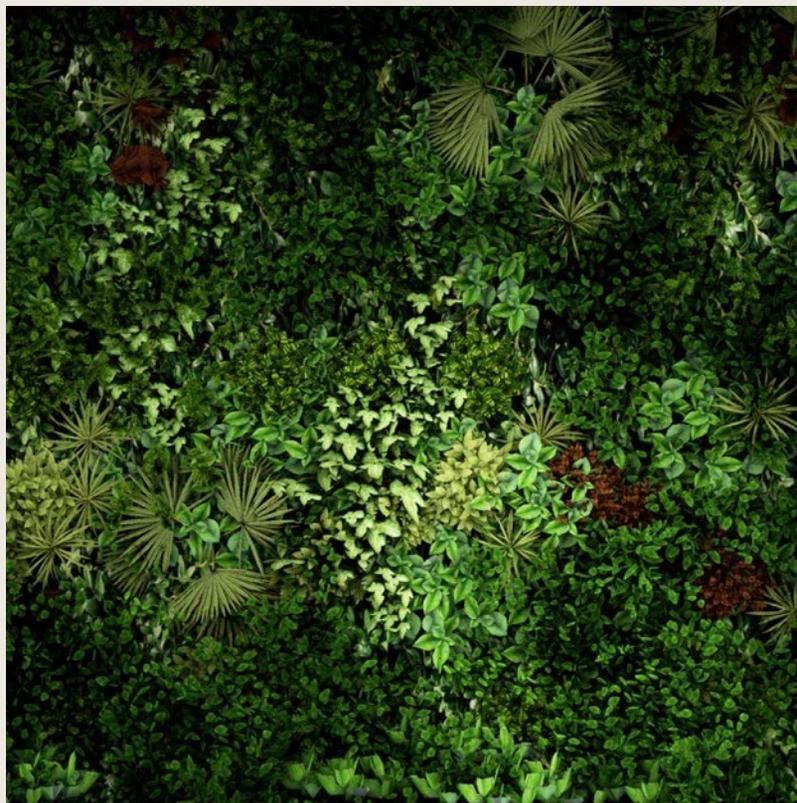


LA SCALA



06-07/23



Rivista del Teatro

La nuova Stagione, Francesco Filidei,
Emma Dante, Tomáš Hanus, George Petrou,
Giampaolo Bisanti, Carla Fracci,
Joyce DiDonato, Piero Cappuccilli,
Gianluca Scandola



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO
Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI
Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

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

FONDATORI SOSTENITORI
Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
Edison - Giorgio Armani

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI
SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA
Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI
Rolex - BMW - Collistar
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI
Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Edison - Esselunga - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Hearst Italia - Italmobiliare - Kartell - Mapei
Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - Zielinski & Rozen Perfumerie

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER
Boost - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano
ENGIE Italia - Freddy - Meeting Project - Radiotaxi 028585 - Siemens - Voxlion

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale, i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione e gli Amici della Scala.

LA NUOVA STAGIONE E LA RIVISTA DIGITALE

La Scala – Rivista del Teatro inaugura con questo numero la sua versione digitale: una selezione di articoli è disponibile sul sito web del Teatro in italiano e inglese insieme all'archivio dei numeri passati. La Rivista raggiunge la vasta platea della rete e arricchisce un sito rinnovato in cui si moltiplicano le occasioni di approfondimento e di lettura. La versione cartacea resta in distribuzione gratuita in biglietteria, nel foyer di platea e nei guardaroba delle gallerie. Un numero particolarmente corposo, questo, sia perché si estende a coprire le settimane di luglio, sia perché presenta progetti futuri come la commissione a Francesco Filidei di una nuova opera tratta dal *Nome della rosa* di Eco. Alla fine di maggio il Teatro ha presentato la sua nuova Stagione: 14 titoli d'opera, 7 di balletto, concerti, spettacoli per i piccoli e un cartellone di incontri e attività culturali tra cui spicca la nuova mostra che il Museo dedicherà al mito di Maria Callas. Qui ci limitiamo a segnalare alcuni nuclei tematici: all'attesa doppietta verdiana formata dal *Don Carlo* inaugurale diretto da Chailly con la regia di Lluís Pasqual e da *Simon Boccanegra* diretto da Lorenzo Viotti nel nuovo allestimento di Daniele Abbado, segue un omaggio a Puccini nell'anno del centenario: con nuove produzioni de *La rondine*, che mancava dal 1994 e sarà diretta da Riccardo Chailly per la regia di Irina Brook, e di *Turandot*, diretta da Daniel Harding per la regia di Davide Livermore. Completano il calendario delle celebrazioni nel novembre 2024 un concerto straordinario sempre diretto da Riccardo Chailly con Anna Netrebko e Jonas Kaufmann e una mostra al Museo Teatrale dal novembre 2024. Mancava dal 1989 *Guillaume Tell*, che sarà presentato per la prima volta alla Scala nella versione originale francese con Michele Mariotti sul podio e il debutto scaligero di Chiara Muti alla regia. Anche *Medée* di Luigi Cherubini giunge per la prima volta sul nostro palcoscenico in versione originale francese con Michele Gamba sul podio e la regia di Damiano Michieletto, sessantatré anni dopo l'ultima produzione diretta da Thomas Schippers con Maria Callas protagonista. Dopo *La Calisto* di Francesco Cavalli e *Lizite ngalera* di Leonardo Vinci, il percorso di riscoperta delle radici italiane del melodramma passa dall'*Oron-tea* di Antonio Cesti, dramma per musica del 1656 in un nuovo allestimento di Robert Carsen con la direzione

di Giovanni Antonini. Ci sarà molto '700 nella prossima Stagione scaligera: Marc Minkowski propone *Alcina* di Händel in forma di concerto con i Musiciens du Louvre, Philippe Herreweghe dirige la *Matthäus-Passion* con il Collegium Vocale Gent e William Christie con Les Arts Florissants porta *The Fairy Queen* di Purcell con le innovative coreografie di Mourad Merzouki. In tanto repertorio italiano spiccano alcuni spettacolari debutti su grandi titoli europei: il giovane direttore Thomas Guggeis in *Die Entführung aus dem Serail*, Alain Altinoglu e Christof Loy con il ritorno dopo 44 anni di *Werther* di Massenet, il Direttore Musicale dei Berliner Philharmoniker Kirill Petrenko impegnato in *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss. A completare una Stagione di grandi ambizioni *Das Rheingold*, che inaugura a dieci anni dalla precedente una nuova produzione di *Der Ring des Nibelungen* con Christian Thielemann e David McVicar. *Coppélia* nella nuova coreografia di Alexei Ratmansky in prima assoluta per la Scala apre invece la Stagione di Balletto, 7 titoli che spaziano dai classici come *La Bayadère* secondo Nureyev ai grandi titoli del Novecento, dall'*Histoire de Manon* di MacMillan alla *Dame aux camélias* di Neumeier e a lavori di Robbins e Balanchine, fino alla ripresa di *Madina*, creazione di Mauro Bigonzetti e Fabio Vacchi per la Scala con un ruolo straordinario per Roberto Bolle. Sul versante contemporaneo si punta sui nomi nuovi di Garrett Smith, Sol León e Paul Lightfoot, Simone Valastro. Un programma intenso e diversificato reso possibile dalla grande crescita della Compagnia negli ultimi anni. Il panorama dei concerti, accolti nella nuova camera acustica inaugurata poche settimane fa, si può sintetizzare nei nomi di alcuni direttori e solisti: Martha Argerich, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Hélène Grimaud, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Janine Jansen, Misha Maisky, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Maurizio Pollini, Beatrice Rana, Daniil Trifonov, Esa-Pekka Salonen. Ve li racconteremo su queste pagine, spettacolo dopo spettacolo.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

FILIDEI NEL MEDIOEVO DI ECO

Intervista a Francesco Filidei
di Alessandro Tommasi

Nel 2025 il Teatro alla Scala presenta al pubblico la nuova opera di Francesco Filidei. Il compositore e organista di Palaia (in provincia di Pisa), oggi residente a Parigi, affronta come suo terzo titolo operistico uno dei romanzi più amati e uno dei maggiori successi editoriali del secondo Novecento: *Il nome della rosa* di Umberto Eco. L'occasione è delle più prestigiose: l'opera nasce come una commissione congiunta del Teatro alla Scala e dell'Opéra di Parigi con il sostegno di SIAE, sarà pubblicata da Ricordi e lo spettacolo sarà coprodotto da Scala, Opéra e Teatro Carlo Felice di Genova, dove Filidei è compositore in residenza. Un'attenzione da parte di tre grandi istituzioni che viene confermata dal festival monografico che Milano Musica realizzerà in occasione della prima del *Nome della rosa*.

AT Maestro Filidei, le aspettative per questa sua nuova opera sono altissime, anche per il soggetto da cui è partito. Com'è stato approcciarsi al capolavoro di Umberto Eco?

FF Rivelatorio. Chi mi conosce sa che sono un puciniato sfegatato, ma sono anche un organista e spesso la mia musica ha un carattere profondamente rituale. L'immagine del fuoco, che nel *Nome della rosa* incendia l'abbazia, è una tra le più efficaci e l'ho già utilizzata in numerosi lavori, come nella *Passione sulla*

La Scala e l'Opéra hanno commissionato a Francesco Filidei un nuovo lavoro tratto dal più celebre romanzo di Umberto Eco, *Il nome della rosa*, che andrà in scena nel 2025

Maschera della Morte Rossa di Poe e nella mia opera su Giordano Bruno. *Il nome della rosa* è stato quasi una naturale conseguenza.

AT Qual è stato il primo passo?

FF Innanzitutto, come sempre quando si scrive un'opera, chiedersi perché gli artisti sul palco cantano anziché parlare. La risposta qui è facilmente compresa: siamo in un'abbazia ed è la preghiera a generare il canto.

AT Come entra il medioevo nel suo linguaggio musicale?

FF Soprattutto tramite il gregoriano, che permea tutta l'opera. Infatti la parte del coro ha una rilevanza particolare, è quasi come fosse una seconda orchestra che fa cantare le mura dell'abbazia. Ma medievali sono anche le immagini dell'apocalisse che ho cercato di descrivere, in particolare nella ricchissima e dettagliata descrizione fatta da Eco del portale ispirandosi all'Abbazia di Moissac.

AT È stato complesso usare *Il nome della rosa* come base per un'opera?

FF In realtà, Eco stesso ci segnala nelle postille che nel suo romanzo ha cercato di seguire il respiro dell'opera buffa, tra arie e recitativi. La forma musicale nasce



Dominique Meyer,
Francesco Filidei

FOTOGRAFIA DI BRESSIA E AMISANO



FOTOGRAFIA DI Stefan Brion

Foto di scena de *L'Inondation* di Francesco Filidei, Parigi, Opéra Comique, 2019

dunque molto naturalmente dal romanzo e i due protagonisti, interrogando i monaci, lasciano loro uno spazio ideale per un'aria o un duetto che mette in risalto le loro caratteristiche, riportando in causa forme chiuse proprie alla tradizione operistica italiana.

AT *Il nome della rosa* è stato protagonista di numerose riletture, dal cinema al fumetto. Cosa può aggiungere un'opera al già detto?

FF Una forma operistica può avere difficoltà a esprimere al meglio la trama poliziesca, ma è strumento efficacissimo per mettere in risalto strutture geometriche e simmetrie, evidenziando il labirinto di questo romanzo. Nel nostro caso è rispettata la struttura in sette giornate del libro, con 12 scene nel primo atto e 12 scene nel secondo. Ogni scena è costruita intorno al colore armonico di una nota pedale e, fra una scena e l'altra del primo atto, l'intervallo fra le note si dilata creando una forma ventaglio che il secondo atto inverte come uno specchio. Il risultato è una struttura labirintica frattale che rimanda all'immagine di una rosa.

AT Questa struttura non ha portato dei vincoli eccessivi?

FF Assolutamente no, un compositore deve darsi dei limiti. Una griglia può essere liberatoria, ti permette di abbracciare il tutto e poi cercare il dettaglio. Lo stesso Eco incardina la struttura sui giorni e la liturgia delle ore e poi il romanzo si costruisce da sé.

AT Un romanzo peraltro imponente. Come lo si comprime in meno di tre ore di opera lirica?

FF Passando un anno e mezzo solo a fare la sinossi e impostare il libretto.

AT Il lavoro sul libretto è stato complesso?

FF Avevo idee abbastanza chiare sulla struttura, ma per creare solide fondamenta ho fatto ricorso a collaboratori che sono innanzitutto amici (perché le urla si sono sprecate nelle nostre riunioni): Stefano Busellato, librettista del mio *Giordano Bruno*, Pierre Senges, che cura la versione francese per Parigi, e in qualità di drammaturghi Hannah Dübgen e Carlo Pernigotti per la continua verifica delle fonti, del latino e del greco.

AT Il lavoro sul libretto è così importante?

FF Il libretto è lo scheletro dell'opera, se è storto l'opera nasce storta, anche se non è detto che sia cosa negativa, a Pisa di una torre storta ne abbiamo fatto una fortuna.

AT Abbiamo parlato del coro, ma che ruolo avranno i cantanti in questa struttura?

FF Avranno lo spazio necessario per dire la loro, senz'altro. Nel *Nome della rosa* ho voluto riservare a ogni cantante un numero di arie congruo all'importanza del ruolo nella trama, con una caratterizzazione musicale che ne segue i contorni.

AT Uno dei problemi del *Nome della rosa*, però, è che nella trama vi sono praticamente solo uomini.

FF Non è stato facile. Il coro è misto e in partitura sono previsti diversi controtenori, Adso, il novizio protagonista della storia e l'inquisitore Bernardo Gui sono ruoli *en travesti* come da tradizione barocca e la Ragazza senza nome, unica donna presente nel romanzo, è un soprano di coloratura.

AT Una curiosità: lei ha conosciuto Umberto Eco?

FF L'ho visto solo una volta da vicino a Parigi, ero molto amico di Nanni Balestrini. L'incontro mancato è stato per il mio *Giordano Bruno* al Piccolo di Milano. Io ero a Berlino, Nanni voleva venire con Eco a vederlo, ma ha sbagliato giorno. In compenso ho incontrato la sua famiglia e sono veramente grato a Renate, Stefano, Carlotta Eco nonché alla Nave di Teseo e a Mario Andreose, per la fiducia che mi hanno dimostrato.

— ALESSANDRO TOMMASI

Giornalista e organizzatore, ha studiato management culturale e pianoforte, scrive per *Amadeus*, *Quinte Parallele*, *Le Salon Musical* ed è membro dell'Associazione Critici Musicali

«Ancora una volta guardò con lo sguardo spento verso il principe; poi si gettò in mare e sentì che il suo corpo si scioglieva in schiuma.»

— DA *LA SIRENETTA*, HANS CHRISTIAN ANDERSEN

LA SCALA

Rivista del Teatro 06 – 07/23
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

