

TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



MAGGIO 2021

VIA VERDI



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
UBI Banca - Cattolica Assicurazioni - Edison

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

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

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

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

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

Maggio è un mese di aperture e di progetti. Per la copertina di questo numero abbiamo scelto un disegno dell'architetto Mario Botta che mostra la torre che sorgerà in via Verdi e di cui lo scorso 26 aprile il sindaco Giuseppe Sala e il sovrintendente Dominique Meyer hanno posato la prima pietra. Il nuovo edificio, che nonostante la pandemia sarà pronto nel dicembre del 2022, permetterà di riunire in un solo complesso tutte le funzioni artistiche e amministrative del Teatro, dotando la Scala e Milano di una nuova sala prove per l'orchestra che sarà anche uno studio di registrazione all'avanguardia. La Scala guarda al futuro anche con il progetto per l'area di Rubattino, dove troveranno posto insieme laboratori e magazzini in una "Magnifica fabbrica" che costituirà un nuovo punto di contatto tra il Teatro e la città. Mario Botta è intervistato su queste pagine da Matia Palma.

Ma maggio è soprattutto il mese in cui la Scala riaccoglie il suo pubblico dopo sei mesi di chiusura, e lo fa nel modo migliore, nel settantacinquesimo anniversario dell'inaugurazione con Toscanini della sala ricostruita dopo i bombardamenti, con un concerto del Coro e dell'Orchestra guidati dal Direttore Musicale Riccardo Chailly, seguito immediatamente dall'ospitalità dei Wiener Philharmoniker diretti da Riccardo Muti: due grandi orchestre e due Maestri che hanno dato un contributo insostituibile all'identità e al prestigio del nostro Teatro. Il Magazine approfondisce queste serate con un'intervista di Franco Pulcini a Riccardo Chailly e una di Alessandro Tommasi a Clemens Hellsberg - già presidente e autore di un volume sulla storia dei Wiener Philharmoniker - che spiega in particolare il rapporto che lega la celebre Orchestra al Maestro Muti. Il terzo concerto dal vivo riporta al Piermarini Daniel Harding, che alla Scala ha affrontato un vasto repertorio operistico e sinfonico

segnando una fase artistica importante, mentre ancora in streaming a causa della difficile collocazione del Coro in sala è il bel concerto di Gianandrea Noseda, intervistato da Valentina Crosetto. L'opera torna con *L'italiana in Algeri* di Rossini in una nuova lettura musicale di Ottavio Dantone, che ne parla con Liana Püschel, e nel classico allestimento di Ponnelle rievocato da Franco Pulcini. Anche la danza prevede una carrellata di classici con uno spettacolo dedicato ai grandi coreografi: è Marinella Guatterini a ricordare un grandissimo, Roland Petit, nel decennale della scomparsa. Cecilia Balestra racconta a Biagio Scuderi la ripartenza di Milano Musica, che sotto il titolo "D'un comune sentire" presenta un programma ricchissimo e variegato, distribuito tra la primavera e l'autunno.

Il Teatro alla Scala partecipa con il prestito di due importanti opere di Mariano Fortuny alla mostra "Vedere la musica" allestita a Palazzo Roverella a Rovigo: abbiamo chiesto al curatore Paolo Bolpagni di raccontare la genesi dell'esposizione e introdurre i dipinti, che vengono esposti per la prima volta. Chiudono il numero le pagine delle testimonianze: per la rubrica Foyer abbiamo dato voce agli spettatori più giovani con un'intervista alla sedicenne Elena Tanzi, mentre gli scaligeri del mese sono il primo ballerino Claudio Coviello e il controfagotto Marion Reinhard.

In questi sei mesi il Teatro alla Scala ha presentato quaranta spettacoli in streaming o in televisione (sono 90 dal luglio scorso) mantenendo attive le sue masse artistiche e vivo il rapporto con il pubblico, ma ha anche guardato al futuro sviluppando progetti strutturali. Questo intreccio tra attività artistica in palcoscenico e visione a medio e lungo termine è un tema strategico per la vita del Teatro che desideriamo condividere e raccontare.

Paolo Besana

SOMMARIO

LA SCALA È PRONTA PER UN NUOVO INIZIO	2
LE NOZZE D'ORO TRA MUTI E I WIENER	4
L'ULTIMA VIENNA DEI GIGANTI	6
DANIEL HARDING, MILANESE	8
FILOGIA DI UN'EMOZIONE	10
QUELL'UNICO SANT'AMBROGIO BUFFO	14
ROLAND PETIT, IL COREOGRAFO CHE AMAVA LA VELOCITÀ	18
L'ULTIMA TORRE DELLA SCALA	22
MILANO MUSICA: SCOMMESSA VINTA!	24
QUANDO LA MUSICA SI PUÒ VEDERE	26
FOYER. ELENA TANZI	30
SCALIGERI. MARION REINHARD	31
SCALIGERI. CLAUDIO COVIELLO	32

La Scala è pronta per un nuovo inizio

Riccardo Chailly riapre la sala al pubblico dirigendo Orchestra e Coro del Teatro insieme al soprano Lise Davidsen

Maestro, finalmente un'apertura...

Malgrado la vita terribile vissuta dal teatro e dai lavoratori dello spettacolo, voglio segnalare una nota positiva: chi verrà al concerto potrà godere di un irripetibile vantaggio acustico. Ascolterà l'orchestra sistemata in platea, su di un'enorme pedana costruita sopra le poltrone. La posizione esalta il suono, già strepitoso, della sala progettata da Piermarini. Il coro sarà alle mie spalle e il pubblico prenderà posto esclusivamente nei palchi.

La solista invitata è un'imponente voce wagneriana di cui si inizia molto a parlare, vero?

Lise Davidsen avrà il suo debutto italiano. È una delle nuove grandi interpreti del repertorio lirico a livello internazionale. Una voce senz'altro importante, sulla quale è disegnata una parte sostanziale del programma, con brani di Purcell, Wagner, Verdi, Strauss, Čajkovskij.

C'è un ritorno ai concerti antologici, dopo tanti anni di programmi monografici?

Il teatro ha l'esigenza non solo di tenere sempre alto il livello interpretativo, ma di seguire con attenzione il rinnovarsi dei grandi talenti. In questi casi, i programmi sono costruiti sull'interprete, che deve essere presentato al pubblico con un repertorio congeniale, ma anche apprezzato in stili differenti.

Ricordo a ottobre il concerto con Anna Netrebko.

Anche in questo caso, si era scelto un programma disegnato sulla sua personalità, oltre che sulla sua voce ed eccezionale bravura. Nel caso di Anna Netrebko, con particolare attenzione al repertorio italiano, e in quello di Lise Davidsen a quello tedesco; ma, per entrambe, naturalmente, non solo...

Anche il Coro è protagonista...

Oltre all'esibizione di una grande voce, l'appuntamento è anche sinfo-

nico-corale, l'asse portante del Teatro alla Scala. Due brani di Verdi aprono e chiudono il programma: "Patria oppressa" dal *Macbeth* e "Va' pensiero". Non sto a sottolineare il significato della scelta, in un momento tragico come il recente passato del Paese.

E l'orchestra?

Sarà impegnata in preludi e sinfonie, tra le più spettacolari del repertorio: *Die Meistersinger*, *Tannhäuser*, *La forza del destino* e altre. Abbiamo inciso in questi giorni – e, devo dire, i musicisti sono stati davvero magistrali – un disco con Anna Netrebko, che comprendeva anche il "Liebestod" dal *Tristan und Isolde*. È un'orchestra formidabile, per la bellezza e la personalità del suono, esaltato dalla nuova acustica, dovuta all'emergenza covid.

La resa dell'acustica, con l'orchestra in platea, era stata notata anche nella *Salome*...

I risultati sonori della forzosa modifica architettonica della sala hanno spinto la Decca a programmare a giu-



gno l'incisione di un disco con la Filarmonica. Eseguiremo musiche di Mendelssohn, Schubert e Mozart. Il CD potrà conservare il ricordo di un suono particolare, che scomparirà nel momento in cui la struttura verrà smontata e il teatro tornerà a vivere la sua vita di sempre. E mi auguro che questo avvenga prima possibile.

E il giorno dopo la riapertura, si passa già al repertorio puramente sinfonico con i Wiener Philharmoniker...

La Scala deve continuare a presentare i grandi interpreti e le migliori orchestre del mondo. L'invito a Muti e ai Wiener si inserisce perfettamente in quest'ottica, seguita nei cinque anni passati e parte dalla storia stessa del Teatro. La presenza a Milano dei Wiener mi fa particolarmente piacere, perché si tratta di un'orchestra straordinaria, di un complesso mitico che ho diretto varie volte e dirigerò ancora in futuro.

Franco Pulcini

Lunedì 10 maggio, ore 19

Teatro alla Scala - aperto al pubblico nei limiti della normativa vigente
Registrazione RAI - Streaming su Raiplay e Rai Cultura (web) -

11 maggio ore 12

Trasmissione televisiva Rai 5 - 11 maggio ore 16.45

**Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala**

Riccardo Chailly, direttore
Lise Davidsen, soprano

Giuseppe Verdi
da *Macbeth*
Patria oppressa!

Henry Purcell
da *Dido and Aeneas*
When I am laid in earth

Pëtr Il'ič Čajkovskij
da *La dama di picche*
Preludio
Aria di Liza (Akh! istomilas
ja gorem)

Richard Wagner
da *Die Meistersinger von Nürnberg*
Vorspiel (Preludio)

Richard Strauss
da *Ariadne auf Naxos*
Es gibt ein Reich, wo alles rein ist

Giuseppe Verdi
da *La forza del destino*
Sinfonia
Pace, pace mio Dio

Richard Wagner
da *Tannhäuser*
Ouverture
Dich, teure Halle

Giuseppe Verdi
da *Nabucco*
Va', pensiero

Le nozze d'oro tra Muti e i Wiener

Clemens Hellsberg, a lungo Presidente della prestigiosa Orchestra viennese, racconta del rapporto tra Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker. Un rapporto che dura da cinquant'anni

Riccardo Muti e i Wiener Philharmoniker sono i protagonisti del concerto di martedì 11 maggio al Teatro alla Scala, terza e ultima tappa di un tour in Italia dal grande valore simbolico: nel 2021 si festeggiano i 50 anni dalla prima collaborazione di Muti con la Filarmonica viennese. Di questo lungo rapporto parliamo con Clemens Hellsberg, membro dei primi violini dal '76 al 2016, per oltre 17 anni Presidente dei Wiener Philharmoniker e autore di uno dei più importanti studi sulla storia dell'Orchestra.



Clemens Hellsberg

Qual è il suo primo ricordo dei Wiener Philharmoniker?

Ero un bambino, avrò avuto otto o nove anni. Stavo camminando per Vienna una domenica mattina e dalle macchine parcheggiate di fronte al Musikverein sentii uscire il suono dell'orchestra: mio padre mi spiegò che erano gli autisti che ascoltavano via radio il concerto, aspettando di riportare a casa il pubblico. Chi avrebbe immaginato che avrei suonato lì, un giorno!

Come ha iniziato?

Arrivai come aggiunto nel '74. Sono rimasto per 42 anni.

Si ricorda la prima volta in cui si è seduto in orchestra?

Ah, perfettamente! Il mio primo concerto è stato con Zubin Mehta e con Mehta ho fatto l'ultimo, nel 2016. Fin dalle prime prove il Musikverein fu per me come una casa, ma tutta l'orchestra ama quella sala. E anche Riccardo Muti la ama.

Parlando di Muti, com'è iniziata la sua collaborazione con i Wiener?

Il suo primo concerto fu nel 1971 e fu amore a prima vista. Io ci collaborai la prima volta come aggiunto, nel '75 al Festival di Salisburgo, un anno leggendario. Era la mia prima estate al Festival e mi trovai a lavorare con Karl Böhm, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein e questo giovane direttore italiano. Allora i giovani erano Muti, Abbado, Mehta... Nel '75 Riccardo aveva 34 anni, io 23 e anche se n'è passato di tempo, ricordo il *Divertimento* in Do di Mozart nella sala del Mozarteum con estrema chiarezza.

Come si è sviluppato poi il rapporto tra direttore e orchestra?

