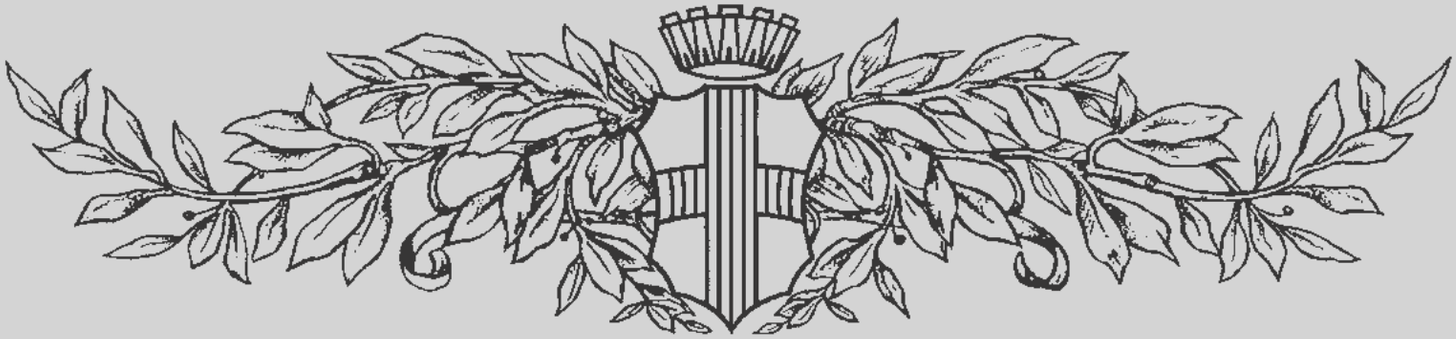
BALLETTO

INTRODUZIONE
Coppélia
↘

INTERVISTA A
SIMONE VALASTRO
Tra la polvere
delle quinte e la luce
della scena
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Timofej Andrijashenko, Nicoletta Manni, *Coppélia*,
coreografia di Alexei Ratmansky, 2023



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

COPPÉLIA

Nicoletta Manni

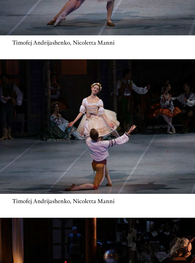
Dopo l'Anteprima Giovani di venerdì 15 dicembre, salutata con una standing ovation, *Coppélia* ha inaugurato con grande successo domenica 17 dicembre la nuova Stagione di Balletto con la prima assoluta della creazione di Alexei Ratmansky, cucita addosso ai talenti del Corpo di Ballo scaligero, rinnovando e approfondendo la lunga e stimolante collaborazione tra il coreografo e il nostro Teatro e la Compagnia. Non una ricostruzione ma una nuova coreografia, che segue la storia ma con l'energia del nostro tempo, fresca e moderna. Il linguaggio di Alexei Ratmansky si dipana sulla musica di Délibes, ricchissima di finezze, temi e motivi che caratterizzano azione, trama e personaggi. Una ricchezza di coloriture e sfumature stilistiche e coreografiche che hanno permesso ai talenti della Compagnia di mettersi in evidenza nello svolgersi dei tre atti del balletto, trainati dal personaggio di Swanilda: vero motore dell'azione, con la sua intelligenza e la sua risolutezza insegna a Franz, Coppélius e a tutti noi, che l'amore non è un vise perfetto, ma richiede e merita molto di più.

Timofej Andrijashenko, Martta Sempribonti, Federico Fresi, Domenico Di Cristo, Saúl Ramos Ponce

Quattro i cast nei ruoli principali per le recite in programma fino al 15 gennaio, capitanati dalla nuova étoile Nicoletta Manni nel ruolo di Swanilda, che è stata protagonista dell'Anteprima Giovani e della recita inaugurale del 17 dicembre e torna in scena nelle repliche del 9 gennaio e dell'11 gennaio (sera); accanto a lei Franz è interpretato da Timofej Andrijashenko e Coppélius da Christian Fagetti. Con questo cast il balletto è stato ripreso da Rai Cultura ed è disponibile su RAI Play fino al 12 gennaio. Il 5 gennaio (dopo aver danzato il 20 e il 31 dicembre) a ricoprire i ruoli di Swanilda, Franz e Coppélius sono Alice Mariani, Nicola Del Freo e Massimo Dalla Mora; Camilla Cerulli, Claudio Coviello e Matteo Gavazzi dopo il 29 dicembre sono protagonisti della pomeridiana del 13 gennaio; Martina Arduino, Marco Agostino e Massimo Garon della pomeridiana dell'11 gennaio e della serata conclusiva del 15 gennaio. Oltre a tutto il Corpo di Ballo, il balletto ha visto anche la partecipazione dei giovani allievi della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala. Sul podio Paul Connelly dirige l'Orchestra della Scala.

Le fotografie in queste pagine si riferiscono alla serata di apertura di *Coppelia* di Léo Delibes, con coreografia di Alexei Ratmansky, 17 dicembre 2023

Nicoletta Manni e Ludovica Di Pasquale



Timofej Andrijashenko, Nicoletta Manni

Timofej Andrijashenko, Nicoletta Manni

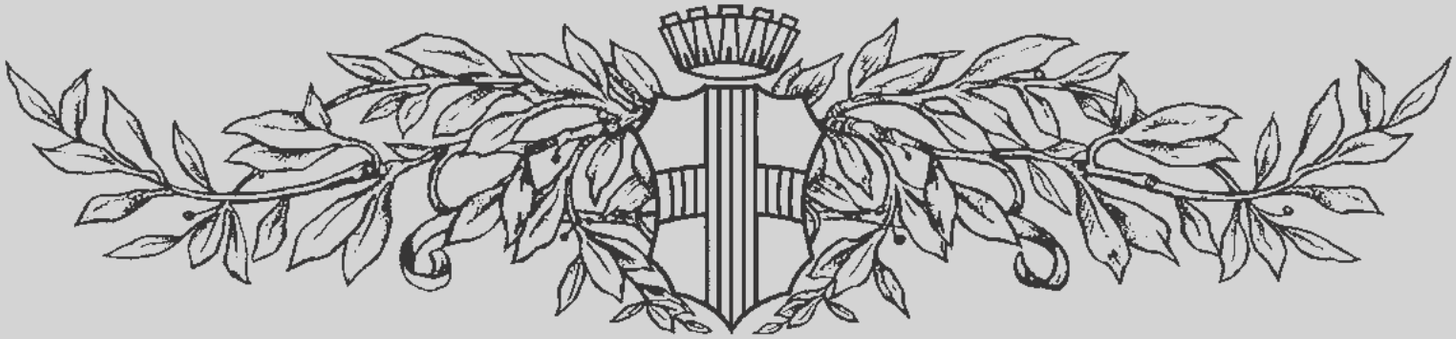
Christian Fagetti, Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko

Navrin Turnbull

Nicoletta Manni con Agnese Di Clemente, Asia Matteazzi, Giordana Granata, Marta Gerani, Gaia Andreazzi, Camilla Cerulli

Alexei Ratmansky in proscenio per i saluti finali

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TRA LA POVERTÀ DELLE QUINTE E LA LUCE DELLA SCENA

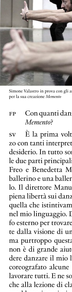
Intervista a Simone Valasro di Francesca Pedroni

Per la serata Sinfonia Leone e Edipticus/ Valasro in programma a febbraio, Simone Valasro, diplomato alla Scuola di Ballo dell'Accademia della Scala, d'atteso per la sua prima creazione con il Corpo di Ballo scaligero

Una carriera di ballerino e coreografo iniziata in seno all'Opera di Parigi, l'italiano Simone Valasro è alla sua prima creazione con il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Si intitola *Momento*, libero rimando a un vessero della Genesi, ma anche emozione name "ritorno a casa" per un artista diplomatosi nel 1998 alla Scuola di Ballo dell'Accademia scaligera. Il debutto a febbraio nell'ambito del trittico che vede Valasro in creazione accanto a titoli dell'americano Gerald Arpino e della coppia Forsythe e Paul Lightfoot. Il battesimo di Valasro "coreografo" al Piermarini risale però alla fine del 2012 il pubblico frequentatore di Opera a teatro a vedere la danza dopo i mesi di pausa per la pandemia si sarà accorto di più firme *Senza Contemporanea*, Valasro rimonto per la prima ballerina Antonella Albano e il solista Massimo Garon. *Arbitrium*, appassionate duetto su un rapporto di coppia, nato all'Opéra di Parigi per Alessio Carbone e Caterina Bianchi. Un cameo di impianto che ha fatto da preambolo all'invito a firmare una creazione per la Scala nella Stagione 2023-2024.

FP — *Momento* è un titolo presso da un vertero della Genesi. Come si lega questa scelta al ballerino?

FP — Tutto è comunicato dalla musica. Ho deciso di nostro ai un dialogo che sentivo attorti, Max Richter e David Lang. Mi piacevano unire al minimalismo cinematografico, che ritengo essere, di Richter la sperimentazione di Lang. Ho lavorato personalmente al montaggio tra i serie brani musicali vivi che ho scelto, di Richter ci sono *On the Nature of Daylight* e *Lachrimae Journey*, di Lang *Wake Sung* e *3*, sono del sopranista Iestyn Jones, dall'album della colonna sonora del film *Fuoti di Sorrentino*, un pezzo bellissimo. Da questo dialogo i mati a la strumental pezzo che mi ha spinto a lavorare su qualcosa che ritiene della vita. Ed è così che sono arrivato al verso della Genesi, quel "memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris" (ricordati, uomo, sei polvere e ritornerai ritornerai, non per coreografare un pezzo macabro ma per celebrare la vita. Quella bellezza presente anche a chi ha perso interamiziamo ogni volta che lasciamo le quinte per entrare in scena, una sorta di nascita che dura il tempo dello spettacolo. Ma sia ritorna ma non, in quanto ballerino, e noi in scena nella luce.



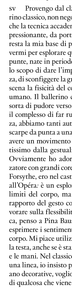
Simone Valasro in prova con gli artisti del Ballo scaligero per la creazione *Momento*

FP — Con quanti danzatori ha lavorato per *Momento*?

SV — È la prima volta che firmo un pezzo con tanti interpreti. Era un mio grande desiderio. In mito sono trentacinque Per le due parti principali ho scelto Nicola Del Freo e Benedetta Montefiore. Un primo ballerino e una ballerina del Corpo di Ballo. Il direttore Manuel Legris mi ha dato piena libertà sui danzatori e ho cercato in quella che istintivamente è entrata subito nel mio linguaggio. Di solito un coreografo esterno per creare i suoi interpreti scarta dalla visione di una lezione di classico, di un riscaldamento, di una prova non sono è di grande aiuto. Ho bisogno di vedere danzare il mio linguaggio, perciò ho sempre chiamato gente frasi su di me fare lavorare tutti. E ne sono contento: persone che alla lezione di classico magari non mi avrebbero incuriosito, alla prova sul mio linguaggio, per la morfologia dei corpi, per istinto, mi hanno colpito. Ho insistito sui ballerini Legris per avere una opportunità e ho ingraziato per avermela data, e Frasi che ho pensato a lungo e ho cercato i martoncini del lego per il mio balletto, un materiale di partenza da cui sviluppare la creazione. Ho i trentadue ci ballerini di ogni ramo, Corpo di Ballo, solisti come Linda Giubelli, primi ballerini come Mattia Capstino. Ho grandi titoli di repertorio come *Il lago dei cigni*, *La bayadère*, i movimenti d'insieme suscitano delle visioni di grande bellezza, devo voglia di mettermi alla prova con un cast numeroso.

FP — Lei ha una formazione classica, si è diplomato alla Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala, ha danzato fino al 2020 con l'Opéra di Parigi, ha firmato creazioni per opere di tradizione come il Bol'ioj e l'Opera di Roma, ora per la Scala. Il suo stile però vira altrove, ha un fare dichiarato che non ne interessa far danzare le donne sulle punte. Qualche elemento per entrare nel suo stile?

SV — Provengo dal classico, sono un ballerino classico, non mego nulla, sono convinto che la tecnica accademica rimane la più impressionante, da portare avanti. Il classico resta la mia base di partenza, da cui muovermi per sviluppare qualcosa di diverso. Le punte, nate in periodo romantico, avevano lo scopo di dare l'impressione di leggerezza e di sconfiggere la gravità. Ma io sono in scena la fisicità del corpo reale, dell'essere umano. Il balletto classico sviluppa una sorta di pudore verso il proprio peso, si ha il complesso di far rumore mentre si danza, abbiamo tanti automatismi, imparare le scarpe da punta a una donna significa farle avere un movimento che si allontana tantissimo dalla gestualità del giorno dopo. Ovviamente ho adorato lavorare da danzatore con grandi coreografi come William Forsythe, che mi ha dato una libertà fortissima all'Opéra: è un esplorare incredibile dei limiti del corpo, ma lo stesso vale per il rapporto del gesto con il vissuto. Amo lavorare sulla flessibilità e sulla sfera toraciopesso a Pina Bausch e alla capacità di esprimere i sentimenti che ha il centro del corpo. Mi piace utilizzare i movimenti della testa, anche se è scancante per i ballerini, e le mani. Nel classico la mano è la fine di una linea, io insisto perché le mani non siano decorative, voglio che siano un veicolo di qualcosa che viene da dentro.



Simone Valasro in prova con gli artisti del Ballo scaligero per la creazione *Momento*

FP — Cosa l'ha spinta alla coreografia?

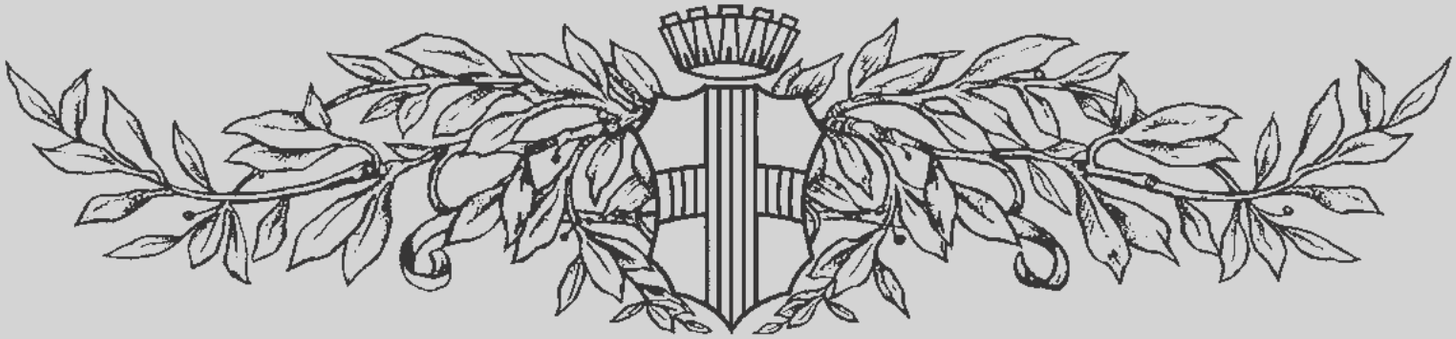
SV — Brigitte Lefevre, all'epoca della sua lunga direzione del Corpo di Ballo dell'Opéra di Parigi, dava la possibilità ai ballerini della compagnia di mettersi alla prova nella creazione. Presentavamo i nostri pezzi nell'auditorium della Scala, davanti di fronte a un pubblico ridotto di amici, conoscenti. Un ambiente protetto. Ho deciso perciò di provarci, scoprendo così la bellezza e la soddisfazione del processo creativo. Benjamin Millepied, succedutogli a Lefevre nel 2014, decise poi di invitare William Forsythe a un'Accademia Coreografica legata all'Opéra: scelse tre giovani ballerini interni su cui lavorare, uno ero io. Per me è stata la consacrazione e l'affermazione di un desiderio.