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

COPERTINA: Bozzetto di Carmine Maringola
per *Rusalka*

01

OPERA

Rusalka
11

Il “nuovo mondo”
delle armonie di Dvořák
12

Una favola
psichedelica
17

I tanti affetti
di Carlo il Calvo
22

Macbeth
27

La svolta
di Macbeth
29

Macbeth
alla Scala
33

02

BALLETTO

Gala Fracci
43

Romeo e Giulietta
47

03

CONCERTI

Un giugno
tra il Duomo e Vienna
55

A un passo
dal Paradiso Terrestre
56

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Nicoletti alla Scala
65

LIBRI
Schubert
antilluminista
68

DISCHI
L'elettrizzante Vinci
di Franco Fagioli
69

VOCI ALLA SCALA
La stabilità timbrica
di Piero Cappuccilli
70

NOTE D'ARCHIVIO
Quel primo, magistrale
incontro col Bardo
dell'Avon
72

MEMORIE DELLA SCALA
Toti Dal Monte: la Lucia
e la Gilda di Toscanini
74

SCALIGERI
Gianluca Scandola
77

Jezibaba

la strega



Figurino di Vanessa Sannino

RUSALKA

MILANO
alla Scala

O I

OPERA

Rusalka
11

Il "nuovo mondo"
delle armonie di Dvořák
12

Una favola
psichedelica
17

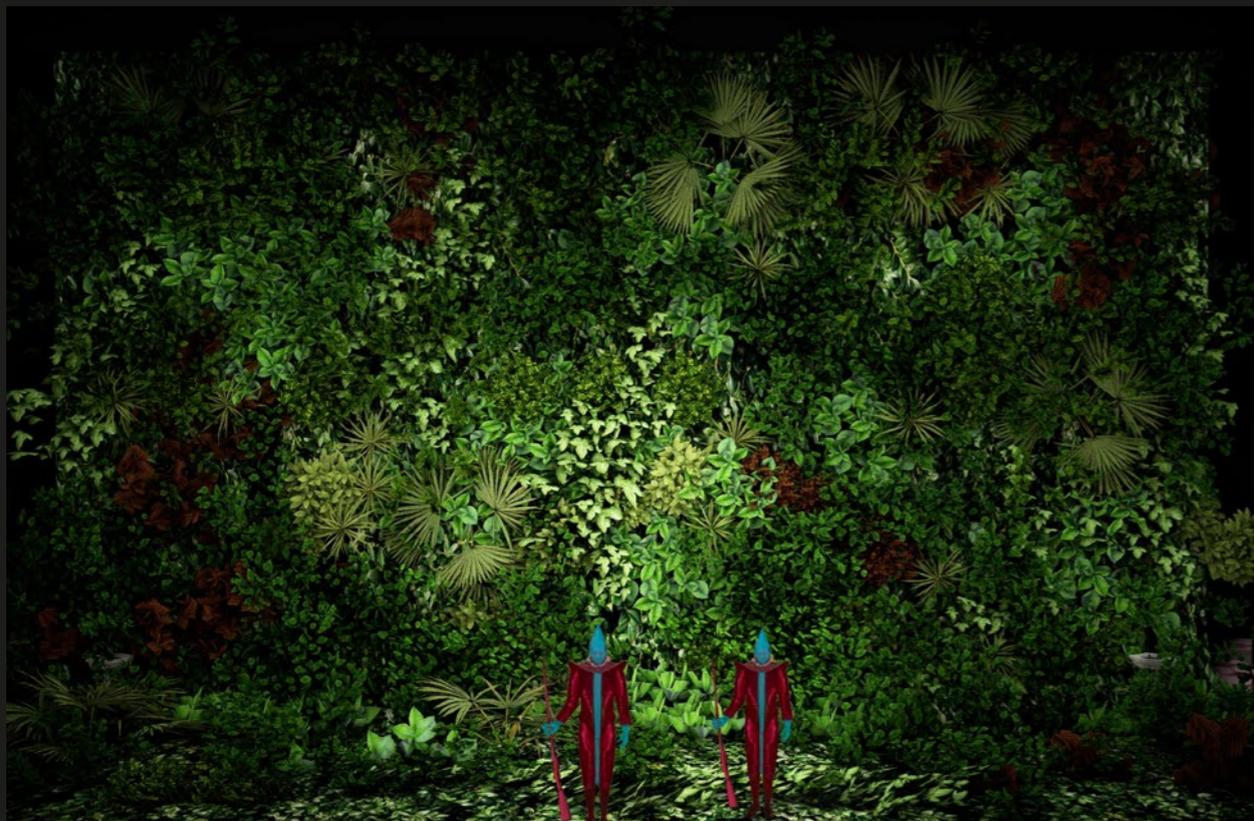
I tanti affetti
di Carlo il Calvo
22

Macbeth
27

La svolta
di Macbeth
29

Macbeth
alla Scala
33

RUSALKA



Bozzetti di Carmine Maringola

Rusalka è un approdo, un traguardo raggiunto: il capolavoro d'una vita. Per Antonín Dvořák l'opera rappresentava una questione centrale della sua missione di artista romantico. L'aveva esplorata in ogni direzione per trent'anni (il primo tentativo giovanile, *l'Alfred* del 1870, ha dovuto attendere il 2014 per essere ascoltato nell'originaria versione in lingua tedesca), ma fu soltanto alla fine della carriera, e all'inizio del nuovo secolo, che raggiunse finalmente l'obiettivo che si era prefissato da sempre. E così, il 31 marzo 1901, due mesi e qualche giorno dopo la morte di Verdi, andò in scena al Teatro Nazionale di Praga il capolavoro operistico del suo autore e forse il titolo più affascinante di tutta la tradizione nazionale ceca: un grande classico ancora oggi regolarmente presente sui palcoscenici di tutto il mondo. Non occorre una particolare preparazione per accostarsi a *Rusalka*, poiché la vicenda di questa "fiaba lirica" è quella universalmente nota grazie alla *Sirenetta* di Hans Christian Andersen (cui il libretto dell'opera, di Jaroslav Kvapil, effettivamente attinge, insieme all'*Undine* di Friedrich de La Motte Fouqué e alla *Campagna sommersa* di Hauptmann), rilanciata trent'anni fa dal film d'animazione di Walt Disney. Si tratta del mito romantico di un essere acquatico che per amore diventa umano, scelta non indolore, che infatti pagherà a caro prezzo. Aggiornato secondo le tendenze più recenti del simbolismo europeo, il soggetto fiabesco offre al Dvořák al culmine della sua vicenda creativa, rientrato

definitivamente in Europa dopo gli anni trascorsi a New York alla guida del National Conservatory of Music of America, l'occasione per mettere in scena una natura incantata in grado di suscitare l'ispirazione più congeniale del compositore: dar vita al mistero d'un mondo popolato di creature fantastiche.

Dvořák conosce bene Wagner, di cui subisce indubbiamente il fascino, ma lo converte a un lirismo più cordiale e gentile, in cui risultano attenuati gli aspetti più inquietanti della tragedia imminente. Allo stesso tempo tiene continuamente viva l'attenzione dello spettatore ricorrendo a una varietà di registri: gioiosa vitalità, accenti drammatici, sentimenti teneri e appassionati, l'incanto di un'orchestrazione delicata. È onnipresente il folklore boemo, con le sue danze, i canti popolari, la forma tipica della ballata, a onorare la vena più autentica dell'ispirazione di Dvořák, sempre sensibile alle istanze della cultura nazionale. Non mancano neppure le scenette comiche per i personaggi popolari e la strega. Sul versante lirico la Canzone alla luna, una versione slava di "Casta diva", promana un tale irresistibile fascino da essere oggi ospite fissa nei recital di canto dei più grandi soprano.

— RAFFAELE MELLACE

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

IL “NUOVO MONDO” DELLE ARMONIE DI DVOŘÁK

Intervista a Tomáš Hanus
di Valentina Crosetto

Ondina, naiade, sirena. Cercate nel dizionario ceco “Rusalka” e sarà subito chiaro il soggetto di uno dei maggiori classici del teatro boemo. Il primo Romanticismo ebbe un occhio di riguardo per queste ninfe dei boschi che stando nelle acque attiravano i mortali e cercavano di tirarli giù nel fondo. Ansioso di lasciare il segno della sua genialità in sede operistica, Antonín Dvořák riportò in vita l'antica leggenda rappresentandola trionfalmente a Praga nel 1901. Un'opera nuova per il Teatro alla Scala, che per la sua prima produzione del titolo (in scena dal 6 al 22 giugno) ha affidato la regia a Emma Dante e la direzione a Tomáš Hanus, direttore musicale della Welsh National Opera che proprio con *Rusalka* ha debuttato alla Wiener Staatsoper nel 2017 ed è tornato più volte alla Bayerische Staatsoper.

vc Maestro, da apprezzato interprete della scuola boema, cosa la lega a compositori come Dvořák e Janáček?

TH Anche se è associato ai miei ricordi d'infanzia, non amo essere definito uno specialista di questo repertorio, preferisco essere considerato un bravo direttore. Nondimeno, riconosco la mia affinità con questi autori, e non solo per ragioni di conterraneità: nelle loro opere, tanto gradevoli quanto resistenti al tempo, c'è uno speciale connubio fra talento lirico e solido mestiere che non conosce pesantezze. *Rusalka* raggiunge vette insuperate di eloquenza melodica, vive in un paesaggio sonoro incantato, ricco di

Il direttore ceco Tomáš Hanus debutta alla Scala con il capolavoro di Antonín Dvořák, partitura dal tessuto musicale raffinatissimo

fantasia timbrica. Ma pure di verità, perché dietro alla favola si cela quel sottile divario fra esseri animati e inanimati, fra amore sospirato e mai raggiunto, che vena l'opera di una impalpabile linea malinconica, così slava, sanguigna ma temperata.

vc La sirena mitteleuropea di Dvořák approda vergine al Piermarini dopo oltre un secolo. Come si spiega un oblio tanto prolungato?

TH La scarsa frequenza di *Rusalka* sui palcoscenici occidentali è legata probabilmente alla sua natura inafferrabile. Da una fiaba ci aspetteremmo il classico lieto fine, mentre in questa “favola lirica”, lieve come un racconto di fate ma aspra come un dramma tragico, Dvořák contraddice le attese. Alla maniera della *Undine* di Friedrich de la Motte Fouqué e della *Sirenetta* di Hans Christian Andersen, *Rusalka* è una creatura acquatica che diventa donna per amore. Su questi presupposti si costruisce però un dramma psichico (siamo negli anni di Freud, della Secessione viennese, di Klimt) che incrocia temi quali la rinuncia all'espressione di sé, il desiderio, il tradimento, il suicidio, che di fiabesco hanno ben poco. Naturalmente, il fantastico emerge perché l'estetica simbolista si impadronisce del soggetto, con il suo immaginario di creature magiche immerse nelle brume e nelle oscurità nordiche, lontano dalla civiltà degli uomini.

vc C'è chi in passato ha tacciato *Rusalka* di scarsa originalità. Lei come la definirebbe?



FOTOGRAFIA DI BETINA SKOVBRO

TH Se la vicenda è di per sé ispirata a un antico motivo della letteratura romantica, originalissima è la musica. Dvořák travasa nella partitura tutta la passione per i boschi e per le acque che lo circondavano nella sua casa di campagna, compiendo anche la preziosa operazione di trasformare gli incantesimi del libretto di Jaroslav Kvapil in un tessuto musicale raffinatissimo, cangiante, su cui le voci ricamano delicate melodie senza rinunciare a momenti di vocalità declamatoria e drammatica. Il tutto è condito da una ricercatezza ammirevole per il colore orchestrale, di evidente impronta sinfonica. *Rusalka* è un'opera dove l'orchestra gioca un ruolo centrale nel suggerire il dramma musicale stesso, nel valorizzarne al meglio ogni sfumatura. Un esempio è il grande duetto d'amore finale fra il Principe e Rusalka: è necessaria la giusta combinazione di suoni per evitare di cadere nella trappola del facile sentimentalismo, dell'eccessivo languore, del bozzetto di genere.

vc Eppure non mancano riferimenti a Wagner sul piano armonico, con accordi del *Tristan und Isolde* e temi ricorrenti, così come richiami al folclore ceco...

TH Come gran parte dei colleghi di fine Ottocento, Dvořák assimila il linguaggio tardo-romantico del suo tempo ma ne attenua i contenuti restando nel terreno della fiaba anziché in quello del mito. Un'eco del *Tristan-Akkord* si intuisce quando l'espressione del sentimento amoroso urge con maggiore veemenza, ma mancano le citazioni dirette. La sua ispirazione si modella anche al contatto con i canti e le danze tipiche del popolo boemo; anche qui si tratta però di influenze racchiuse in passaggi secondari (si veda la scenetta comica fra il guardiacaccia e lo squattero all'inizio del secondo atto) che arricchiscono, senza delimitarlo, il "nuovo mondo" delle armonie di Dvořák. In questa strana opera dove l'eroina resta muta per buona parte dei tre atti (alla sua "umanizzazione" manca la facoltà di parlare) c'è poi un senso del paradosso che prelude già alle avanguardie d'inizio Novecento.

vc Confinata nel suo mutismo, Rusalka paga con il tradimento il prezzo della propria scelta e si rende conto di quanto il mondo degli uomini sia falso e mendace. Ma è davvero una povera vittima?

TH Rusalka è un essere diviso fra due mondi (figlia dello Spirito delle acque e di una donna) che desidera diventare totalmente umana per poter amare il Principe di cui è innamorata. Quando il giovane infedele si lascia sedurre dalla Principessa straniera, l'effetto è devastante ma non sarà lei a pagare con la morte, bensì il Principe che spirerà fra le braccia della

fanciulla cosicché possa essere riaccolta nel mondo di sogno dal quale proviene. Nel corso dei tre atti la vediamo dunque pensare, scegliere, agire, persino perdonare: non si comporta affatto come una vittima sottomessa a un destino di infelicità. Il suo è un messaggio d'amore potente, incondizionato, che trova nei momenti solistici più intensi (pezzo da antologia la "Preghiera alla luna") significati che le parole non dicono. Per il soprano, che deve avere spiccate doti attoriali, è una sfida difficilissima destreggiarsi fra recitativi ipnotici e arditezze struggenti da opera buffa.

vc *Rusalka* è una partitura che pratica da oltre un decennio in prestigiosi teatri europei: Vienna, Copenhagen, Helsinki, Monaco. Quale versione predilige e quanto si è evoluto il suo approccio negli anni?

TH L'attitudine di base resta la stessa, ma ogni volta che dirigo *Rusalka* torno a studiarla come se fosse la prima. L'esperienza maturata potrebbe indurmi a inserire il "pilota automatico", ma ogni produzione è differente, ha la sua regia e richiede un certo tipo di esecuzione a seconda dell'orchestra e dei cantanti coinvolti. Ci sono allestimenti che cambiano il modo di guardare l'opera, come quello di Martin Kušej che dirigo in questi giorni alla Bayerische Staatsoper (di cui è disponibile anche una registrazione in dvd), dove l'innocenza di Rusalka viene strappata via con crudo realismo e lo spettatore è invitato a guardare sotto la patina fiabesca. Altri più tradizionalisti, che offrono chiavi di lettura meno dirompenti. Li rispetto tutti senza pregiudizi, l'importante è che rispettino a loro volta l'intima bellezza di questo capolavoro.

— VALENTINA CROSETTO

Responsabile della comunicazione presso l'Associazione Lingotto Musica e giornalista di cultura e spettacolo



Bozzetto di Carmine Maringola per *Rusalka*

UNA FAVOLA PSICHEDELICA

Intervista a Emma Dante
di Mattia Palma

Per il suo ritorno alla Scala con
Rusalka, Emma Dante si allontana
dall'immagine oleografica della sirena
di solito associata a quest'opera

Emma Dante torna dove tutto è cominciato: alla Scala, dove la famosa *Carmen* diretta da Daniel Barenboim, *succès de scandale* dell'inaugurazione di stagione 2009-2010, la lanciò come regista d'opera. Quattordici anni dopo tocca a *Rusalka* di Antonín Dvořák, "fiaba lirica" commovente e inquietante che la regista affronta senza fare sconti.

MP Le fiabe sono una costante per lei, al punto che sul suo sito le categorie con cui divide il suo lavoro sono: prosa, opera, favole.

ED È un capitolo nato diversi anni fa, quando con la mia compagnia (Sud Costa Occidentale ndr) abbiamo iniziato a occuparci anche di teatro per l'infanzia, con spettacoli dedicati ai bambini. È chiaro che *Rusalka* non è una storia per bambini, ma tutte le fiabe mi interessano quando non vengono edulcorate, come le novelle di Giambattista Basile, di cui mi sono occupata. Mi interessano quando riescono a trasmettere ai bambini una morale, insegnamenti per equipaggiarli che serviranno quando saranno grandi.

MP Che tipo di fiaba è *Rusalka*?

ED Direi psicologica, o meglio psichedelica. È soprattutto una fiaba stratificata. La trama si può riassumere in poche righe. Una creatura acquatica vuole diventare una donna perché si innamora di un principe, così una strega le fa un incantesimo, avvertendola che se non sarà ricambiata sarà condannata a

una sorta di inferno. Lavorando su questa storia mi sono resa conto che pone problemi molto più complessi di quanto sembra, per esempio il tema della non accettazione dello straniero: *Rusalka* nel secondo atto viene rifiutata da tutti gli abitanti del palazzo, uomini e donne, con a capo la principessa straniera, che la allontanano, la giudicano, la "sbranano", non solo metaforicamente: ho immaginato una scena in cui gli invitati mangeranno i suoi tentacoli.

MP Quindi *Rusalka* non avrà la classica coda a cui siamo abituati, almeno dal film della Disney in avanti?

ED La mia *Rusalka* sarà una sirena con dei tentacoli dalla cintola in giù, come una medusa. Detesto la rappresentazione delle sirene con il seno in vista e una sinuosa coda di pesce: svilisce il personaggio, lo sessualizza. Io voglio raccontare un'altra *Rusalka*, che all'inizio comparirà in scena su una sedia a rotelle.

MP Quindi il suo spettacolo sarà una riflessione sulla disabilità.

ED Esatto. Tra l'altro è vero che *Rusalka* con l'incantesimo guadagna le gambe, ma perde la parola, vale a dire un'altra disabilità; infine perde di nuovo l'uso delle gambe, e tornerà in scena fasciata. La sua condanna finale sarà questa condizione ibrida: non più creatura acquatica ma nemmeno umana.



Emma Dante durante le prove
di *Rusalka*

fotografate di Brescia e Amisano

“Il mio teatro ha sempre a che fare con la patologia del corpo. Mi interessa quando i personaggi non sono centrati e perdono il loro baricentro, quando non stanno bene in piedi, si sbilanciano, cadono”

MP A proposito della perdita della parola, lei ha già affrontato un'opera con un personaggio muto: *La muta di Portici* di Daniel Auber.

ED In quel caso però il personaggio era muto dall'inizio alla fine. Qui invece si tratta di una condizione temporanea, in cui Rusalka smette di cantare, e cosa vuol dire per una sirena non poter cantare? Pensiamo alle sirene dell'*Odissea*. In un certo senso è come se Rusalka cominciasse a morire: in quel momento quando il principe le parla lei è come uno spettro, una proiezione. Ho pensato di servirmi di un suo doppio, affidato a un'attrice: una sorta di Ofelia impazzita in preda al delirio, che morirà in scena e verrà depositata su un letto pieno di fiori. Quindi è come se Rusalka vedesse se stessa morire, come se visse in un incubo di cui è lei stessa artefice e vittima allo stesso tempo.

MP Questi momenti di agitazione psicomotoria sono una costante dei suoi spettacoli. Penso per esempio a *Misericordia*, in cui un danzatore metteva in scena delle vere e proprie crisi.

ED Il mio teatro ha sempre a che fare con la patologia del corpo. Mi interessa quando i personaggi non sono centrati e perdono il loro baricentro, quando non stanno bene in piedi, si sbilanciano, cadono. Il palcoscenico è un luogo pieno di insidie che bisogna mostrare.

MP Dove sarà ambientato lo spettacolo?

ED Non saremo sulle sponde di un lago come si legge nel libretto: volevo evitare l'immaginario oleografico che spesso si associa a quest'opera. Con Carmine (Maringola ndr) abbiamo pensato a una chiesa gotica diroccata e allagata, come dopo una grande alluvione. Al centro della scena ci sarà una

grande pozza di acqua piovana, che nella mia immaginazione mette in comunicazione il mondo degli umani con il mondo delle creature acquatiche. Siamo arrivati a questa immagine tenendo conto dell'altro grande elemento presente nell'opera, oltre all'acqua: la luna, la cui luce filtrerà dal rosone ammaccato di questa chiesa. Anche il palazzo del principe sarà allagato, gli invitati si siederanno a tavola con l'acqua fino alla vita, in una situazione surreale alla Buñuel, come nel *Fantasma della libertà* dove si cena seduti sul water. Tra l'altro Vanessa (Sannino ndr) ha disegnato gli invitati come se fossero giocattoli, che si muoveranno in maniera meccanica perché non hanno cuore.

MP È questo che distingue il mondo degli umani dal mondo degli spiriti e delle ninfe?

ED Gli esseri umani sono degli automi, i veri umani sono gli spiriti, nonostante abbiano branchie e tentacoli. È un mondo che in qualche modo richiama il *Sogno di una notte di mezza estate*.

MP È la seconda volta che fa riferimento a Shakespeare: Ofelia, il *Sogno...*

ED Potrei citare anche *Romeo e Giulietta*, quel romanticismo del teatro inglese in cui i personaggi o impazziscono o muoiono per amore, in cui tutto è sempre estremo. Secondo me *Rusalka* è molto legata al mondo di Shakespeare.

MP Anche per quanto riguarda la commistione di generi?