Riccardo ha percepito fin da subito con chiarezza quale fosse il suono dei Wiener ed è uno dei rari musicisti che il suono lo portano stampato nella mente e nell'anima. Con gli anni

credo ne sia diventato sempre più consapevole e infatti sta cercando di tramandare quest'idea, questa tradizione ai membri più giovani, portando l'orchestra a coltivare con sempre maggiore attenzione la propria identità. Il "suono viennese" non è una cosa tanto per dire, per riempire le interviste, è un nostro tratto distintivo e Muti sa evocarlo come pochi altri.

In 50 anni si coltiva anche un rapporto personale. Saranno state molte le possibilità di andare in tournée con il Maestro...

Ah, certo! Sono stato con lui in Giappone, negli USA e molte volte in tutta Europa, anche in Italia. Non sono mai stato alla Scala, purtroppo, ma ho suonato con lui a Napoli.

Com'è Riccardo Muti in tournée?

Come può immaginare, conosce molto bene diversi musicisti in orchestra, con alcuni dei quali si può dire che sia cresciuto insieme. E questo si sente: la sensazione è quella di viaggiare con un amico. Penso che anche lui abbia sempre apprezzato molto i nostri viaggi.

Perché?

Sa, come Presidente dei Wiener ho conosciuto da vicino tanti grandi direttori negli anni. Si sottovaluta la solitudine della professione. Quando sei una star come Riccardo Muti hai ammiratori in tutto il mondo, ma le ore in albergo, i viaggi, la lontananza

da casa, quelli pesano sempre. Per questo la sensazione di trovarsi tra amici, in un ambiente familiare, è preziosissima.

Ed è diverso quando Muti è in Italia?

Le dirò: è diverso quando è a Napoli! Lì, le assicuro, ho avuto la netta sensazione che per il pubblico Riccardo fosse uno di loro, un amico di famiglia. Ricordo uno scambio appassionato tra lui e qualcuno del pubblico prima del bis del concerto a Napoli, quando tra i vari “bravo” qualcuno urlò qualcosa in dialetto e Muti rispose a tono. Non le saprei dire cosa disse, chiaramente, ma questa vicinanza era evidente.

Anche i Wiener hanno una storia di lungo corso con l'Italia: sono stati numerosissimi i concerti e le residenze nel corso degli anni.

Credo che i primi concerti in Italia siano stati all'inizio degli anni '30, con Clemens Krauss. Ma il rapporto con l'Italia arriva da prima: nel 1875 venne a dirigere i Wiener Giuseppe Verdi, con *Aida* e *Requiem*. Potremmo indicare quello come il primo grande incontro dell'Orchestra con l'impero

musicale italiano, mentre il secondo fu quello con Arturo Toscanini, che direbbe l'orchestra in alcuni momenti decisivi, e il terzo incontro, infine, fu quello con Riccardo.

Tre incontri, ma anche tre generazioni, d'altronde Muti fu allievo di Antonino Votto, a sua volta assistente di Toscanini. A proposito di generazioni, come sono cambiati i Wiener nei 42 anni del suo percorso musicale?

Il livello dei musicisti è salito vertiginosamente in tutto il mondo, oggi ci sono orchestre di studenti che suonano come orchestre di professionisti. I Wiener sono sempre stati un'orchestra di altissimo livello, ma questa crescita ha investito anche noi. Si sente soprattutto nei fiati e in particolare modo negli ottoni, che negli ultimi anni hanno raggiunto vette incredibili.

Crede che la situazione in cui stiamo vivendo cambierà i Wiener Philharmoniker?

Lo spero. Spero che l'Orchestra comprenda che deve assumere un ruolo di guida nel mondo della cultura. Quello

che definiamo “il mondo reale” spesso è più teatro di ciò che avviene sul palco, che invece è più reale del mondo in cui viviamo. Potremmo imparare tutti tantissimo dai grandi compositori, dai grandi artisti, dai grandi poeti. Credo che l'Orchestra debba riconoscere questo suo compito. E i politici dovrebbero comprendere come l'arte possa cambiare la vita di ognuno e darle il giusto rispetto.

Alessandro Tommasi

Martedì 11 maggio, ore 19

Teatro alla Scala - aperto al pubblico nei limiti della normativa vigente

Wiener Philharmoniker
Riccardo Muti, direttore

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt, op.27

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore, op. 120

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



Foto Lelli e Masotti

L'ultima Vienna dei giganti

L'intimità e la *pietas* in Mozart, Beethoven e Brahms
secondo Gianandrea Noseda

Sul podio delle principali orchestre mondiali la sua vitalità dirompente è diventata il tratto caratteristico di una carriera trentennale costellata di onori e incarichi prestigiosi. Milanese di nascita ma cosmopolita d'adozione, Gianandrea Noseda è attualmente in carica alla National Symphony di Washington, ospite della London Symphony e prossimo a insediarsi al timone dell'Opera di Zurigo. L'8 maggio lo attende il gradito ritorno al Piermarini in concerto con l'Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala, solista Ildebrando D'Arcangelo.

Come è nato il programma che ascolteremo?

Innanzitutto, dalla volontà di combinare le potenzialità vocali del Coro scaligero e di un basso d'eccezione come D'Arcangelo, con cui ho già collaborato. Inoltre, mi interessava restare in area viennese: sebbene Mozart, Beethoven e Brahms siano tedeschi, i brani scelti fanno parte della tarda maturità creativa dei tre compositori, trascorsa nella capitale asburgica. Mozart scrisse le sue arie da concerto nell'ultimo scorcio di vita; *Meeresstille und glückliche Fahrt* e l'*Elegischer Gesang* preludono alla crisi di valori dell'ultimo Beethoven; mentre la *Quarta* rappresenta il testamento sinfonico di Brahms.

Quali difficoltà esecutive racchiudono le due arie mozartiane?

Entrambe sono pezzi d'occasione raramente eseguiti, ammesso che in Mozart qualcosa di minore possa reperirsi. "Per questa bella mano" è una

sorta di duo concertante, che affianca la voce di basso al contrabbasso solo. Richiede un notevole impegno virtuosistico sia per lo strumento sia per la voce, chiamata a passaggi di grande estensione. Una follia per l'epoca, considerato che il contrabbasso era uno strumento di ripiego e che i bassi erano meno noti di soprani e controteneri. "Mentre ti lascio, o figlia", se non at-

**Fa parte della natura
umana combattere per
raggiungere un
obiettivo: ognuno di
noi è responsabile
delle proprie scelte,
ma nessuno può
governare il proprio
destino**

tinge proprio ai vertici del drammatico, è trattata invece con toni di intimo dolore.

***Meeresstille und glückliche Fahrt* oppone due distinte situazioni: il mare calmo che impedisce ai naviganti di arrivare a destinazione e il sopraggiungere del vento che fa riprendere loro il viaggio. Una metafora del tempo sospeso che stiamo vivendo?**

Questa può essere una chiave di lettura, ma preferisco considerarla una metafora della vita stessa. Fa parte della natura umana combattere per

raggiungere un obiettivo, tuttavia se le condizioni esterne non lo consentono il rischio è di vanificare lo sforzo. Ognuno di noi è responsabile delle proprie scelte, ma nessuno può governare il proprio destino.

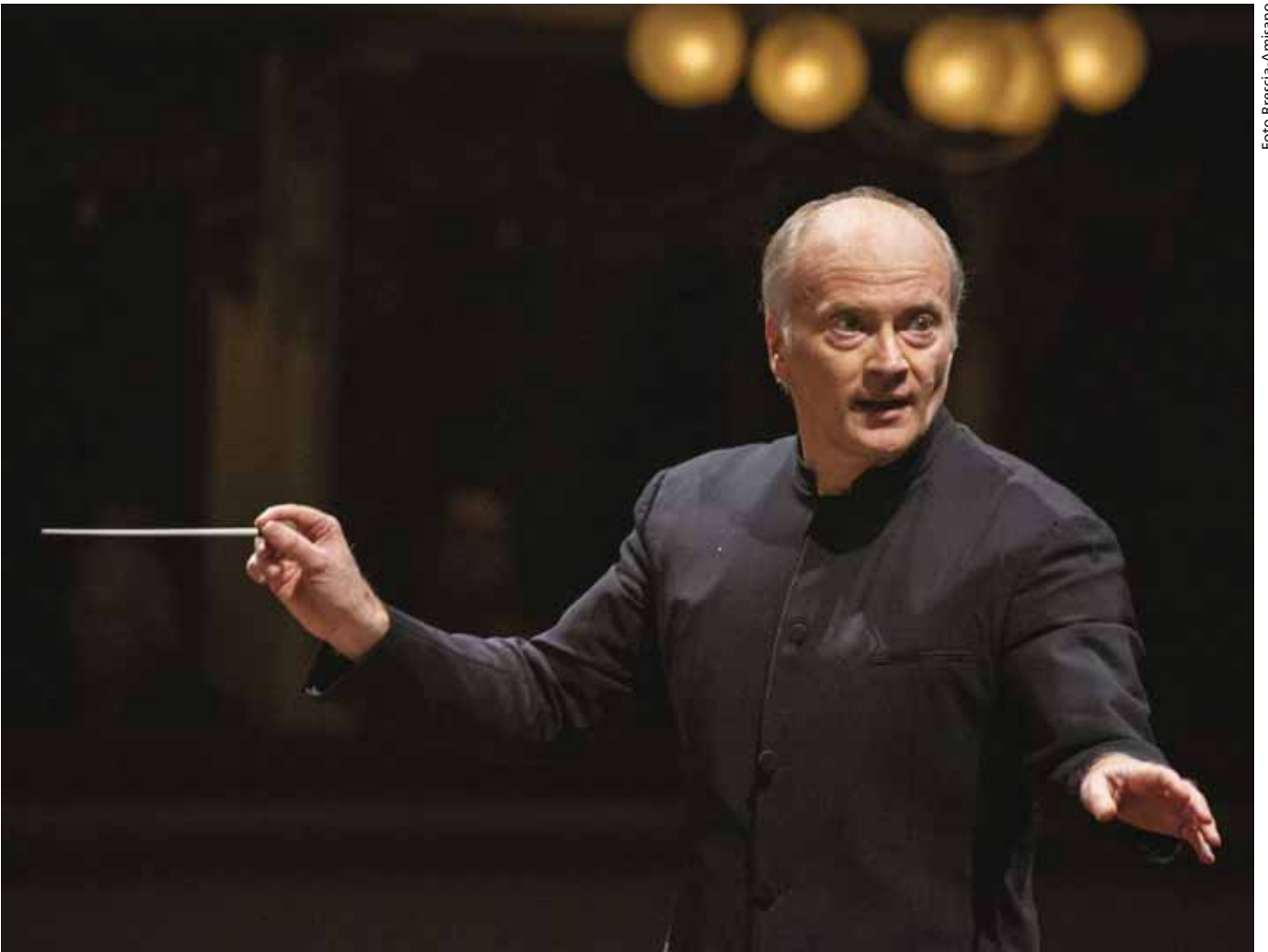
Quali sentimenti ispirano Beethoven nell'*Elegischer Gesang*?

Qui Beethoven, già esperto per suo conto del dolore, pone l'accento sul senso profondo della *pietas*, quella compassione che si fa carico della sofferenza altrui in partecipazione fraterna. Questo *Canto elegiaco*, tutto intimità e raccoglimento, commemora la scomparsa della giovane moglie del dedicatario, suo amico e mecenate.

Elegiaca è anche l'intonazione generale del grande edificio sinfonico della *Quarta* brahmsiana...

In Brahms è sempre difficile trovare qualcosa di trionfalistico. Non possedeva una natura ribelle né prometeica, ma un'indole fatta di malinconia e tenerezza, consenziente al destino umano, eppure padroneggiata con vigore. Fra le sue sinfonie, la *Quarta* è la più ricca di contrapposizioni interiori, come un ritorno a certe sue native fanciullezze del cuore. Ma è anche quella che dimostra quanto conti la tradizione per spingersi avanti: la *passacaglia* barocca finale, che si dilata su un tema bachiano in una serie incredibile di variazioni, è il volano per vertiginose acquisizioni future.