FP — Quali esperienze sono state per lei più formative?

SV — Ho avuto l'opportunità di fare tanta pratica. E, contra molissimo. Quando abbiamo cominciato a fare masterclass con Forsythe ero spiazzato, perché ci insegnasse a fare coreografia, invece mi ha fatto capire come ogni autore debba lavorare per trovare il suo metodo, "non ci sono regole, ma esiste una questione di regole" ci diceva. All'inizio non mi era chiaro, poi è stata una rivelazione. Discutevamo di turto, l'ultima esposizione di Museo Pompidou, le manifestazioni politiche, conversazioni che non dimenticherò mai. Con l'Accademia avevo fatto un'esperienza agli archivi video di turto di repertorio del teatro. Mi sono guardato di turto, Pina Bausch, Mats Ek, Petipa, i grandi classici: un lavoro di analisi coreografica enorussimamente sul diverso approccio di ogni autore alla scrittura, presupposto per sviluppare la propria visione. La creazione finale che ho presentato all'Opéra Garnier stava *The Little Match Girl Passion* su musica di David Lang. Davvero un peccato che, quando Millepied se ne è andato, Aurélie Dupont non fosse molto interessata all'Accademia Coreografica. Era un progetto da far crescere. Ci sentivamo dei pionieri.

FRANCESCA PEDRONI
È critica del quotidiano Il manifesto e della rivista Danza&Danza, docente dell'Accademia Teatro alla Scala, filmmaker

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

03

CONCERTI

Un gennaio di grandi concerti

L'eredità di Abbado

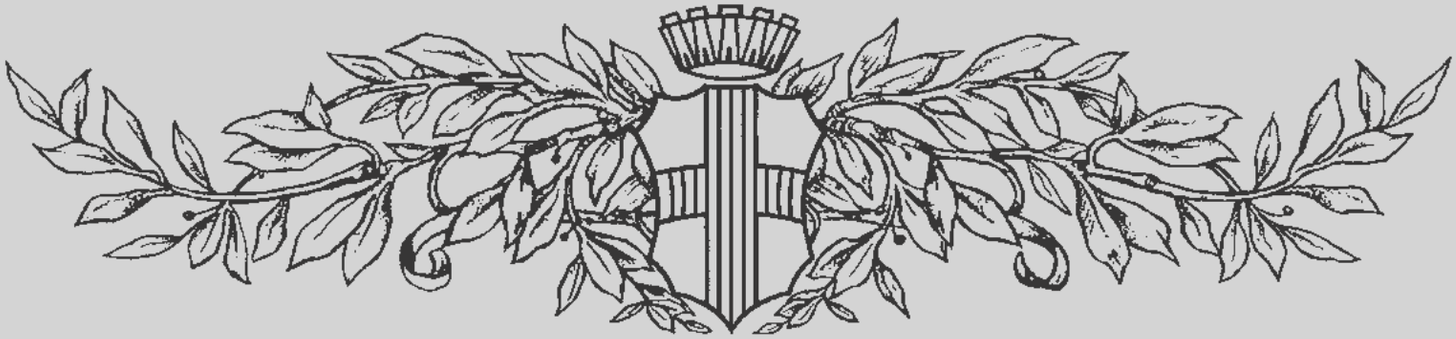
Riccardo Muti a Chicago

Il soprano e il pianista durante l'occupazione

Appuntamenti da non perdere

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Riccardo Chailly dirige l'Orchestra della Scala in occasione del 150° anniversario della nascita di Arturo Toscanini il 25 marzo 2017



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

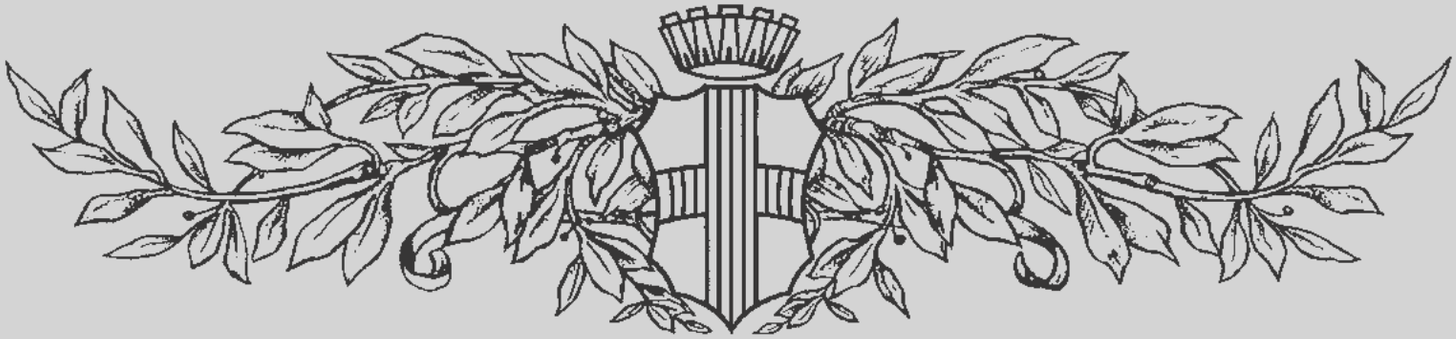
04 RUBRICHE ↘

UN GENNAIO DI GRANDI CONCERTI

Nel gennaio scaligero sono attesi grandi direttori, importanti orchestre e solisti, oltre che significative commemorazioni. Si comincia il 15, con l'inaugurazione della Stagione della Filarmonica. Riccardo Chailly affronta un programma tutto francese: la barca di Ravel veleggia leggera sull'oceano (*Une barque sur l'océan*), il bosco sacro e la grotta delle ninfe accolgono le vicende di *Daphnis et Chloé* mentre, quasi a contrasto, Chailly pone al centro *Et exspecto resurrectionem mortuorum* di Olivier Messiaen per orchestra di soli fiati e percussioni.

Riccardo Chailly dirige l'Orchestra della Scala in occasione del 150° anniversario della nascita di Arturo Toscanini il 25 marzo 2017

Il 21 tocca a Myung-Whun Chung alla testa della Royal Concertgebouw Orchestra, primo appuntamento della fortunata Stagione "Orchestre Ospiti": nella prima parte il mozartiano *Concerto n. 17 in sol magg.* K 453, con Emanuel Ax al pianoforte, nella seconda la Settima Sinfonia di Bruckner. Il 22, 24 e 25 Ingo Metzmacher è atteso per il secondo appuntamento della Stagione Sinfonica: in programma, accanto alla Quarta Sinfonia di Dmitrij Šostakovič, *Como una ola de fuerza y luz* di Luigi Nono nel centenario della nascita del compositore veneziano. Il 27 gennaio la tournée italiana di Riccardo Muti con la Chicago Symphony Orchestra fa tappa alla Scala con *Aus Italien* di Richard Strauss, fantasia sinfonica in sol magg. op. 16, e con la *Quinta Sinfonia* di Sergej Prokof'ev. Chiude questo ricco periodo di concerti il recital di Daniil Trifonov, che inaugura il ciclo "Grandi pianisti alla Scala" con un programma che alterna Rameau, Mozart, Mendelssohn e Beethoven.

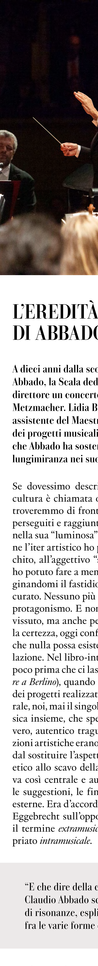


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



FOTOGRAFIA DI BELLOCCI & SANNINO

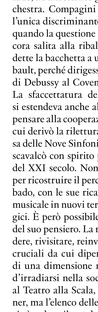
L'EREDITÀ DI ABBADO

A dieci anni dalla scomparsa di Claudio Abbado, la Scala dedica al grande direttore un concerto diretto da Ingo Metzmacher. Lidia Bramani, a lungo assistente del Maestro, ricorda alcuni dei progetti musicali e "intramusicali" che Abbado ha sostenuto con lungimiranza nei suoi ultimi anni

Se dovessimo descrivere le sfide che la cultura è chiamata oggi ad affrontare, ci troveremmo di fronte agli stessi obiettivi perseguiti e raggiunti da Claudio Abbado nella sua "luminosa" carriera. Per definire l'iter artistico ho pensato, di primo acchito, all'aggettivo "sfolgorante", ma non ho potuto fare a meno di sorridere immaginandomi il fastidio che gli avrebbe procurato. Nessuno più di lui era lontano dal protagonismo. E non solo per carattere e vissuto, ma anche perché aveva maturato la certezza, oggi confermata dalla scienza, che nulla possa esistere fuori dall'interrelazione. Nel libro-intervista da me curato poco prima che ci lasciasse (*La musica scorre a Berlino*), quando ripercorreva le tappe dei progetti realizzati usava sempre il plurale, noi, mai il singolare, io. Quel fare musica insieme, che spesso citava, era il suo vero, autentico traguardo, e le sue intenzioni artistiche erano anche umane. Lungi dal sostituire l'aspetto narrativo, politico, etico allo scavo della partitura, la rinnova così centrale e autonoma da assorbire le suggestioni, le finalità, le interferenze esterne. Era d'accordo con Hans Heinrich Eggebrecht sull'opportunità di sostituire il termine *extramusicale* con il più appropriato *intramusicale*.

> "E che dire della creatività con cui Claudio Abbado scandagliava la rete di risonanze, esplicite o recondite, fra le varie forme d'arte?"

Quali sono dunque gli insegnamenti, sarebbe meglio dire gli esempla, che Abbado ci ha lasciato in eredità e che oggi si dimostrano non solo attuali ma urgenti? Dei trasgressivi – e talvolta intransigenti – anni Sessanta e Settanta aveva assimilato il rigore metodologico e l'apertura al nuovo. Il gusto della ricerca andava però di pari passo con il bisogno di bellezza, l'una e l'altra assoggettate a uno studio profondo, dinamico e in divenire. Non negava passione e abbandono, men che meno divertimento, ma lasciava che sbocciassero dall'assimilazione dell'opera e dal rispetto del suo autore. Da questi presupposti analitici scaturivano, con sorprendente naturalezza, le connessioni tra i generi, le tradizioni, gli stili, i momenti storici. L'empatia come collante indispensabile fra orchestra e direttore si rifrangeva nell'alleanza del passato con il presente. Ed ecco le storiche prime esecuzioni dell'amico Luigi Nono e la curiosità per la musica contemporanea, inserita accanto ai classici nei concerti da lui diretti o ideati, e sostenuta attraverso molteplici iniziative. E che dire della creatività con cui scandagliava la rete di risonanze, esplicite o recondite, fra le varie forme d'arte? Lo entusiasmava tessere fili di senso per guidare pubblici diversi tra musei, installazioni, concerti, rappresentazioni teatrali, film o romanzi. Anche in questo caso, l'esperienza lo spingeva a superare i limiti contingenti organizzativi e mentali impegnandosi in prima persona sia nell'inventare o sostenere un'iniziativa sia nel creare le condizioni per concretizzarla. Lo appassionava svelare al pubblico il legame tra il pittore e incisore Klinger e il compositore Brahms, scoprire un capolavoro come il *Viaggio a Reims* di Rossini, scandagliare le rifrangenze politiche del *Simon Boccanegra* di Verdi, attualizzare e diffondere musicisti ancora troppo poco noti, come Mahler o Berg. In quest'ottica, il lavoro con il regista diventava organico, il che spiega la collaborazione con i nomi di spicco del teatro musicale, della prosa, del cinema.



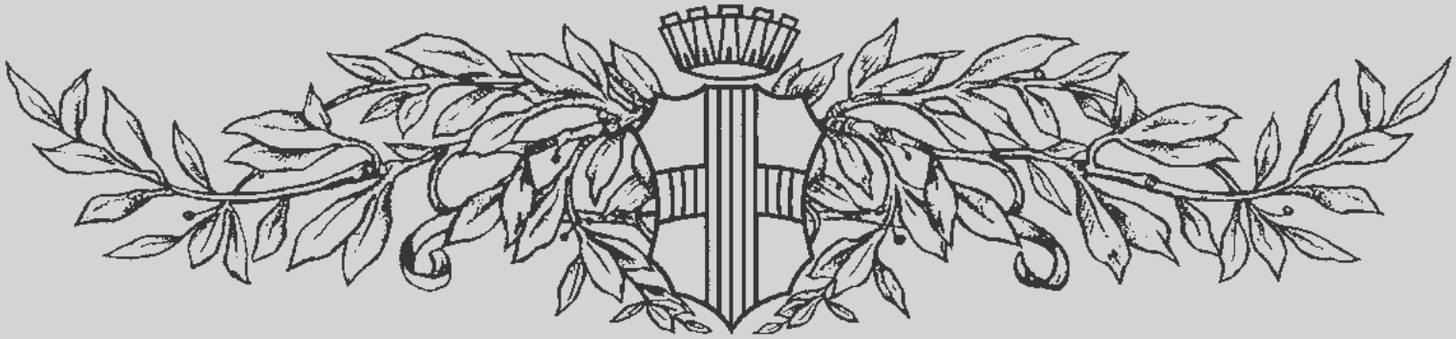
Claudio Abbado dirige l'Orchestra della Scala nella *Sesta Sinfonia* di Mahler, 2011

Voleva abbattere anche le distanze tra le generazioni. Non si può dimenticare l'impegno di Abbado nel formare orchestre eccellenti di giovani da affidare, non di rado, ad altrettanto giovani direttori d'orchestra. Compagini internazionali, dove l'unica discriminante fosse l'eccellenza. E quando la questione di genere non era ancora salita alla ribalta della cronaca, cedette la bacchetta a una donna, Claire Gibault, perché dirigesse dopo di lui il *Pelléas* di Debussy al Covent Garden di Londra. La sfaccettatura dell'atto interpretativo si estendeva anche alla musicologia, basti pensare alla cooperazione con Del Mar, da cui derivò la rilettura accurata e fantasiosa delle Nove Sinfonie beethoveniane, che scavalcò con spirito preveggente la soglia del XXI secolo. Non ci sarebbe lo spazio per ricostruire il percorso evolutivo di Abbado, con le sue ricadute sulla diffusione musicale in nuovi territori, fisici e psicologici. È però possibile sintetizzare i nuclei del suo pensiero. La risoluzezza nell'includere, rivisitare, reinventare toccava i nodi cruciali da cui dipende la sopravvivenza di una dimensione musicale alta, capace d'irradiarsi nella società. Così è successo al Teatro alla Scala, e ancora con i Berliner, ma l'elenco delle sale, degli enti, delle città – dove il suo desiderio di dare e ricevere trasformava l'abitudine in estro – sarebbe vastissimo, e certo non riassumibile qui. Cercava – e trovava! – nuove soluzioni affinché i luoghi della musica si aprissero alle capitali o alle piccole province, allungandone lo sguardo fino a renderlo lungimirante. E trascinando in queste avventure i migliori musicisti, cantanti, solisti, registi, colleghi. Amava la Sicilia come emblema di un'Italia resa unica e universale dalla stratificazione inesauribile di culture. Pensava che questa contaminazione potesse e dovesse diventare un modello per il mondo, visto che la nostra grandezza nasce proprio dall'arrivo, anche via mare, di variegate influenze.