ED È vero che la musica in alcuni punti è quasi da opera buffa, però né io né il direttore (Tomáš Hanus ndr) abbiamo voluto andare in quella direzione: la nostra *Rusalka* rimane dall'inizio alla fine un'opera tragica, inquieta, per certi versi dannata, su un amore terribile.

MP Parliamo degli altri personaggi: cominciamo dal padre, lo Spirito delle acque.

ED Wodnik è una creatura evanescente. Non prende di petto la figlia, non tenta di farla rinsavire dal suo stato malinconico. Certo gli dispiace che voglia perdere la sua condizione di spirito dell'acqua, però è lui che le consiglia di rivolgersi alla strega Ježibaba. Nel resto dell'opera ha una funzione di commento, come il coro della tragedia greca: non agisce, interviene solo per esprimere un giudizio.

MP Invece il principe? Anche lui è un "automa" come tutti gli esseri umani?

ED In effetti lui non è come gli altri, è un essere più tormentato: all'inizio ama davvero Rusalka. Nelle prime scene lo vedremo recarsi in chiesa per tre volte, con Rusalka che lo osserva da lontano innamorata,



FOTOGRAFIA DI Carmine Maringola



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E ANISANO

che cerca di raggiungerlo, ma non riesce per via della sua condizione, perché ha ancora i tentacoli. Nel secondo atto poi la rifiuterà, dopo averla corteggiata, sedotto dalla principessa straniera. Nel terzo capisce finalmente di non poter vivere senza di lei e la cerca di nuovo, ma ormai è troppo tardi.

MP Nell'opera ci sono molti personaggi femminili oltre a Rusalka: la principessa straniera, la strega, le ninfe...

ED Nel mondo che abbiamo costruito si vedranno anche delle cerbiatte insegue da violenti cacciatori, con dei costumi che mostrano le loro interiora, come se fossero state divorate, ma nonostante questo continuano a vivere. Loro sono ovviamente dalla parte di Rusalka, l'unico personaggio puro.

MP Insomma, gli uomini non fanno una bella figura.

ED Nei miei spettacoli quasi mai.

MP Qual è la morale di questa fiaba?

ED È legata a un'idea di custodia dell'amore. Una grande storia d'amore può anche salvare il mondo, se non viene sciupata: per questo bisogna averne cura. Se il principe non avesse calpestato i sentimenti di Rusalka, lei alla fine non sarebbe stata ferita e lui non sarebbe morto. Un vero spreco. Tutta l'opera è la descrizione di un tentativo disperato di cambiamento, che potrebbe esserci, ma per piccole deviazioni non arriva mai. Come sempre è la donna la vittima sacrificale di questa storia.

MP Anche Carmen era una vittima.

ED Ma in modo diverso. Anzi per certi versi Carmen non è affatto una vittima: è una donna libera e senza regole, ma soprattutto è una donna capace di dire no. Rusalka invece dice sempre di sì. Non è che le donne, siccome sono donne, sono tutte uguali.

MP Lei ama fare l'opera?

ED Amo moltissimo l'opera, ma non amo i vincoli che fare l'opera comporta: molte pause durante le prove, i cantanti che si assentano, i compromessi per raggiungere gli obiettivi. L'arte deve essere un territorio di assoluta libertà, non ci possono essere tante gabbie. Ma poi avviene il miracolo, perché alla fine la musica ha la capacità straordinaria di fare andare tutto insieme.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con Classic Voice, L'Essenziale, La Lettura e Cultweek, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala

6, 9, 13, 16, 19, 22 GIUGNO 2023

Antonín Dvořák

RUSALKA

Opera in tre atti

Libretto di Jaroslav Kvapil

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Tomáš Hanus

REGIA Emma Dante

SCENE Carmine Maringola

COSTUMI Vanessa Sannino

LUCI Cristian Zucaro

COREOGRAFIA Sandro Maria Campagna

CAST

Rusalka, ninfa dell'acqua / Olga Bezsmertna

Il principe / Dmitry Korchak

La principessa straniera / Elena Guseva

Vodník, lo spirito delle acque / Jongmin Park

Ježibaba, la strega / Okka von der Damerau

Il guardiacaccia / Jiří Rajniš

Lo sgattero / Svetlana Stoyanova

Prima ninfa del bosco / Hila Fahima

Seconda ninfa del bosco / Juliana Grigoryan

Terza ninfa del bosco / Valentina Pluzhnikova

Il cacciatore / Ilya Silchukou

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

I TANTI AFFETTI DI CARLO IL CALVO

Intervista a George Petrou
di Carlo Mazzini

Intrighi di palazzo, figli illegittimi e amori contrastati: un libretto quanto mai moderno ci consegna il prossimo tassello del percorso di riscoperta del barocco italiano della Scala, che prosegue il 14 giugno con *Carlo il Calvo* di Nicola Porpora: una partitura che, a detta di George Petrou, direttore greco alla guida dell'orchestra Armonia Atenea, si presenta completamente diversa da Händel o Vivaldi. Lo abbiamo raggiunto a Göttingen, dove da un anno ricopre il ruolo di direttore artistico del Festival Händel.

CM Nominato ai Grammy, vincitore di Echo Klassik, direttore artistico del Festival Händel: come è nato il suo interesse per il barocco, che le sta portando così tanti successi?

GP Ho iniziato e proseguito i miei studi musicali in modo molto tradizionale, non dedicando particolare attenzione a questo repertorio. Il mio interesse per il barocco è cominciato all'inizio degli anni Duemila, lentamente, ed è coinciso con il mio passaggio dal pianoforte alla direzione d'orchestra. È stata la curiosità a guidarmi, a chiedermi come funzionasse questo mondo, e alla fine la vita mi ci ha portato. Ovviamente il barocco non è la mia sola attività, ma mi dà molta gioia e ne sono molto contento: il mio repertorio è più vasto, e include molta musica romantica, ma non solo.

Con l'esecuzione in forma di concerto di *Carlo il Calvo* di Nicola Porpora prosegue il percorso scaligero di riscoperta del repertorio barocco

CM Armonia Atenea, l'orchestra che guida da tanti anni, ha avuto un ruolo fondamentale nella sua carriera e nella sua affermazione nel repertorio barocco.

GP Sì. La mia grande fortuna è che abbiamo fatto numerosissime incisioni, per molte case discografiche diverse: subito dopo sono arrivate le candidature, i premi e gli inviti nei grandi teatri. Nel frattempo ho sviluppato la mia carriera indipendentemente, per cui direi che la mia vita è una combinazione del lavoro con Armonia Atenea e del lavoro come indipendente.

CM Viviamo in un momento molto fortunato per l'opera barocca. La Scala ha iniziato un importante percorso dedicato a questo repertorio: dopo *La Calisto* di Cavalli del 2021 e *Li zite ngalera* di Vinci quest'anno, adesso *Carlo il Calvo* di Porpora. Perché questa rinnovata attenzione?

GP La Scala è uno dei maggiori teatri del mondo e la cosa interessante è che, includendo il barocco nel suo repertorio, crea un'offerta per il pubblico molto più variegata. Ai giorni nostri il barocco non è più una curiosità per pochi addetti ai lavori o per gli specialisti: sono convinto che alcune opere ormai siano entrate nel repertorio *mainstream* e che siano amate dal pubblico tanto quanto le opere del repertorio più tradizionale. A ogni modo, *Carlo il Calvo* è una novità molto rara: sebbene Nicola Porpora fosse uno dei



FOTOGRAFIA DI Ilias Sakalakis

compositori più famosi del suo tempo, al giorno d'oggi è eseguito molto di rado. Per questo sono molto contento di presentare questa musica che è tanto interessante quanto strana e unica.

CM Nel repertorio operistico più conosciuto esistono già molti lavori che parlano di emozioni, di sentimenti, dei grandi moti umani. Cosa può aggiungere un'opera del diciottesimo secolo? Cosa dice al pubblico moderno?

GP Penso che la cosa più interessante delle opere di questo periodo sia che il loro scopo è quello di mostrare sul palcoscenico la molteplicità delle emozioni umane e che per farlo spesso combinino il dramma con l'umorismo, la risata con la paura, la rabbia con l'amore. Sono dei contrasti molto forti che, oserei dire, somigliano a quelli dei musical di Broadway, che cercano di commuovere il pubblico durante una commedia e di farlo ridere durante una tragedia. Le nostre vite reali non sono delle commedie fatte solo di risate o di pianti, ma sono una combinazione di grandi sentimenti: dobbiamo, come umani, combattere il dolore con la risata. I grandi capolavori del barocco riescono a farlo: non parlare solo di dolore, di cose serie o sciocamente divertenti, ma combinare tutto ciò.

CM E in *Carlo il Calvo* troviamo tutto questo? Perché scegliere un'opera così poco conosciuta di un autore che, al giorno d'oggi, non è stato ancora completamente riscoperto come operista?

GP È vero, al giorno d'oggi al grande pubblico Porpora è noto più che altro per essere stato l'insegnante di canto di Farinelli. In realtà, oltre a essere un eccellente didatta, era un grandissimo compositore, molto noto e apprezzato: oserei dire che a quei tempi fosse più famoso di Bach. Era un compositore di musica per il teatro e per i *fireworks*. Era un eclettico, che significa che non sviluppò mai un proprio stile personale, ma incorporò nella sua produzione molti degli stili in voga nel suo tempo: la sua scrittura è il risultato di questa combinazione. La sua musica è incredibilmente virtuosistica: non solo, come ci si aspetterebbe, per le voci, ma anche per l'orchestra, tanto che a volte a una prima lettura si ha l'impressione che sia ineseguibile. In realtà esiste sempre un modo per suonare quelle pagine, che funzionano molto bene. Porpora è un ottimo orchestratore e riesce a creare colori meravigliosi: attraverso l'utilizzo di tante ornamentazioni, trilli, figurazioni virtuosistiche dipinge un paesaggio sonoro brillante.

CM E questo influenza l'approccio quando lo si affronta in orchestra?

GP Esattamente. La musica di Porpora si posiziona tra il barocco e il rococò, e incorpora aspetti di entrambi i mondi: si può trovare una bellissima fuga, e subito dopo un'aria napoletana melodica e omofonica, quasi belcantistica. Quando si affronta questa musica bisogna individuare questi legami col passato e col futuro e mostrarli come se fossero ovvi. L'idea generale è che questa musica deve suonare semplice, mentre al contrario sono pagine terribilmente difficili da eseguire. Lo stesso vale per i cantanti: le voci devono galleggiare senza sforzo sull'orchestra, effetto che si può ottenere solo con un cast con capacità tecniche all'altezza di questo repertorio. Per fortuna ho a disposizione fantastici professionisti come Franco Fagioli, Julia Lezhneva e Max Emanuel Cencic che hanno molta esperienza con il rococò e con l'opera napoletana: conoscono lo stile e riescono a rivivere quel modo brillante e fiammeggiante di intendere la musica che avevano i grandi cantanti dell'epoca, a cominciare da Farinelli.

CM Sarà difficile trasmettere al pubblico tutte le grandi emozioni di cui il libretto e la musica sono carichi eseguendo l'opera in forma di concerto?

GP In effetti potrebbe essere difficile, ma fortunatamente abbiamo molta esperienza su quest'opera: non solo l'abbiamo incisa in studio, ma l'abbiamo eseguita molte volte sul palcoscenico, per cui conosciamo esattamente i rapporti drammaturgici che intercorrono tra i personaggi, perché li abbiamo già vissuti in passato. Sarà in forma di concerto, senz'altro, ma il nostro gruppo – ossia l'orchestra Armonia Atenea e i solisti – saprà evocare l'azione drammatica che abbiamo provato in tante occasioni. Sono certo che il pubblico di Milano amerà quest'opera, perché è qualcosa di molto diverso rispetto a quello a cui ci hanno abituati Vivaldi e Händel: è un'opera speciale, brillante e fatta di grandi gesti.

— CARLO MAZZINI
Presidente onorario della Conferenza Nazionale degli Studenti dei Conservatori, diplomato in Composizione, attualmente studia Direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Milano, di cui è anche membro del CdA.



FOTOGRAFIA DI PAPPAS

14 GIUGNO 2023

Concerti straordinari 2022/23

Nicola Porpora

CARLO IL CALVO

Dramma per musica in tre atti

Armonia Atenea
DIRETTORE George Petrou

CAST

Adalgiso / Franco Fagioli
Gildippe / Julia Lezhneva
Lottario / Max Emanuel Cencic
Giuditta / Suzanne Jerosme
Edvige / Ambrosine Bré
Berardo / Dennis Orellana
Asprando / Stefan Sbonnik

Esecuzione in forma di concerto

SOPRA
L'ensemble Armonia Atenea

MACBETH



Luca Salsi, *Macbeth*,
direzione di Riccardo Chailly,
regia di Davide Livermore, 2021

FOTOGRAFIA DI PRESCIA E AMISANO

Il *Macbeth* è senz'altro un'opera unica nel percorso verdiano: un lavoro sperimentale, isolato nella produzione giovanile. Ne era ben conscio il compositore, che invitava con energia la prima Lady Macbeth a profonda consapevolezza nei confronti di “un dramma che non ha nulla di comune cogli altri”, così che “tutti dobbiamo fare ogni sforzo per renderlo nel modo più originale possibile”. Nell'incontro con l'inquietante, inimitabile tragedia shakespeariana, Verdi trovò se stesso. Non vi è dubbio infatti che il compositore dovette restare affascinato dalla vertiginosa rapidità degli eventi (drammatici, misteriosi, criminali) in cui, scriveva il teorico romantico August Wilhelm Schlegel, ben noto a Verdi, “sembra che siano stati tolti tutti gli ostacoli che ritardano l'immenso oriuolo del tempo e che le sue ruote girino con ispaventevole rapidità”. Rapidità che si attaglia perfettamente alla concezione di teatro che Verdi stava maturando nei travagliati “anni di galera”, di cui il *Macbeth* rappresenta una pietra miliare. Fu quell'opera, a otto anni dal battesimo delle scene, che il compositore scelse di dedicare al suo unico benefattore, il suocero Antonio Barezzi.

Un'opera unica, si diceva. Il fantastico è il primo corpo estraneo rispetto alla tradizione del melodramma italiano: ingrediente che riveste un ruolo del tutto inedito, nel segno d'un grottesco anticlassicista che si nutre di

scene orride, apparizioni, perfino di un'orchestrina di legni collocata sotto il palcoscenico a produrre “una sonorità strana, misteriosa”. Ma soprattutto, il fantastico è incarnato da quell'anomalo personaggio collettivo che sono le streghe, non decorativo tocco di colore dalla Scozia medievale, ma proiezione conturbante dell'ambizione sconfinata e delle contraddizioni interiori di Macbeth. A questa presenza inquietante corrisponde un'assenza non meno sorprendente. Quella dell'amore. Il *Macbeth* è, nell'intera storia del melodramma, uno dei rarissimi capolavori senza eros. Nessun affetto lega i due coniugi, nessuno dei quali può ispirare neppure un'ombra di simpatia nello spettatore. L'unico amore di Lady è quello, insaziabile, per il potere. Tanto che il personaggio apparve a un contemporaneo “agitatrice di tutta l'azione, figurando, col più tremendo effetto che sa, il genio del male”. Concepito, con la complicità del talento infinito di Shakespeare, in termini tanto innovativi e imprevedibili, il *Macbeth* verdiano si configura come un autentico viaggio negli abissi della coscienza, di cui rivela quei risvolti inquietanti che tanto parlano alla nostra sensibilità contemporanea.

— RAFFAELE MELLACE

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

LA SVOLTA DI MACBETH

**Intervista a Giampaolo Bisanti
di Biagio Scuderi**

**L'opera forse più cupa del
repertorio verdiano torna alla Scala
nell'imponente allestimento che
ha inaugurato la scorsa Stagione.
A dirigerla Giampaolo Bisanti**

Dal 17 giugno all'8 luglio torna sul palcoscenico della Scala il *Macbeth* di Verdi che ha inaugurato la Stagione 2021-2022, collocato dal regista Davide Livermore in una metropoli distopica con suggestioni cinematografiche e rimandi all'architettura di Piero Portaluppi. Sul podio torna Giampaolo Bisanti, già protagonista di un fortunato debutto con *Adriana Lecouvreur*.

GB Io sono cresciuto artisticamente al Conservatorio di Milano e quindi conosco bene molti professori d'orchestra del Teatro. Sia da ex strumentista che da direttore posso dire che l'Orchestra della Scala mi ha letteralmente stupefatto: dal punto di vista relazionale è stato un meraviglioso incontro sin dalla prima lettura. Per un direttore che arriva ex novo questo è molto importante. Ho trovato duttilità, suono, competenza, preparazione. Devo dire una delle migliori orchestre del mondo!

BS Maestro Bisanti, dopo tanti anni di onorata "gavetta", un doppio debutto alla Scala: a marzo dell'anno scorso *Adriana* e adesso *Macbeth*. Come ha vissuto questa opportunità?

GB È stato un sogno che si è avverato! Come alcuni sanno io sono il primo di undici figli e in casa la musica era regina. Mio padre aveva una voce meravigliosa da tenore alla Del Monaco e sin da piccoli ci ha indirizzati verso la musica. Io l'ho accompagnato molte volte alla Scala, per concerti e opere liriche, o all'Arena di Verona. Trovarmi *d'emblée* sul podio del Piermarini è stato a dir poco memorabile, non ci credevo nemmeno io all'inizio. Tra l'altro, un debutto nel debutto, perché era la prima volta che dirigevo *Adriana Lecouvreur*.

BS Andiamo al *Macbeth*: il nuovo rapporto tra canto e recitazione è senza dubbio uno dei centri nevralgici dell'opera e dell'intera poetica verdiana. In una famosa lettera a Cammarano (da Parigi, 23 novembre 1848) Verdi, saputo che a Napoli era stata assegnata la parte della Lady al soprano Eugenia Tadolini, scrive allarmato: "La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo forse!! [...] La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa". Sulla scorta di ciò, quale lavoro intende fare con Ekaterina Semenchuk e Anna Netrebko per rendere "brutta" la loro voce?

BS Che ricordo ha?

GB Mi sembra ieri, ma invero è passato più di un anno. Devo dire che l'allestimento di David McVicar era eccezionale.