La sua ultima volta al Piermarini risale al gennaio 2020 con la *Filarmonica della Scala*. Poi a marzo lo



scoppio della pandemia. Qual è il suo personale bilancio di questo difficile anno?

È curioso come questo periodo storico sia incorciato da due mie presenze alla Scala. Se prima della pandemia la mia vita era scandita dai continui impegni, l'isolamento forzato mi ha spinto a recuperare una ferrea disciplina, a dire qualche no in più per dedicare tempo allo studio. Partiture quali il *Mandarino meraviglioso* o la *Sesta* di Bruckner mi aspettavano ormai da vent'anni. Ne ho approfittato anche per rileggere quei classici che testimoniano come la storia dell'uomo sia costellata di avversità: Manzoni ha scritto pagine memorabili sulla peste nei *Promessi sposi*, così come Dostoevskij sull'epilessia non risolta nell'*Idiota*.

Da gennaio la sua agenda è tornata a infittirsi: Amsterdam, Roma, Parigi, Zurigo fino ai recenti concerti con le sue orchestre di Washington e Londra. Che aria si respira negli Stati Uniti e nel Regno Unito dopo il lockdown?

Dopo i primi passi falsi, americani e

inglesi hanno reagito meglio di noi europei, grazie a una campagna vaccinale massiccia e a una capacità organizzativa invidiabile. Quando lo scorso marzo sono tornato a Washington, la National Symphony ripartiva a un anno esatto dalla sospensione delle attività, ma il lavoro in piccoli gruppi li ha mantenuti in forma. La London Symphony si è invece fermata solo durante il lockdown invernale, offrendo una programmazione in streaming che ha saputo arginare i danni.

A ottobre succederà a un'altra illustre bacchetta italiana, Fabio Luisi, come Direttore musicale dell'Opera di Zurigo. Cosa si aspetta da questo nuovo incarico?

Sarà per me un ritorno alle origini: l'Opera di Zurigo è un teatro di repertorio come lo è il Mariinskij, dove cominciai la mia carriera da Direttore ospite principale. A differenza delle stagioni dei teatri italiani, l'attività per repertorio prevede ritmi più frenetici, meno prove e più serate. Inoltre, la Philharmonia ha ricevuto un forte *imprinting* da parte di Luisi e Gatti prima

di lui. Un'eredità da non disperdere, anzi, da rilanciare in vista delle sfide di domani.

Valentina Crosetto

Sabato 8 maggio, ore 20

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

Coro e Orchestra del Teatro alla Scala
Gianandrea Noseda, direttore
Ildebrando D'Arcangelo, basso
Giuseppe Ettore, contrabbasso

Wolfgang Amadeus Mozart
Per questa bella mano K 612
Mentre ti lascio, o figlia K 513

Ludwig van Beethoven
Meeresstille und glückliche Fahrt, op. 112
 cantata per coro e orchestra
Elegischer Gesang, op. 118
 per coro e archi

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore, op. 98

Daniel Harding, milanese

Il direttore inglese ha debuttato a Milano nel 1998 e da allora ha sempre avuto un rapporto speciale con la città. E con la Scala

Tra i tanti artisti che hanno frequentato la nostra città, ci hanno lavorato, l'hanno lasciata e ci sono tornati, il direttore di Oxford spicca per consonanza con lo spirito della città, le sue correnti culturali, la sua vita sociale. Ci è arrivato ragazzo: ha ventiquattro anni quando Claudio Abbado gli cede la bacchetta nell'attesissima produzione del *Don Giovanni* di Mozart che dopo il debutto al Festival di Aix-en-Provence arriva al Piccolo Teatro. L'orchestra è la Mahler Chamber Orchestra, i cantanti sono giovani che faranno tutti carriera, lo spettacolo di Peter Brook è – nelle parole di Paolo Gallarati – “una tappa fondamentale della ricezione mozartiana del Novecento”. Harding stupisce e divide: evita giustamente la classicità (alla Scala splendeva la lettura solenne e tenera, cupa e abbagliante di Muti e Strehler), sposa la lettura kierkegaardiana di Brook, precipita tempi frenetici e fa il *Don Giovanni* dei suoi ven-

t'anni. Uno che non si rifarebbe a trenta ma intanto lascia il segno. Il 7 dicembre 2005 sulle sue spalle grava l'apertura di una nuova fase storica del Teatro: in *Idomeneo*, regia di Luc Bondy, il direttore è già cambiato, i tempi snelli si sono fatti più fluidi, nei colori si sente l'aprirsi di un dialogo con i solisti dell'orchestra, una tradizione di canto. Harding si fa conoscere, stringe amicizie, si fa fotografare in maglietta, diventa il primo volto di un tentativo di rinnovamento del teatro e del mondo dell'opera prontamente banalizzato con l'etichetta dei “baby direttori”. Negli anni seguenti alla Scala arriverà anche Gustavo Dudamel e qualcuno griderà entusiasta “attenti a quei due!”. Volti nuovi sul podio ma soprattutto un nuovo stile e un altro modo di comunicare: sempre preparatissimo e in verità per nulla ammiccante o disponibile a compromessi se parla di musica, Harding condivide volentieri le sue passioni calci-

stiche e qualche volta si fa vedere in discoteca come qualunque coetaneo. Nel 2006 debutta sul podio della Filarmonica, ancora con Mozart, mentre con Bondy torna nel 2007 per *Salome* di Richard Strauss con Nadja Michael protagonista. La ricerca sul repertorio, la scelta spiazzante e inattesa saranno costanti nella sua presenza scalligera per gli anni successivi. Nel maggio 2008 riporta alla Scala *Il prigioniero* di Dallapiccola, che si ricordava diretto da Nino Sanzogno nel 1962, insieme al *Castello del duca Barbablù* di Bartók, in un nuovo spettacolo di Peter Stein, e a dicembre dello stesso anno accetta di partecipare al progetto con cui Stéphane Lissner porta alcuni grandi direttori nella buca del balletto. Nella “Serata Béjart” dirige *L'oiseau de feu* e *Le sacre du printemps* di Stravinskij e i *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler. Ormai popolare presso il pubblico, che lo ha ascoltato anche alla testa della



London Symphony e della Mahler Chamber, e vicino all'Orchestra scaligera che ha diretto in opera, balletto e concerto, Harding accetta la sfida del grande repertorio italiano alla Scala cominciando dai titoli più inattesi e apparentemente più lontani dalla sua sensibilità: *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*. In perfetta comunità d'intenti con il bellissimo spettacolo di Mario Martone, il direttore cancella ogni enfasi riportando l'azione a una asciuttezza tragica, mentre il discorso musicale si apre agli echi del Novecento europeo. Nel complesso uno spettacolo esemplare della capacità della Scala di rinnovare la sua tradizione e ricollocarla credibilmente nella contemporaneità senza stravolgimenti o forzature. Un eguale livello di consentaneità con il palcoscenico si realizza nel gennaio 2013 con *Falstaff* di Verdi nello spettacolo di Robert Carsen, coprodotto dalla Scala con il Covent Garden in apertura delle celebra-

zioni del bicentenario verdiano. Un successo decisivo nel repertorio di casa per una lettura mobile, elegantissima e malinconica replicata pochi mesi dopo in tournée in Giappone. Lo stesso anno, che segna anche una fugace apparizione al Festival di Sanremo, si chiude con l'esecuzione dell'*Elias* di Mendelssohn per il Concerto di Natale. Negli anni seguenti l'attività scaligera di Harding si concentra sul rapporto con la Filarmonica, con la quale realizza 56 concerti tra il Piermarini e le frequenti tournée. Il 2018 è l'anno dell'omaggio a Claudio Abbado con la nuova produzione del raro *Fierrabras* di Schubert nello spettacolo medievaleggiante di Peter Stein, opera amatissima dal Maestro che l'aveva riportata alle scene, come ricordato anche nel corso di un importante convegno a margine delle rappresentazioni. Il ritorno di Daniel Harding in uno dei concerti di riapertura al pubblico della sala del Pierma-

rini ha il sapore di un rapporto che si riallaccia anche per il programma: quella Sinfonia "Dal nuovo mondo" di Dvořák tante volte eseguita in tournée, incluso il Festival Dvořák al Rudolfinum di Praga.

Paolo Besana

Lunedì 17 maggio, ore 19

Teatro alla Scala – aperto al pubblico nei limiti della normativa vigente e live streaming (canali social e sito web del Teatro alla Scala)

Filarmonica della Scala
Daniel Harding, direttore

Carl Maria von Weber
da *Der Freischütz*
Ouverture

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi min.
"Dal nuovo mondo"

Filologia di un'emozione

Con la ripresa dell'*Italiana in Algeri*,
Ottavio Dantone giunge al suo terzo titolo
rossiniano alla Scala.
Sempre nel segno di Abbado



L'italiana in Algeri di Rossini, con il suo carico di risate e di belcanto, approda di nuovo alla Scala nell'intramontabile allestimento di Jean-Pierre Ponnelle. A dirigerla sarà il Maestro Ottavio Dantone.

Maestro, qual è il suo rapporto con Rossini?

Non mi reputo un rossiniano, ma Rossini è entrato a far parte della mia vita, del mio repertorio: gradualmente ho eseguito la maggior parte delle sue opere serie e buffe, così come la *Petite messe solennelle*. Di questo autore ho scoperto moltissimi aspetti da un punto di vista intimo. Per me l'intimità è prendere la partitura, leggerla e guardarci dentro. In generale, mi piace andare a vedere anche particolari infinitesimali e guardare i manoscritti. Penso che ci sia una

psicologia della scrittura: certe volte, certi segni, per come sono scritti, mi hanno aiutato a risolvere un dubbio. La musica spesso non ha tutti i segni necessari all'esecuzione: molto bisogna anche riuscire a immetterlo, vederlo, immaginarlo. L'autore non è in grado, in nessun'epoca, di scrivere tutto: c'è sempre una componente ascrivibile all'interprete. Molto spesso rifletto su qual è l'apporto che un interprete può dare, pur mantenendo il rispetto per la scrittura, per l'estetica e per il compositore. Io non ci metto mai nulla che sia veramente di mio gusto, cerco sempre di interpretare al meglio, secondo quello che io credo che sarebbero stati i desideri del compositore. È sempre un tentativo di dare giustizia al suo pensiero. Non si può ottenere la perfezione, ma partendo

da questo modo di leggere la musica credo che si ottenga un'onestà intellettuale che è l'unica cosa a cui si può aspirare. Perché in fondo l'autenticità non è usare lo strumento antico o suonare nello stesso luogo della prima esecuzione, ma è riuscire a dare voce al pensiero e al desiderio dell'autore.

Con quale opera si è avvicinato a Rossini?

La prima opera di Rossini che ho studiato è stata proprio *L'italiana in Algeri*: l'ho debuttata nel 2008 alla Staatsoper di Berlino e poi l'ho diretta in tanti altri posti. Adesso è da un po' di anni che non la dirigo. Devo dire che in particolare i due finali non sono per niente facili. Il problema non sono i cambi di tempo o la velocità, ma trovare una certa frizzantezza, una certa vivacità.

Ha pensato che alla Scala ha diretto soprattutto opere di Rossini in allestimenti che hanno debuttato con la direzione di Abbado?

Sì. *Il viaggio a Reims* di Ronconi, *La Cenerentola* di Ponnelle, adesso *L'italiana...* Sono allestimenti che ebbero un enorme successo e poi c'era Abbado, che sappiamo bene chi è. Quindi è una bella sfida!

Lei collaborò con il Maestro Abbado diverse volte, ad esempio per l'incisione dei *Concerti Brandeburghesi* di Bach. Cosa ricorda di quell'esperienza?

Ad Abbado piaceva molto stare con i giovani. Chiamava specialisti o comunque prime parti di altissimo livello accanto ai suoi amati giovani della Mozart e riusciva a coinvolgere, a creare quest'atmosfera un po' di studio. Lui chiaramente era il direttore, una specie di padre per tutti noi, però era molto curioso. Nel caso dei Brandeburghesi, ricordo che lui veniva ogni tanto da me: siccome negli ultimi anni si era interessato molto alla prassi esecutiva, mi chiedeva un confronto. Non imponeva le scelte, ma cercava di dividerle. Questa sua curiosità su un repertorio che conosceva meno, insieme alla sua volontà d'imparare, sono un po' il metro della sua grandezza.