Mi piace chiudere questa scheggia di ritratto con il tema diventato prioritario per Claudio Abbado, ben prima che la geopolitica più consapevole ne riconoscesse l'urgenza. Trovava straordinari i parchi di Berlino, e voleva una Milano piena di alberi e di verde, mentre in Sardegna aveva rimboschito e ripulito chilometri di costa da sempre resi accessibili al pubblico. Cosa c'entrava l'ambientalismo con la sua arte interpretativa, con la sua grandezza indiscutibile di direttore d'orchestra? Provo a rispondere con l'insegnamento principale che ci ha consegnato: la musica è vita, la vita è arte, l'arte rende fertile il futuro.

— LIDIA BRAMANI

Musicologa, a lungo collaboratrice di Claudio Abbado, è una delle più importanti studiose della vita e delle opere di Mozart



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

RICCARDO MUTI A CHICAGO

Il grande direttore torna alla Scala con la Chicago Symphony Orchestra, di cui è stato Direttore Musicale fino al giugno 2023. Un bilancio di tredici anni in cui Muti ha plasmato il nuovo suono di una delle migliori orchestre del mondo

La Chicago Symphony Orchestra è un'orchestra legata a doppio filo alla cultura e alla musica mitteleuropea: tenendo conto di nascita era il suo fondatore Theodore Thomas, emigrato a 10 anni negli Stati Uniti, che creò l'Orchestra nell'ottobre 1891 (data dei primi concerti). Dopo di lui arrivarono Frederick Stock (tedesco), il belga Désiré Dufauw, il polacco (ma dagli studi viennesi) Artur Rodziński e, soprattutto, le lunghe parentesi dei due grandi ungheresi, ossia Fritz Reiner (1953-63) e Georg Solti (1969-91), senza dimenticare un altro artista cosmopolita ma impregnato di sentire austro-tedesco come Daniel Barenboim (1991-2006). Questa premessa indica che la scelta di Riccardo Muti come decimo Direttore Musicale della grande Orchestra americana segnò una netta svolta, poiché indicava la volontà di percorrere strade nuove, a livello di repertorio e, ancor di più, di identità timbrica della CSO. Muti aveva debuttato con l'Orchestra americana nel 1973, nella sede estiva del Ravinia Festival, e due anni più tardi nella stagione principale (con musiche di Vivaldi, Britten, Stravinskij e Čajkovskij: programma molto indicativo, nel suo equilibrio tra Barocco e Novecento, tra musica russa e russiana). Ma poi nulla per 32 anni, fino al 2007, quando una residenza di un mese (fondata ancora su di un sapiente amalgama di opera italiana e sinfonismo russo, tra cui la difficilissima *Terza* di Prokof'ev) e una successiva tournée europea, comprendente anche l'Italia (da dove la CSO era assente da un quarto di secolo) suscitarono un tale sperimento entusiastico nei professori d'orchestra – Muti ricevette da loro ben 60 lettere di ringraziamento – che il 5 maggio successivo Deborah Rutter, presidente dell'Orchestra, annunciò la nomina di Muti a nuovo Direttore Musicale a partire dalla Stagione 2010/2011 (ma in realtà con effetto immediato, essendo la carica vacante). Un incarico che è terminato alla fine del giugno 2023, con il concerto n. 540 (secondo le statistiche ufficiali dell'Orchestra), ma che – ancora una volta – prosegue con un impegno costante da parte del Maestro, che è stato insignito del titolo di *Music Director Emeritus for Life* e che in questa Stagione 2023/2024 continua a rinnovare il suo stretto legame con la CSO, come questa tournée europea testimonia.

> Quali sono state le linee guida dell'era Muti a Chicago?
> Oltre al filone contemporaneo, la proposta di una serie di opere italiane in forma di concerto capitali nel processo di trasformazione del suono su cui Muti ha insistito

Quali sono state le linee guida dell'era Muti a Chicago? Anzitutto l'impegno per la musica contemporanea, quella americana *in primis*: la nomina di musicisti quali (cito i principali) Mason Bates, Anna Clyne e ora Jessie Montgomery a *Composer in Residence* testimonia la volontà di dare spazio alle giovani voci più promettenti (il tutto è testimoniato da una serie di incisioni discografiche), senza dimenticare un mostro sacro come Philip Glass, che proprio per Riccardo Muti ha scritto *The Triumph of the Octagon*, in programma in alcune tappe di questo tournée. Muti, poi, ha insistito il legame della CSO con la città, con concerti in varie formazioni e incontri con i giovani, gli studenti, i carcerati, portando musica nei quartieri più difficili della metropoli americana, senza poi dimenticare le prove aperte con la Civic Orchestra (il complesso gemello, pre-professionale, della CSO) e i tradizionali appuntamenti al Millennium Park Pritzker Pavilion, la grande cupola nel polmone verde a pochi passi dalla Symphony Hall, con decine di migliaia di persone radunate per i concerti. Altro punto cardine, le tournée: in Europa, in Asia e all'interno degli stessi Stati Uniti, anche in città che non sono tradizionalmente legate alle grandi orchestre. Un altro modo di fare educazione musicale, di portarla fuori dai soliti centri.

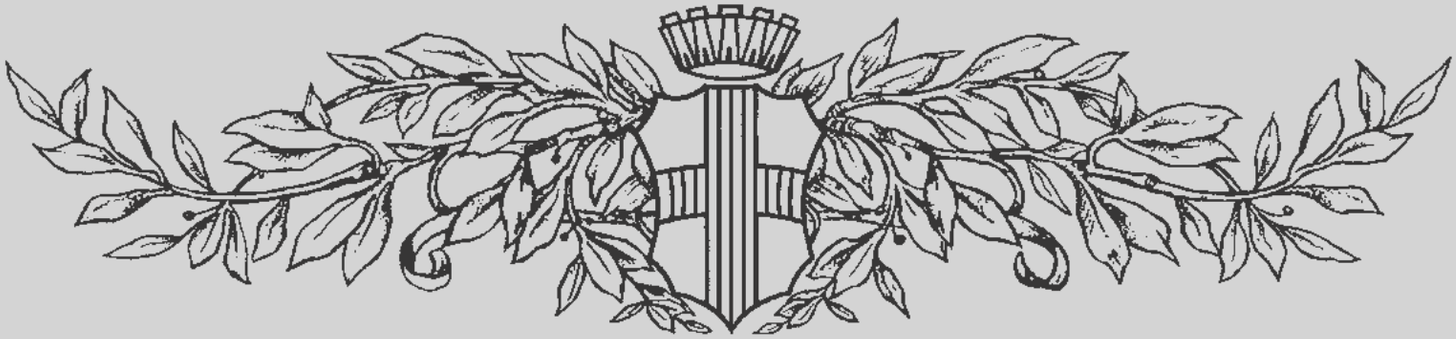
Riccardo Muti dirige la Chicago Symphony Orchestra alla Scala, 2020

Il discorso, poi, inevitabilmente, si sposta sul repertorio: oltre al filone contemporaneo, cui già ho fatto riferimento, centrale è stata la proposta di una serie di opere italiane in forma di concerto. *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, *Macbeth*, *Un ballo in maschera*, *Cavalleria rusticana*, senza dimenticare il *Requiem* di Verdi: spesso conservate in incisioni discografiche a cura dell'etichetta dell'Orchestra stessa, sono state capitali nel lento processo di trasformazione del suono della CSO su cui Muti ha insistito. La perfezione e lo squillo dei fiatosi (*Chicago Brass*, gli ottoni dell'Orchestra, ha saputo ammorbidirsi in un colore più brunito e meno aggressivo, mentre la sezione degli archi, pur mantenendo caratteristiche eminentemente "sinfoniche", è ora capace di una cantabilità e di un colore che la avvicina al gusto europeo e italiano; e il normale avvicendamento dei musicisti, con i più anziani sostituiti da giovani scelti dallo stesso Muti, ha rinnovato a fondo anche la sezione dei legni. Con queste premesse, Muti ha indagato non solo il teatro verdiano, ma anche un ampio repertorio sinfonico-corale che va dal Bach della *Messa in si minore* al *Kol Nidrei* di Schönberg, dalla *Suite su versi di Michelangelo Buonarroti* e la *Sinfonia n. 13 "Babij Jar"* di Šostakovič alla *Nona sinfonia* di Bruckner (le ultime quattro partiture sono anche reperibili in CD), passando per Rossini e Cherubini: il coronamento di tutto sono state, certamente, le tre esecuzioni della *Missa solemnis* beethoveniana, capolavoro inafferrabile, che lo scorso giugno hanno sublimato il lavoro comune di anni tra il Maestro, il Coro e l'Orchestra (che alla fine della terza replica ha salutato Muti con la *Tosca*, una fanfara di ottoni e timpani che costituisce il massimo onore possibile per un musicista).

Se Riccardo Muti ha in un certo senso plasmato la CSO sulla base della propria cultura musicale e della propria storia professionale, il legame con la tradizione germanica non è per questo venuto meno: non sono mancati gli appuntamenti con le canoniche integrali sinfoniche di Beethoven, Brahms, Schubert e Schumann, con una generosa dose di Haydn e Mozart, né una collaborazione stretta con grandi solisti (uno per tutti, Yo-Yo-Ma, che della CSO è stato anche *Creative Consultant*) nei concerti cardine del repertorio otto-novecentesco. Spesso all'insegna di una certa originalità: l'omaggio a Gustav Mahler nell'anno centenario 2011, ad esempio, non è stato reso dirigendo sua musica ma riproducendo fedelmente l'ultimo programma del Mahler direttore.

Tradizione e innovazione, quindi: a testimonianza di affinità elettive forse originariamente inaspettate, ma che si sono fatte più entusiasmanti e salde con il passare degli anni, e che non hanno finito di dare frutti, nuovi progetti balugindano all'orizzonte, come l'idea di proporre singoli atti di opere wagneriane in forma di concerto. Lì aspettiamo con attenzione.

— NICOLA CATTÒ
Musicologo e giornalista, è direttore della storica rivista Musica dal 2014



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

IL SOPRANO E IL PIANISTA DURANTE L'OCCUPAZIONE

Una canzone da battello ritrovata lo scorso anno richiama l'eroica vicenda del soprano Toti Dal Monte, che per oltre un anno nascose il pianista ebreo Carlo Polacco salvandolo dalla deportazione

Tra il settembre 1943 e l'autunno 1944, Toti Dal Monte nasconde per 13 mesi il pianista ebreo Carlo Polacco nella villa di Barbisanello. Sottrae lui e la sua famiglia ai rastrellamenti e alla deportazione. Il Concerto per il Giorno della Memoria organizzato il 24 gennaio al Ridotto dei Palchi dalla sezione ANPI del Teatro alla Scala è così la felice occasione per riportare alla luce una storia privata di coraggio e valore civile.

Celebre soprano di coloratura tra le due guerre mondiali, artista legata al Teatro alla Scala a partire dal debutto come Biancofiore nella *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, poi grande protagonista dell'era toscaniniana (dove si distinguerà come Gilda in *Rigoletto* e Lucia di Lammermoor), Toti Dal Monte per oltre un anno accoglie Polacco nella sua villa di Barbisanello, sulle colline dell'Altamarca trevigiana, nascondendo in aggiunta (e a proprie spese) i suoi genitori e i suoi due fratelli in casa di contadini nelle campagne dei dintorni.