GB Guardi, inizio col dire che se mi dovessero chiedere quale opera preferisco io risponderci senza alcun dubbio il *Macbeth*. Lo amo particolarmente. Avverto una profonda svolta in quest'opera, sia dal punto di

BS Come è stato il suo primo approccio con l'Orchestra della Scala?

vista poetico che compositivo, che proietta Verdi verso il futuro. La questione della Lady è, in effetti, particolare. Verdi anzitutto aveva chiesto a Piave di essere molto breve, per enucleare la vicenda in pochissimo tempo e con mezzi efficaci. La questione del soprano è a dir poco centrale. Lui affermava “voglio una voce brutta e un personaggio strisciante come un demone” e, non a caso, Maria Callas aveva tentato di percorrere questa strada. Ovviamente non è facile perché il ruolo, dal punto di vista vocale e tecnico, è estremamente impegnativo. Non ci sono molte possibilità, se non in determinati momenti come “La luce langue”, l’aria del secondo atto, in cui c’è un momento di distensione a livello tecnico e vocale. Il soprano si deve costantemente concentrare sulla costellazione di elementi virtuosistici che la partitura richiede. Ovviamente io non ho ancora lavorato né con Semenchuk né con Netrebko, e quando avrò il piacere di cominciare affronteremo questo argomento e capiremo insieme come risolvere le questioni che Verdi pone per questo ruolo.

BS Lei ha giustamente ricordato Maria Callas, di cui tra l’altro ricorre quest’anno il centenario della nascita (2 dicembre 1923). Fu proprio lei, sotto l’egida di Victor de Sabata nel 1952, a riportare in auge il titolo...

GB È proprio così, quest’opera non ha avuto all’inizio grande fortuna, ed è precipitata presto nel dimenticatoio. Grazie a de Sabata e Callas è rientrata invece nel repertorio. La Callas ha avuto il grande pregio di far coincidere le sue enormi capacità tecniche con la sua impressionante espressività. Io la vedo ancora come la Lady di riferimento: la sua incredibile pertinenza, sia vocale che drammatica, ha fatto epoca!

BS Maestro, se ci fa caso finora abbiamo solo parlato della Lady: forse il titolo dell’opera doveva essere “Lady Macbeth”?

GB Come le dicevo prima, l’opera rappresenta una chiave di svolta: non c’è più la caratteristica storia d’amore – caso davvero raro nell’Ottocento – e tutto è impennato sul potere e soprattutto sull’ambientazione scura, notturna, che amo moltissimo. Trovo comunque che l’attenzione si focalizzi su entrambi i personaggi: tanto sulla Lady, che esce di scena alla fine del secondo atto, quanto sul baritono che ha soppiantato la figura del tenore.

BS A proposito di baritono, cosa mi dice di Luca Salsi?

GB Che è un amico! Lui ha interpretato Macbeth qualche anno fa al Liceu di Barcellona con il sottoscritto sul podio. Abbiamo già fatto questa esperienza insieme e abbiamo lavorato molto assecondando le

nostre rispettive sensibilità e interpretazioni su questo ruolo. Immagino che lui, nel corso degli anni, abbia sviluppato ulteriormente il personaggio e rivederlo adesso al Piermarini sarà una grande gioia.

BS Quali sono secondo lei le pagine più complesse dal punto di vista orchestrale?

GB Generalmente l’aspetto orchestrale non è arduo in quest’opera, benché l’orchestra sia sempre presente, quasi come un terzo personaggio. I momenti più ostici dal punto di vista tecnico sono l’assalto della foresta di Birnam e la parte finale del secondo atto, quando Macbeth vede il fantasma di Banco.

BS C’è qualcosa secondo lei che non è stato già valorizzato nel *Macbeth*?

GB Posso dire che ho sentito tantissime versioni dell’opera, una più bella dell’altra. Quello che io mi pongo come obiettivo, nelle prove che avrò in Teatro, riguarda fondamentalmente due aspetti: la gestione delle dinamiche, soprattutto delle più soffuse da parte del baritono, e poi l’analisi delle diverse sezioni del Coro “Patria oppressa”. Lì ci sono diversi momenti e molteplici sezioni musicali che vorrei differenziare il più possibile, sia dal punto di vista del tempo che da un punto di vista emozionale. Infine la figura delle streghe, una novità assoluta! Infatti, mentre il coro è un elemento popolare che assiste agli eventi, le streghe sono il *trait d’union* di tutta l’azione.

BS La prova generale è dedicata alla raccolta fondi per Villa Sant’Agata, la casa di Verdi chiusa e messa all’asta. Cosa pensa di questa vicenda?

GB Penso semplicemente che si tratta di un patrimonio storico che appartiene a tutti e che deve essere preservato a ogni costo. Siamo molto felici di mettere il nostro lavoro a disposizione di questa causa.

BS Dopo un doppio debutto alla Scala i sogni sono esauriti o rimane ancora qualcosa nel cassetto?

GB Nel cassetto ho ancora Covent Garden e Metropolitan. Ma quello che per me conta di più in assoluto è mantenere una dimensione di scoperta e di ricerca, un prezioso antidoto alla routine e una premessa essenziale per lasciare una propria firma, originale e riconoscibile.

— BIAGIO SCUDERI

PhD in musicologia e giornalista professionista, è Direttore Comunicazione Marketing e Progetti speciali della Società del Quartetto di Milano



In primo piano Luca Salsi, *Macbeth*, direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, 2021

15 GIUGNO 2023 *Anteprima per Villa Verdi*
17, 21, 26, 29 GIUGNO; 4, 8 LUGLIO 2023

Giuseppe Verdi

MACBETH

Melodramma in quattro atti
Libretto di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei
Produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Giampaolo Bisanti
REGIA Davide Livermore
SCENE Giò Forma
COSTUMI Gianluca Falaschi
LUCI Antonio Castro
COREOGRAFIA Daniel Ezralow
VIDEO D-WOK

CAST

Macbeth / Luca Salsi (17, 21, 26 giu.),
Amartuvshin Enkhbat (29 giu. e 4, 8 lug.)
Lady Macbeth / Ekaterina Semenchuk (17, 21 giu.),
Anna Netrebko (26, 29 giu. e 4, 8 lug.)
Macduff / Fabio Sartori (17, 21 giu. e 8 lug.),
Giorgio Berrugi (26, 29 giu. e 4 lug.)
Banco / Jongmin Park
Malcolm / Jinxu Xiahou
Dama di Lady Macbeth / Marily Santoro
Medico / Andrea Pellegrini
Domestico / Leonardo Galeazzi
Araldo / *Prima apparizione* / Costantino Finucci

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi



Maria Callas, *Macbeth*, direzione di Victor de Sabata, regia di Carl Ebert, 1952

Portfolio — Fotografie d'archivio

La distribuzione delle 170 recite di *Macbeth* ospitate dal nostro Teatro è quanto mai singolare perché agli 85 appuntamenti che vengono registrati nel periodo che va dalla prima esecuzione del 1849 fino al 1874 segue un silenzio di ben sessantaquattro anni. Dalla ripresa del 1938 si giunge poi al 2021 con 85 altre recite. I motivi di questo vuoto sono dovuti sostanzialmente al cospicuo lavoro verdiano

di modifica dello spartito, effettuato tra l'ottobre del 1864 e il 3 febbraio dell'anno successivo in vista dell'edizione francese. La prima rappresentazione di quella nuova versione, ma nella traduzione italiana, ebbe luogo al Teatro alla Scala il 28 gennaio 1874 e da allora tale versione si è imposta nel repertorio, a parte una ripresa della forma originale del 1847 affidata dalla Scala a Valery Gergiev nel 2013. Un secondo motivo responsabile del lungo silenzio sarebbe legato al gusto dell'epoca: si parlò infatti di atipicità di questo capolavoro verdiano, pur riconoscendone gli aspetti più singolari, e tra i motivi di questa atipicità si indicò sia la difficoltà delle parti vocali che addirittura la mancanza di "scene d'amore", particolare quest'ultimo più che ovvio, col senno di poi, nel caso di un dramma che è interamente tessuto d'odio. *Macbeth* è ancora considerata nella Stagione 1938-1939 come un'opera verdiana "tra le meno conosciute o addirittura dimenticata dal nostro pubblico" (così Abbiati sul Corriere). Chi del resto, vista l'età media a quei tempi, avrebbe potuto ricordare un evento avvenuto sessantaquattro anni prima? Con la Stagione 1952-53 il titolo è incoronato per la seconda volta dal prestigio dell'Inaugurazione, direttore Victor de Sabata con Maria Callas nel ruolo della Lady. Birgit Nilsson sarà la nuova protagonista nel 1964 e l'edizione del 1975 (Abbado, Strehler, Verrett, Ghiaurov, Cappuccilli) si staglia nella memoria di tutti gli spettatori dell'epoca. Dopo il *Macbeth* di Abbado sarà la volta di quello di Muti, protagonista nel 1997 e 2001. Con il 7 dicembre 2021 si giunge alla direzione di Riccardo Chailly. Adombrato solamente da qualche dissenso per la regia di Davide Livermore, in contrasto con una lettura intimista da parte del Direttore, lo spettacolo registra un ottimo successo anche per la presenza di un cast prestigioso (Salsi, Netrebko, Abdrazakov, Meli).

— LUCA CHIERICI (dal testo del programma di sala)

Critico musicale per *Radio Popolare* dal 1978 al 2020 e per *Il Corriere Musicale* dal 2012, collabora alle riviste *Musica* e *Classic Voice* dalla fondazione

MACBETH ALLA SCALA



ФОТОГРАФИИ ДИ ЛЕЛЛИ Е МАСОРИ

SOPRA
Shirley Verrett,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Giorgio Strehler, 1975



A DESTRA
Giangiacomo Guelfi, Birgit Nilsson,
direzione di Hermann Scherchen,
regia di Jean Vilar, 1964



SOPRA
Maria Callas,
direzione di Victor de Sabata,
regia di Carl Ebert, 1952



A DESTRA
Shirley Verrett, Piero Cappuccilli,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Giorgio Strehler, 1975



A SINISTRA
Maria Guleghina, Renato Bruson,
direzione di Riccardo Muti,
regia di Graham Vick, 1997

SOPRA
Direzione di Riccardo Muti,
regia di Graham Vick, 1997



Carla Fracci, Mario Pistoni,
Le Spectre de la rose, 1955

02

BALLETTO

Gala Fracci
43

Romeo e Giulietta
47



La Bella addormentata, 1969

FOTOGRAFIE DI ERIO PICCALIGIANI (2)

GALA FRACCI

SECONDA EDIZIONE

Dopo lo straordinario ed emozionante successo della prima edizione, prosegue il tributo della Scala e dei suoi artisti a Carla Fracci, che è stata e rimane una figura cardine della storia della danza. Per celebrare questa stella, leggendaria, il Direttore del Ballo Manuel Legris ha voluto istituire un *Gala* a ogni Stagione, per convogliare e celebrare nel suo nome la danza e il balletto con un ampio respiro internazionale.

Anche la seconda edizione vedrà protagonisti il Corpo di Ballo, i Primi ballerini, i Solisti e ospiti internazionali come Alessandra Ferri, Roberto Bolle, Jacopo Tissi e Davide Dato, Primo ballerino dello Staatsballet di Vienna, al suo debutto sul palcoscenico scaligero. L'Orchestra del Teatro alla Scala sarà diretta da Kevin Rhodes. Nel programma, titoli che ripercorrono la storia del balletto si intersecano con quella di una straordinaria artista.

Partendo dall'inizio, da dove tutto è cominciato: licenzianda dalla Scuola di Ballo, fu lei a essere scelta per interpretare il balletto dopo la celebre *Sonnambula* con regia di Luchino Visconti: *Le Spectre de la rose*. L'iconico balletto di Michail Fokin aprirà la serata con Jacopo Tissi e Letizia Masini richiamando la leggendaria avventura creativa dei Ballets Russes che troveremo anche in altri due titoli, riletti dalla originalità creativa di Amedeo Amodio – ne *L'Après-midi d'un Faune* (in scena Agnese Di Clemente e Domenico Di Cristo) – e di John Neumeier – in un estratto da *Le Pavillon d'Armide*, interpretato da Davide Dato.

Neumeier, grande maestro del Novecento, anche nel sognante *pas de deux* dal secondo atto di *La Dame aux camélias*, con – per la prima volta insieme in questo balletto – Nicoletta Manni nel ruolo di Marguerite Gautier

e Roberto Bolle in quello di Armand Duval. Grande maestro come pure Roland Petit, profondamente legato alla storia del nostro Teatro, di cui verrà presentato da Martina Arduino e Marco Agostino il passo a due da *Le Loup*, creazione del 1953 che arrivò per la prima volta in Italia proprio alla Scala nel 1963.

Nel nome della grande étoile, con Alice Mariani, Maria Celeste Losa, Claudio Coviello, Federico Fresi, Mattia Semperboni, Caterina Bianchi, Gabriele Corrado e il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala torna in scena *Verdi Suite*, che Manuel Legris dedicò proprio a Carla Fracci, per il suo legame con le musiche di Verdi, e arriva per la prima volta, con Alessandra Ferri e Roberto Bolle, il passo a due da *After the Rain* di Christopher Wheeldon. Carla Fracci, profondamente moderna, è stata l'indimenticabile incarnazione del mito della ballerina romantica che qui verrà celebrato in un prezioso passo a due dal secondo atto di *Le Papillon*, l'unico balletto coreografato da Maria Taglioni, nella ricostruzione di Pierre Lacotte per l'Opéra di Parigi del 1976, interpretato da Linda Giubelli e Nicola Del Freo.

Non mancherà il grande repertorio, con *Il lago dei cigni* di Nureyev (estratti dal terzo atto, con Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko, con Christian Fagetti nel ruolo di Rothbart, i solisti e gli artisti del Corpo di Ballo nella danza spagnola e nella mazurka) e con il *Pas classique hongrois* (nel ruolo di Raymonda Martina Arduino, di Jean de Brienne Navrin Turnbull, con Gaia Andreanò ballerina solista e il Corpo di Ballo) dal terzo atto di *Raymonda* di Petipa, nella ricostruzione di Sergej Vikharev che proprio alla Scala vide il suo debutto assoluto nel 2011, a suggerire questa seconda edizione.



FOTOGRAFIA DI Lelli e Masotti

7 GIUGNO 2023

GALA FRACCI

Primi Ballerini, Solisti e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala
DIRETTORE Manuel Legris

ARTISTI OSPITI
Alessandra Ferri, Roberto Bolle,
Davide Dato, Jacopo Tissi

Orchestra del Teatro alla Scala

DIRETTORE
Kevin Rhodes

Le Spectre de la Rose
COREOGRAFIA Michail Fokin
MUSICA Carl Maria von Weber
Letizia Masini, Jacopo Tissi

Le Loup
COREOGRAFIA Roland Petit
MUSICA Henry Dutilleux
PIANOFORTE Takahiro Yoshikawa
Passo a due
Martina Arduino, Marco Agostino

Le Papillon
COREOGRAFIA Pierre Lacotte
da Maria Taglioni

MUSICA Jacques Offenbach
Grand pas de deux
Linda Giubelli, Nicola Del Freo

La Dame aux camélias
COREOGRAFIA E REGIA John Neumeier
MUSICA Fryderyk Chopin
PIANOFORTE Takahiro Yoshikawa
Dall'Atto II: passo a due (La campagna)
Nicoletta Manni, Roberto Bolle

Verdi Suite
COREOGRAFIA Manuel Legris
MUSICA Giuseppe Verdi
Alice Mariani, Maria Celeste Losa,
Claudio Coviello, Federico Fresi,
Mattia Semperboni, Caterina Bianchi,
Gabriele Corrado e il Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

L'Après-midi d'un Faune
COREOGRAFIA Amedeo Amodio
MUSICA Claude Debussy
Agnese Di Clemente, Domenico Di Cristo

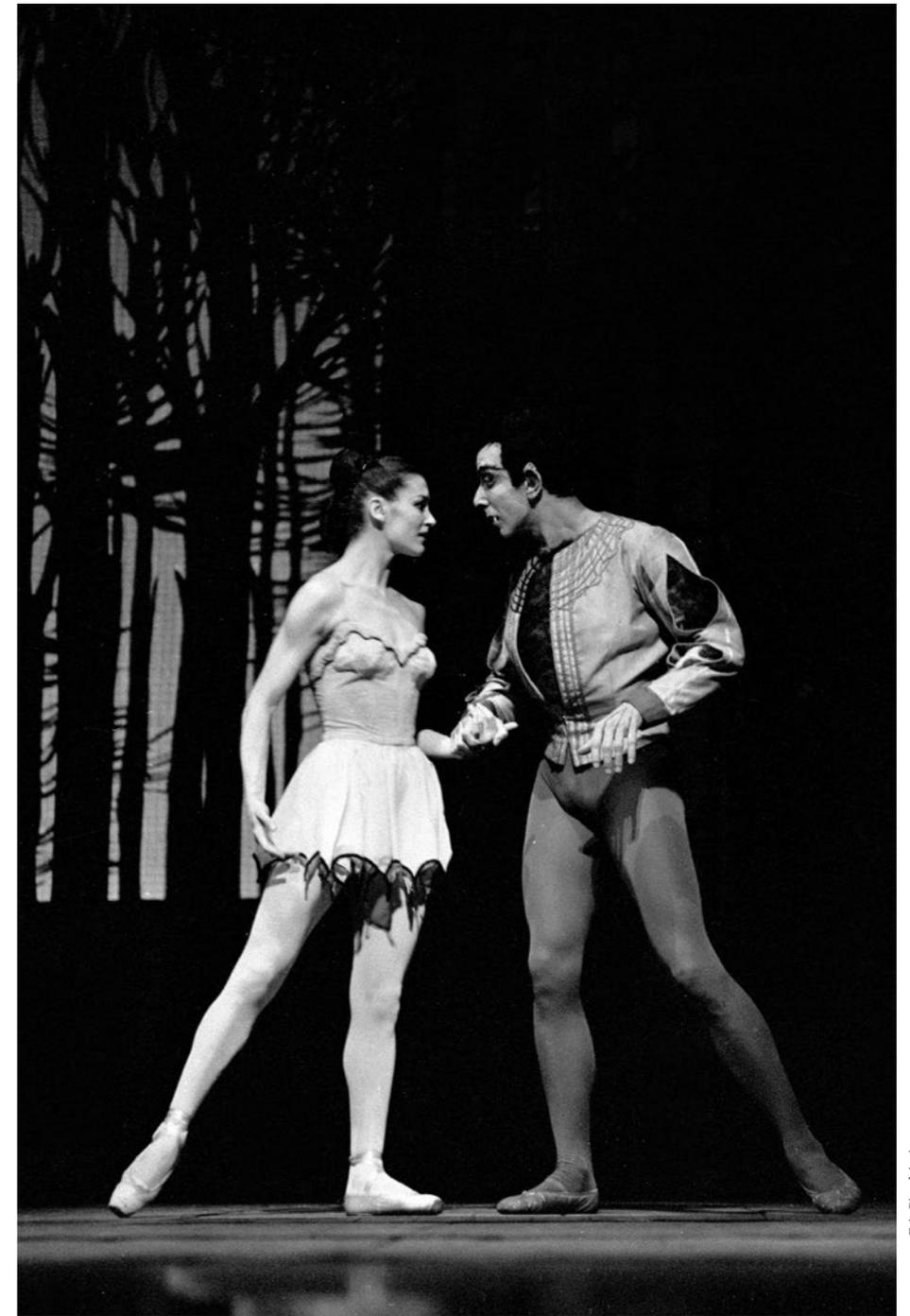
Le Pavillon d'Armide
COREOGRAFIA John Neumeier
MUSICA Nikolai Čerepnin
Danse Siamoise
Davide Dato