Lei nasce come interprete di musica barocca e continua a riportare alla luce tesori dimenticati del primo Settecento, come i manoscritti di Benedetto Marcello della Biblioteca Marciana di Venezia. Ha già inciso parte di quel materiale in un disco uscito a marzo del 2020: questo lavoro andrà avanti?

In questo periodo il progetto si è fermato, ma dobbiamo soltanto fissare le date per i successivi due dischi. Uno includerà il completamento delle sonate e alcuni pezzi sparsi; l'altro sarà dedicato alle can-

tate di Marcello. Questo autore ci ha lasciato centinaia di cantate: molte di esse sono ideate per la voce femminile, non per quella di castrato, e pensavo di inciderle con mia moglie, Delphine Galou, che è un contralto. Nello specifico, si vuole registrare una cantata che è molto particolare, *La Cassandra*.

Dalla Biblioteca Marciana andiamo a quella Universitaria di Torino, dove si custodiscono preziosi manoscritti vivaldiani. La casa discografica Naïve, da diversi

Perché in fondo l'autenticità non è usare lo strumento antico o suonare nello stesso luogo della prima esecuzione, ma è riuscire a dare voce al pensiero e al desiderio dell'autore

anni, sta contribuendo a riportarli alla luce: continua la sua partecipazione al progetto?

Absolutamente sì. Questo è senz'altro uno dei progetti più imponenti e importanti della nostra epoca per quanto riguarda la musica antica e per quanto riguarda Vivaldi, un autore conosciutissimo e allo stesso tempo sconosciuto; di lui tutti hanno ascoltato le *Quattro stagioni* o il *Magnificat*, ma la maggior parte della sua produzione resta sconosciuta anche agli addetti ai lavori. Anche per me le opere di Vivaldi sono state una scoperta. La prossima opera che faremo è *Arsilda, regina di Ponto*: un lavoro che serve a rivalutare Vivaldi anche in campo operistico. Perché, effettivamente, che si tratti di pasticcio, che si tratti

di lavori pieni di auto imprestiti, queste opere hanno sempre un impianto molto teatrale e interessante.

Come Vivaldi, neanche Rossini esitava a ricorrere all'auto imprestito.

Certamente. Più il tempo era stretto più si ricorreva all'auto imprestito o all'aiuto di qualcuno, soprattutto per i recitativi. Per esempio, Rossini scrisse *L'italiana in Algeri* di fretta, in un mese, perché doveva sostituire un'opera di Carlo Coccia che non si fece. In questi casi era una pratica abituale servirsi di un collaboratore che si occupasse dei recitativi.

Come si devono trattare queste pagine?

A prescindere da chi li abbia scritti, nei recitativi è molto importante la recitazione: io insisto molto su questo punto, non solo in Rossini, ma anche in Vivaldi, perché se ne parlava già nei trattati dell'epoca. A noi sono rimasti aneddoti sul fatto che il pubblico parlasse durante i recitativi, ed è vero. Ma probabilmente questo non accadeva alla prima, dove innanzitutto si ascoltava per capire. Poi, naturalmente, chi andava a teatro dieci volte di fila voleva sentire solo la performance del castrato o della prima donna, che magari ogni sera faceva qualche cosa di particolare. Però credo che le prime esecuzioni fossero ascoltate attentamente, perché per entrare in una certa emozione non è sufficiente sentire una bella musica, bisogna essere inseriti in un contesto. Nel caso specifico delle opere buffe molto è lasciato all'improvvisazione. In questi casi secondo me non è escluso che si possano cambiare note, ritmi in funzione del ritmo teatrale, dello sketch anche comico.

A proposito di cambiamenti: se durante le prove dell'*Italiana* un cantante le proponesse di cambiare un'aria, come accadeva ai

tempi di Rossini, lei cosa risponderebbe?

Oggi viene considerato un mezzo scandalo dai cosiddetti puristi o loggionisti. In realtà loro dovrebbero sapere che questo tipo di operazione era normalissima. Per prima cosa bisogna avere rispetto per la volontà dell'autore, poi ci sono delle situazioni contingenti, pratiche, drammaturgiche che portano a prendere decisioni per adattare. Adattare una parte perché un cantante non ha una determinata nota è filologico; è inutile violentare le caratteristiche di un cantante. In certi casi fa parte della stessa costruzione dello spettacolo fare degli adattamenti se è necessario, non solo per la resa del cantante, ma anche per la resa globale dello spettacolo, per conservarne l'emozionalità. Questo tipo di operazioni per me sono filologiche.

Dunque, il suo obiettivo è proporre delle esecuzioni filologiche senza rendere le opere intoccabili oggetti da museo.

Esattamente questo! Per me la filologia vera tratta del linguaggio della musica e non di replicare pedissequamente a tutti i costi un'ideale di autenticità, operazione che è comunque una scommessa persa in partenza, perché ci sono tante cose che non potremo mai sapere. Quello che noi possiamo invece sapere sono determinate informazioni che riguardano la prassi esecutiva, ma anche la retorica musicale, e quindi il rapporto fra musica e parola, l'uso delle figure, dei codici, della teoria degli affetti...

Quando si trova ad affrontare un lavoro come *L'italiana* di Rossini, s'ispira alle interpretazioni di altri direttori o tratta la partitura come se fosse un pezzo di musica rara?

Chiaramente ho rispetto per tutte le interpretazioni, ma il mio metodo di lavoro esclude lo studio tramite l'ascolto. Anche perché, soprattutto

per quanto riguarda questo repertorio dell'Ottocento, è ancora un terreno che in qualche modo risente fortissimamente di un'idea interpretativa che è più figlia del Novecento. Ci sono dei cliché estetici che fanno eseguire questa musica con un approccio mentale, e quindi tecnico, che ne deforma in qualche modo il senso. Tornando a Rossini, io cerco di far risaltare determinati significati, che possono essere anche semplicemente agogici, ritmici; elementi che a volte si lasciano un po' passare. Faccio un esempio. Rossini usa molto spesso le viole come un tappeto armonico e nella loro parte inserisce delle raffinatezze particolari; vi si trovano tante articolazioni molto precise (in realtà non soltanto nelle viole, ma anche negli altri strumenti) che nell'esecuzione moderna vengono un po' annacquate, non vengono suonate con quella naturalezza, spontaneità, e quindi anche con quel coraggio che sarebbe necessario. Se c'è un segno di staccato o un'articolazione molto chiara, oggi si tende a sfumarle perché nella scuola moderna tutte queste articolazioni molto chiare, molto legate alla parola, vengono superate. Invece io cerco, lavorando il più possibile con l'orchestra e con i cantanti, di far notare dei particolari che sono importanti, perché rappresentano un modo esecutivo che faceva parte dell'epoca, e che mette in luce degli aspetti che altrimenti oggi passerebbero inosservati.

Lei ha già lavorato con l'Orchestra della Scala: come è riuscito a coinvolgerla nella rilettura della partitura?

Cambiare le proprie convinzioni e abitudini non è facile, ma con l'Orchestra della Scala c'è un bel rapporto, c'è una complicità, anche perché conosco molti musicisti da quando ero in Conservatorio. Quando c'è questa fiducia e stima

reciproca, l'orchestra è disposta a cambiare. La chiave per suonare bene è la compattezza, pensare tutti allo stesso modo, avere la stessa intenzione nel dare il senso alla musica. E questo in Scala è successo. Ricordo quando diressi il famoso *Rinaldo* di Pizzi nel 2005, che fu un grandissimo successo. In quell'occasione l'orchestra fece gruppo: vidi ad esempio i violoncellisti moderni togliere il puntale e suonare alla barocca, o prendere l'arco barocco... Ci fu uno spirito di corpo notevole e si dimostrò (non perché dirigessi io!) che le grandi orchestre moderne possono affrontare la musica in modo diverso a seconda del direttore, e soprattutto a seconda dell'epoca del pezzo che viene eseguito. Tra l'altro, adesso alla Scala c'è una sezione di musica con strumenti antichi. I professori dell'orchestra, giovani e anziani, si sono resi conto che questo degli strumenti antichi o della filologia non è una moda, ma è una ricerca seria, scientifica che serve a recuperare soprattutto le emozioni.

Liana Püschel

Martedì 25 maggio, ore 20

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

Gioachino Rossini
L'italiana in Algeri

Ottavio Dantone, direttore
Jean-Pierre Ponnelle, regia,
scene e costumi
Grischa Asagaroff, ripresa della regia

con **Carlo Lepore**
Enkeleda Kamani
Francesca Di Sauro
Alessandro Luongo
Maxim Mironov
Cecilia Molinari
Marco Filippo Romano

Quell'unico Sant'Ambrogio buffo

Franco Pulcini ricorda
la messinscena di Jean-Pierre Ponnelle
dell'*Italiana in Algeri* di Rossini
del 1973



Ci sono spettacoli talmente longevi che danno l'impressione di essere immortali. È il caso dell'*Italiana in Algeri* di Rossini con regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle, che torna in questi giorni alla Scala e sarà visibile in streaming il 25 maggio, a quasi mezzo secolo dal debutto. La produzione ha una sua rilevanza storica: l'essere stata nel 1973, con direttore Claudio Abbado, l'unico titolo comico mandato in scena a una Prima del 7 dicembre, data riservata a melodrammi tragici e possibilmente grandiosi. Oppure a Mozart, che ha scritto opere al di là di ogni classificazione.

A Milano *L'italiana* di Ponnelle è stata vista in altre stagioni (1975, 1983, 2003, 2011), ma lo spettacolo ha girato il mondo ed è consegnato a un celebre video del 1986, con protagonista Marilyn Horne, direzione vorticiosa e spumeggiante di James Levine, e un Metropolitan in delirio per l'arguzia dell'allestimento, il belcanto della superdiva, ma anche per le irresistibili gag di Paolo Montarsolo, dotatissimo erede dell'italiana commedia dell'arte sul terreno dell'opera buffa, e già Mustafà fin dal 1973.

Mi capitò di assistere a quello spettacolo, anche musicalmente straordinario; non a una recita con la maestra di gorgheggi e di stile Teresa Berganza, ma all'ultima, con l'altrettanto grande Lucia Valentini Terrani, mezzosoprano di forza e tecnica sbalorditive, che ascoltai anche in *Cenerentola*, altro allestimento di Ponnelle, nella stessa stagione 1973-74. Abbado era oltre ogni immaginazione per la perfezione a orologeria con cui aveva inventato un nuovo Rossini al quale aderivano al millimetro i meccanismi dello spettacolo.

Molti anni dopo, proprio Abbado mi raccontò che la nascita di quella curiosa prima - un "Sant' Ambrogio buffo" - non era stata un'allegria passeggiata e

scherzava su un aneddoto divertente che in parte lo riguardava. In origine Mustafà, all'inizio del secondo atto, doveva tirare un mazzolino di fiori fino all'altezza della finestra che poi Donna Isabella gli chiudeva sgarbatamente in faccia. Senonché, durante le prove, Montarsolo dimostrava scarsa mira, centrava la finestra di rado e con esiti di comicità involontaria sconsigliabili a una prima della Scala. Esiti che facevano innervosire Ponnelle, già in sé alquanto irascibile. Abbado gli pro-

Secondo Ponnelle il teatro di Rossini è anti-psicologico, col risultato di una musica più libera e con maggiore possibilità di astrazione rispetto al testo

pose allora di far legare il mazzolino incriminato con un filo da pesca pressoché invisibile e, con un minimo di tempismo, un aiuto della regia l'avrebbe potuto tirare al volo dentro la finestra con una destrezza tale da ingannare il pubblico sul trucco. La proposta fece irritare ancor più Ponnelle e il lancio del mazzolino, se ben ricordo, venne sospeso.

Il lavoro del regista francese, scomparso nel 1988, continua comunque a sopravvivere al suo tormentato creatore, spesso attraverso Grischa Asagoroff, che collaborò alla ripresa dell'*Italiana* al Met (senza mazzolino volante) e la riprende in questi giorni qui in Teatro (vedremo se con lancio o meno). Si dice che, senza la presenza del regista originario, gli allestimenti perdano il loro autentico profumo; sarà anche un sospetto fondato, ma ciò non

toglie che per ora si sia evitato di sostituirlo con uno nuovo, segno che la sua fragranza continua ad attrarre.