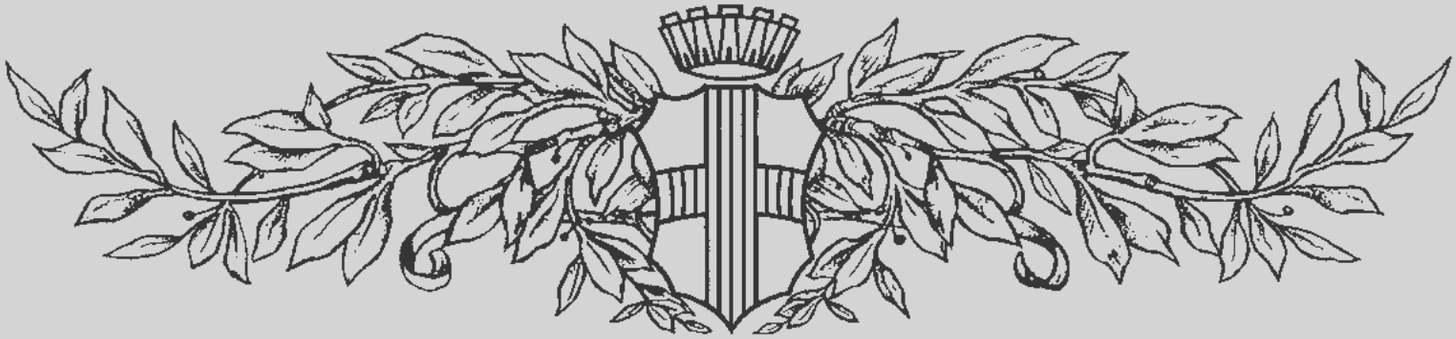
Il soprano Toti Dal Monte

Il pianista Carlo Polacco

Sono mesi drammatici e anche se Toti Dal Monte e Polacco si considerano dei privilegiati, ogni nuovo giorno nasconde un'insidia. Così si aggrappano allo studio per dare regolarità alle giornate, con una *exit strategy* in caso di pericolo: all'interno di una torretta nel parco di villa Toti c'è infatti una cabina elettrica, luogo in cui più volte Polacco troverà riparo. I rischi sembrano sotto controllo fino all'ottobre 1944, quando due ufficiali nazisti fanno irruzione nella villa del soprano e la invitano senza troppe cerimonie a tenere un concerto in onore del maresciallo Rommel al Teatro di Conegliano, per dare prova di fedeltà al regime e mettere a tacere ogni illazione sulla sua vicinanza alla lotta partigiana. Dopo un iniziale rifiuto, Toti Dal Monte decide di cedere alle pressioni anche su consiglio del CNL di Treviso. C'è un ultimo problema: per la serata manca un pianista. E allora la cantante corre il rischio più grande: arruola il maestro Polacco che, con il *nome de plume* di Carlo Poli, si presenta in scena e accompagna il concerto. Dopo la guerra la vicenda di Polacco diventa una medaglia al petto di Toti Dal Monte, decorata al merito da Pietro Nenni e Sandro Pertini, che ne fa cenno nella biografia "Una voce nel mondo". Quello che il soprano non racconta, ma che emerge dalle carte private (conservate in via provvisoria nel vecchio municipio di Pieve di Soligo e destinate al nuovo Museo Toti Dal Monte), fra trascrizioni autografe di arie antiche e cadenze, è una canzone da battello dimenticata. Si intitola *Redentor* ed è dedicata "A Toti Dal Monte con ammirazione e riconoscenza. Venezia 1944". La firma è di Carlo Polacco. La festa del Redentore è la festa popolare *par excellence* a Venezia. Si celebra ogni anno in luglio sull'isola della Giudecca per ricordare la fine della peste del 1577 con un grande spettacolo pirotecnico. Nel 1944 però Carlo Polacco è lontano da Venezia. Si divide tra le stanze e la cabina elettrica di villa Toti per fuggire alla cattura. Ma ha un potente anestetico alla paura: la musica. E questo *Redentor*, abbozzato nel 1935 e con tutta probabilità completato secondo i desideri di Toti Dal Monte in quei mesi, cementa il legame tra i due nel momento peggiore della storia, in una Venezia negata come negati sono i suoi piccoli riti. Tra le macerie e i rastrellamenti, quando un colpo alla porta può decidere della tua sorte, il *Redentor* prende corpo dalla ferma volontà di non perdere la speranza e forse la leggerezza, anche se si cammina a bordo del precipizio.

Nel 1962, in una lettera indirizzata a Polacco, il soprano ne rivendicherà (con il sorriso) l'esclusiva. "Desidero fare una dichiarazione su questa canzone. Prima di tutto la canzone è stata scritta per me, l'ho sempre cantata con grande entusiasmo e grande successo! Nel Redentor c'è in pieno lo spirito e l'atmosfera veneziana della nostra incomparabile festa di luci, di gioia e di anima popolare!". Dopo la morte di Toti Dal Monte del Redentor si perdono le tracce. L'autografo è stato ritrovato nella primavera del 2023 e, dopo una prima esecuzione alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice nel giugno 2023, viene proposto alla Scala insieme a un programma che alterna cori verdiani alla Barcarolle dai Racconti di Hoffmann, l'Ave verum di Mozart e il canto funebre per la regina Didone, With Drooping Wings da Dido and Aeneas di Henry Purcell.

— ELENA FILINI
Giornalista professionista, specializzata in teatro musicale. Scrive per vanityfair.it, Gruppo Rcs Corriere della Sera, Connessi all'Opera e per il quotidiano Il Gazzettino



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

---

16 GENNAIO, ORE 17

CONCERTI DELL'ACCADEMIA
L'Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala, specializzato nel repertorio contemporaneo, diretto da Marco Angius esegue musiche di Goffredo Petrassi e Toshio Hosokawa nel Ridotto dei Palchi.

---

21 GENNAIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA
Per i concerti di musica da camera nel Ridotto dei Palchi, la spalla Francesco De Angelis, il primo violoncello Sandro Laffranchini e il pianista Roberto Paruzzo eseguono un programma con brani di Brahms e Schumann.

---

22 GENNAIO, ORE 16

NUREYEV ALLA SBARRA
Il nuovo appuntamento della rassegna "Invito alla Scala" curato da Mario Acampa è dedicato a Rudolf Nureyev. Con musiche di Čajkovskij e Prokof'ev si racconta il momento in cui il grande ballerino lascia la Russia, che lo condanna in contumacia per tradimento.

---

28 GENNAIO, ORE 15

LALLA & SKALI
La serie di concerti dedicati ai bambini con protagonisti Lalla e Skali, scritta e diretta da Mario Acampa, affronta il tema del Carnevale e della Commedia dell'Arte.

---

31 GENNAIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME
Aspettando il secondo titolo della Stagione di Balletto, Smith/León e Lightfoot/Valastro, Francesca Pedroni incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza dal titolo "Viaggio nella coreografia del nostro tempo".

Mostre a Milano

FINO AL 4 FEBBRAIO 2024

PALAZZO REALE
TEATRALITÀ. ARCHITETTURE PER LA MERAVIGLIA

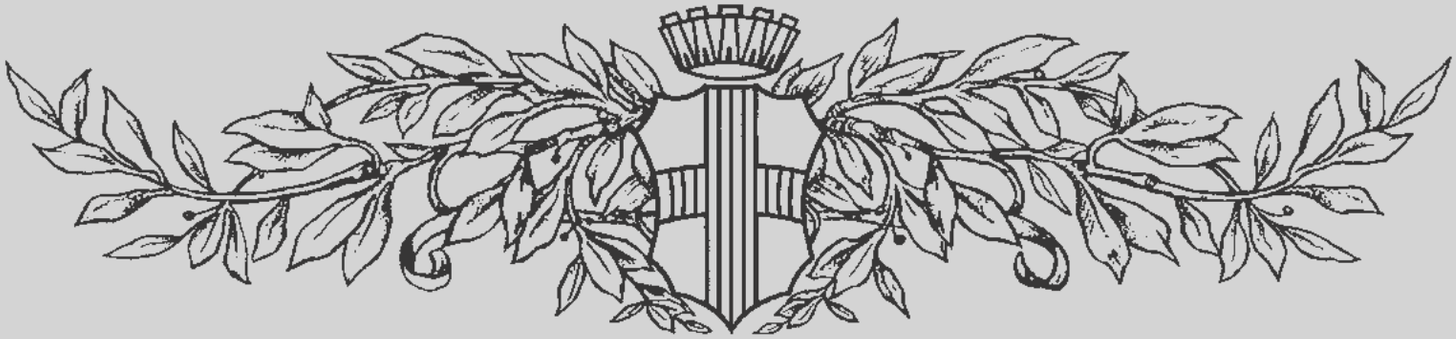
La mostra di Patrizia Mussa "Teatralità Architetture per la meraviglia", a cura di Antonio Calbi, promossa da Comune di Milano-Cultura, è stata inaugurata in concomitanza con l'apertura della nuova Stagione del Teatro alla Scala.

Il Teatro all'Antica di Sabbioneta in una fotografia di Patrizia Mussa

Nelle dieci sale dell'Appartamento dei Principi, le fotografie di Patrizia Mussa mostrano 60 immagini di grande formato con interventi di coloritura a mano, che restituiscono un percorso di analisi della teatralità in architettura: dai primi teatri di Vicenza, Sabbioneta e Parma – che segnano il passaggio dai teatri di corte agli edifici veri e propri – al Teatro alla Scala di Milano, dal Teatro San Carlo di Napoli al Teatro La Fenice di Venezia, dal Teatro Regio di Torino al Teatro Argentina di Roma, dal Teatro della Pergola di Firenze al Teatro Massimo di Palermo, unitamente ad alcune architetture che testimoniano la vocazione "teatrale" di certa architettura italiana, come la Reggia di Venaria, quella di Stupinigi, la Reggia di Caserta, Palazzo Grimani a Venezia.

Nelle sue fotografie, Patrizia Mussa usa un linguaggio che sembra, a prima vista, di natura oggettivante, per l'uso della luce naturale, la visione frontale, il fuoco totale, che si inseriscono in una calibrata "narrativa", razionale e cristallina. Ma la fotografia è, per l'artista, solo il punto di partenza. Dopo aver fissato la veduta e realizzato la stampa su carta cotone, Patrizia Mussa interviene infatti con i pastelli colorati a ripercorrere i dettagli e rendendola molto simile a un dipinto o a un arazzo, marcando così una distanza definitiva dal linguaggio meramente fotografico per approdare in un campo artistico ancora senza nome dove l'atto fotografico si unisce al gesto pittorico.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS
Le cellule della voce

PORTFOLIO BOZZETTI E FIGURINI
Fiume alla Scala

NOTE D'ARCHIVIO
Il fiuto della critica musicale

VOCI ALLA SCALA
Il mito antico nella voce di Fedora Barbieri

LIBRI
L'ascesa del signore del podio

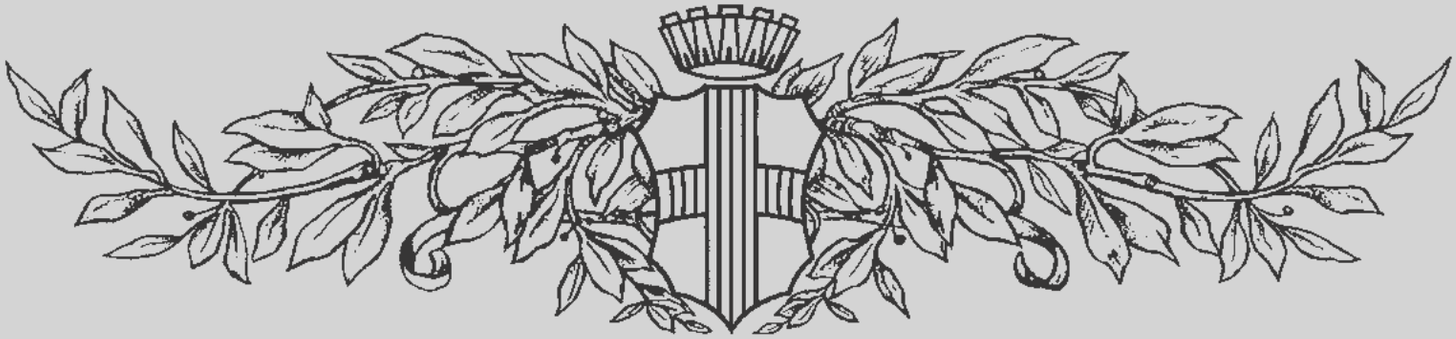
DISCHI
Il primo disco Ricordi

MEMORIE DELLA SCALA
Bernstein, Callas e la Scala: un amore infinito

SCALIGERI
Valentino Zucchiatti

INFORMAZIONI

Figurini per La vita breve di Manuel de Falla, regia di Mario Frigerio, 1952



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Fantasmagoria Callas
Al Museo Teatrale alla Scala

LE CELLULE DELLA VOCE

Intervista ad Alvin Curran
di Mattia Palma

Per la mostra "Fantasmagoria Callas" il compositore Alvin Curran, fin dagli anni Settanta mo dei noni più importanti dell'avanguardia, ha rielaborato la voce di Maria Callas per realizzare un'installazione sonora

La prima opera che si incontra nella mostra "Fantasmagoria Callas" è un'installazione del compositore Alvin Curran dal titolo *Una voce poco fa*. I visitatori entrano in una stanza insonorizzata e vengono avvolti dalla voce di Maria Callas, che Curran ha rielaborato digitalmente, dilatando, frammentando, stratificando piccole cellule sonore estratte dalle loro leggendarie registrazioni del soprano. Un lavoro che permette di ritrarre ancora di più nell'anima dell'interpretazione callassiana, forse perché realizzato da un musicista d'avanguardia che ha sempre guardato l'opera con un certo distacco.

MP Qual è il suo rapporto con l'opera?

AC Sono cresciuto in una famiglia musicale, ma i miei non andavano all'opera, ma ascoltavo la lacobvanza alla radio. Mio padre era un musicista polivalente, suonava il violino, il trombone ed era un tenore del coro della sinagoga, ma cantava anche molta musica popolare che all'epoca, soprattutto parlando dell'anni Quaranta – sono nato nel '38 – comprendeva il repertorio che in inglese si definisce *light classical*, vale a dire canzoni popolari cantate con la voce impostata. Era prassi che ogni bambino suonasse almeno il pianoforte, era una regola fissa, un po' come leggere la Bibbia. Anch'io cominciai a prendere lezioni verso i cinque anni, ma la prima volta che sono andato all'opera, al Metropolitan, ne avrò avuto almeno diciotto: si dava Verdi, un'opera giovanile.

MP Che impressione ebbe?

AC Ricordo che non avevo capito nulla. Mi aspettavo un'esperienza indimenticabile e invece era stata un'esperienza da dimenticare. L'opera era lontana anni luce da qualunque esperienza che in quel momento per me poteva essere significativa. Per esempio in quel periodo era uscito *West Side Story* di Bernstein, ed era musica che mi sembrava parlasse di cose molto più direttamente rispetto a Verdi. Da allora l'opera è sempre rimasta fuori dalle mie preferenze musicali e dai miei interessi culturali.

MP Eppure non mancavano certo esperienze vocali nel mondo delle avanguardie.

AC Tutto il contrario: artisti come Meredith Monk, John La Barbera, Diamanda Galás sono entrati nel nostro mondo con una forza straordinaria. Io sono cresciuto nei miei primi lavori a Roma: suonavo dei piccoli strumenti e cercavo di ottenere da lì la tecnica dell'*overtone*. Insomma, la voce era presente nella mia vita come elemento sonoro, ma non come si intende di solito il canto nei conservatori, ovvero quella tradizione che va dal Barocco fino al tardo Ottocento. Il mio mondo è particolarmente più vicino a quello di Monteverdi, o persino precedente, come Hildegard von Bingen.

MP E come si colloca Maria Callas in questo quadro?

AC Lavorando per questa Mostra ho avuto l'impressione che il mondo dell'opera e della Scala siano in realtà molto più simili alla capacità tecnica incredibile. Ma nella sua voce c'è anche qualcos'altro, che non è facilmente spiegabile e che può trasportare chiunque in luoghi sconosciuti, mai visitati. Ci sono stati anche grandi pianisti, violinisti e così via con questa capacità, ma la voce, non bisogna dimenticarlo, è il nostro strumento musicale principale: ogni essere umano può cantare, anche se non è musicista. Per questo con lei è diverso.

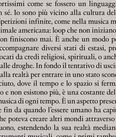
Installazione della mostra "Fantasmagoria Callas" al Museo Teatrale alla Scala

MP Come è stato immergersi nelle registrazioni di Maria Callas?