Il lago dei cigni
COREOGRAFIA Rudolf Nureyev
da Petipa e Ivanov
MUSICA Pëtr Il'ič Čajkovskij
Dall'Atto III
Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko,
Christian Fagetti,
Francesca Podini, Gabriele Corrado,
Alessandra Vassallo, Gioacchino Starace
e il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

After the Rain
COREOGRAFIA Christopher Wheeldon
MUSICA Arvo Pärt
PIANOFORTE Takahiro Yoshikawa
VIOLONCELLO Alfredo Persichilli
Passo a due
Alessandra Ferri, Roberto Bolle

Raymonda
COREOGRAFIA Marius Petipa
RICOSTRUZIONE E MESSA IN SCENA
Sergej Vikharev
MUSICA Aleksandr Glazunov
PIANOFORTE Takahiro Yoshikawa
Dall'Atto III : Pas classique hongrois
Martina Arduino, Navrin Turnbull,
Gaia Andreanò e il Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

A SINISTRA
"Omaggio a Carla Fracci",
1985



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani

SOPRA
Carla Fracci, Roland Petit,
Le Loup, 1963



Martina Arduino, Claudio Coviello,
Romeo e Giulietta, 2016–2017

ROMEO E GIULIETTA

Kenneth MacMillan è tra i grandi maestri del Novecento che hanno firmato memorabili letture dei grandi classici del repertorio: la sua versione di *Romeo e Giulietta*, una delle più belle e appassionanti, alla Scala ha una lunga storia e tradizione. A sette anni dalle ultime recite del 2016-2017 torna in scena dal 24 giugno al 7 luglio. Questa ripresa sarà inoltre un omaggio a MacMillan, di cui nel 2022 cadeva il trentesimo anniversario della scomparsa, e permetterà anche alle nuove generazioni di artisti di confrontarsi con un vero capolavoro. Fin dai ruoli protagonisti – con diversi cast che si alterneranno nelle varie recite – assisteremo a importanti ritorni in scena ma anche ad altrettanto importanti debutti e nuove coppie di interpreti daranno il loro personale tocco artistico e interpretativo alla produzione: Claudio Coviello, che aprirà le rappresentazioni con Agnese Di Clemente in debutto nel ruolo di Giulietta; Timofej Andrijashenko e Nicoletta Manni; Jacopo Tissi, in debutto nel balletto, accanto a Martina Arduino; per Nicola Del Freo e Alice Mariani sarà un doppio esordio, e debutto anche per Navrin Turnbull che danzerà con Vittoria Valerio. Un classico della coreografia sulle immortali note di Prokof'ev, musica straordinaria, ricchissima di emozioni e di dettagli descrittivi, profondamente teatrale e coinvolgente. *Romeo e Giulietta* di Kenneth MacMillan ha visto alternarsi protagonisti indimenticabili e appassionati, nel dar corpo e anima alla vicenda shakespeariana degli amanti veronesi, che MacMillan tratta con profonda attenzione alle relazioni umane, attraverso le dinamiche e le emozioni del *ballet d'action* ben presenti nella musica di Prokof'ev. Simbolo dell'amore assoluto, la storia degli amanti veronesi oltrepassa le pagine di Shakespeare e diventa fonte inesauribile d'ispirazione. Duelli, scene di piazza, amore e morte: nella versione di Kenneth MacMillan c'è tutto, ma c'è di più, la danza e la splendida musica di Prokof'ev. Tra variazioni tecniche, danze d'insieme e passi a due di grande equilibrio

ed eleganza, il coinvolgimento emotivo e fisico lascia senza fiato. Per *Romeo e Giulietta*, suo primo “full evening ballet”, MacMillan iniziò a lavorare pensando ai danzatori Christopher Gable e Lynn Seymour. La direzione del Royal Ballet decise però di affidare la prima alla coppia che in quel momento era all'apice della celebrità: Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev. E con loro il balletto debuttò il 9 febbraio 1965 a Londra e fu un trionfo. Nel mese di ottobre dello stesso anno il Royal Ballet portò lo spettacolo alla Scala, con i mitici protagonisti della creazione. Alla Scala però il primo *Romeo e Giulietta* a entrare in repertorio fu quello realizzato da John Cranko nel 1958 proprio con la Compagnia della Scala, al Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio a Venezia. In quella occasione il coreografo scelse una ragazza appena nominata étoile che si sarebbe imposta come una delle Giuliette più commoventi mai salite sulla scena: Carla Fracci. La versione di Kenneth MacMillan entra nel repertorio del Balletto della Scala a partire dal 1995. Protagonista fu Alessandra Ferri, indimenticata *tragédienne* cresciuta alla Scuola scaligera e perfezionatasi a quella del Royal Ballet. Quando era étoile a Londra, Alessandra Ferri ha “lavorato” il ruolo di Giulietta direttamente con MacMillan, che l'ha adattato alla sua appassionata interprete. Nel 1995 lo spettacolo era firmato per scene e costumi da Ezio Frigerio e Franca Squarciarapino. Nel 2010 venne realizzato per la Scala da Mauro Carosi e Odette Nicoletti un nuovo allestimento, poi ripreso nelle stagioni successive. Rimanda al Teatro Romano di Verona, con tutte le sue contaminazioni medievali; il celebre balcone è posto su una torre, il cui basamento diventa quello del letto di Giulietta; nella cripta è lo stesso balcone a trasformarsi nella tomba dei due amanti. Una scenografia parlante, e soprattutto in dialogo con la coreografia di MacMillan, che esige spazi geometrici e precisi, e che si fonde coerentemente con i costumi, dalle fogge medieval-rinascimentali.



A SINISTRA
Martina Arduino, 2016 – 2017



SOPRA
Nicoletta Manni,
Timofej Andrijashenko,
2016 - 2017

A DESTRA
Claudio Coviello,
Martina Arduino,
2016 - 2017

24, 27, 28, 30 GIUGNO; 1, 3, 5, 6, 7 LUGLIO 2023

ROMEO E GIULIETTA

COREOGRAFIA Kenneth MacMillan
MUSICA Sergej Prokof'ev
SCENE Mauro Carosi
COSTUMI Odette Nicoletti
LUCI Marco Filibeck

DIRETTORE
Timur Zangiev

Corpo di Ballo e Orchestra
del Teatro alla Scala
Produzione Teatro alla Scala

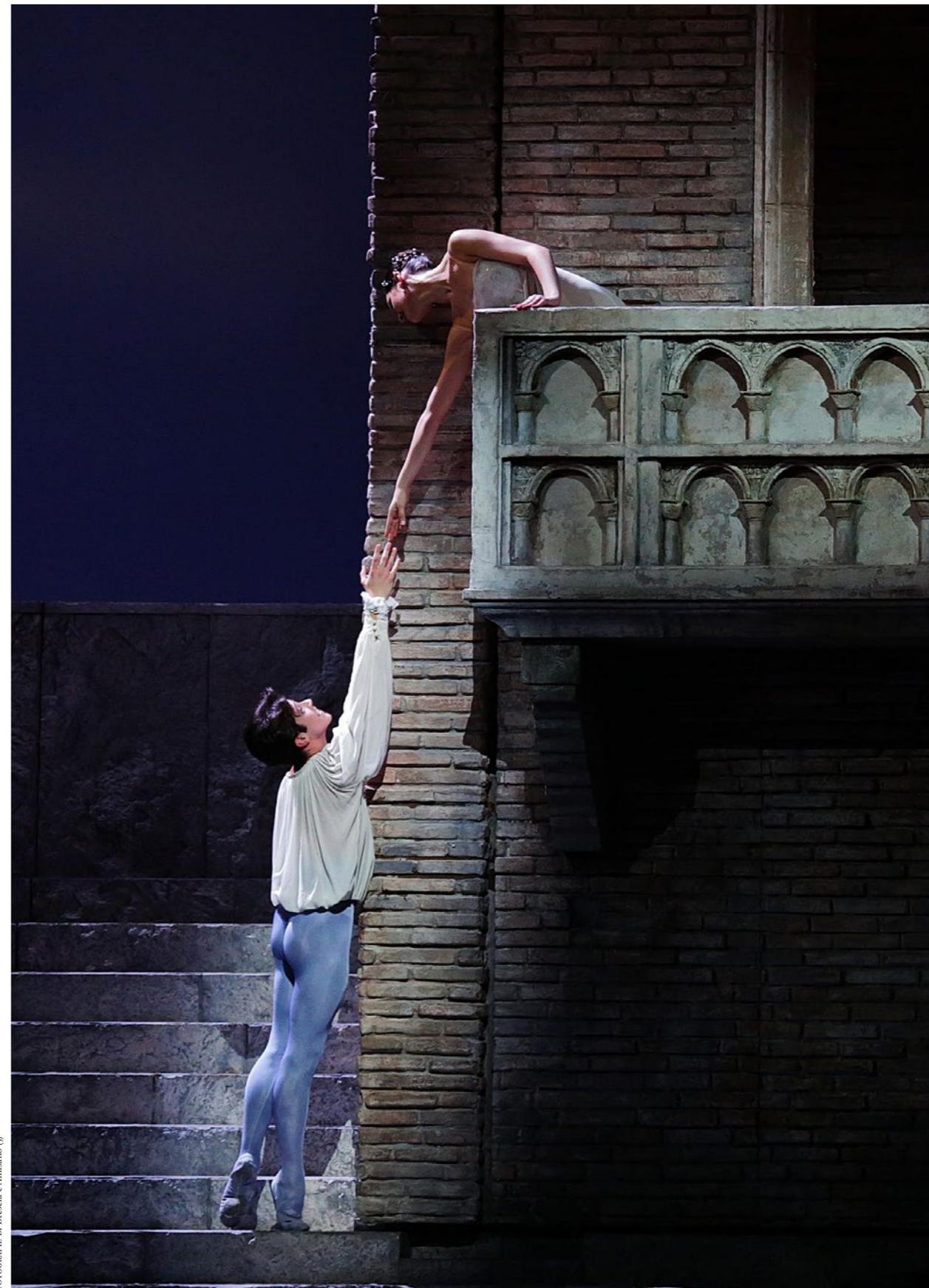
Claudio Coviello / *Romeo*
Agnese Di Clemente / *Giulietta*
24 giugno, 3 luglio

Timofej Andrijashenko / *Romeo*
Nicoletta Manni / *Giulietta*
27 e 30 giugno

Jacopo Tissi / *Romeo*
Martina Arduino / *Giulietta*
28 giugno, 1 luglio

Nicola Del Freo / *Romeo*
Alice Mariani / *Giulietta*
5 e 7 luglio

Navrin Turnbull / *Romeo*
Vittoria Valerio / *Giulietta*
6 luglio



FOTOGRAFIE DI PRESCIA E AMISANO (6)



FOTOGRAFIA DI PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

03

CONCERTI

Un giugno
tra il Duomo e Vienna
55

A un passo
dal Paradiso Terrestre
56



Riccardo Chailly dirige l'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

UN GIUGNO TRA IL DUOMO E VIENNA

Il giugno scaligero si apre con il tradizionale Concerto per Milano, il grande appuntamento gratuito all'aperto che ogni anno la Filarmonica della Scala dedica alla città: giovedì 8 giugno alle ore 21:30 migliaia di spettatori sono attesi in Piazza del Duomo per l'evento di musica classica più partecipato d'Italia. Sul podio Riccardo Chailly, Direttore Musicale dell'Orchestra, che propone un omaggio ai grandi operisti italiani, con la partecipazione eccezionale del tenore peruviano Juan Diego Flórez, acclamato recentemente nella nuova produzione di *Lucia di Lammermoor*.

Molto atteso anche il ritorno di Daniel Barenboim, dopo il tutto esaurito nei concerti mozartiani dello scorso febbraio, in cui l'ex Direttore Musicale della Scala ha sostituito Daniel Harding, costretto da motivi familiari a rinunciare ai tre appuntamenti della Stagione Sinfonica. Il 18 giugno Barenboim dirige la Filarmonica in un programma interamente dedicato a Franz Schubert, che prevede la Sinfonia in si min. D 759 "Incompiuta" e la Sinfonia in do magg. D 944 "La grande".

Sono rimasti pochi posti disponibili per il concerto dei Wiener Philharmoniker diretto da Riccardo Chailly il 20 giugno. Nel programma proposto si alternano due dei poemi sinfonici più amati del compositore tedesco, *Don*

Juan op. 20 e *Ein Heldenleben* op. 40, a pagine meno note tratte dalle sue prime due opere: il Preludio di *Guntram* e le Scene d'amore di *Feuersnot*.

È previsto per l'11 giugno il nuovo appuntamento della stagione dei Recital di Canto, in cui il baritono Luca Salsi si esibirà in un concerto con musiche di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. Il 23 giugno Joyce DiDonato è protagonista di una serata benefica a favore della Fondazione Francesca Rava: "Eden", che richiama il titolo dell'ultimo album inciso dal mezzosoprano statunitense. Il ricchissimo programma spazia da brani del repertorio barocco a composizioni del Novecento e contemporanee, alternando autori come Cavalli, Gluck, Mahler, Copland, Ives e altri. A dirigere l'orchestra Il Pomo d'Oro il giovane Maxim Emelyanychev.

Infine da segnalare il prossimo concerto della seguitissima stagione di musica da camera, che riempie il Ridotto dei Palchi la domenica mattina: il 4 giugno otto professori dell'Orchestra della Scala presentano un programma per strumenti a fiato con musiche di Mozart e Rossini.

— LIANA PÜSCHEL

Dottore di ricerca in Culture e Letterature del Mondo moderno, si dedica alla ricerca, la didattica e la divulgazione in ambito musicologico

A UN PASSO DAL PARADISO TERRESTRE

Intervista a Joyce DiDonato
di Luca Baccolini

Anche una voce che domina il grande repertorio barocco (come Joyce DiDonato ha recentemente dimostrato in *Theodora*, proprio alla Scala) sa che non si vive solo di passato. Ecco perché è nato *Eden*, un album che abbraccia un panorama ampio quasi mezzo millennio, da Biagio Marini alla contemporanea Rachel Portman, trasformatosi in un tour mondiale corredato di progetti di sensibilizzazione ai temi ambientali. Ritratto di un mezzosoprano militante, che il 23 giugno alla Scala propone proprio il frutto di questo progetto, con brani da Gluck, Händel, Mahler introdotti dall'enigmatica "Domanda senza risposta" di Charles Ives. La serata è a favore della Fondazione Francesca Rava.

LB DiDonato, ci porti nel suo Eden.

JD Il germe ispiratore è stato una citazione del drammaturgo Jonathan Larson: "L'opposto della guerra non è la pace: è la creazione". Questo programma presenta alcuni grandi capolavori distanti secoli (come l'aria "Toglierò le sponde al mare" da *Adamo ed Eva* di Mysliveček accostata a "Nature, the gentlest mother" di Aaron Copland) per invitare a connetterci più profondamente al mondo in cui viviamo. Lo scopo, simbolico, è piantare e nutrire un nuovo giardino.

Fin dal suo debutto rossiniano come Cenerentola nel 2001, Joyce DiDonato è uno dei mezzosoprani più apprezzati dal pubblico della Scala. Con la serata "Eden" attraversa cinque secoli di storia della musica

LB È per questo che in ogni tappa del suo tour regala semi da piantare?

JD Finora abbiamo distribuito 44.000 "seed card" in oltre 27 città. Quando arriveremo alla Scala, saranno quasi 70.000. La cosa bella è che in ogni singola città ho notato un ascolto incredibilmente attivo e coinvolto. E non vorrei dimenticare la presenza del Coro di voci bianche, con i bambini che sono Eden incarnati, un dono di speranza vivente. È il progetto più significativo della mia carriera, senza dubbio.

LB Eden sembra anche un nuovo manifesto del cantante d'oggi: non solo arie ben cantate, ma musica al "servizio" della società.

JD Siamo così fondamentalmente disconnessi nel mondo di oggi. È come se cercassimo inconsciamente sempre più rumore per placare noi stessi, per eliminare le domande dentro di noi. Naturalmente quelli di noi che amano la musica forse hanno già un orecchio pronto per l'ascolto profondo, ma vedo una tendenza nichilista, anche nell'industria musicale, e vorrei cercare di sradicarla. Se ascoltiamo "As with Rosy steps the morn" e siamo profondamente commossi dalla pace e dal senso di profonda, meritata speranza che quest'aria risveglia dentro di noi, allora è nostra responsabilità individuale mantenere viva



FOTOGRAFIE DI PRESCIA E AMISANO

quella consapevolezza. Non possiamo quindi semplicemente uscire in strada e soccombere immediatamente alla disperazione e al caos. Siamo anzi chiamati a portare con noi quella speranza che ci è stata data dal compositore, dal librettista e dagli interpreti.

LB Che speranze aveva, invece, quando debuttò alla Scala?