Il titolo rischia tra l'altro di incorrere in qualche preoccupante rivisitazione modernizzata da "teatro di regia" e inciampare in un "razzismo camuffato dietro al divertimento esotico", come scriveva sensatamente Ponnelle. Proprio per evitare una "posizione critica di denuncia del contesto sociale", spiegava il regista, era opportuno sottolineare "una distanza ironica" rispetto al soggetto, attraverso una realizzazione scenica "conforme allo sviluppo musicale". Scherzarci molto sopra, sembrerebbe insomma di capire, nessuna denuncia femminista, andando dietro al ritmo e alle intenzioni della musica, assecondando marcette comiche, canzonature della strumentazione, colpi di scena ridanciani.

È in effetti di irresistibile umorismo l'ingresso di Mustafà, tra atti di spropositata prostrazione femminile e collettiva sottomissione alla sua autorità. Come lo sono, più avanti, i sederi sollevati del gineceo accucciato, agitati e allineati in posizione per le minacce dei guardiani eunuchi, armati di simbolici flagelli. L'iperbole caricaturale dello spettacolo continua coi comportamenti di Elvira, la moglie devota, piagnucolosa e innamorata, malgrado il trattamento maschilista del prepotente consorte, stufo dei suoi servigi e dei suoi vezzi adoranti, come infilargli le pantofole strisciando ai suoi piedi. Punta dell'harem, tremebondone e spettegolante, sono la moglie e la serva Zulma, sempre vergognose o in fuga spaventate. Salvo quando si affrettano nei preparativi non appena vien loro fatto cenno che, in barba all'abitudinaria segregazione, una volta spedite in Italia potranno avere amanti in quantità... Ponnelle spiegava che il teatro di Rossini, a differenza di quello di Mozart, è



lità. La scespiriana “domatura” non riuscita dell’astuta bisbetica italiana si consuma addirittura nell’intervallo: Mustafà si prende un pugno in faccia alla fine del primo atto e già sfoglia una margherita all’inizio del secondo.

Direi che lo spettacolo tende a ridicolizzare più il maschio in genere che il musulmano in particolare. Lo “zio” Taddeo, terzo spasimante dell’ardita civetta, a rischio di impalamento per tutta l’opera, con la sua nomina a Kajmakan viene circondato da un esercito di eunuchi armati di lame affilate, intenzionati a renderlo chirurgicamente simile a loro. Appare tra l’altro all’inizio con una rete acchiappa farfalle, come il diavolo nella *Histoire du soldat* di Stravinskij. Una citazione colta?

Isabella si passa il fondotinta e la cipria prima di incontrare Mustafà fresco di bagno. L’eleganza dei suoi quattro costumi, cui si aggiunge l’ombrellino roteante a tempo di musica, ha una precisa scansione: lo scozzese da viaggio, il nero classico per incutere rispetto, il rosso con tanto di velo per essere seducente, il blu divisa militare per fare coppia col suo spasimante, il giovane e anodino Lindoro.

Alla fine anche Mustafà, promosso a “pappataci-mangia-e-taci”, indossa una parrucca rossa e vestiti europei. Nella doppia parodia dell’incontro fra popoli differenti, per quanto ci riguarda non potevano mancare gli spaghetti, che gli stranieri, avendo poca dimestichezza con l’uso della forchetta, non sanno degnamente sollevare dal piatto. Raccontato così, il mitico spettacolo pare una farsa, ma da decenni tutti lo adorano poiché poche volte è dato assistere a una farsa che volga al sublime con un’inventiva comica che si è sempre e vittoriosamente attenuta al genio fresco ed esuberante del Rossini di ventun’anni.

anti-psicologico, col risultato di una musica più libera e con “maggiore possibilità di astrazione rispetto al testo”. E quando parla di una “volontà di esemplificazione propria dell’opera buffa” penso intenda che i personaggi delle opere comiche di Rossini sono caricature prevedibili, semplificazioni disinteressate all’interiorità dei protagonisti. Allo spettatore odierno, Isabella, Mustafà, Taddeo e compagni possono parere dei cartoni animati, almeno rispetto ai dubbi e alle mutevolezze d’animo di un Figaro, di un Cherubino o di una Susanna.

In quanto regista, scenografo e costumista (aggiungerei coreografo, per le movenze ideate che hanno spesso qualcosa della danza), Ponnelle afferma: “la voluta semplicità dei mezzi scenografici rafforza la concentrazione sul solo elemento che crea unità nell’opera rossiniana: la musica”. Una regia costruita sulla musica non si limita certo ai tic o alle teste che girano a scatto sul ritmo del concertato onomatopeico

(din-din, bum-bum, ta-ta,..), o al ballo sui “pappataci”, il cui corrispettivo si potrebbe ritrovare nel “Vivat Bacchus! Bacchus lebe!” del *Ratto dal serraglio* per la regia di Giorgio Strehler (che viene prima). Forse la scelta, pure strehleriana, di eseguire i concertati in penombra rappresenta il buio nelle menti confuse dalla situazione. Ma vi si trovano soprattutto particolari che ribadiscono la ‘finzione scenica’, ad esempio il coro che applaude Isabella dopo la prima aria o lei stessa che commenta a gesti gli acuti di Elvira alla fine del primo atto. Badate: tutto è gioco, nulla di reale! È in effetti vero che le scene siano essenziali, limitandosi a finestre tradizionali arabe e portali dell’architettura islamica, ma la scelta dei costumi è accuratissima e ricca di significati. La sottolineatura della maschile imbecillità, non appena appaiono belle donne all’orizzonte, sta tutta nei colossali turbanti, piumati e ingioiellati, simbolo di ostentata e pertanto apparente viri-

Franco Pulcini

Roland Petit, il coreografo che amava la velocità

A dieci anni dalla scomparsa
del grande coreografo francese,
Marinella Guatterini ripercorre
il suo rapporto con la Scala

Roland Petit durante le prove di *Chéri* con Carla Fracci e Massimo Murru, 1996

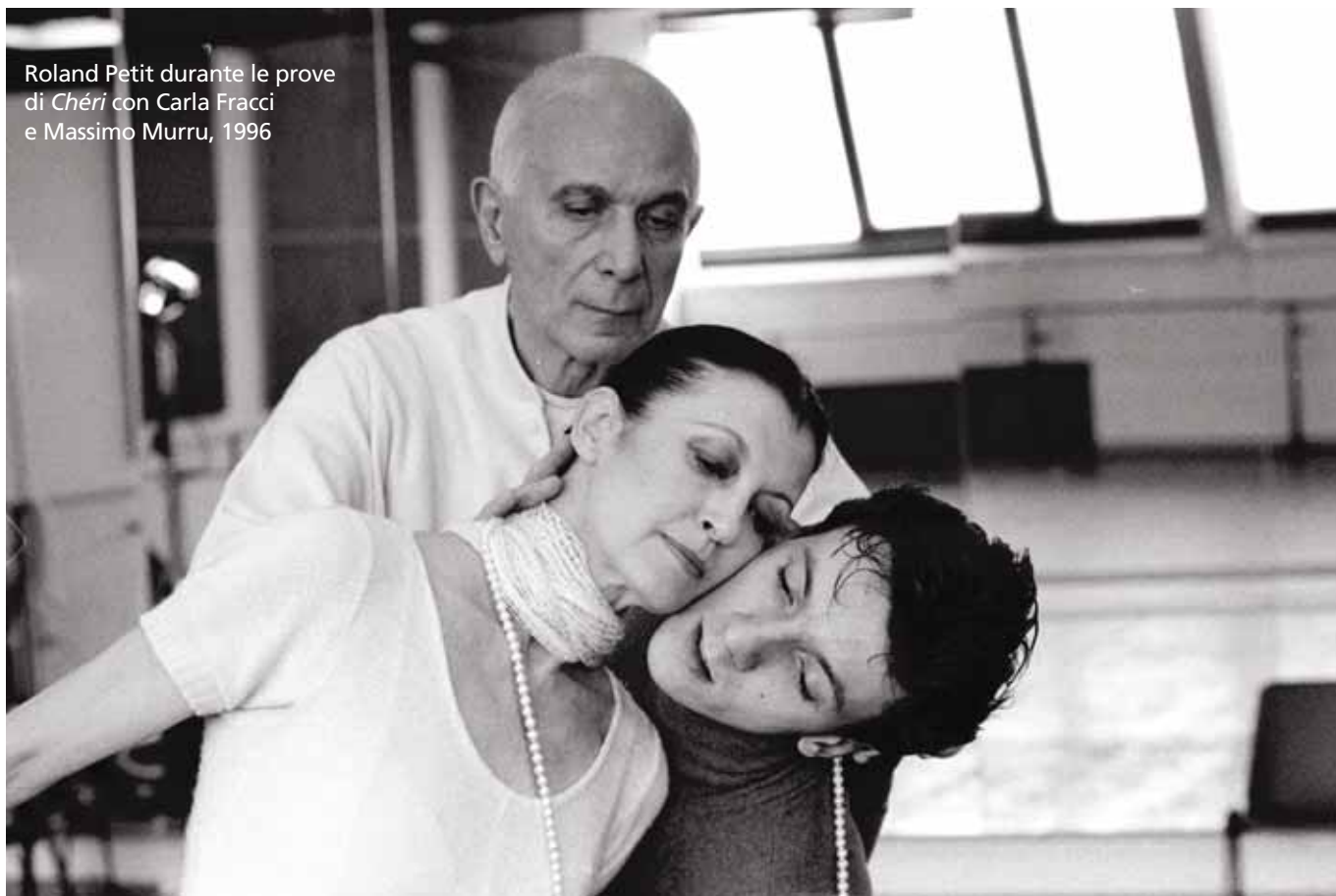


Foto Lelli e Masotti

Avrei proprio voluto esserci anch'io la sera del 10 marzo 1955, quando Roland Petit – di cui si celebrano i dieci anni dalla scomparsa nella “Serata Grandi Coreografi” – debuttò al Teatro alla Scala e per la prima volta in Italia, con *Le Jeune Homme et la Mort*, forse il suo evergreen esistenzialista più famoso e replicato. In scena Jean Babilée e Nathalie Philippart: due campioni dei Ballets des Champs-Élysées, la prima compagnia di Roland finanziata coi soldi di famiglia. Babilée, in particolare, ovvero Jean-René-Albert-William Gutmann, ebreo scampato da Auschwitz, pare mostrasse, oltre alla già appurata grandezza di danzatore, quell'esatto tormento – un misto di rabbia, furore e sofferenza –, che Jean Cocteau avrebbe sempre voluto ammirare nel protagonista del balletto-regalo che fece a Petit allorché nel 1946 il ventiduenne coreografo, assetato di notorietà, bussò alla sua porta parigina in Rue Montpensier.

Circa trent'anni dopo, quando ebbi il piacere di vederlo per la prima volta dal fondo della platea del Teatro “Romolo Valli” di Reggio Emilia, provai subito un moto di ammirata simpatia. Nella mia ancora acerba attività cri-

tica non avevo mai visto un coreografo uscire dalle quinte, al termine di uno spettacolo più che trionfale – era *Debussy-la musique et la danse* – non tanto per farsi vedere ma per aprire con le sue stesse mani il pesante sipario di velluto non una ma due, tre, quattro volte, in modo che gli applausi fluissero come un'onda senza ostacoli verso il meraviglioso Ballet National de Marseille, da lui fondato nel 1972. Quel gesto delicato ed elegante mi fece pensare al suo rapporto lavorativo ma anche amicale con Jean Babilée che avrebbe continuato a danzare il suo *ballet-fétiche* per oltre 200 recite e sino al 1983. Cosa mai aveva in comune l'ormai diventato orgoglio tra gli orgogli del *made in France* e il danzatore “*toujours Le Jeune Homme*” con la sigaretta penzolante tra le labbra? La risposta la trovai seguendo il repertorio del coreografo, intervistandolo, guardandolo danzare.