AC È stata un'esperienza incredibile: la sua voce mi ha colpito immantinente come materia prima. Specialmente agli inizi dell'anno scorso, ho sempre trovato la musica come ritorno alla natura, tant'è che ho sempre lavorato sui suoni della vita e sull'attenzione alla ricerca di nuove fonti sonore da usare come strumenti musicali. La voce della Callas rientra perfettamente in questo concetto e una voce così chiese come le campane delle chiese, il canto degli uccelli, il suono del vento e dell'acqua di un ruscello. Per me è una fonte infinita di ispirazione sonora.

MP Dal punto di vista pratico, in cosa è consistito il suo lavoro?

AC Sono entrato nelle registrazioni della Callas quasi da biologo musicale, cercando di estrarre delle molecole, delle cellule viventi di questa anima che è la voce della Callas. Poi ho cominciato a lavorare con questi piccoli elementi. Poteva trattarsi, ad esempio, di due o tre note, di un ritmo, di piccolo glissando, cose di poco conto, ma mi interessava tanto quello che lo cantava, ma ne pure vibrazioni microfonali di poco chi secondi con cui ho costruito dei loop, magari aumentando la durata. Insomma si tratta di manipolazioni, realizzate sempre in maniera rispettosa, ma con l'intenzione di produrre oggetti sonori nuovi. Ci sono dipingere con il suono e, in questo senso, i colori della Callas sono insuperabili.



FANTASMAGORIA CALLAS
MUSEO TEATRALE ALLA SCALA TRAILER

00:00:48

MP Mi viene in mente quella che è stata la Callas dell'immaginaria: Carby Berrian, che lei ha conosciuto. Quest'immagine queste artiste dicono molto su quanto cerchi realizzare siano possibili solo con l'interprete giusto.

AC Carby Berberian, che io ho avuto la fortuna di conoscere bene, interpretava la musica dal nulla, ovvero ricreava la musica, umana partendo dalla fisicità della voce stessa. Bisogna ricordare che, dagli anni Sessanta in poi, il pensiero teorico su quello di usare la voce umana come un qualsiasi altro strumento musicale cominciando di aumentare le sue possibilità. Carby è un esempio di una voce che è partita da un background completamente classico, anche per via del suo rapporto con Luciano Berio, ma che è diventata poi l'espressione di una vocalità pura: una voce senza storia. La Callas invece una storia ce la ha: sempre la sua voce rimane per noi la connessione più illuminante con il repertorio dell'Ottocento.

MP Si parla spesso della teatralità della voce di Maria Callas. Lei cosa ne pensa?

AC Non è un aspetto di cui mi sono interessato. Per me il rapporto con la Callas è stato nell'ascolto. Certo i ricordi dei momenti in cui è difficile non immaginarsi una situazione drammatica, quando canta: ma Mi o un Fa acutissimi, o al contrario quando emette la sua nota più bassa, che sarebbe un Re bemolle, come chiesa, sentente uno stato emotivo particolare: il personaggio lì sta morendo, o al contrario sta annunciando qualcosa, e è in uno stato di disperazione. Questi momenti li riconosco, ma nel mio lavoro devo cercare di non vederli. Anche dal punto di vista testuale, non è mai quello che dice che mi interessa: normalmente prendo la vocale finale di una parola, poco più una sua U, una O, una U, ed è quella lunghissima nota sostenuta fino alla fine che considero, non la parola che la precede.

MP Ma quindi cos'è la teatralità in musica secondo lei?

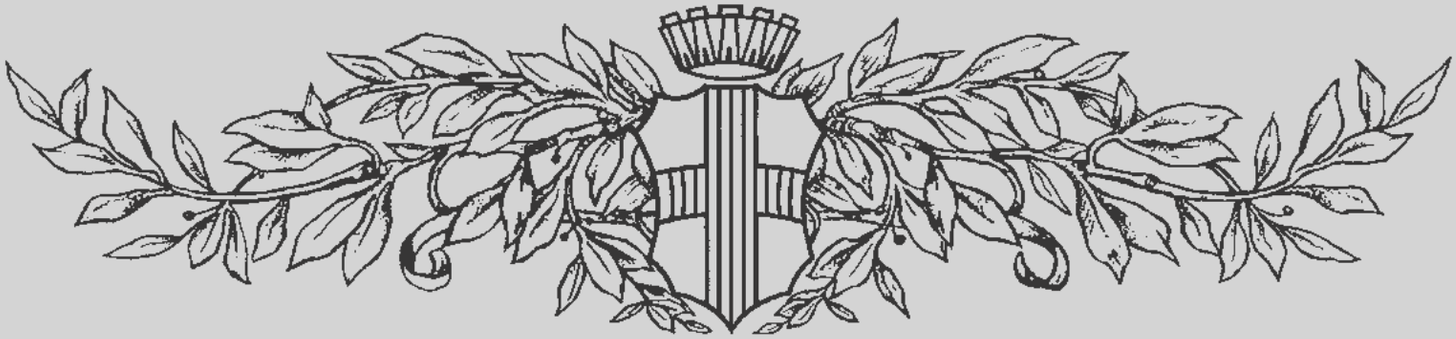
AC Il molto semplice: è l'artista che, mentre sta suonando, ha la capacità di entrare gre il pubblico in diverse esperienze emozionali. Questo può avvenire anche grazie alla più ridicola rendente artistica, ma per esempio quando ci si serve di rumori fortissimi come se fossero un linguaggio in sé. Io sono più vicino alla cultura delle ripetizioni infinite, come nella musica minimale americana: loop che non iniziano non finiscono mai. E anche un modo per accompagnare diversi stati di estasi, proprio di credi religiosi, spirituali, o anche dalle droghe. In fondo il tentativo di uscire dalla realtà per entrare in uno stato sconosciuto, dove il tempo e lo spazio si fermano o non esistono più, è una costante della musica di ogni tempo. E un aspetto presente in tutte le culture: essere umano ha capacità che poteva creare altri mondi attraverso il suono, attraverso il suo, ma realtà mediante strumenti musicali, come i primi tamburi o i flauti fatti di ossa umane o animali, che risalgono a circa 40 mila anni fa.

MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con Classic Voice, L'Ermitanda, La Lettura e Cadenze, Coordinatore di redazione della Rivista della Scala

La mostra "Fantasmagoria Callas" è visitabile al Museo Teatrale alla Scala fino al 30 aprile 2019.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Portfolio
— Bozzetti e figurini

Bozzetto per *Medea* di Luigi Cherubini,
regia di Margherita Wallmann, 1953

FIUME ALLA SCALA

L'universo di Salvatore Fiume (Comiso, 1915 – Milano, 1997) esplora il mito, la presenza del cavaliere e la calda sensualità femminile che approdano sulle immaginarie isole dell'artista, pronte ad accogliere anche gli archetipi teatrali di *Medea*, *Prometeo*, *Norma*. Con la sua sensibilità concreta e materica eppure preziosa, con la cromia densa ma brillante, Fiume destina alla Scala un numero cospicuo di allestimenti tra cui spicca il paesaggio pietrificato della *Medea* di Cherubini con Maria Callas.

— VITTORIA CRESPI MORBIO
Storico della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale

Figurini per La vita breve di Manuel de Falla,
regia di Mario Frigerio, 1952

Figurini per *Norma* di Vincenzo Bellini,
regia di Margherita Wallmann, 1955

Immagini tratte dal volume

Fiume alla Scala

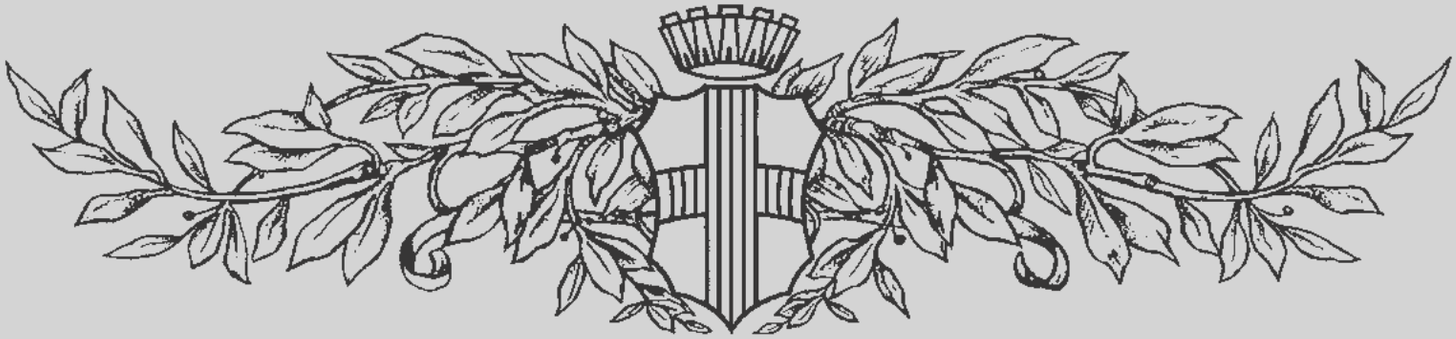
di Vittoria Crespi Morbio,
collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala",
edizioni Amici della Scala

Figurino per *Nabucco* di Giuseppe Verdi,
regia di Mario Frigerio, 1958

AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala
sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico.

Sono più di 80 le pubblicazioni finora edite, tra collane sullo spettacolo e gli operatori della Scala, testi sulle capitali della musica, su scenografi e costumisti della Scala, sulla sua storia giuridico-economica.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

IL FIUTO DELLA CRITICA MUSICALE

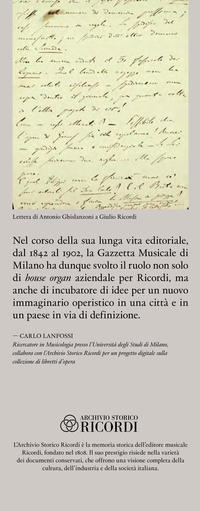
Filippo Filippi aveva naso. Lo sapevano gli amici del più importante critico musicale attivo a Milano nella seconda metà dell'Ottocento, i quali si affidavano a lui per lo straordinario talento nello scoprire nuovi compositori, nuove tendenze artistiche e nuovi locali alla moda. Lo sapevano anche i suoi nemici, però, e questi non mancavano di sottolineare quanto pronunciato fosse tal naso, oltre al suo ego: dalle pagine delle decine di giornali e riviste musicali che animavano la Milano post-Unitaria, infatti, il macrorrino "Pippo Pippi" veniva ritratto come un vanesio progressista (oggi si direbbe "radical chic") dedito al culto wagneriano e a un'ossessiva cura tricologica. Quando Tito Ricordi lo nomina direttore della Gazzetta Musicale di Milano nell'agosto del 1858, succedendo ad Alberto Mazzucato, il "buon Pippo" (come lo chiamerà Giulio Ricordi in un coccodrillo apparso sulla Gazzetta pochi giorni dopo la sua morte nel 1887) era già una di quelle personalità della vita musicale milanese capaci non solo di partecipare a tutte le discussioni sulle prime rappresentazioni di nuove opere in Italia o all'estero, ma anche di farle fallire.

Il critico musicale Filippo Filippi

È proprio Filippi, ad esempio, colui che dalle colonne della Gazzetta musicale fa conoscere anche i più riposti dettagli del *Don Carlo* di Verdi con un mastodontico *Studio analitico* pubblicato in diciannove puntate tra il 15 gennaio 1869 e il 30 luglio 1871, poco dopo le recite milanesi della versione in cinque atti. Lettura specialistica e impegnativa (persino l'allora redattore-capo della Gazzetta, Antonio Ghislanzoni, sbotterà in una lettera a Giulio Ricordi: "E quel Filippi non la finirà mai co' suoi articoli pel *Don Carlo*?"), ma nondimeno scelta strategica dell'editore Ricordi per mantenere viva l'attenzione (anche solo "visiva") sul nome del compositore più importante della scuderia, quel Verdi che proprio nel 1869 tornava al Teatro alla Scala dopo oltre vent'anni di autoesilio. Come si intuisce dal modo in cui viene riorganizzata la Gazzetta musicale da Giulio Ricordi quando ne prende di fatto le redini nel 1866, limitando il più possibile le trattazioni teoriche e tecniche in favore di una più variegata selezione di rubriche e bollettini teatrali da tutto il mondo, il focus è sempre più su Milano e in particolare sulla Scala, protagonista ormai delle prime pagine del periodico nella seguitissima sezione "Rivista milanese". È questa politica editoriale della Gazzetta che favorirà il ritorno del *Don Carlo* sul palcoscenico milanese nel 1884: in un certo senso, la nuova versione in quattro atti esiste proprio grazie all'apparato mediatico messo in piedi da Casa Ricordi, la quale ne architetta la narrazione come di uno spettacolo nuovo e migliorato, financo necessario.

Ritagli della Gazzetta Musicale di Milano

Una simile campagna promozionale, dilatata su tempi ancora più lunghi, ha avuto luogo per il *Simon Boccanegra*. Tra il 1857, anno dell'infausto debutto sulle scene veneziane, e la nuova versione scaligera del 1881, il nome impianto editoriale della Gazzetta permette a Ricordi di preparare il terreno grazie a un'intricata politica culturale fatta di rassegne stampa internazionali, lettere, pubblicità di arrangiamenti musicali e scelte oculate di tempistiche di marketing (nel 1881 Milano si sta preparando al grande debutto sulla scena mondiale grazie a quel catalizzatore di turismo culturale che fu l'Esposizione Nazionale). A sfogliare i carteggi conservati presso l'Archivio Storico Ricordi, si intuisce come non ci fosse quasi nulla di lasciato al caso: gli stessi Filippi e Giulio Ricordi sono all'opera per convincere un Verdi particolarmente riluttante (il compositore odiava la "réclame", come non mancava di ricordare a entrambi in ogni lettera).



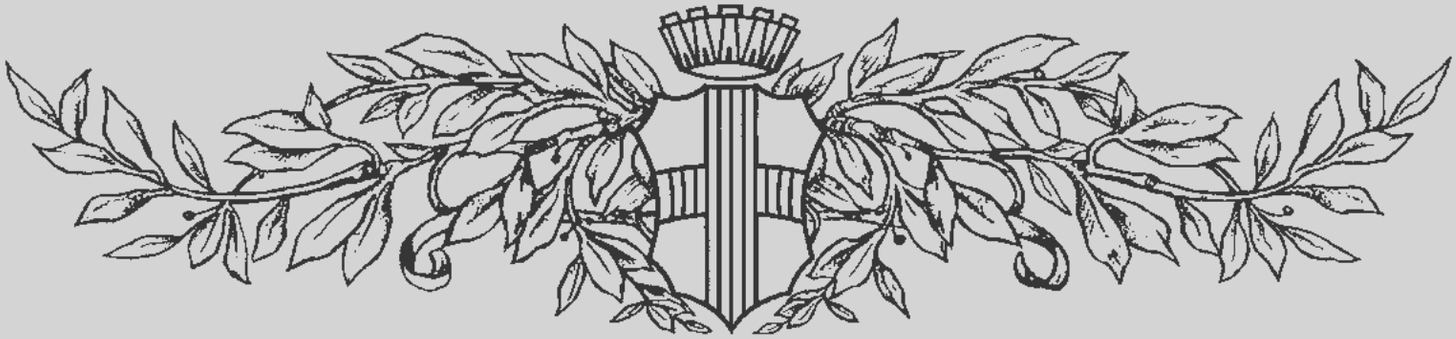
Lettera di Antonio Ghislanzoni a Giulio Ricordi

Nel corso della sua lunga vita editoriale, dal 1842 al 1902, la Gazzetta Musicale di Milano ha dunque svolto il ruolo non solo di *house organ* aziendale per Ricordi, ma anche di incubatore di idee per un nuovo immaginario operistico in una città e in un paese in via di definizione.