JD Devo essere onesta? Ero incredibilmente nervosa, ma perfettamente preparata. Cantavo nel secondo cast della *Cenerentola* diretta da Bruno Campanella. Ero preoccupata all'idea di essere fischiata. E così mi sono preparata mentalmente quando ho fatto la prima apparizione (con le spalle al pubblico, mentre macinavano il caffè). Ero pronta al peggio. E invece la magia sembrò scendere sopra di me, e quella notte mi sentii veramente come Cenerentola. Non dimenticherò mai che poco prima dell'aria finale, "Non più mesta", il grande Michele Pertusi, che cantava Alidoro, mi prese la mano e mi disse: "Divertiti!". Ho cantato al meglio delle mie possibilità, con il Maestro Campanella che sorrideva da un orecchio all'altro. Il pubblico è esploso in un applauso e mi sono innamorata per sempre di questo incredibile teatro. Indimenticabile.

LB Lei è di casa al Metropolitan di New York. Un teatro che sta puntando molto sui titoli contemporanei.

JD Aprirò la stagione al Met a settembre con *Dead Man Walking* di Jake Heggie. L'ho cantata un paio di volte e posso dire senza esitazione che è l'esperienza teatrale più profonda che abbia mai avuto. Penso che la chiave sia trovare pezzi che permettano alla voce di spiccare il volo ed evidenziare la profonda emozione dei personaggi, e di raccontare una storia che conti davvero. Potremmo non farlo sempre bene - e penso che il pubblico dovrebbe essere gentile nel lasciare che i compositori trovino la loro strada (anche Mozart ha mancato il bersaglio alcune volte!) - ma la ricompensa è nel fatto di poter lasciare il nostro segno collettivo per le generazioni future.

LB Lei dedica anche molto tempo alla crescita di giovani talenti. Che insegnante è?

JD Sono molto esigente, ma sempre su un piano propositivo e non distruttivo. Da giovane ho sofferto molto un tipo di insegnamento umiliante e sprezzante, e non mi sognerei mai di infliggerlo a qualcun altro. I cantanti hanno così tanto da elaborare, destreggiarsi e capire, che non hanno certo bisogno di insulti per diventare migliori. Ma i miei standard sono incredibilmente alti: capisco quasi immediatamente fino a che punto posso lavorare su un particolare cantante. Alla fine i migliori studenti sono quelli

senza alcuna difesa, che rimangono aperti e disposti a crescere per espandere il loro talento.

LB Lei ha cantato e canta spesso anche in luoghi dimenticati dalla musica, come i penitenziari.

JD Sono state le esperienze più profonde che abbia mai avuto nella musica. Non penso di essere fuori luogo se dico che per quanto meravigliosi siano gli amanti dell'opera, spesso fissano standard impossibili da soddisfare. Lo capisco fino a un certo punto, perché dobbiamo darci l'opportunità di fallire, di rischiare, di esplorare, di crescere. Ma pochi cantanti si sentono liberi di farlo per paura di non soddisfare le aspettative del settore. Quando porto Händel, Mahler o Rossini in una prigione dove non esiste alcun contesto o registrazione di riferimento, le persone reagiscono per puro istinto, sperimentando visceralmente il brivido e l'emozione profonda della voce umana.

LB La sua ultima esperienza?

JD A dicembre ero al Sing Sing Maximum Security. Ho cantato "Ombra mai fu", brano che chiude il concerto "Eden". Alle persone che ascoltavano ho semplicemente detto: "È una canzone piuttosto sciocca, parla solo di qualcuno che apprezza l'ombra di un albero. Di solito l'opera contiene più passione e drammaticità. Ma, anche se è sciocca, penso che rimarrete sbalorditi dalla sua bellezza". Quando ho finito di cantare, un giovane in prima fila ha alzato la mano e ha detto: "Miss Joyce, non voglio mancarle di rispetto, ma non penso che quella canzone sia sciocca. Darei qualsiasi cosa per sedermi sotto un albero come quello in questo momento".

LB È riuscita anche a far cantare il suo pubblico non convenzionale?

JD Eccome. Una volta tre uomini si sono uniti a me in "Pur ti miro". Mi hanno detto che avevano risparmiato per comprare il disco, hanno imparato l'italiano e l'abbiamo eseguita insieme davanti a 150 persone. Questo è il motivo per cui dobbiamo essere più audaci nel portare la musica ai cuori di chi ne ha bisogno.

— LUCA BACCOLINI
Giornalista, lavora per la redazione bolognese de *La Repubblica* e per il mensile *Classic Voice*



FOTOGRAFIA DI SERGI JASANADA

A PAGINA 55
Theodora di Georg Friedrich Händel, 2021

23 GIUGNO 2023 ORE 21

Serata a favore
della **Fondazione Francesca Rava N.P.H. Italia Onlus**

Joyce DiDonato: Eden

Orchestra Il Pomo d'Oro
DIRETTORE
Maxim Emelyanychev

Coro di Voci Bianche
dell'Accademia
Teatro alla Scala
DIRETTORE Bruno Casoni

REGIA
Marie Lambert-Le Bihan
LIGHTING DESIGNER John Torres
ATTORE Manuel Palazzo

Charles Ives
The Unanswered Question

Rachel Portman
The First Morning of the World

Gustav Mahler
da *Rückert-Lieder*
Ich atmet' einen linden Duft

Marco Uccellini
Sinfonia a 5 op. 7 n. 3

Biagio Marini
da *Scherzi e canzonette*
Con le stelle in ciel che mai
op. 5 n. 3

Josef Mysliveček
da *Adamo ed Eva*
Toglierò le sponde al mare

Aaron Copland
Nature, the gentlest mother
dai *12 Poems of Emily Dickinson*

Giovanni Valentini
Sonata in sol min.
"Enharmonica"

Francesco Cavalli
da *La Calisto*
Piante ombrose

Christoph Willibald Gluck
da *Orfeo ed Euridice*
Danza degli spettri e delle furie

da *Ezio*
Misera dove son!... Ah! Non son
io che parlo

Georg Friedrich Händel
da *Theodora*
As with rosy steps the morn

Gustav Mahler
da *Rückert-Lieder*
Ich bin der Welt abhanden
gekommen

Stagione Sinfonica 2022/23

16, 18, 19 GENNAIO 2023

FILARMONICA
DELLA SCALA

RICCARDO CHAILLY
DANIEL LOZAKOVICH
violino

Pëtr Il'ič Čajkovskij:
Concerto in re magg. per
violino e orchestra op. 35
Sinfonia n. 6 in si min. op.
74 "Patetica"

15, 16, 18 FEBBRAIO 2023

FILARMONICA
DELLA SCALA

DANIEL HARDING

Wolfgang Amadeus
Mozart: *Sinfonia n. 39* in
mi bem. magg. KV 543,
Sinfonia n. 40 in sol min.
KV 550, *Sinfonia n. 41* in do
magg. KV 551 "Jupiter"

6, 8, 10 MARZO 2023

FILARMONICA
DELLA SCALA

LORENZO VIOTTI
MARC BOUCHKOV
violino

Franz Joseph Haydn:
Sinfonia n. 104 in re magg.
Hob:I:104 "London"

Erich Korngold: *Concerto*
in re magg. per violino e
orchestra op. 35

Richard Strauss: *Tod und
Verklärung* op. 24

24, 27, 28 APRILE 2023

FILARMONICA
DELLA SCALA

TIMUR ZANGIEV

Pëtr Il'ič Čajkovskij:
Sinfonia n. 5 in mi min.
op. 64

Dmitrij Šostakóvič:
Sinfonia n. 5 in re min.
op. 47

18, 19, 20 MAGGIO 2023

ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA

CORO DEL TEATRO
LA FENICE DI
VENEZIA

RICCARDO CHAILLY

Gustav Mahler: *Sinfonia
n. 8* in mi bem. magg.
"Sinfonia dei Mille"

11, 12, 14 OTTOBRE 2023

FILARMONICA
DELLA SCALA

ZUBIN MEHTA
YUJA WANG
pianoforte

Wolfgang Amadeus
Mozart: *Sinfonia n. 38*
in re magg. K 504 "Praga"

Olivier Messiaen:
Turangalila-Symphonie
per pianoforte, onde
Martenet e orchestra

Da non perdere

4 GIUGNO, ORE 15

LALLA & SKALI

Il nuovo appuntamento del ciclo "Lalla & Skali" curato da Mario Acampa ha come titolo "La sirena amareggiata". Accompagnati dalla musica di Vivaldi, i due protagonisti incontreranno una sirena molto speciale.

4 GIUGNO, ORE 19

CORO DI VOCI BIANCHE

Il Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala diretto da Bruno Casoni, insieme al pianoforte di Marco De Gaspari e alle percussioni di Gianni Massimo Arfacchia e Rosario Bonofiglio, presenta un programma che guarda al cinema e al musical con musiche di Coulais, Morricone, Rodgers, Loewe, Bernstein e altri.

8 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Il ciclo di incontri organizzato dagli Amici della Scala con il Teatro prosegue con Fabio Vittorini che, in occasione della ripresa del *Macbeth* verdiano, presenta una relazione dal titolo «L'opera che 'amo a preferenza delle altre mie opere'».

12 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Proseguono anche gli incontri degli Amici della Scala dedicati alla Stagione di Balletto. L'appuntamento di giugno, in vista di *Romeo e Giulietta*, è curato da Francesca Pedroni, la cui relazione è intitolata «Il linguaggio della danza come specchio dell'essere umano».

Mostre a Milano

12 MAGGIO – 19 NOVEMBRE 2023

FABBRICA DEL VAPORE
SEBASTIÃO SALGADO. AMAZÔNIA

Fino al 19 novembre, negli spazi della Cattedrale in Fabbrica del Vapore, andrà in scena la grande mostra "Sebastião Salgado. Amazônia". L'esposizione, promossa e prodotta da Comune di Milano|Cultura, Fabbrica del Vapore e Contrasto con Civita Mostre e Musei e General Service Security, è curata da Lélia Wanick Salgado, compagna di viaggio e di vita del grande fotografo. Dopo il progetto "Genesi", dedicato alle regioni più remote del pianeta per testimoniare la maestosa bellezza, Salgado ha intrapreso una nuova serie di viaggi per catturare l'incredibile ricchezza e varietà della foresta amazzonica brasiliana e i modi di vita dei suoi popoli. Un progetto durato sette anni, durante i quali ha fotografato la vegetazione, i fiumi, le montagne e le persone che vi abitano. Con oltre 200 fotografie esposte, Amazônia vuole proporre un'immersione totale nella foresta amazzonica, invitandoci a riflettere sulla necessità di proteggerla. La visita alla mostra è accompagnata da una traccia audio immersiva commissionata appositamente per l'allestimento della mostra Amazônia da Jean-Michel Jarre che fa rivivere i suoni della foresta pluviale. Con una vera e propria sinfonia del mondo composta dai suoni concreti della foresta, la mostra restituisce anche la voce e i canti degli indigeni, tutti provenienti dagli archivi sonori del Museo di Etnografia di Ginevra.

Famiglia Korubo.
Stato di Amazonas,
Brasile, 2017



© Sebastião Salgado/Contrasto

EMOZIONE

SCALA

TEATRO ALLA SCALA

Campagna
Abbonamenti
2023/24

Sponsor Principale della Stagione

INTESA  SANPAOLO

Scopri tutti gli spettacoli
su teatroallascala.org

Design Tomo Tomo - Foto di Erio Piccagliani

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Nicoletti alla Scala
65

LIBRI
Schubert antilluminista
68

DISCHI
L'elettrizzante Vinci
di Franco Fagioli
69

VOCI ALLA SCALA
La stabilità timbrica
di Piero Cappuccilli
70

NOTE D'ARCHIVIO
Quel primo, magistrale incontro
col Bardo dell'Avon
72

MEMORIE DELLA SCALA
Toti Dal Monte: la Lucia
e la Gilda di Toscanini
74

SCALIGERI
Gianluca Scandola
77

GIUGNO / LUGLIO 2023

Figurini per i Geni, *Die Zauberflöte* di Wolfgang Amadeus Mozart, 1995



NICOLETTI ALLA SCALA

Artista dalla duplice formazione, cresciuta fra gli ideali del teatro d'avanguardia e la pratica di forbici e stoffe in sartoria, Odette Nicoletti (Napoli, 1941) ha percorso in tanti spettacoli un cammino personalissimo che l'ha resa una costumista di riferimento nel teatro italiano. Disegnatrice di elegante nitore, si svincola dalla filologia del costume storico per approdare a una propria reinvenzione di atmosfere e suggestioni. Il legame con Roberto De Simone e Mauro Carosi la porta più volte alla Scala, dove lascia un segno commisto di accanita incisività e svagata poesia: un teatro, il suo, in cui la sorpresa agisce non solo come risorsa tecnica e linguistica, bensì come causa finale.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

Storico della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale



Immagini tratte dal volume *Nicoletti alla Scala* di Vittoria Crespi Morbio, collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala



Figurini per il Popolo Cretese, *Idomeneo* di Wolfgang Amadeus Mozart, 1990



Figurino per *Idomeneo* di Wolfgang Amadeus Mozart, 1990



Figurino per *Nabucco* di Giuseppe Verdi, 1986



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.



Figurino per *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, 1989

SCHUBERT ANTILLUMINISTA



Schubert scrive la *Sinfonia in si minore*, che passerà alla storia come “Incompiuta”, nel 1822. Un’opera che non sarà terminata per motivi misteriosi, sconosciuti, non certamente per la morte dell’autore avvenuta nel 1828. Del resto, negli anni tra il 1818 e il 1822, Schubert non completa quasi tutte le composizioni strumentali. Sta vivendo, in parole povere, una fase di sperimentazione. Più che al risultato compiuto, i suoi interessi si rivolgono alla soluzione compositiva.

L’“Incompiuta” – nota Giovanni Bietti in uno studio dedicato alla celebre *Sinfonia* e pubblicato da Carocci – è un pezzo innovativo nei contenuti, nell’orchestrazione, nella forma. È stata eseguita per la prima volta nel 1865, oltre 40 anni dopo la composizione. Il che significa che non ha influenzato gli immediati successori, ma i musicisti di fine secolo: Brahms, Mahler e Čajkovskij la conoscevano, Schumann o Mendelssohn la ignoravano. Un’opera profetica, che iniziò a essere feconda 37 anni dopo la morte dell’autore.

Il saggio di Bietti è divulgativo nel senso migliore del termine e offre alcune sezioni di approfondimento. Ne ricordiamo una: l’analisi della struttura profonda di tale Sinfonia, con l’esame, tra l’altro, dell’uso dell’armonia o della costruzione dei temi. L’autore inoltre si sofferma sulla Vienna d’inizio Ottocento: sono gli anni della Restaurazione politica e dell’origine del Romanticismo in musica. Gli elementi descritti vanno dalla censura alla frenesia della danza che travolge i viennesi; soprattutto è in quel tempo che nasce la nostalgia del regno di Giuseppe II, periodo di grandi riforme, che s’incarna nel mito del *Flauto magico* di Mozart.

L’“Incompiuta” rivela oasi di felicità interrotte da istanti di drammaticità esasperata, dove buio e luce si confondono, a differenza di quanto accade in Beethoven, dove i contrasti si risolvono illuministicamente. Schubert insomma è un antilluminista (Bietti cita alcuni scritti del musicista a tale proposito) che si rifugia in quello spazio che si crea tra il cuore e l’armonia. E qui sa ideare qualcosa di nuovo e diventa la prima grande affermazione romantica.

— ARMANDO TORNO

Giornalista, saggista e conduttore radiofonico. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna “Lecture e note al Museo”



Giovanni Bietti

Schubert: Sinfonia “Incompiuta”

pp. 114
Carocci Editore
euro 13

L'ELETTRIZZANTE VINCI DI FRANCO FAGIOLI



Chi sia stato travolto dalla varietà di affetti e dalla contagiosa vis comica degli *Zite ngalera* di Leonardo Vinci, opera rappresentata nel nostro Teatro l’aprile scorso, sarà interessato a scoprire qualcosa di più di questa figura eminente della scuola napoletana a inizio Settecento, che influenzò Pergolesi, Hasse, Händel, collaborò con Metastasio e lavorò con i più blasonati cantanti dell’epoca. Il grande storico-viaggiatore-melomane dell’epoca, Charles Burney, fu eloquente a riguardo: “Gli italiani non vogliono rivedere nessuna opera che abbiano già visto, a meno che non si tratti di un’eccezionale opera di Vinci”.

“Veni Vidi Vinci”, parafrasando le parole di Giulio Cesare vittorioso sull’esercito del Ponto, è il centrissimo titolo di un album monografico che il famoso controttenore argentino Franco Fagioli ha dedicato, per Deutsche Grammophon, a Vinci: la vittoria è in questo caso sia quella di Fagioli, le cui pirotecnie esaltano i fasti

della scrittura vocale vinciana, sia quella di Vinci stesso, valorizzato grazie a una scelta di arie (dodici, di cui due precedute da recitativo) che costituiscono un prezioso caleidoscopio emotivo. Fagioli – che alla Scala torna il 14 giugno per un’altra attesa rarità, *Carlo il Calvo* di Porpora – aveva affrontato discograficamente Vinci in due produzioni già entrate nella storia: *Catone in Utica* e soprattutto *Artaserse*, in cui era affiancato da altri quattro controttenori di spicco. Concentrandosi sugli ultimi dieci anni di attività del Napoletano, che purtroppo morì appena trentaseienne, il controttenore crea con questo nuovo album non solo un’eccitante antologia di gemme, ma anche un progetto culturale di rilievo, impreziosito dall’apporto del Pomo d’Oro diretto da Zefira Valova (*nomen omen*: dagli zeffiretti soavi fino ai più agitati venti di tempesta, la musicista bulgara trae dall’orchestra una congerie di “fiati e moti” più che incantevoli). La coloratura esplosiva di Fagioli elettrizza nell’aria “Sull’ali del suo amor” (dall’*Ermelinda*) o in “Nave altera che in mezzo all’onde” (da *Gismondo re di Polonia*). Ma i momenti più alti dell’espressività vinciana vanno cercati nelle arie più emozionalmente sfumate, spesso di carattere amoroso: “Sento due fiamme in petto”, per esempio, destinata a Farinelli, che incarna il tormento di Giasone lacerato dall’amore per due diverse donne; o “Quell’usignolo che innamorato”, che dipinge tutta la delicatezza dell’innamoramento senza abusare del tradizionale virtuosismo di stampo ornitologico.