Petit abordava le imprese letterarie più varie e ardite – da Verlaine a Georges Simenon (*La Chambre*, 1960 alla Scala nel 1963), da Lautréamont a Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris* 1965, tante volte ripreso al Piermarini e sino al 2002); da John Milton a Jean

Cau (*L'Eloge de la folie*, 1967); da Majakovskij a Emily Brontë; e ancora da Alphonse Daudet (*L'Arlésienne*, 1974, giunto a Milano solo nel 2008) a Marcel Proust (*Proust, ou Les intermittences du cœur*, 1974, due atti, tredici quadri, sette compositori e uno sfoggio di interpreti scaglieri nel 1985); da Puškin a Heinrich Mann (*L'Ange bleu o L'angelo azzurro* 1988, nato alla Scala e dedicato a Marlene Dietrich) da Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Le Guépard/Il Gattopardo* 1994, due anni dopo da noi con il Ballet National de Marseille) a Colette (*Chéri*, nuova creazione per la Scala) e persino Goethe – con la stessa voracità di vita e creazione con cui mescolava musiche super colte e super pop-rock, riviste, fiabe, musical e film di cui andava fiero. Invece, *l'enfant terrible de la danse* cavalcava motociclette di potente cilindrata, scappando da una compagnia a un teatro, rompendosi il collo e rialzandosi di nuovo. Monsieur Hulot/Jaques Tati – quando si avvicinava quattro quattro per dirti qualcosa Petit strisciava un po' i piedi – e il James Dean francese scomparso però alla soglia dei 91 anni (tre anni dopo Roland), si davano la mano,

emanando entrambi un profumo vagamente americano.

Eccolo, Petit, alla Piccola Scala: spiega una coreografia a gesti senza parole. D'improvviso, per essere più chiaro, si scatena in un veloce tip tap. Movimenti sciolti, figura asciutta, ritmo impeccabile, tal quale un ballerino americano dell'epoca d'oro, quella di Fred Astaire e compagni. Quando apre bocca però siamo subito a Parigi: "L'Italie, l'Italie, ça m'amuse tellement!" ("L'Italia, l'Italia quanto mi diverte") e aggiunge: "È l'unico paese al mondo dove la gente anche se non lo parla capisce il francese!". Sarà. Però gli spettacoli con voce, presentati nella nobile bomboniera che purtroppo non c'è più, sono tradotti; e chi dimentica la voce da violoncello di Mariangela Melato mentre legge estratti da *La Voix Humaine*, il famoso monologo del 1930 di Jean Cocteau, senza cedere ai toni lacrimosi? Intanto Luciana Savignano danza: quanti recital per lei, Luigi Bonino, Gilles Cochinaire e Denis Ganio (i tre, allora importati da Marsiglia) negli anni Ottanta, e quanti ruoli che mettevano in luce la sua misteriosa e distante femminilità da inafferrabile prostituta nel *Mandarino meraviglioso* o seducente e riottoso "Angelo azzurro". Poi sarà Alessandra Ferri a conquistare Petit alla Scala, in specie quando la Compagnia di Ballo fu diretta da Elisabetta Terabust, già sua preziosa *étoile* marsigliese.

Tante volte ammaliante Esmeralda in *Notre-Dame de Paris*, astuta Bella nel *Pipistrello*, sui valzer di Johann Strauss figlio, Alessandra era irresistibile Carmen nell'eponimo e "scandaloso" balletto del 1949, tagliato e cucito magistralmente sia sul testo di Prosper Mérimée sia sulla musica di Georges Bizet, ma soprattutto interpretato, al debutto, da Roland accanto a Renée Marcelle Jeanmaire, detta Zizi. Sua coetanea, gli sopravvivrà (è scomparsa nel luglio 2020), diventando giovanissima la sua musa, l'insuperabile moglie adorata. "Devo ringraziarla – mi disse lui settantenne – per avermi seguito in ogni fantasia,

nelle passioni diverse della mia vita; i musical e le riviste le ho inventate per lei". Basta un titolo? Eccolo: *Zizi je t'aime*.

Certo per seguire Petit bisognava avere la tempra della fu-Zizi, – la prima danzatrice accademica a portare i capelli corti e neri "à la garçonne", i tacchi a spillo, l'impermeabile pure nero "à la Modesty

**Petit abbordava
le imprese letterarie
più varie e
con la stessa voracità
di vita e creazione con
cui mescolava
musiche super colte e
super pop-rock,
riviste, fiabe, musical
e film di cui andava
fiero**

Blaise" su di un ruggente registro linguistico "argot" –, e ogni tanto tirare il fiato, magari sfogliando le pagine del suo testo più famoso *J'ai dansé sur les flots* del 1993 (Édition Grasset). Tanti nomi di artisti, pittori, letterati, stilisti diventati costumisti solo per lui: li incontra dai 15 ai 60 anni.

Tra questi vogliamo ricordare Milva, appena scomparsa, che nel 1988 alla Scala ritornava per la seconda volta, dopo *La vera storia* di Luciano Berio. Petit fu soddisfatto di averla scelta, per alcune recite, come controfigura della protagonista Rosa Fröhlich (Luciana Savignano) nel balletto *L'angelo azzurro*, crudele parabola esistenziale di un attempato insegnante che si innamora alla follia, e fino all'abiezione, della sciantosa di un cabaret e, in feroce rivalità con tre suoi allievi, riesce a ingraziarsela e perfino a sposarla. Lei, con la sua voce magniloquente e pro-

fonda quasi da mezzosoprano, restituiva in tedesco le canzoni di Marius Constant ed ebbe a testimoniare a Maurizio Porro: "La cosa che mi rende felice è che in fondo il senso della mia partecipazione al balletto, il gusto e il senso delle canzoni che canto è un inno all'amore inteso come libertà, e un pugnale affondato dentro le coatte convivenze borghesi del matrimonio". Roland plaude: sa che accanto a Zizi la noia "coatta del matrimonio" non gli apparterrà mai e che le cadute in corsa, come per il suo amico centauro Babilée, corrisponderanno ad altrettante rinascite.

Nel 1998 perde il suo Ballet National de Marseille, dopo ventisei anni di direzione e l'impianto di un'École Nationale Supérieure de Danse che non si sa bene come oggi funzioni. Che fa? Ritira il repertorio e lo proietta in Giappone, Argentina, Stati Uniti ed Europa assieme alla creazione di altre novità. Una, scaligera, di due anni prima dello schiaffo marsigliese, "gli" e "ci" aveva fatto riscoprire una potente Carla Fracci, nei panni di Léa, cortigiana quasi cinquantenne che intreccia una piccante storia d'amore con Frédéric Peloux, vezzosamente soprannominato Chéri, come uno dei due romanzi anni Venti di Colette (l'altro è *La fin de Chéri*) che servirà al coreografo per inscenare il suicidio del giovanissimo protagonista tornato dalla guerra e da una Léa davvero invecchiata. Massimo Murru nel ruolo è perfetto. E l'entusiasmo del coreografo risale *les flots*. Proclamerà ai quattro venti giornalistici: "Carla Fracci e Massimo Murru sono i danzatori più bravi del mondo! Uau!!". E clap clap, soprattutto per i passi a due, da sempre la grande forza inventiva di Petit. Infine ne vogliamo ricordare solo uno: altrimenti la penna correrebbe incontro a *La Mer*, a *Tout Satie*, a quel *Pink Floyd Ballet* creato per far contenta Valentine, 10 anni nel 1972, che un giorno gli disse: "Papà devi fare un balletto su questa musica; per danzare non c'è di meglio". E lui l'accontentò portandosi a casa un



Foto Erio Piccagliani

trionfo da Parigi, da Tokyo, in Germania, Cina, Russia, l'Italia tutta e *bien sûr* il Teatro alla Scala.

Nel nostro immarcescibile ricordo, Roland è sempre il Coppélius di Arthur Saint-Léon, ma senza i tratti mimici del ricurvo e grottesco costruttore di bambole e stregone del 1870 per diventare nella sua *Coppélia* del 1975 un inguaribile *tombeur de femmes*, che beve champagne e, in marsina e guanti bianchi, si muove leggero e scattante. Nel valzer con la bambola Coppélia agganciata ai suoi piedi dà prova di una squisita e sognante galanteria mentre, nell'ultima immagine del balletto, lascia trapezare un'insolita e schietta melancolia. Quando trascina per terra la pupattola nuda si rivela, poi, uomo troppo maturo per poter sperare in un altro sogno d'amore. *Coppélia*, che alla Scala giunse in una calda estate del 1996, non fu il suo *cult-ballet*, ma piuttosto una profezia. Per chi aveva fatto proprio il motto dell'amico Picasso – “Ci vuole molto tempo per diventare giovani” –, arrivò comunque sui tetti non di Parigi, ma di Ginevra, La Mort, e persino i motori di una vita divorata dalla velocità creativa si spensero.

Marinella Guatterini

Sabato 15 maggio, ore 20

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

**Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala**

Serata Grandi Coreografi

Don Chisciotte

dall'Atto I

Rudolf Nureyev, coreografia

Ludwig Minkus, musica

Suite en blanc

(nuova produzione)

Estratti

Serge Lifar, coreografia

Édouard Lalo, musica

Debussy pour sept danseurs

(nuova produzione)

Passo a due

Roland Petit, coreografia

Luigi Bonino, supervisione

coreografica

Fabio Ghidotti, pianoforte

Claude Debussy, musica

Gopak

da Taras Bulba

(nuova produzione)

Rostislav Zakharov, coreografia

Vasily Solovyov-Sedoy, musica

Cantata

(nuova produzione)

Passo a due

Mauro Bigonzetti, coreografia

Gruppo “Assurd”, musica

Spring and Fall

(nuova produzione)

Assolo – Passo a due

John Neumeier, coreografia

ripresa da Manuel Legris

Antonín Dvořák, musica

L'histoire de Manon

Passo a due – Atto I, Scena II

Kenneth MacMillan, coreografia

Jules Massenet, musica

Le combat des anges

Balletto di **Roland Petit**

da Proust, ou les intermittences du

coeur pas de deux Morel et Saint Loup

Luigi Bonino, supervisione

coreografica

Gabriel Fauré, musica

Paquita

(nuova produzione)

Divertissement

Marius Petipa, coreografia

Ludwig Minkus, musica

L'ultima torre della Scala

Una nuova sala prove per l'orchestra, una per il ballo e un ampliamento del retropalco: Mario Botta spiega il progetto del nuovo edificio di via Verdi che sarà pronto nel 2022

Lo scorso 26 aprile è stata posata la prima pietra del nuovo edificio che sorgerà al posto della cosiddetta Palazzina di via Verdi. Si tratta dell'ultimo atto dei lavori di rinnovamento ed espansione della Scala cominciati quasi vent'anni fa, nel 2002, su progetto di Mario Botta.

Cosa guadagna la Scala con la nuova torre?

Fino a oggi la Scala era condannata a recuperare altri spazi all'esterno del proprio sedime, dato che gli ambienti ne-

cessari al Teatro si sono moltiplicati via via che la tecnologia è progredita. Del resto la tecnologia ruba spazi: certo riduce la quantità di lavoro, ma al prezzo di un aumento della dimensione degli spazi necessari, si pensi all'amministrazione, alla biglietteria e a tutte le strutture di servizio. Ma il risultato più importante sarà senza dubbio la realizzazione di una nuova sala prove per l'orchestra: uno spazio molto importante che richiede la dimensione del palco, dove l'orchestra si dispone per i concerti sinfonici. Ma insieme all'esigenza di uno spazio plani-

metrico abbastanza ampio serve una grande altezza, per ottenere la stessa risonanza fonica della sala del Piermarini. Così si è deciso di arrivare a 14-16 metri di profondità sotto la Palazzina di via Verdi, ricavando un grande ipogeo che bisogna immaginarsi come una palazzina di cinque piani tutta interrata, che servirà anche come sala di registrazioni. All'estremità opposta, nella sua parte sopraelevata, ci sarà un altro spazio collettivo: la sala prove del Ballo. Il tutto teso su 17 diversi livelli: praticamente un grattacielo.



Tra i due estremi della torre si incrocia il palcoscenico.