— CARLO LANFOSSI
Ricercatore in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano, collabora con l'Archivio Storico Ricordi per un progetto digitale sulla collezione di libretti d'opera

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

L'Archivio Storico Ricordi è la memoria storica dell'editore musicale Ricordi, fondato nel 1808. Il suo prestigio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società italiana.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

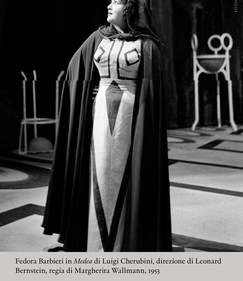
Nell'aria di Neris "Solo un pianto con te versare", dalla Medea di Cherubini, la voce di Fedora Barbieri dimostra l'importanza di saper differenziare gli stili anche in una stessa pagina

Fedora Barbieri nasce a Trieste nel 1920 e inizia a studiare canto da giovanissima. Vincitrice di una borsa di studio, si perfeziona alla scuola del Maggio Musicale Fiorentino con Giulia Tess come insegnante ed esordisce al Teatro Lirico di Firenze il 4 novembre 1940, poco più che ventenne.

IL MITO ANTICO NELLA VOCE DI FEDORA BARBIERI

Nonostante sembrasse che il destino avesse messo in ordine tutti gli elementi per la carriera di Barbieri, che durante il corso della sua attività cantò ben 110 opere, lei affermava spesso nelle interviste che quella del canto non fu affatto una scelta: "Io ho studiato un anno e mezzo solo. Non volevo diventare cantante perché mi piaceva il commercio!". Tuttavia, anche il palcoscenico del Teatro alla Scala, che rappresenta un obiettivo per tutti i cantanti, giunse per lei con grande naturalezza e vi esordì giovanissima, non ancora ventunenne, l'8 aprile 1941 nella *Nona Sinfonia* di Beethoven diretta da Victor de Sabata, programma che la vedrà successivamente impegnata con la direzione di Arturo Toscanini nel giugno 1946.

Il debutto operistico alla Scala, dove in totale si esibì 205 volte, avvenne in una serata inaugurale, il 26 dicembre 1943, nel *Falstaff* di Giuseppe Verdi, nella parte di Meg Page, ancora con la direzione di De Sabata. Da lì in avanti diventa una presenza costante nelle stagioni successive per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta, particolarmente apprezzata in ruoli drammatici come quelli di Amneris (1946, 1948, 1950, 1951, 1960), Azucena (1948/49, 1959), Carmen (1946, 1949) e Dalila (1950, 1952), nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1944, 1949, 1958), in *Orfeo ed Euridice* di Gluck (1951, 1958) e in *Medea* di Cherubini (1953/54), fino al contemporaneo *Die Bassariden* di Henze (1968). A partire dagli anni Sessanta le presenze di Fedora Barbieri alla Scala si diradano, salvo un ritorno tra il 1979 e 1981 quando interpreta la padrona della taverna in *Boris Godunov* (1979/80 e 1981) e Mrs. Quickly in *Falstaff* (1981).



Fedora Barbieri in *Medea* di Luigi Cherubini, direzione di Leonard Bernstein, regia di Margherita Wallmann, 1953

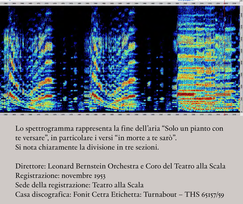
La fonogenicità della voce di Fedora Barbieri è data principalmente da quel colore scuro col quale riuscì a caratterizzare un vasto repertorio, dal Rinascimento alla musica contemporanea, grazie sia alla duttilità del fraseggio sia alla capacità di escursione timbrica compresa fra il registro di mezzosoprano e quello di contralto. "Bisogna avere il suono rotondo, come mi diceva Toscanini, il parlar cantando e la parola scolpita nel bronzo". Sono proprio questi i punti fermi che Fedora Barbieri sembra aver preso in parola se si considera l'aria "Solo un pianto con te versare" del II atto di *Medea* di Cherubini, in particolare i versi conclusivi: "in morte a te sarò". Dall'andamento curvilineo della prima sezione dello spettrogramma, che si ripete morfologicamente nella seconda sezione, emerge un suono morbido e belcantistico, mentre nella terza sezione Barbieri chiude l'aria con un suono misto di testa e di petto, lasciando propagare un vibrato ampio e regolare, intriso di forte drammaticità, come si evince dal tratto rosso scuro del grafico, segno che l'emissione è tenuta e ben appoggiata.

Dunque nelle prime due sezioni dell'immagine, forte della capacità di attingere dallo stile del canto barocco, emerge come Fedora Barbieri fosse capace di modellare una voce scura attraverso un fraseggio molto flessibile. L'ampiezza dell'oscillazione frequenziale della terza sezione, invece, risulta piuttosto di impronta verista, il che marca la libertà interpretativa che la cantante poteva permettersi grazie alla sua straordinaria naturalezza e capacità tecnica.

Medea è un personaggio talmente complesso che tutti i riferimenti mitologici che si sono stratificati in lei si rifrangono anche sugli altri personaggi. Così una figura intermediaria come Neris è resa forse nel modo migliore da interpreti versatili, capaci di differenziare stilisticamente i momenti rilevanti come questa conclusione d'aria, snodo drammaturgico fondamentale dell'opera di Cherubini.

— LISA LA PIETRA

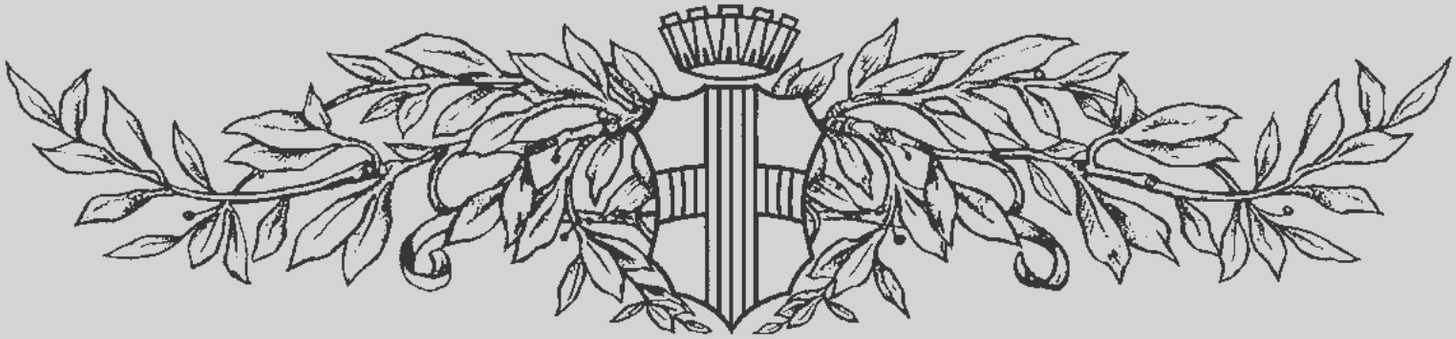
Specialista in analisi ed estetica del repertorio vocale, svolge un dottorato presso l'Università di Parigi 8 in co-impadronimento scientifico all'IRCAM



Lo spettrogramma rappresenta la fine dell'aria "Solo un pianto con te versare", in particolare i versi "in morte a te sarò".
Si nota chiaramente la divisione in tre sezioni.

Direttore: Leonard Bernstein Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Registrazione: novembre 1953
Sede della registrazione: Teatro alla Scala
Casa discografica: Fonit Cetra Etichetta: Turnabout – THS 65157/59

Fonte: AudioSculpt, SuperVP, Pm2 e IrcamBeat sviluppati dall'équipe Analysis/Synthesis fotografia di IRCAM



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

L'ASCESA DEL SIGNORE DEL PODIO

Tra le battute proferite dai direttori, poi raccolte e tramandate dai professori d'orchestra (in tal caso della NBC), ve n'è una di Arturo Toscanini. Non è politicamente corretta, ma fu espressa con un tocco di stizza dal Maestro esasperato dai continui errori dei suoi musicisti. Eccola: "Dopo morto, tornerò sulla terra come portiere di bordello e non farò entrare nessuno di voi".

Al di là del carattere di Toscanini, vale la pena sempre chiedersi com'è nata e qual è la funzione del direttore, figura tra le più fascinose dell'universo musicale. Un saggio di Ivano Cavallini (che vide la luce nel 1998 e ora è riproposto con aggiornamenti) risponde con competenza e dati storici a tali e ad altre domande, indagando percorsi e motivi che hanno consentito l'evoluzione del signore del podio e dell'arte che rappresenta. Anzi, il libro ricorda che il direttore d'orchestra è una figura iconica con una valenza culturale che supera i limiti della musica. Oltre a ricostruire la genesi di tale funzione, Cavallini offre l'analisi degli scritti di compositori-direttori quali Schumann, Berlioz, Liszt o Wagner; inoltre esamina il lavoro delle associazioni concertistiche di Lipsia, Parigi, Londra e Vienna.

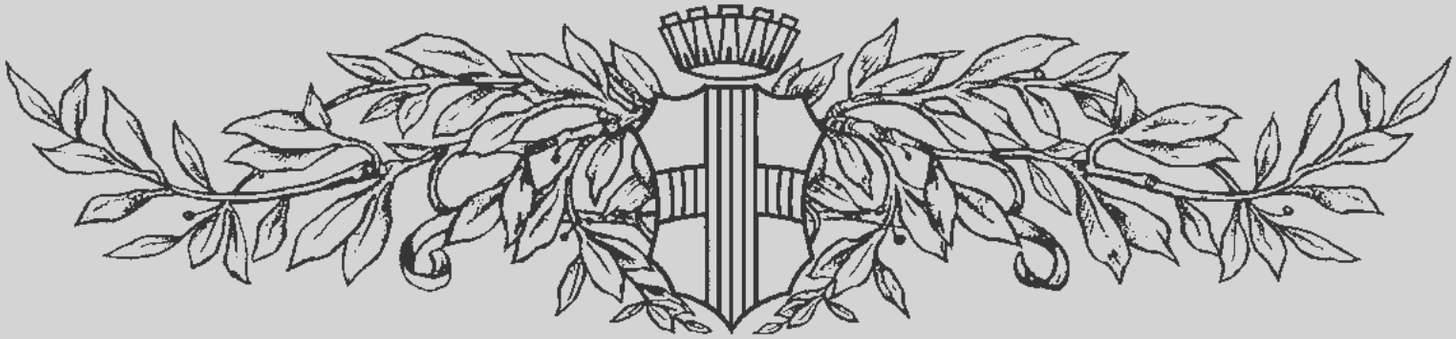
Ivano Cavallini

Il direttore d'orchestra
Genesi e storia di un'arte

pp. 304
Edizioni Curci
euro 27

Non soltanto: il libro è un'indagine sull'origine di tale figura, soffermandosi sulle fasi che dal maestro al cembalo portano ai momenti della direzione con il violino tra XVIII e XIX secolo, via via sino all'"irresistibile ascesa" del direttore novecentesco, che in taluni casi diventa divo. L'opera dedica anche un capitolo al "protogestore' e il riscatto della direzione dell'opera italiana dopo la metà del XIX secolo", soffermandosi sulle proposte di riforma sulla conduzione nei teatri del Belpaese o sulle nostre bacchette che si sono fatte apprezzare nel mondo. Il libro è utile per conoscere i sistemi in uso dalla fine del Seicento, con la nascita delle formazioni musicali moderne, fino agli inizi del Novecento, quando i protagonisti del podio erano anche definiti despoti oltre che artefici dell'interpretazione.

— ARMANDO TORNO
Giornalista, saggista e conduttore radiofonico. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna "Letture e note al Museo"



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FOTIADI

Dischi

IL PRIMO DISCO RICORDI

A inaugurare la collana "Ricordi Reprints" dell'Archivio Storico Ricordi è un vinile che rappresenta un momento fondamentale non solo della storia del disco, ma della cultura musicale italiana: la *Medea* di Cherubini in italiano nell'interpretazione di Maria Callas, con Tullio Serafin sul podio dell'Orchestra del Teatro alla Scala. Il valore storico di questo LP è dovuto innanzitutto al fatto che esso inaugurò i Dischi Ricordi: le dirigenze della casa editrice milanese, che fino a quel momento (1957) non avevano mai pensato di avventurarsi nel mercato discografico, poterono intraprendere quest'avventura pionieristica grazie all'intuito del giovane Nanni Ricordi. Nanni, che in quegli anni si trovava negli Stati Uniti e possedeva competenze discografiche sviluppate oltreoceano (oltre a suonare bene il pianoforte), fu anche colui che rese possibile l'accordo fra Maria Callas e la Ricordi, in virtù dell'amicizia con il leggendario soprano. Tutto fu organizzato in pochi mesi: dall'America giunsero i fonici della Mercury (che garantirono una trasparenza di suono inusitata per il contesto italiano); la Callas limò il suo ultramilionario cachet in cambio della promessa di poter lavorare alcuni giorni con un pianista in modo da arrivare perfettamente preparata (l'incisione fu portata a termine in soli tre giorni!).