— 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”

Franco Fagioli

Veni, Vidi, Vinci

Il Pomo d’Oro
Zefira Valova
Deutsche Grammophon



Voci alla Scala

Indagini acustiche
su grandi cantanti

Tra le grandi interpretazioni del baritono triestino c'è sicuramente il *Macbeth* verdiano, di cui si analizza un passaggio dell'aria "Pietà, rispetto, amore"

Piero Cappuccilli è riconosciuto come una delle voci del XX secolo più rappresentative del repertorio verdiano, ma viene ricordato specialmente per l'animo artistico col quale ha condotto una carriera equilibrata sia per la centratura interpretativa, sia per la regolarità vocale. Dopo l'esordio al Teatro Nuovo di Milano nel settembre 1956 come Tonio in *Pagliacci*, Cappuccilli nel 1957 vince il Concorso Viotti a Vercelli e avvia la sua carriera. Negli anni successivi si specializza soprattutto nel repertorio verdiano e nei primi anni Sessanta esordisce nei principali teatri italiani ed esteri. Al Teatro alla Scala debutta nel 1964 nella parte di Enrico Ashton in *Lucia di Lammermoor*, al fianco di Joan Sutherland e Gianni Raimondi, con la direzione di Nino Sanzogno. Titolo che nel settembre successivo interpreta con i complessi scaligeri anche a Mosca, nella grande tournée di scambio con il Teatro Bol'soj, questa volta con Renata Scotto come protagonista. Nella stessa tournée debutta anche nel *Trovatore*, con la direzione di Gianandrea Gavazzeni. È questo l'inizio di una serie di interpretazioni verdiane alla Scala che lo porta a essere chiamato in ben 14 titoli, per un totale di 201 recite in opere di Giuseppe Verdi. Le altre sue interpretazioni riguardano opere di Puccini, Donizetti, poi Catalani, Giordano e Gounod. Complessivamente

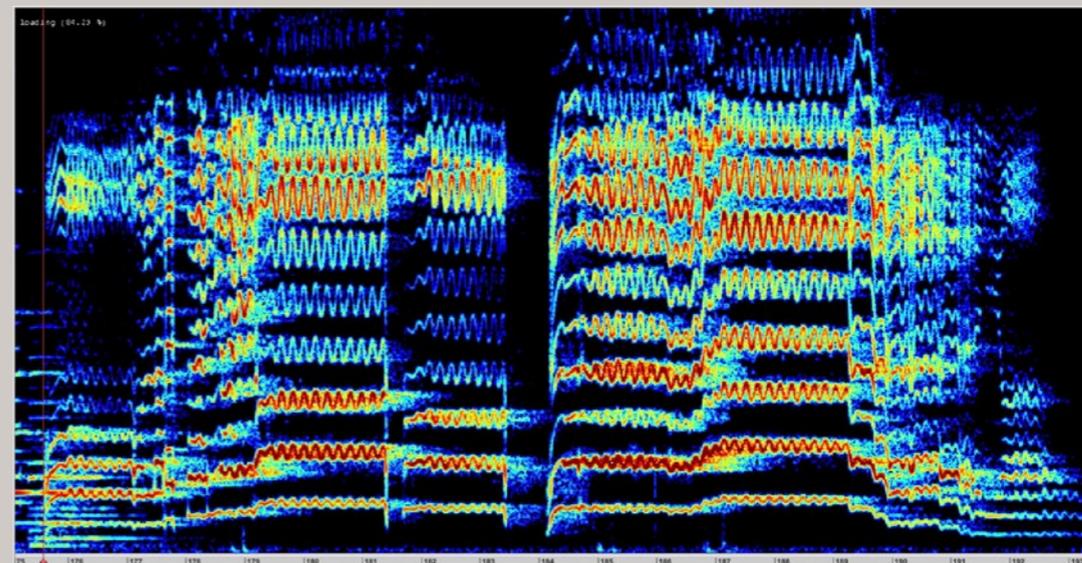
LA STABILITÀ TIMBRICA DI PIERO CAPPUCCILLI



tra il 1964 e il 1989 le sue presenze con il Teatro alla Scala sono 254. Per presentare l'indagine sulla sua voce è stata scelta l'aria "Pietà, rispetto, amore", tratta dal quarto atto del *Macbeth* di Giuseppe Verdi, la cui drammaticità nella prima parte viene resa dal *piano* che culmina su "Sol la bestemmia, ah! lasso!", in cui Cappuccilli emerge con tutta la virilità del timbro, in un *forte* espressivo, caldo e costante. Lo spettrogramma evoca al primo impatto la solidità scultorea e la monumentalità vocale del baritono. Dalla definizione delle frequenze emergono molti dati. Fra questi colpisce immediatamente l'intensità timbrica che, nelle prime tre frequenze (dal basso), si definisce con un'oscillazione modulare ripetuta e precisa. Successivamente, nelle ultime, si nota

Shirley Verrett
e Piero Cappuccilli, 1975

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



l'ampiezza nell'oscillazione frequenziale, che mostra addirittura una sorta di sovrapposizione, segno della forza che la voce di Cappuccilli aveva sia in termini di potenza, e dunque di propagazione nello spazio, sia relativamente alla definizione timbrica e di colore, che resta sempre presente e a fuoco. Il punto di fonazione rimane stabile e gli consente una declamazione lirica nobilissima, grazie alla quale le parole risultano scolpite e la pronuncia è rigorosamente incisa nel tempo e nello spazio della scrittura musicale e delle indicazioni agogiche della partitura. A ridosso del secondo 184, la rappresentazione grafica del segnale acustico descrive in maniera particolarmente evidente, oltre alla precisione, l'intensità dell'attacco del suono che viene focalizzato immediatamente in avanti, consentendogli di mantenere i suoni alti e timbrati senza mai perdere la posizione e la cavità di risonanza, in un equilibrio costante di tutte le fasi di escursione del registro baritonale (dalle note più gravi a quelle più acute). Tale pregnanza si percepisce a orecchio dalla forza espressiva di Cappuccilli e coincide visivamente con la distribuzione dell'energia a partire dall'origine della prima frequenza, in cui il colore rosso rappresenta l'intensità. Tutte le componenti tecniche della frase, come nel caso della linearità del portamento, della vibrazione e della stabilità del processo di fonazione, e dunque di produzione della

voce e del suo colore, risultano molto precise e si contraddistinguono emblematicamente grazie a una tenuta timbrica così incisiva, penetrante e sanguigna che sembra la si possa toccare. Anche quando i segmenti delle prime frequenze – comprese sia tra i secondi 179 e 181, sia tra i secondi 187 e il 189 – dipingono una più ampia oscillazione nella stesura del suono, il vibrato resta regolare e morbido. La naturale bellezza del timbro e il legato ampio e steso consentono a Cappuccilli di raggiungere una sorta di elasticità fisica della materia vocale, che non perde mai di eleganza, portandolo a essere sempre centrato nel gesto richiesto dall'azione del contesto drammaturgico, sia poeticamente che drammaticamente, e in questo caso tipicamente verdiano. La posizione sempre alta che si percepisce all'udito coincide con la rappresentazione grafica dello spettrogramma, che stupisce per la lunghezza dei segmenti fra un respiro e l'altro e dunque per la lunghezza dei fiati, che Cappuccilli esaurisce solo dopo aver accompagnato il canto, immagine che, pur non potendo rendere piena giustizia alla bellezza di una voce così impregnata di sentimento, è quantomeno indicativa di un interprete illuminato.

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

SOPRA
Il sonogramma rappresenta una sezione dell'aria "Pietà, rispetto, amore" dal *Macbeth* di Giuseppe Verdi nell'interpretazione di Piero Cappuccilli, in particolare la frase "Sol la bestemmia, ah! lasso la nenia / la nenia tua sarà!".

Macbeth di Giuseppe Verdi
Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala
Direttore: Claudio Abbado
Sede dell'incisione:
Milano, CTC-Centro
Telecinematografico Culturale
Data registrazione:
gennaio 1976

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

QUEL PRIMO, MAGISTRALE INCONTRO COL BARDO DELL'AVON

“Ora eccole questo *Macbeth* che io amo a preferenza delle altre mie opere, e che quindi stimo più degno d'essere presentato a Lei”. Così scrive al suocero Antonio Barezzi il trentatreenne Giuseppe Verdi, fiero della riuscita della sua decima opera, la prima che aveva basato su un testo teatrale del drammaturgo inglese che egli ammirava quasi sopra ogni altro. “Shakespeare – scrisse Verdi al suo editore francese Léon Escudier – è un poeta di mia predilezione che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù, e che leggo e rileggo continuamente”. Di opere su soggetto shakespeariano Verdi ne avrebbe completate altre due – i capolavori di fine carriera *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) –, ma tra questi antipodi ci furono un progetto avviato e mai portato a termine (il *Re Lear*) e almeno altri cinque drammi che Verdi considerò seriamente per una realizzazione in musica (*Amleto*, *Cimbelino*, *Antonio e Cleopatra*, *La tempesta*, *Romeo e Giulietta*). *Macbeth*, dramma denso di risvolti psicologici, era un titolo che, sebbene scritto agli inizi del Seicento, si adattava perfettamente quasi 240 anni più tardi alle spinte emozioni del melodramma nel periodo del Romanticismo. Qui Verdi mostra una padronanza degli effetti che va ben oltre quanto presentato nelle sue opere precedenti. Il compositore sarà stato inoltre attratto dalla chiarezza drammaturgica di una trama con soli tre “poli-protagonista”: “Abbiate per massima” scrisse sempre a Escudier, “che i *roles* di quest'opera sono tre, e non possono essere che tre: *Lady Macbet*, *Macbet* [e] - *il Coro delle Streghe*. Le Streghe dominano il

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.

dramma; tutto deriva da loro; sguajate e pettegole nel primo atto; sublimi e profetiche nel terzo. Sono veramente un personaggio ed un personaggio della più alta importanza”. Le partiture autografe verdiane si distinguono per la calibrata nitidezza della loro scrittura, con una grafia precisa, a volte persino assai minuta nei passaggi più fitti a pieno organico. Questo a differenza, ad esempio, delle partiture di alcuni compositori (come Puccini) che sfoggiano una scrittura a caratteri enormi, debordante, enfatica. Per qualche compositore poi, la partitura autografa, anziché segnare un punto d'arrivo definitivo, poteva rappresentare una fase, un “momento” nel processo di stesura utile a far preparare i materiali d'esecuzione per le prime recite, ma che lasciava aperta la messa a punto di diversi dettagli in successivi documenti complementari. Verdi invece aveva adottato la prassi, per gran parte della carriera compositiva, di ritornare sulle sue partiture autografe per fissare, dopo le “prove del fuoco” delle prime recite, una versione definitiva da archiviare col suo editore – almeno, era questa la sua intenzione “ideale”, casi e tempi permettendo. Non che le sue partiture autografe offrirono delle mere “belle copie”: sono cosparse di ritocchi, modifiche, “pentimenti” di ogni genere. Interventi a volte anche pesanti, come le cancellazioni di sezioni (anche ampie) o delle aggiunte sostanziali, nate da decisioni compositive tardive, o anche per ragioni puramente pragmatiche, adottate nel corso delle prove se lui riteneva che un dato passo (o anche un dato esecutore) non funzionava bene come lo aveva immaginato. La pagina che qui riproduciamo proviene dall'inizio del finale atto primo: un grande concertato che inizia a *tutta forza* sulle parole “Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti”, con i sei ruoli vocali principali, coro pieno, e le forze orchestrali al gran completo. Tanto da costringere il compositore ad adottare degli stratagemmi logistici per farci stare tutto nella carta da musica da 24 righe: nella prima battuta, timpani e gran cassa devono coabitare sullo stesso pentagramma col cimbasso, ma poi la segnalazione in margine “Timpani e Cassa in fine” indica al copista che quelle due parti si troverebbero in seguito su un foglio aggiuntivo in fondo al brano.

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi



Partitura autografa del *Macbeth* di Giuseppe Verdi

TOTI DAL MONTE: LA LUCIA E LA GILDA DI TOSCANINI

Toti Dal Monte con Giampiero Tintori, 1974



FOTOGRAFIA DI ERO PICCIGLIANI

Ricordo di una delle grandi protagoniste della Scala di inizio Novecento, interprete di riferimento del periodo di Toscanini

Il 27 giugno 2023 ricorre il 130° anniversario della nascita di Toti Dal Monte, al secolo Antonietta Meneghel, cantante fortemente legata al Teatro alla Scala per molti aspetti, fin dal suo esordio, in un rapporto consolidatosi nel periodo toscaniniano, ma continuato per tutta la vita, anche dopo il ritiro. Secondo il critico Giorgio Gualerzi, la Dal Monte era dotata di “un’organizzazione vocale di schietta ascendenza belcantistica perché a forgiarla era stata Barbara Marchisio, ovvero l’ultima delle grandi interpreti rossiniane ‘storiche’, che con il Maestro aveva intrattenuto rapporti diretti, ottenendone certamente consigli e suggerimenti utili alla carriera”. È questo un primo forte legame con la Scala, infatti la Marchisio, contralto di fama internazionale, era stata protagonista con la sorella Carlotta, soprano, di memorabili interpretazioni scaligere tra il 1858 e il 1872. Ed è anche grazie ai buoni uffici di Barbara Marchisio che Toti Dal Monte, nel gennaio 1916, viene scritturata a 22 anni dalla Scala per un periodo di tre mesi ed esordisce il 22 febbraio 1916 nel ruolo di Biancofiore in *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, in una serata ricca di debutti. Infatti, in quello spettacolo fanno il loro esordio scaligero anche il soprano Rosa Raisa, coetanea di Toti Dal Monte e anche lei allieva di Barbara Marchisio, e il tenore Aureliano Pertile, entrambi destinati a un luminoso futuro. L’opera è diretta da Gino Marinuzzi, che suggerisce alla piccola Antonietta Meneghel di scegliere per la locandina un nome “meno casalingo e più artistico”. Nasce così Toti Dal Monte, dal nomignolo con cui veniva affettuosamente chiamata in famiglia, Toti, e dal cognome della nonna, della nobile Casata veneziana Dal Monte. Dopo aver interpretato otto recite di *Francesca da Rimini*, a fine stagione arriva una nuova occasione e la Dal Monte viene impegnata in due recite di uno spettacolo misto: *Cavalleria rusticana*, allestita in occasione

del 25° anniversario dell’opera con la direzione dell’autore, Pietro Mascagni, in cui interpreta la parte di Lola (si noti, da mezzosoprano) e l’oratorio *Le beatitudini* di César Franck, ancora diretta da Gino Marinuzzi. Le critiche sono ottime, ma con le due recite di questo programma si conclude il suo primo periodo alla Scala, che di lì a poco sospenderà l’attività per i lavori di rinnovamento.

Toti Dal Monte nel 1918 incontra per la prima volta Toscanini, che all’inizio del 1919 la sceglie per un’esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven, proposta prima a Torino e poi a Milano. Nell’aprile del 1921, mentre si trova in Sudamerica per la sua prima tournée intercontinentale, riceve il telegramma di Toscanini che la invita a interpretare Gilda in *Rigoletto* nella prima stagione del Teatro alla Scala nelle nuove vesti di Ente Autonomo, dove ritorna a sei anni di distanza dal suo esordio.

Toscanini plasma Toti Dal Monte e ne fa la “sua” Gilda, lavorando in modo scrupoloso su tutti i dettagli. Lei lo segue con la massima dedizione e il massimo impegno. Gli sforzi sono ripagati e il 14 gennaio 1922 l’opera va in scena e ottiene uno strepitoso successo, celebrato dal pubblico e dalla critica. Scrive Gaetano Cesari sul Corriere della Sera: “Così al nitore perfetto con cui la Dal Monte riproduce il canto della parte di Gilda, s’aggiunge la sua squisita grazia nel rendere tutto che di espressivo è ricavabile dai pezzi [...]. Grazia senza languori né manierismi: onde la virtù del canto viene mascherata dalla naturalezza e trasformata in arte vera”.

È l’inizio della nuova Scala di Toscanini, di cui Toti Dal Monte entra a far parte a pieno titolo. Certo, come ben testimonia lei stessa nelle sue memorie, lavorare con il Maestro non è assolutamente facile, soprattutto quando in altre sedi si trova a dover seguire indicazioni diverse. È quanto avviene per il *Rigoletto*, rappresentato a Bergamo con la direzione di Antonio Guarnieri, che le fa eseguire la parte di Gilda in modo diverso da quanto previsto dalla partitura verdiana, suscitando le ire di Toscanini al suo ritorno alla Scala. Incidenti che comunque vengono superati senza rotture. Il 22 marzo 1923 esordisce anche nell’opera che diventerà il suo più grande cavallo di battaglia: *Lucia di Lammermoor*, ancora con la direzione di Arturo Toscanini. Inizia anche in questo caso un’era: quella di Toti Dal Monte come Lucia alla Scala. Scrive sempre Cesari sul Corriere della Sera: “A costo di ripeterci, ricordiamo tutte le belle qualità d’intelligenza e di voce per le quali la Dal Monte ha raggiunto ieri un successo grandissimo. A lei servono in special modo le agilità contenute nella *Lucia*. Nitide, precise, naturali queste agilità escono dalla sua gola senza tradire il benché minimo sforzo”.

Nel corso degli anni Toti Dal Monte affronta molti

ruoli alla Scala: dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini a *La sonnambula* di Bellini, da *La figlia del reggimento*, *Don Pasquale* e *Linda di Chamounix* di Donizetti a *Il re*, composto appositamente per lei da Umberto Giordano, e a *Lodoletta* di Mascagni. Ma i due ruoli per cui passa alla storia restano comunque quello di Lucia, che ha sostenuto per 40 volte alla Scala, e quello di Gilda in *Rigoletto*, interpretata per 39 volte. Anche nella sua ultima stagione scaligera, che si chiude nel maggio 1929 in modo trionfale con la colossale tournée a Vienna e Berlino, Toscanini la vuole per presentare al pubblico internazionale la sua *Lucia di Lammermoor* e il suo *Rigoletto*.