Che infatti guadagnerà un retro con una profondità molto importante, da usare come sala di carico-scarico delle scenografie o come retroscena del palcoscenico: in pratica è una terza parte posta dietro quelle del Piermarini e del Canonica. Insomma abbiamo fatto delle vere e proprie acrobazie progettuali, perché il lotto era piuttosto ridotto.

Da qui l'idea di sfruttare lo spazio in altezza.

La palazzina davanti resterà di cinque piani, rispettando la tipologia della città. Ma nella parte arretrata è necessario andare oltre, se si vogliono ricavare tutti i volumi che servono. Così abbiamo pensato a uno sbalzo che permettesse di guadagnare altro spazio.

Uno sbalzo che secondo alcuni ricorda la Torre Velasca, o addirittura una torre medievale.

Si può interpretare così, ma io spero che sia anche una torre del ventunesimo secolo.

Ripercorriamo le tappe fondamentali dell'edificio della Scala, dopo che l'incendio del Regio Ducal Teatro, nel 1776, spinse i milanesi a scegliere la sede di una chiesa cadente per edificare il nuovo teatro. Secondo lei cosa videro in questa zona?

Si capì che il luogo dell'immaginario collettivo doveva trovarsi nel cuore della città. Per questo l'aristocrazia milanese e la borghesia illuminata, che poi divennero i palchettisti, individuarono la chiesa trecentesca di Santa Maria alla Scala: sacrificarono la chiesa per fare spazio a questo enorme "televisore", nel senso che un teatro d'opera nel Settecento era l'equivalente di uno studio televisivo per noi. E fu un'intuizione che regge al passaggio del tempo, perché ancora oggi quando si vuole comunicare con l'immaginario collettivo si deve andare nella piazza centrale della città. Ebbene grande coraggio perché, se si guardano le stampe di allora, l'attuale via Manzoni era caratterizzata da edifici a due piani, in pratica casa e bottega. Quindi la Scala subentrò con una certa violenza, visto il suo volume di sei livelli palchi: è un fuori scala inimmaginabile oggi. Viene in mente il Guggenheim di Gehry a Bilbao, che

infatti sembra una specie di montagna. Però l'intuizione è stata corretta.

Tant'è che poi si proseguì con le demolizioni per creare una piazza davanti al Teatro, un nuovo centro laico collegato attraverso la Galleria al centro sacro di Piazza del Duomo.

La strada allora chiudevà il passaggio di fronte al Teatro e l'attuale portico della Scala era la galleria delle carrozze, che sostavano per far scendere gli spettatori. Ma serviva spazio, così demolirono la quinta stradale e fecero una nuova piazza.

Quindi ci può essere valore anche in una demolizione.

Io penso che la città del futuro sarà la città della demolizione. Siamo una so-

Il nuovo risponde soprattutto a esigenze tecniche e funzionali, invece il passato risponde a un altro tipo di esigenze, altrettanto importanti: quelle della storia, della cultura, del vissuto di tutti noi

cietà fragile che costruisce edifici fragili: la nostra prospettiva è la conservazione dei soli elementi monumentali più significativi e delle testimonianze istituzionali, ma il resto del tessuto sarà demolito. A pensarci bene succede già: si pensi a quanti palazzi degli anni Sessanta stanno per essere sostituiti da una nuova edilizia più aggressiva e più capiente. È la storia che continua: finito il ciclo economico di un edificio se ne fa un altro.

L'ultima tappa di questa storia ci porta ai tragici bombardamenti del '43, che per fortuna non compromisero la struttura della Scala. Le macerie furono eliminate solo durante i lavori del 2002.

Tutte le macerie della guerra erano state messe nella cavea dell'attuale platea, per comodità ma anche per economia. In fondo era giusto rimandare quel lavoro ad altri tempi e soprattutto ad altre finanze. Così fu solo durante l'ul-

timo restauro che si recuperarono le fondamenta e le strutture esistenti del Piermarini.

Lei ha detto spesso che un teatro non è un edificio come gli altri, perché deve essere sempre pronto a modificarsi. Immagino che questo non sarà l'ultimo intervento della Scala.

Forse l'ultimo per la nostra generazione, ma non possiamo certo ipotecare le generazioni future: nessuno ha in mano la sfera di cristallo. Mi auguro che il teatro sopravviva: in questi mesi di pandemia è emerso il bisogno fisiologico di avere dei rapporti diretti e non solo virtuali. Insomma la società del consumo, la società virtuale, era solo un racconto: ci siamo illusi che attraverso queste scorciatoie si potesse avere più consapevolezza sociale, persino più democrazia. Il virtuale invece è una rete che può trasformarsi in una gabbia. Certo non bisogna sminuire i successi nel campo della comunicazione, ma penso che le nostre attese fossero eccessive. La coscienza critica è un'altra cosa, la vita è un'altra cosa. Abbiamo bisogno di un rapporto più diretto e sperimentale, soprattutto con la memoria.

La Scala è sempre di più un edificio in cui coesistono linguaggi differenti. Nel suo lavoro quando bisogna trattenerci e quando invece si può osare?

Non c'è una legge fissa, ma è chiaro che bisogna essere sempre molto attenti, oltre che prudenti. Il nuovo risponde soprattutto a esigenze tecniche e funzionali, invece il passato risponde a un altro tipo di esigenze, altrettanto importanti: quelle della storia, della cultura, del vissuto di tutti noi. Anche questa è una lezione dell'attuale crisi pandemica: l'uomo non vive di sole funzioni. La risposta funzionale, la risposta diretta, la risposta finanziaria sono solo una parte delle risposte possibili. A queste bisogna accostare i valori della permanenza, della costanza, della memoria. Uno dei miei maestri, Louis Kahn, diceva che bisogna guardare al passato come si guarda un amico, come un elemento che ci aiuta a vivere e ad affrontare le contraddizioni, i contrasti, le drammaticità di oggi. Perché oggi vivere è difficile, e se vogliamo distinguere il grano dal loglio, il buono dal cattivo, solo il passato ci può aiutare.

Mattia Palma

Milano Musica: scommessa vinta!

Cecilia Balestra fa un bilancio dei primi trent'anni dell'Associazione, con la speranza che possano aumentare le tutele degli artisti

Il Novecento, questo sconosciuto! Le musiche composte nel *secolo breve* continuano a essere alquanto marginali nelle programmazioni italiane. Per questo risulta oltremodo preziosa la *mission* di Milano Musica, associazione che sta per festeggiare i suoi primi 30 anni di storia e che è nata per far conoscere i grandi Maestri del Novecento, non tralasciando il “dovere” di promuovere le nuove commissioni, ovvero il repertorio di domani. Ne abbiamo parlato con il Direttore Cecilia Balestra.



L'Associazione Milano Musica nasce nel 1992, qual è il bilancio di quasi 30 anni di storia?

“Milano Musica ha vinto la scommessa della nuova musica nei confronti

del pubblico”, diceva Mario Messinis, e mi sembra una sintesi forte su questi 30 anni. Che avesse un significato festeggiarli lo ha confermato nello scorso autunno il clima dei primi concerti e, subito dopo, il legame che si è creato tra artisti e pubblico nel momento della sospensione del Festival a seguito del DPCM del 24 ottobre 2020. Abbiamo cercato di sostenere gli artisti, confermando i cachet anche per i concerti sospesi e contestualmente la stragrande maggioranza del pubblico ha donato gli importi relativi ai biglietti e agli abbonamenti non usufruiti.

Qual è lo stato di salute della musica contemporanea? Quali differenze tra Italia ed estero?

C'è una grande vitalità e una molteplicità di linguaggi. Ma troppi sono i compositori italiani che si trasferiscono all'estero. Perché? Riusciremo a invertire questa tendenza? È un dato concreto e segno evidente di quanto sia difficile in Italia trovare contesti adeguati allo sviluppo del lavoro creativo. Sarebbe necessario un investimento consapevole sulle strutture in grado di promuovere ricerca e innovazione, sugli ensemble vocali e strumentali – dalla musica antica al contemporaneo – e sui centri di ricerca musicale.

Come ha inciso la pandemia nella vita di Milano Musica?

Nonostante tutto oserei rispondere con prospettive positive. In effetti, stiamo cercando di concretizzare ciò che nel gennaio del 2020 sembrava impossibile: anticipare stabilmente la programmazione del Festival – tradizionalmente autunnale – ai mesi di maggio

e inizio giugno. Alle origini di Milano Musica fu un gesto di coraggio di Luciana Pestalozza che, nel giugno del 1990, organizzò con ampio successo la Settimana Boulez a Milano. In questa direzione, il Trentennale sarà ovviamente un anno di transizione. Ma senz'altro cerchiamo di interpretare la situazione pandemica come occasione di riflessione su finalità, obiettivi e strategie dell'Associazione immaginando sempre più la musica come strumento di sviluppo sociale. Sono in corso vari progetti nelle scuole medie, anche in presenza, e negli istituti carcerari, in collaborazione con SONG onlus e Fondazione Monzino, grazie al sostegno di Fondazione Comunità di Milano.

Il più grosso limite del sistema musicale oggi?

È oggi oltremodo evidente e grave l'assenza di tutele sociali per gli artisti. Confidiamo tutti in una riforma che possa riconoscere e garantire il lavoro artistico, e in modo strutturale per il futuro. Riguardo alle istituzioni, lo scopriremo nei prossimi anni. In Italia è solitamente diffuso un approccio conservativo, ovviamente con numerose eccezioni. Se da questa crisi gli operatori troveranno uno slancio di cambiamento interpretando in modo rinnovato il proprio ruolo sociale e rafforzando la responsabilità culturale nei confronti degli artisti e del pubblico, i limiti potranno a mio avviso essere superati. Se l'approccio sarà di autotutela, andremo incontro a una fase regressiva.

Un sogno che le piacerebbe realizzare?

Mi appassionano le utopie concrete. Il sogno, in questo momento, è riuscire a mettere in campo un rilevante progetto di cooperazione culturale in partenariato con soggetti pubblici e privati italiani e del Mozambico, si tratta di *capacity building* culturale nell'ambito del settore musicale, per vivere e per dimostrare in modo tangibile il valore profondo della cultura nella trasformazione delle nostre società. Ci vorrà fortuna e tenacia.

Il più bel ricordo legato alla sua esperienza come Direttore di Milano Musica?

Ho un bellissimo ricordo condiviso con Luciana Pestalozza, non ero ancora direttrice, legato all'esecuzione di *Hymnen* di Stockhausen, sotto la direzione di Pedro Amaral. Un progetto internazionale con il Festival Warsaw Autumn e altri partner tedeschi, che mi ha avvinta profondamente. Come dimenticare poi l'unicità delle recenti prime assolute scaligere di *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Salvatore Sciarrino e di *Fin de partie* di György Kurtág? È stato un grande onore programmare insieme a Marco Mazzolini i due festival monografici attorno alle prime. Recente quanto indelebile, la prima assoluta di *Tre quadri*, concerto per pianoforte e orchestra di Francesco Filidei, a porte chiuse, in una Torino deserta e stranante, una splendida Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta con profonda intelligenza e sensibilità da Tito Ceccherini, Maurizio Baglini straordinario solista. Sarò sempre grata a loro, all'OSN RAI e a Ernesto Schiavi, a Rai Cultura che ha permesso di con-

dividere con un pubblico amplissimo questa prima.

Come giudica il "modello" Milano?

Quali punti di forza e quali debolezze? Il punto di forza è la molteplicità, la vitalità, la diversità delle istituzioni musicali, delle associazioni, dei gruppi e dei soggetti che abitano questa città. In Italia, Milano è la città della musica ma potremmo ancora tutti insieme migliorare. Ora è assolutamente il momento di cercare la qualità e l'investimento produttivo, prima di tutto. Nel settore dello spettacolo dal vivo, sarà a mio avviso l'eccellenza artistica e culturale, a qualsiasi livello, a riaprire il dialogo con il pubblico. Fare meno per fare meglio. Ma in questa direzione, sarebbe necessario un lungimirante ripensamento degli spazi per la musica. Portare il Festival in spazi non deputati è senz'altro un indirizzo forte, che porta anche all'intersezione tra pubblici diversi, ma manca una sala come l'Auditorium Giovanni Arvedi di Cremona, perfetta per acustica e capienza per la musica da camera. Altri ambiti di repertorio sono difficilmente proponibili a Milano. Si pensi all'opera barocca e al teatro musicale contemporaneo, manca un teatro come La Scala Paris, modulabile, con 550 posti.