Maria Callas

Medea

Deluxe Edition 3 LP 180G
500 copie numerate a mano
Riproduzione del box
e del booklet originali

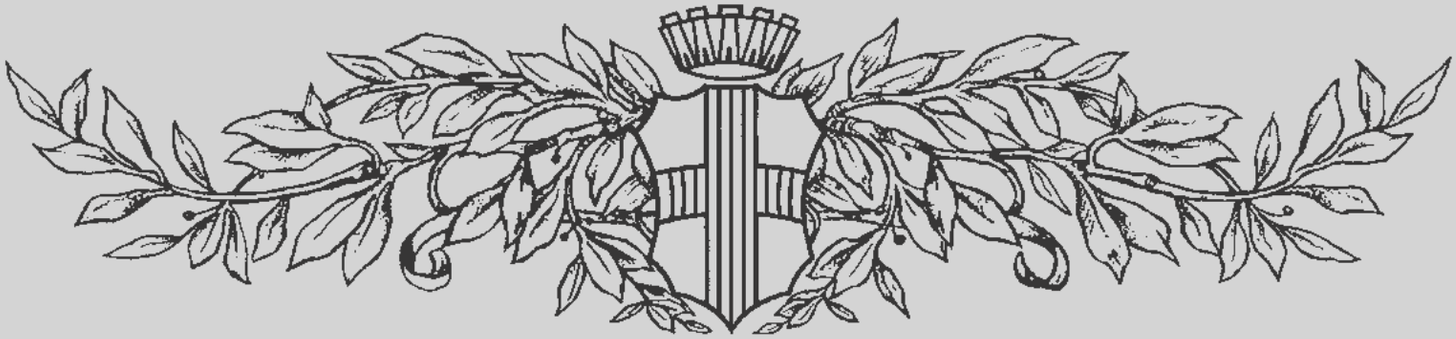
Nuovo booklet con
immagini e contributi
dell'Archivio Storico
Ricordi

Dischi Ricordi

Sebbene la sua voce non fosse già più quella di qualche anno prima, la performance è eccezionale per visionarietà e concentrazione mentale, soprattutto nell'ultimo atto, dove i colori scuri nel registro medio-grave danno i brividi ("Del fiero duol"). La sua Medea, perfettamente sostenuta dall'ispirata direzione "al calor bianco" di Tullio Serafin (che la Callas considerava una sorta di "padre musicale"), sembra mossa da una forza oltreumana, un cieco destino che poco ha a che vedere con gli psicologismi dell'umana passione. È, in tal senso, più tragica che drammatica: di una lucidità spietata e spettrale, che sembra quasi minare il meccanismo della catarsi aristotelica. Le grida strazianti di "Lontan, lontan serpenti" e l'alienazione di "Son vinta già" non lasciano spazio ad alcuna consolazione né possibile salvezza.

I buoni motivi per procurarsi questo LP stampato in sole 500 copie sono anche altri: la riproduzione del box e del booklet originali (da manuale il saggio storico-critico di Giulio Confalonieri) e la presenza nel cast di un allor giovanissima Renata Scotto, nella parte di Glauce.

— LUCA CIAMMARUGHI
Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda quotidianamente su Radio Classica. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna "Dischi e tasti"



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Il patrimonio degli archivi del Teatro

BERNSTEIN, CALLAS E LA SCALA: UN AMORE INFINITO

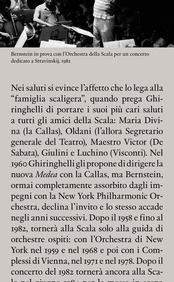
Alla Scala Leonard Bernstein lavora due volte con Maria Callas, per due produzioni leggendarie: *Medea* di Cherubini e *La sonnambula* di Bellini. Da allora il "Maestro" resterà sempre legato alla Scala, come testimoniano una sua lettera e il ricordo dell'oboista Gaetano Galli

Maria Callas, in moglie di Leonard Bernstein, Leonard Bernstein, Emanuela di Casalbuttano 17 dicembre 1955, durante la prima della *Wally* di Catalani

Milano, Teatro alla Scala, 30 maggio 1982. "Il direttore si presentò davanti all'Orchestra, prima in assetto da concerto, per cominciare la prova. Indossava una curiosa maglietta a righe, forse con un po' troppo attillata per le sue forme. Improvvisamente si girò, si rivolse verso la sala e, in un silenzio quasi mistico, sussurrò: 'La Scala... Maria...' Trascorsi alcuni secondi durante i quali l'intensità era diventata così forte da risultare quasi palpabile, si girò nuovamente per iniziare a dirigere. Noi allora che i suoi occhi erano diventati lucidi per la commozione. Poi, con una particolare espressione dialettale italiana, disse: 'Andiamo!' e iniziò una lettura della pagina di Strawinskij memorabile e indimenticabile. Al termine della prova mi attardai qualche minuto per sistemare il mio strumento e quasi tutti i colleghi avevano già lasciato il palco. Il 'Maestro' però era ancora lì, assorto, forse perso nei suoi ricordi scaligeri di trent'anni prima, quando arrivò un giovane assistente che gli consegnò una specie di bicchierino di vetro pieno e il suo pacchetto di sigarette. Lui sorseggiò del bicchierino e poi si accese una sigaretta, godendosi ancora un po' quel nuovo momento tra le mura scaligeri. Proprio che i vigili del fuoco intervennero, mi affrettai verso il direttore e gli dissi: 'Maestro, scusi, la sigaretta...'; lui si rivolse verso di me e nel suo spiccato accento americano mi disse 'Vuoi fumare? Tieni!'. Non feci in tempo a ribattere che mi trovai con la sua sigaretta in bocca, mentre lui se ne era già accesa un'altra. A quel punto la nascosi nel palmo della mano e mi avviai rapidamente verso l'uscita". In passata testimonianza di Gaetano "Tano" Galli, oboista nell'Orchestra della Scala dal 1970 al 2009, sono racchiuse la sensibilità, la grandezza e la sregolatezza di Leonard Bernstein, uno dei più grandi geni musicali del Novecento. Siamo nel 1982 e Bernstein torna alla Scala per tre concerti. Non dirigeva l'Orchestra della Scala dal 1958.

Lettera scritta da Leonard Bernstein ad Antonio Ghiringhelli nel 1957

Il programma è interamente dedicato a Igor' Stravinskij, nel centenario della nascita: la *Sinfonia di salmi* e *Le Sacre du printemps*. La *Sinfonia di salmi* sarebbe stata proposta pochi giorni dopo anche a Venezia, nella Basilica dei Santissimi Giovanni e Paolo. A Venezia il Maestro si presentò con stivali e cappello da cowboy!" ricorda ancora Tano Galli. I ricordi che portano alla commozione il grande direttore, compositore e pianista sono quelli del favoloso anni Cinquanta, del suo nuovo visto trapiantato alla Scala insieme a Maria Callas, scomparsa pochi anni prima. Leonard "Lenny" Bernstein debutta alla Scala il 14 novembre 1950 in un concerto che unisce Mozart (Ouverture dal *Don Giovanni* e *Concerto in si bem.* K. 450, in cui è impegnato anche come pianista) a Mahler (*Sinfonia n. 2*, per la prima volta eseguita a Milano). Torna poi nel novembre 1955 per alcuni concerti, ma soprattutto il mese successivo per quella *Medea* di Luigi Cherubini che segna il suo incontro con Maria Callas. Un incontro "fortuito" in un certo senso, perché il titolo viene deciso all'ultimo momento a causa dell'indisponibilità di Victor de Sabata, che avrebbe dovuto dirigere *Mitridate Eupatore* di Alessandro Scarlatti, costretto dalla malattia a ritirarsi dal podio. Si decide quindi di proporre *Medea*, già interpretata dalla Callas a Firenze con grande successo con la direzione di Vittorio Gui, che tornerà a già impegnato nel periodo. Si cerca un altro direttore e a pensare a Bernstein secondo alcuni è lo stesso De Sabata, secondo altri proprio Maria Callas. Tra direttore e soprano c'è subito grande feeling: Callas dialoga alla pari con Bernstein, dimostrando di avere grandi conoscenze musicali e un'impressionante padronanza della partitura dell'opera. A sua volta il direttore, che si cimenta con il titolo per la prima volta, è compiaciuto e divertito dalla situazione e, senza timori di "lesa maestà", le lascia spazio anche nella concertazione. Un sodalizio che crea un risultato di altissimo livello: il 10 dicembre 1955 va in scena una *Medea* che in qualche modo offusca la serata inaugurale di tre giorni prima, *La Wally* di Catalani con Renata Tebaldi come protagonista, alla quale entrambi assistono come spettatori, accompagnati dai rispettivi consorti Felicia Montealegre e Giovanni Battista Meneghini. Bernstein torna alla Scala nel 1955 per dirigere *La sonnambula* di Bellini, ancora con Maria Callas come protagonista, quindi *La bohème* di Puccini e alcuni concerti. Negli archivi scaligeri troviamo una lettera, datata 23 aprile 1957, scritta dal direttore al Sovrintendente Ghiringhelli, cui Bernstein si rivolge chiamandolo "Ghiringhellissimo", in cui spiega che non gli è possibile tornare alla Scala nella stagione successiva, ma che gli sarà "appena *possible*" dirigere alcuni concerti nel novembre 1958 (che di fatto dirigerà il 16, 18 e 18 novembre).

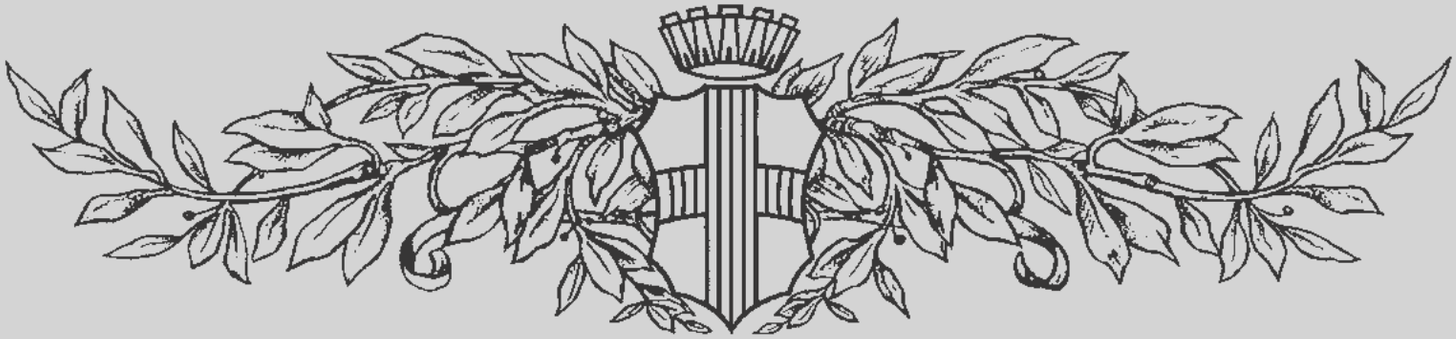


Bernstein in prova con l'Orchestra della Scala per un concerto dedicato a Stravinskij, 1982

Nel salutò si evince l'affetto che lo lega alla "famiglia scaligera", quando prega Ghiringhelli di portare i suoi più cari saluti a tutti gli amici della Scala: Maria Divina (la Callas), Oldani (l'allora Segretario generale del Teatro), Maestro Victor (De Sabata), Giulini e Luchino (Visconti). Nel 1960 Ghiringhelli gli propone di dirigere la nuova *Medea* con la Callas, ma Bernstein, ormai completamente assorbito dagli impegni con la New York Philharmonic Orchestra, declina l'invito e lo stesso accade negli anni successivi. Dopo il 1958 e fino al 1982, tornerà alla Scala solo alla guida di orchestre ospiti: con l'Orchestra di New York nel 1959 e nel 1968 e poi con i Complessi di Vienna, nel 1971 e nel 1978. Dopo il concerto del 1982 tornerà ancora alla Scala nel giugno 1984 per la messa in scena della sua opera *A Quiet Place* and *Trouble in Tahiti* e per dirigere la Filarmonica scaligera in due concerti, con brani di Mozart e Mahler, come alla sua prima apparizione nel 1950.

Infine, nel 1989 porterà alla Scala l'Orchestra di Schleswig-Holstein, da lui fondata nel 1987, per un concerto in cui divide il podio con alcuni giovani direttori. Bernstein salutò tutti un anno dopo, il 14 ottobre 1990, lasciandoci pagine immortali nella storia della musica, come interprete e come compositore, ma anche il ricordo, tenero e malinconico, di quello sguardo commosso nel ripensare ai giorni vissuti alla Scala con "Maria Divina".

— ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

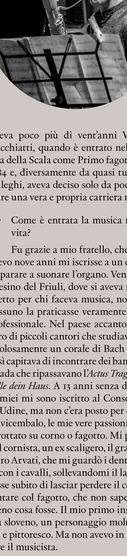
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Le persone che fanno la Scala

VALENTINO ZUCCHIATTI

Dopo quasi quarant'anni nell'Orchestra scaligera, il Primo fagotto Valentino Zucchiatti va in pensione e fa un bilancio della sua esperienza artistica



Aveva poco più di vent'anni Valentino Zucchiatti, quando è entrato nell'Orchestra della Scala come Primo fagotto. Era il 1984 e, diversamente da quasi tutti i suoi colleghi, aveva deciso solo da poco di iniziare una vera e propria carriera musicale.

MP Come è entrata la musica nella sua vita?

VZ Fu grazie a mio fratello, che quando avevo nove anni mi iscrisse a un corso per imparare a suonare l'organo. Vengo da un paesino del Friuli, dove si aveva molto rispetto per chi faceva musica, nonostante nessuno la praticasse veramente a livello professionale. Nel paese accanto c'era un coro di piccoli cantori che studiavano meticolosamente un corale di Bach all'anno, così capitava di incontrare dei bambini per strada che ripassavano *Ulctus Tragicus* o *Bestelle dein Haus*. A 13 anni senza dire nulla ai miei mi sono iscritto al Conservatorio di Udine, ma non c'era posto per organo o clavicembalo, le mie vere passioni, e venni dirottato su corno o fagotto. Mi presentai dal cornista, un ex scaligero, il grande Maestro Arvati, che mi guardò i denti come si fa con i cavalli, sollevandomi il labbro. Mi disse subito di lasciar perdere il corno e di tentare col fagotto, che non sapevo nemmeno cosa fosse. Il mio primo insegnante era sloveno, un personaggio molto idealista e pittoresco. Ma non avevo in mente di fare il musicista.

MP La musica era più un passatempo?

VZ Sì, volevo fare il medico. Poi a 17 anni persi mio padre, e decisi di non voler persare su mia madre per tutti gli anni che occorrono a laurearsi in Medicina. Era appena arrivata l'informatica in Italia, e c'era un gran bisogno di matematici che si applicassero a questa nuova disciplina, che si stava espandendo in modo incredibile. Così andai a Torino, mi iscrissi all'università e lasciai il fagotto. Però la musica mi mancava, iniziai a frequentare un ensemble amatoriale con cui si suonavano strumenti antichi sull'onda delle esperienze di prassi esecutiva di Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt. Una sera andai a sentire l'Orchestra Rai nella *Passione secondo Matteo* e rimasi senza fiato per il suono del fagotto suonato da Vincenzo Menghini. Ho ancora le lacrime a ripensarci. Il giorno dopo mi presentai da lui in Conservatorio: mi accolse come un padre e ricominciai. Nella sua classe incontrai due geni come Daniele Damiano, dal 1987 Primo fagotto dei Berliner Philharmoniker, e Pier Paolo Gedda, talento incredibile ma più sregolato, che purtroppo è mancato molto giovane. Avevo ripreso quindi, ma sempre con i miei ritmi: prima la matematica, poi la musica.

MP E quando passò in testa la musica?