Complessivamente Toti Dal Monte canta in 132 occasioni per la Scala (comprese le tre recite in tournée), protagonista in undici titoli diversi, oltre a tre concerti, per 28 messe in scena contando anche le riprese. Le sue 40 presenze in *Lucia di Lammermoor* sono un caso assolutamente unico nella storia della Scala. Dopo di lei troviamo Teresa De Giuli Borsi, che nel 1843 lo ha sostenuto per 28 volte, e poi Giuseppina Strepponi, futura moglie di Giuseppe Verdi, con 18 apparizioni nel 1839. Ma se le interpreti ottocentesche avevano collezionato le loro presenze interamente in un'unica stagione, quelle di Toti Dal Monte sono spalmate su ben sei edizioni, comprese tra il 1923 e il 1936, e sono state tutte consecutive, senza che nessun'altra artista sostenesse il ruolo in tale periodo! Toti Dal Monte chiude la sua carriera scaligera nel 1939 con *Linda di Chamounix* di Donizetti. Un caso del destino vuole che sul podio trovi ancora Gino Marinuzzi, lo stesso direttore che l'aveva diretta all'esordio nel 1916 e che l'aveva aiutata a scegliere il suo nome d'arte.

Nel Dopoguerra, dopo il ritiro dalle scene, Toti Dal Monte resta legata alla Scala e la troviamo spesso presente agli spettacoli scaligeri, a salutare gli artisti in camerino. Nel nostro Archivio troviamo diverse sue corrispondenze, tra cui una lettera del 1964 scritta al Sovrintendente Ghiringhelli per coordinare la sua presenza a Mosca, invitata dal Ministro della Cultura sovietico, con la tournée scaligera di quell'anno. Nel 1974, un anno prima della morte, la troviamo ancora alla Scala, quando Giampiero Tintori, allora Direttore del Museo Teatrale, la celebra tra "I grandi della lirica". La Scala ha così l'occasione di salutarla un'ultima volta, con un mazzo di fiori, come accadeva sempre al termine delle sue indimenticabili interpretazioni degli anni d'oro con Toscanini.

— ANDREA VITALINI

Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala

1
Caro Dottor Ghiringhelli,
In questi giorni, ho avuto dal ministro
della Cultura sovietica, il simpatico in-
f. di recarmi a Mosca per sei settimane,
con persona che mi accompagna; epoca a
mia scelta -
Tassi molto lieta di essere a Mosca, nella
stessa epoca che la Scala sarà al Balcein;
felice di presenziare al grande Suofo.
Ghiringhelli! Perciò sono più a chiederti
in quale mese sarà la vostra partenza.

Mosca a Mosca, resto in attesa di
una sua gentile risposta e intanto
l'abbia i miei benedizioni. Saluti -
H. Toti Dal Monte
Venezia 18-5-1964
Accademica 878

Lettera di Toti Dal Monte
ad Antonio Ghiringhelli, 1964

Scaligeri

Le persone
che fanno la Scala



La prima volta che Gianluca Scandola è entrato alla Scala, l'ha fatto per suonare il *Lobengrin* diretto da Claudio Abbado per l'inaugurazione di stagione 1981/82.

MP Ci racconta come andò?

GS Di solito l'organico base del repertorio wagneriano richiede sedici primi violini. Abbado per quella produzione ne voleva addirittura diciotto, quindi fecero delle audizioni per cercare dei violinisti. Allora non c'era una lunga lista di giovani in attesa di lavoro, anzi spesso era difficile trovare musicisti disponibili. Io ero venuto a Milano da Verona per studiare composizione e seppi di questa opportunità, che mi incuriosì. All'audizione c'erano tutte le prime parti schierate insieme ad Abbado in persona: insolito per un incarico che doveva durare un solo mese. Comunque fui selezionato.

MP Aveva mai suonato in orchestra?

GS No, mai, non conoscevo nemmeno il *Lobengrin*. Anzi, non avevo mai ascoltato Wagner in vita mia, le

GIANLUCA SCANDOLA

Entrato nelle file dei primi violini nel 1981, Gianluca Scandola va in pensione alla fine del mese di giugno. Un'occasione per ripercorrere quarantadue anni di Scala.

uniche opere che conoscevo erano quelle che si facevano in Arena d'estate. Cominciammo le prove, che allora si facevano tutte in buca. La prima difficoltà fu capire che quando si suona in orchestra il direttore si guarda solo con la coda dell'occhio o in alcuni momenti chiave, per il resto si legge lo spartito. Io invece stavo con gli occhi fissi su Abbado, e per farlo avevo dovuto imparare quasi a memoria la parte. Probabilmente Abbado rimase colpito, dal momento che qualche settimana dopo mi convocò per chiedermi se volessi partecipare al primo concerto che la Filarmonica, da lui appena fondata, avrebbe fatto in gennaio: la *Terza* di Mahler. Ovviamente accettai.

MP In quel periodo Abbado riprese alcuni dei suoi più grandi successi.

GS Ad esempio *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Il barbiere di Siviglia*, ma ci furono anche delle nuove produzioni, come *Carmen*, *Pelléas et Mélisande* e l'indimenticabile *Viaggio a Reims* da Pesaro. Nella mia prima stagione alla Scala suonai con Georges Prêtre, chiamato per *Les Troyens* con la regia di Ronconi: ancora mi ricordo le

gigantesche colonne nere della scena di Ezio Frigerio. Conobbi Leonard Bernstein, uno dei miei miti fin da ragazzo; venne alla Scala per un concerto organizzato in occasione dei dieci anni dalla morte di Stravinskij: suonammo *Petruška*, *La Sinfonia dei Salmi* e il *Sacre*. Poi andammo a Venezia per due concerti nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, dove era stato celebrato il funerale di Stravinskij.

MP In quel periodo venne ripreso anche l'*Otello* con Carlos Kleiber.

GS Come in altri casi, mi ritrovai a suonarlo praticamente a prima vista, perché l'Orchestra l'aveva appena eseguito durante una tournée in Giappone, quindi fu ripreso quasi senza prove. Durante gli intervalli rimanevo al mio posto per studiare la parte. Una volta vidi Kleiber aggirarsi tra i leggi con una matita blu: aveva deciso di cambiare alcune arcate, ma invece di dirlo alla spalla che l'avrebbe comunicato al resto della fila, si mise lui a cambiare personalmente tutte le parti. Credo sia un episodio che dà bene l'idea del personaggio: un direttore che non considerava mai concluso il lavoro, che poteva cambiare idea fino all'ultimo momento. Anche Giulini era così. Capitava che si presentasse alle prove dicendoci con molta convinzione: "Signori, ho cambiato idea, oggi faremo il contrario di quello che abbiamo detto l'altra volta". In fondo la musica è così: non c'è mai una verità assoluta.

MP E per quanto riguarda Riccardo Muti?

GS Forse si tratta del più grande innamoramento dell'Orchestra. Nel caso di Muti uso spesso il paragone con un meccanico della Ferrari, per come sapeva smontare l'Orchestra sezione per sezione, per poi rimontarne i pezzi con risultati incredibili. Quando suonavamo di nuovo insieme avevamo un altro suono, un altro timbro, un'altra brillantezza. Era un modo di considerare le prove completamente diverso da Abbado. Con Muti capivamo sempre quello che stavamo facendo, con Abbado invece le prove erano molto più ripetitive: ci faceva ricominciare senza mai dirci nulla, e noi restavamo con un senso di indeterminatezza. Poi però durante il concerto accadeva qualcosa, per la sua capacità strepitosa di realizzare le cose con il braccio. Con Muti, al contrario, quando si arrivava alla prova antegenerale l'esecuzione era già perfetta.

MP Un altro direttore molto presente nella Scala di quegli anni è stato Giuseppe Sinopoli.

GS Con cui ho avuto un rapporto di amicizia. Sinopoli era un personaggio assolutamente fuori dagli schemi. Non lo definirei un direttore d'orchestra *tout court*, ma un compositore che dirigeva, come

“Un'orchestra è come una piccola società, e io alla Scala ho visto ben quattro generazioni di musicisti”

poteva essere Mahler. La sua gestualità non era precisa ed efficace come quella di Muti o Abbado, era meno tecnico, più istintivo. Da compositore sezionava le partiture in modo estremamente analitico, ma allo stesso tempo è stato uno dei direttori più passionali che abbia mai incontrato: dopo un concerto non era quasi in grado di parlare. C'era una dicotomia in lui, come egli stesso diceva: era un uomo del Sud cresciuto con una cultura tedesca.

MP E dal Duemila a oggi?

GS Daniel Barenboim è stato una sorpresa per l'Orchestra. Ricordo che la prima volta che abbiamo fatto insieme la *Nona* di Beethoven siamo rimasti tutti a bocca aperta. Infine, con Riccardo Chailly abbiamo ricominciato ad avere un ruolo internazionale rilevante: il suo obiettivo da quando è arrivato è riuscire a rendere le diverse partiture nel modo più oggettivo possibile. Un altro grande direttore di oggi che vorrei citare è Daniele Gatti, che ha realizzato a mio avviso alcuni spettacoli che hanno fatto storia, come *Lulu*, *Die Meistersinger* e *Falstaff*, unendo tecnica direttoriale altissima a conoscenza della partitura, forte personalità e sensibilità musicale.

MP Dopo quarantadue anni, come è cambiata secondo lei l'Orchestra della Scala?

GS Difficile dirlo in poche parole. Un'orchestra è come una piccola società, e io ho visto ben quattro generazioni di musicisti: quelli che avevano suonato con Toscanini, come Franco Fantini, nati negli anni Venti, quelli nati negli anni Quaranta, quelli della mia età, e oggi ci sono anche quelli degli anni Duemila. Posso dire che l'orchestra che ho conosciuto quando sono entrato era tecnicamente molto meno ferrata di adesso: per fare l'*Eroica* serviva il doppio delle prove di oggi. Però avevano un'istintività nei confronti dell'opera che adesso è inimmaginabile.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con *Classic Voice*, *L'Essenziale*, *La Lettura* e *Cultweek*, è coordinatore di redazione della *Rivista della Scala*



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

GIUGNO 2023
dal 4 al 21

DOMENICA	4	ore 11	<i>Musica da camera</i> Strumentisti dell'Orchestra del Teatro alla Scala <i>Musiche di Mozart, Rossini</i>
DOMENICA	4	ore 15	<i>Concerti per i bambini</i> Archi della Scala <i>Musiche di Vivaldi</i>
DOMENICA	4	ore 19	<i>Concerto straordinario</i> Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala Direttore Bruno Casoni <i>Musiche di Couperin, Maurice Strakosky, Jarry, Arlen, Mercer, Mancini, Lawer, Sade, Del Ross, Bernstein</i>
MARTEDI	6	ore 20	Rusalka di Antonin Dvorak Direttore Tomáš Hanus Regia di Emma Dante - Scene di Carmine Maringola - Costumi di Vanessa Sannino - Luci di Christian Zucaro - Coreografia di Sandro Maria Campagna Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korchuk, Elena Guseva, Olga Bezmerina, Jongmin Park, Okka von der Damerun, Svetlana Stoyanova, Jiří Rajnšíl, Hila Fahima, Juliana Grigoryan, Valentina Pizhnikova, Rya Nishikawa
MERCOLEDI	7	ore 20	Gala Fracci Direttore Kevin Rhodes Primi ballerini, Solisti, Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Alessandra Ferri, Roberto Bulle, Davide Dato, Jacopo Tiod
GIOVEDI	8	ore 18	<i>Prima delle Prime - Opera</i> Macbeth di Giuseppe Verdi Ridotto del Palchi "A. Toscanini"
VENERDI	9	ore 20	Rusalka di Antonin Dvorak Direttore Tomáš Hanus Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korchuk, Elena Guseva, Olga Bezmerina, Jongmin Park, Okka von der Damerun, Svetlana Stoyanova, Jiří Rajnšíl, Hila Fahima, Juliana Grigoryan, Valentina Pizhnikova, Rya Nishikawa
DOMENICA	11	ore 20	<i>Recital di Canto 2022/2023</i> Luca Salsi , baritono Nelson Cuzzi , pianoforte <i>Musiche di Ballo, Marmontel, Rossini, Donizetti, Verdi</i>
LUNEDI	12	ore 18	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Ridotto del Palchi "A. Toscanini"
MARTEDI	13	ore 20	Rusalka di Antonin Dvorak Direttore Tomáš Hanus Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korchuk, Elena Guseva, Olga Bezmerina, Jongmin Park, Okka von der Damerun, Svetlana Stoyanova, Jiří Rajnšíl, Hila Fahima, Juliana Grigoryan, Valentina Pizhnikova, Rya Nishikawa
MERCOLEDI	14	ore 20	Carlo il Calvo di Nicola Porpora Direttore George Petrou Armando Adorno Franco Fagioli, Julia Lezhneva, Max Emanuel Cenčić, Suzanne Jerome, Ambrosine Beé, Dennis Orellana, Stefan Skonik <i>Esecuzione in forma di concerto</i>
GIOVEDI	15	ore 20	<i>Anteprima per Villa Verdi</i> Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Regia di Davide Livermore - Scene di Giò Formica - Costumi di Gianluca Falaschi - Luci di Antonio Castro - Coreografia di Daniel Erzalov - Video D-Wak Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Luca Salsi, Jongmin Park, Ekaterina Semenchuk, Marily Santoro, Fabio Sartori, Jiyun Xiahou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Finucci
VENERDI	16	ore 20	Rusalka di Antonin Dvorak Direttore Tomáš Hanus Regia di Emma Dante - Scene di Carmine Maringola - Costumi di Vanessa Sannino - Luci di Christian Zucaro - Coreografia di Sandro Maria Campagna Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korchuk, Elena Guseva, Olga Bezmerina, Jongmin Park, Okka von der Damerun, Svetlana Stoyanova, Jiří Rajnšíl, Hila Fahima, Juliana Grigoryan, Valentina Pizhnikova, Rya Nishikawa
SABATO	17	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Regia di Davide Livermore - Scene di Giò Formica - Costumi di Gianluca Falaschi - Luci di Antonio Castro - Coreografia di Daniel Erzalov - Video D-Wak Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Luca Salsi, Jongmin Park, Ekaterina Semenchuk, Marily Santoro, Fabio Sartori, Jiyun Xiahou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Finucci
DOMENICA	18	ore 20	Filarmonica della Scala Direttore Daniel Barenboim <i>Schubert, Sinfonia "Incompiuta" e "Grande"</i>
LUNEDI	19	ore 20	Rusalka di Antonin Dvorak Direttore Tomáš Hanus Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korchuk, Elena Guseva, Olga Bezmerina, Jongmin Park, Okka von der Damerun, Svetlana Stoyanova, Jiří Rajnšíl, Hila Fahima, Juliana Grigoryan, Valentina Pizhnikova, Rya Nishikawa
MARTEDI	20	ore 20	<i>Orchestra Ospiti</i> Wiener Philharmoniker Direttore Riccardo Chailly <i>Musiche di Richard Strauss</i>
MERCOLEDI	21	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Luca Salsi, Jongmin Park, Ekaterina Semenchuk, Marily Santoro, Fabio Sartori, Jiyun Xiahou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Finucci

La Biglietteria è aperta dal lunedì al sabato dalle 12 alle 18.
La Biglietteria è inoltre aperta a partire da 2 ore prima dello spettacolo fino a 10 minuti dopo l'inizio.
Informazioni: tel. 02/72003744 - Il Teatro della Scala su Internet: www.teatroallascala.org

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

GIUGNO 2023
dal 22 al 30

GIOVEDÌ	22	ore 20	Rusalka di Antonín Dvořák Direttore Tomáš Hanus Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Dmitry Korshak, Elena Guseva, Olga Bezsmertna, Jongmin Park, Okka von der Dameran, Svetlana Shoyanova, Jiji Rajniš, Hlil Fabiani, Juliana Grigoryan, Valentina Puzhnikova, Iya Silchukova
VENERDÌ	23	ore 21	<i>Serata a favore della Fondazione Francesca Rava N.P.H. Italia ETS</i> Joyce DiDonato: Eden Orchestra Il Pomo d'Oro Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala Direttore Maxim Emelyanychev Regia di Marie Lambert-Le Bihan Luci di John Torres Mansel Polizaro, autore
SABATO	24	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Sceno di Mauro Caroti Costumi di Odette Nicoletti Luci di Marco Filibeck Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Claudio Corvello, Agnese Di Clemente
LUNEDÌ	26	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Lucia Sabl, Jongmin Park, Anna Netrebko, Marily Santoro, Giorgio Berrugi, Jinxu Xiaohou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Fimucci
MARTEDÌ	27	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Tamara Andriashenko, Nicoletta Manzi
MERCOLEDÌ	28	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Jacopo Tosci, Martina Ardolino
GIOVEDÌ	29	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Lucia Sabl, Jongmin Park, Anna Netrebko, Marily Santoro, Giorgio Berrugi, Jinxu Xiaohou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Fimucci
VENERDÌ	30	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Tamara Andriashenko, Nicoletta Manzi

LUGLIO 2023

SABATO	1	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Sceno di Mauro Caroti Costumi di Odette Nicoletti Luci di Marco Filibeck Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Jacopo Tosci, Martina Ardolino
LUNEDÌ	3	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Claudio Corvello, Agnese Di Clemente
MARTEDÌ	4	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Amartuvshin Enkhbat, Jongmin Park, Anna Netrebko, Marily Santoro, Giorgio Berrugi, Jinxu Xiaohou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Fimucci
MERCOLEDÌ	5	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Sceno di Mauro Caroti Costumi di Odette Nicoletti Luci di Marco Filibeck Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Nicola Del Fies, Alice Mariani
GIOVEDÌ	6	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Naxaria Turabali, Vittoria Valerio
VENERDÌ	7	ore 20	Romeo e Giulietta di Sergej Prokof'ev Coreografia Kenneth MacMillan Direttore Timur Zangiev Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Nicola Del Fies, Alice Mariani
SABATO	8	ore 20	Macbeth di Giuseppe Verdi Direttore Giampaolo Bisanti Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Amartuvshin Enkhbat, Jongmin Park, Anna Netrebko, Marily Santoro, Fabio Sartori, Jinxu Xiaohou, Andrea Pellegrini, Leonardo Galeazzi, Costantino Fimucci

La Biglietteria è aperta dal lunedì al sabato dalle 12 alle 18.
La Biglietteria è inoltre aperta a partire da 2 ore prima dello spettacolo fino a 10 minuti dopo l'inizio.
Informazioni: tel. 02/72003744 - Il Teatro della Scala su Internet: www.teatroallascala.org

TEATRO ALLA SCALA



UN PALCO IN FAMIGLIA

22/23



I ragazzi fino a 18 anni entrano accompagnati a un prezzo ridottissimo.
Scopri le offerte su tutti gli spettacoli su teatroallascala.org

Partner del progetto *Un palco in famiglia*





IL TEATRO ALLA SCALA

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31