VZ Quando iniziai a vincere le prime audizioni. Purtroppo quelle prime esperienze in orchestra non mi entusiasmarono: mi sembravano ambienti privi dello spirito amatoriale che avevo sempre avuto, erano gli anni di *Prova d'orchestra* di Fellini... Tant'è che quando poi vinsi alla Scala, al ragioniere Molari che mi porse il contratto di lavoro disse: "Ci posso pensare un attimo?". Lui incredulo mi fece parlare con il mio futuro collega, il mitico Evandro Dall'Oca, Primo fagotto della Scala per trent'anni. Mi portò in piazza Duomo e mi disse di stare tranquillo, che alla Scala l'ambiente era fervido e semmai anche troppo competitivo.

MP Com'era l'Orchestra della Scala allora?

VZ Era un'orchestra composta da fenomeni. Spesso questi personaggi suonavano benissimo affidandosi quasi esclusivamente al talento e allo studio. Ricordo in particolare Pippo Bodanza, la prima tromba, un musicista di una solidità e serietà incredibili. Adesso il livello medio si è alzato, ma allora c'era una passione davvero speciale, personalità forti e tanto talento. Tutti i giorni passavo tre ore di studio negli scantinati, dove una volta si trovavano gli orchestrali pensionati a giocare a scacchi insieme ai colleghi, che magari si fermavano lì perché non potevano suonare a casa. Era un modo per trasmettere aneddoti e curiosità a noi giovani. Non parlo di pettegolezzi ma di tradizioni, ad esempio ogni sabato che diceva Karajan quando dirigeva. Oggi con i tornelli all'ingresso del Teatro, purtroppo, questa abitudine si è persa ed è un vero peccato. Un'orchestra mantiene la sua identità anche grazie a questi scambi.

MP Ci racconti alcune serate memorabili della sua carriera alla Scala.

VZ Tra le più recenti mi viene in mente il rientro dopo il Covid, quando abbiamo suonato il *Requiem* di Verdi con Riccardo Chailly a Bergamo e a Brescia: il nostro cavallo di battaglia nelle due città più colpite dalla pandemia, una ridda di emozioni difficili da dominare. Tornando indietro nel tempo mi viene in mente un altro *Requiem*, con Claudio Abbado nella Chiesa di San Marco, con Monserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Peter Dvorský e Samuel Ramey. Per me fu molto difficile, perché non avevo ancora nessuna esperienza d'orchestra, mentre tutti gli altri erano nel loro ambiente naturale. Il *Requiem* l'abbiamo eseguito davvero con tutti i più grandi direttori. Molto emozionante quello inciso con Riccardo Muti, con Pavarotti, Cheryl Studer, Dolora Zajick e di nuovo Ramey. Per il mio strumento c'è davvero tanto da suonare, ad esempio nel "Quid sum miser".

MP In generale quali sono i soli più impegnativi per fagotto?

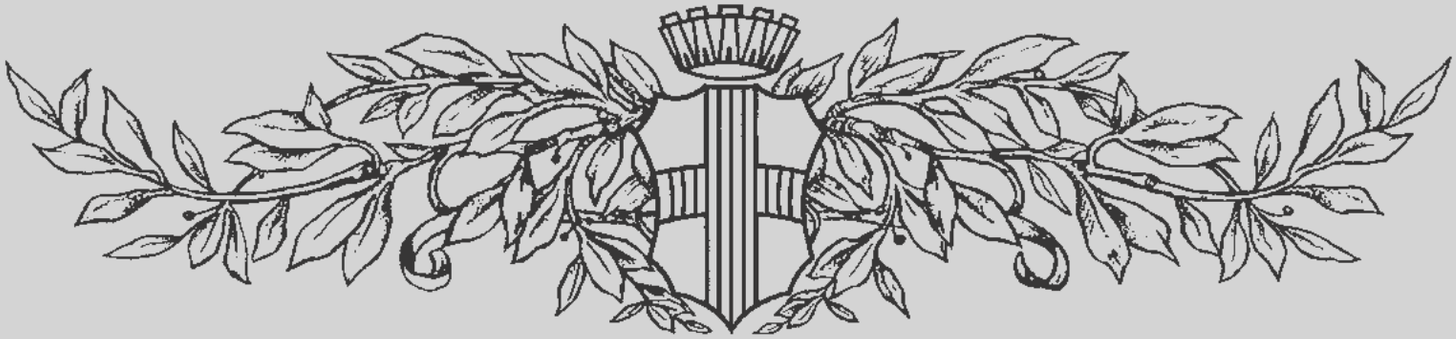
VZ Mi ricordo un concerto in Duomo con Riccardo Chailly e Martha Argerich in cui ho suonato quattro pezzi da concorso: *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, il *Concerto in sol* di Ravel, *Lipprendista stregone* di Dukas e il *Bolero*, forse il brano più impegnativo. Due anni prima invece avevo suonato la *Sagra* di Stravinskij con Esa-Pekka Salonen.

MP Peggio l'inizio della *Sagra* o del *Bolero*?

VZ Direi il *Bolero*. Nella *Sagra* in fondo sei tu che gestisci tutto. Nel *Bolero* invece devi entrare in una sonorità, in un meccanismo già avviato: il clarinetto ti lascia un soffio di suono in una nota bassa e poi tocca a te. Ma il pezzo che mi ha levato più minuti di sonno è senza dubbio la *Sesta* di Čajkovskij, che è stato un cavallo di battaglia prima di Muti, poi di Barenboim e infine di Chailly, quindi forse il pezzo che ho eseguito di più nella mia carriera. E una situazione di stress, perché c'è questa quinta vuota, mi-sì, che ti lasciano i contrabbassi, con la tonalità ancora indefinita: sarà mi minore o mi maggiore? Finché non compare il sol naturale del fagotto, e allora capisci che è minore.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con Classe, L'Eventuale, La Lettura e Cultweek, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

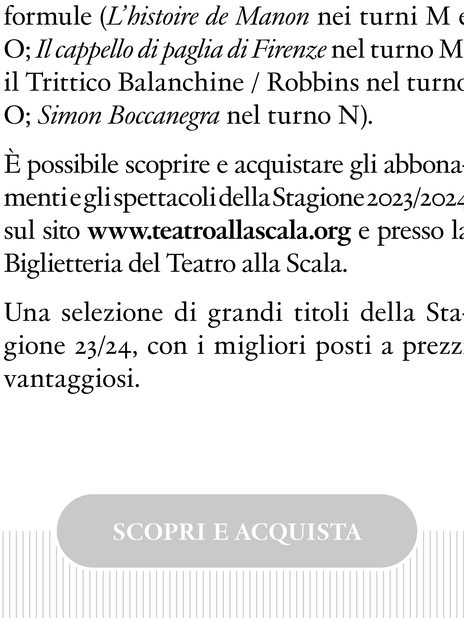
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ULTIME OCCASIONI PER ABBONARSI CON LE FORMULE MINI E WEEKEND

Anche per la Stagione 2023/2024 si rinnova la possibilità di scegliere una delle formule di abbonamento a data fissa *Mini e Weekend*, ideate per chi desidera avvicinarsi al mondo del Teatro alla Scala e scoprire il grande repertorio a partire da un minimo di 5 titoli ma godendo di tutti i benefici degli abbonati. Queste formule offrono la possibilità di conoscere entrambi i generi di opera e balletto, offrendo una porta di accesso ai titoli più popolari della Stagione a prezzi vantaggiosi (20% di agevolazione) e con maggiore disponibilità e qualità dei posti rispetto alla vendita dei biglietti.

L'Abbonamento Mini Turno M è composto da **4 Opere e 2 Balletti**, mentre l'Abbonamento Mini Turno O offre una combinazione bilanciata di **3 Opere e 3 Balletti**. **L'Abbonamento Weekend Turno N** è pensato invece per favorire anche gli appassionati provenienti da fuori Milano, con un pacchetto di 5 titoli, ovvero **4 Opere e 1 Balletto**, programmati nel fine settimana.



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

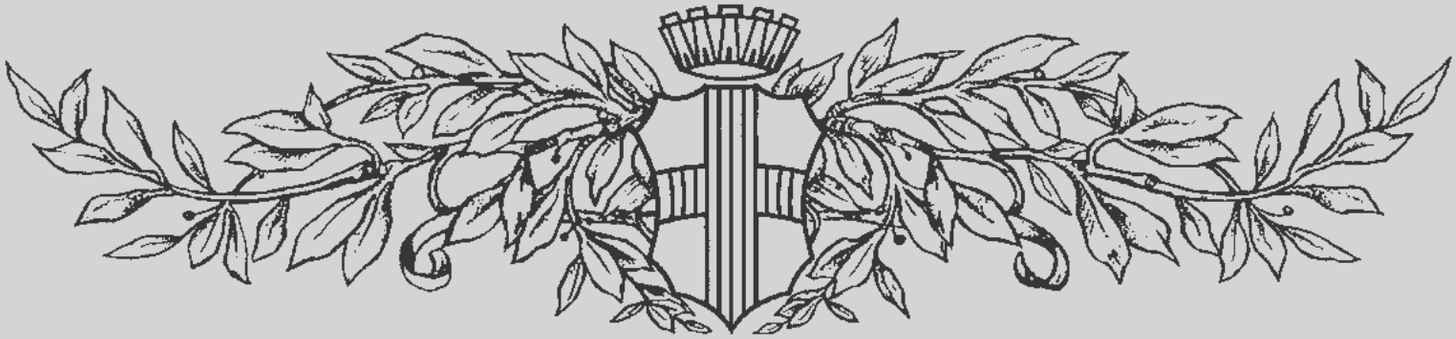
Pagliacci di Ruggero Leoncavallo, regia di Mario Martone

In tutte queste formule si trovano classici quali *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Pasquale*, *Der Rosenkavalier* o *La bayadère*, mentre altri titoli sono presenti solo in alcune formule (*L'histoire de Manon* nei turni M e O; *Il cappello di paglia di Firenze* nel turno M; il Trittico Balanchine / Robbins nel turno O; *Simon Boccanegra* nel turno N).

È possibile scoprire e acquistare gli abbonamenti e gli spettacoli della Stagione 2023/2024 sul sito **www.teatroallascala.org** e presso la Biglietteria del Teatro alla Scala.

Una selezione di grandi titoli della Stagione 23/24, con i migliori posti a prezzi vantaggiosi.

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TEATRO ALLA SCALA TV

LA SCALA TV

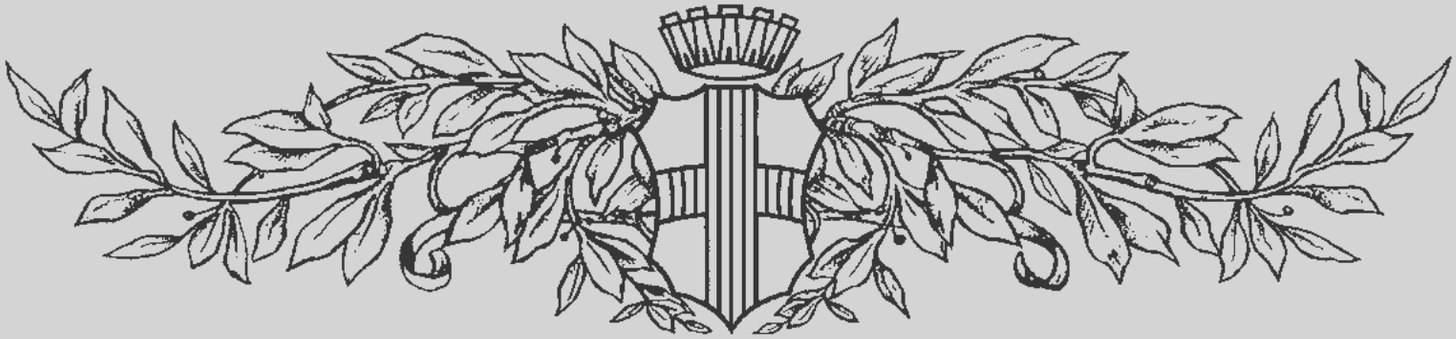
STAGIONE 23/24

Opere, concerti e balletti
del Teatro alla Scala sono disponibili
in diretta o da rivedere on demand
insieme ad approfondimenti
e contenuti speciali.

Per informazioni
sul catalogo, la programmazione,
le formule di abbonamento e noleggio
visita il sito web lascala.tv

Sponsor Principale LaScalaTV

INTESA SANPAOLO



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA SCALA

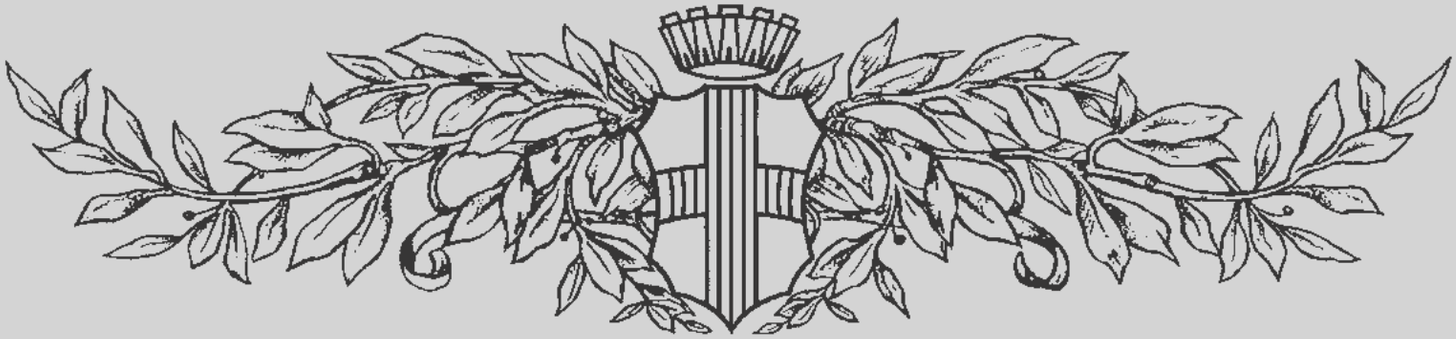
LA SCALA

Rivista del Teatro 01/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

DIRETTORE RESPONSABILE: Paolo Besana
COORDINATORE DI REDAZIONE: Mattia Palma
CON LA COLLABORAZIONE DI: Lucilla Castellari, Carla Vigevani, Raffaele Mellace, Andrea Vitalini, Luciana Ruggeri, Valentina Grassani, Davide Massimiliano

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:
Tomo Tomo e Kevin Pedron
con Jacopo Undari
STAMPA: AGPRINTING
EDIZIONE DIGITALE INTERATTIVA:
Ottavio Barbieri · Goodloop

Si consiglia di verificare date e programmi sul sito www.teatroallascala.org
COPERTINA: Dettaglio della scenografia di Paolo Fantin per *Médée* di Luigi Cherubini. Fotografia di Brescia e Amisano



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