Se avesse davanti il Ministro della Cultura cosa gli chiederebbe?

A parte la ovvia richiesta di procedere a una riforma complessiva del settore dello spettacolo dal vivo, gli chiederei di esortare tutto il personale della pubblica amministrazione ad andare a teatro e ai concerti. Per essere "ammini-

strato", lo spettacolo dal vivo va esperito in prima persona, e altrettanto è necessario valutare le programmazioni non basandosi solo su numeri ma sulla qualità.

Cosa prevede il prossimo Festival di Milano Musica? Quali attività state programmando?

Non vediamo l'ora di presentare il programma e di ritrovarci al Festival. È tutto "quasi" pronto. È l'edizione del Trentennale e vorremmo mettere in relazione la storia del Festival con il presente e in prospettiva futura, a partire dal Convegno internazionale "Ascoltare il futuro. Claudio Abbado e il nuovo", che si terrà in autunno in collaborazione con la Fondazione Claudio Abbado e con il Teatro alla Scala. Il titolo del Festival, "D'un comune sentire", rimanda alla necessità fondamentale dell'arte e della cultura di ritrovarsi insieme in una comunità in ascolto, capace di dialogo profondo con opere e compositori che leggono e ascoltano il mondo con uno scarto, ciascuno attraverso il proprio originale linguaggio. In questo momento, preferiamo non fare anticipazioni. Confidiamo che i primi concerti siano in maggio. Oggi più che mai un festival, nella sua maggiore flessibilità rispetto a tante strutture stabili, deve dimostrare la propria responsabilità nei confronti degli artisti e del pubblico. Ciò che non sarebbe possibile senza la solida e felice alleanza con il Teatro alla Scala e con tutte le istituzioni musicali e culturali che sono con noi per il Festival. Il futuro si guarda insieme.

Biagio Scuderi

Quando la musica si può vedere

Due dipinti di Mariano Fortuny della Scala esposti a Rovigo in una mostra sul rapporto tra avanguardie artistiche e musica

È allestita a Rovigo a Palazzo Roverella, fino al 4 luglio, la mostra “Vedere la musica. L’arte dal Simbolismo alle avanguardie”, promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo con l’Accademia dei Concordi e il Comune di Rovigo. Il tema ha conosciuto negli ultimi decenni una certa fortuna critica, ma non era mai stato oggetto, in Italia, di esposizioni importanti che fossero in grado di affrontare l’argomento in maniera organica. Era giunto il momento, insomma, di dedicare un’iniziativa di vasto respiro alle molteplici relazioni tra le due sfere espressive della musica e delle arti visive nel cruciale periodo compreso fra la stagione simbolista e gli anni Trenta del Novecento. Le opere presentate nelle sale di Palazzo Roverella sono circa centosettanta, concesse da quaranta musei e istituzioni di sette diversi Paesi europei e da numerose collezioni private. Il catalogo è pubblicato da Silvana Editoriale e include dodici saggi di nove studiosi, sempre per la mia curatela.

La Fondazione Teatro alla Scala, oltre ad avere accordato la propria *partnership*, ha contribuito alla mostra di Rovigo con un prestito, davvero straordinario, di due dipinti preziosissimi di Marià Fortuny i de Madrazo, meglio noto come Mariano Fortuny (Granada, 1871 - Venezia, 1949), mai esposti fino a ora, uno dei quali totalmente inedito. Si tratta di bozzetti di ampie dimensioni, a olio su tela, che

l’artista realizzò nel 1948, poco prima della sua morte, in vista della messa in scena della tetralogia *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner che si sarebbe svolta nel marzo e aprile del 1950 alla Scala, sotto la bacchetta del leggendario direttore d’orchestra Wil-

Ciò che invece è rimasto pressoché ignorato è che in quelli che sarebbero stati gli ultimi mesi della vita di Mariano Fortuny il Teatro alla Scala gli propose la realizzazione di alcuni bozzetti per la Tetralogia prevista per il 1950

helm Furtwängler. Una produzione in lingua originale, davvero memorabile e coraggiosa, ricca anche di significati simbolici: quasi una sorta di “riconciliazione” dopo il grande trauma della guerra.

La storia di questi dipinti è affascinante. Già nel dicembre dell’anno 1900 Mariano Fortuny, allora ventinovenne, aveva collaborato con il

grande Teatro milanese curando un allestimento molto innovativo del *Tristano e Isotta*, che destò notevole plauso.

Passò parecchio tempo, e nel 1922 la Scala volle installare un sistema illuminotecnico a luce indiretta ideato dall’eccentrico artista, scenografo e stilista spagnolo-veneziano, la cosiddetta “Cupola”, una sorta di ciclorama da installare nella parte posteriore del palco. Fortuny fu chiamato una terza volta nel 1927, per ampliare questo complesso apparato, che l’anno successivo fu applicato per la rappresentazione del *Parsifal*, che affascinò il pubblico anche grazie ai suggestivi e raffinati effetti di luce ottenuti. Tutto ciò è noto agli specialisti ed è stato oggetto di alcuni studi, anche recenti. Ciò che invece è rimasto incredibilmente pressoché ignorato, in maniera davvero sorprendente, è che in quelli che sarebbero stati gli ultimi mesi della vita di Mariano Fortuny il Teatro alla Scala, desideroso di averlo ancora come collaboratore, con una lettera di Nicola Benois, nel 1948, gli propose la realizzazione di alcuni bozzetti per la *Tetralogia* prevista per il 1950. Tre di questi, riferiti a *Die Walküre*, furono riprodotti in bianco e nero, in piccole dimensioni, in una vecchia pubblicazione del 1986, e da me citati nel catalogo di una mostra sul wagnerismo nelle arti visive in Italia che curai nel 2012-2013 a Venezia. Il vero *scoop*, se così possiamo



Bozzetti di Mariano Fortuny per la Tetralogia: *Il risveglio di Wotan e Fricka* (in alto) e *La chiamata di Loge da parte di Wotan* (in basso)



definirlo, è che in verità, grazie a una scoperta quasi fortuita, nel dicembre scorso sono venute a conoscenza dell'esistenza di quattro e non tre studi scenografici, conservati nell'Archivio Storico-Documentale della Scala. Stabilito immediatamente un contatto con i responsabili del Teatro (ringrazio, in particolare Andrea Vitalini e Luciana Ruggeri), ho potuto identificarli, con non poca emozione. Subito sono state inviate le richieste ufficiali per la rassegna "Vedere la musica" di Palazzo Roverella e, nonostante lo scarso tempo a disposizione, il prestito è andato positivamente in porto. Si sapeva che Mariano Fortuny aveva dipinto tre bozzetti per *Die Walküre*. Uno di questi, che raffigura *La chiamata di Loge da parte di Wotan* nel terzo atto dell'opera di Wagner (negli altri due troviamo l'abbraccio di Siegmund e Sieglinde nel finale primo e la celeberrima Cavalcata

delle valchirie), è adesso a Rovigo, mai esposto sino a ora in una mostra. Il quarto, totalmente inedito, è invece riferito al prologo della *Tetralogia*, ossia a *Das Rheingold*: rappresenta, in base all'analisi iconografica da me compiuta, *Il risveglio di Wotan e Fricka* all'inizio della seconda scena. Come l'altro, è un olio su tela spettacolare e di straordinaria qualità, di 113 per 134 centimetri. È esposto fino al 4 luglio nella stessa sala di Palazzo Roverella, vicino a dipinti di Pierre-Auguste Renoir, Hans Makart, Henri Fantin-Latour, Lionello Balestrieri, Leo Putz e Koloman Moser.

Mariano Fortuny, evidentemente, si mise a lavorare per produrre i bozzetti per il ciclo dei quattro drammi musicali di Richard Wagner che era programmato per la primavera del 1950, ma a un certo punto dovette rinunciare: il cancro che lo aveva colpito affievolì via via le sue forze,

portandolo alla morte il 3 maggio 1949. Queste tele rappresentano quindi un estremo tributo creativo al compositore che era stato l'idolo e il nume tutelare di un'intera carriera, votata a un'ideale forma di *Gesamtkunstwerk*. Poter ammirare adesso a Rovigo due di questi rarissimi e finora sconosciuti capolavori è un'occasione unica per entrare nel mondo affascinante della sua arte raffinata e originale. È una scoperta che farà parlare a lungo gli studiosi, ma, per il pubblico, è soprattutto un'opportunità per vedere il frutto di un reinvenimento davvero felice.

Infine, per le rappresentazioni scaligere del 1950, fu lo stesso Nicola Benois, che aveva scritto a Fortuny, a progettare le scene (realizzate poi da Carlo Ighina) e i costumi e a dirigere l'allestimento, che ebbe la regia di Otto Erhardt.

Paolo Bolpagni

Da non perdere

Informazioni su
www.teatroallascala.org



Foto Brescia-Amisano

4 maggio, ore 10

Visite Riapre il Museo

Il Museo Teatrale alla Scala riapre le sue porte martedì 4 maggio (orario: 10 – 18 da martedì a domenica). Servirà la prenotazione per poter rivedere le collezioni e la mostra "Va pensiero" curata da Pier Luigi Pizzi.



Foto Brescia-Amisano

13 e 14 maggio, ore 19

Masterclass online Massimo Murru/ Alessandra Ferri

Nel mese di maggio sono previste due masterclass su *L'histoire de Manon*. Il ruolo di Des Grieux sarà approfondito da Massimo Murru, quello della protagonista da Alessandra Ferri.



30 maggio, ore 11.30

Spettacolo per bambini La Cenerentola per i bambini

Per avvicinare i bambini al mondo dell'opera torna il progetto "Grandi opere per i bambini" con una delle opere più amate di Gioachino Rossini. Pietro Mianiti dirige l'orchestra e il coro dell'Accademia della Scala.



MILANO per la SCALA

Fondazione di diritto privato



30
ANNI
1991 ♥ 2021

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

LE ATTENZIONI RISERVATE AI SOSTENITORI DI MILANO PER LA SCALA

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

ULTERIORI ATTENZIONI PER I MEMBRI DELL'ALBO D'ORO

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

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

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

FONDAZIONE MILANO PER LA SCALA

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

e-mail:
miscala@milanoperlascale.it - segreteria@milanoperlascale.it
giovani@milanoperlascale.it - www.milanoperlascale.it

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

Elena Tanzi

Nessuno si sorprende più nel vedere dei giovani che vanno all'opera regolarmente. Tra le schiere scaligere di spettatori e spettatrici che hanno meno – a volte molto meno – di trent'anni, Elena Tanzi è già una *habituée* del Teatro. A soli sedici anni ha già assistito a una trentina di spettacoli, tra opere e balletti, e non vede l'ora di poter ricominciare quando le regole lo consentiranno.

Ti ricordi la tua prima volta alla Scala?

Avevo otto anni e mi portarono a vedere *Giselle*: mi piacque moltissimo. Lo stesso anno vidi *La traviata*, che mi conquistò letteralmente.

Ti ricordi cosa hai provato la prima volta che sei entrata alla Scala?

Prima di allora ero stata solo nel piccolo Teatro Civico di Tortona, la città in cui vivo. Quindi non è difficile immaginare la mia emozione quando ho messo piede in quella sala enorme, così elegante e decorata. Mi sono sentita persino un po' spaesata. Credo fosse la prima volta che vedevo un ambiente così grande e affollato: avevo l'impressione di entrare in un mondo nuovo, in una nuova realtà.

Immagino sia stato qualcuno in famiglia a portarti.

È stata mia nonna, una grandissima appassionata, che da giovane non si perdeva una recita di Mario Del Monaco, il suo tenore preferito, che una volta ha anche incontrato. Lei ha cercato di trasmettere questa passione a tutti i suoi nipoti.

E a quanto pare ci è riuscita.

Per me è diventata un'abitudine. Al punto che mi è capitato di andare alla Scala anche da sola, alle anteprime giovani. Anche alle mie sorelle piace, ma loro preferiscono il balletto. Per me invece l'opera non ha confronti.

Come mai?

Penso sia perché amo molto vedere gli spettacoli recitati, in cui si racconta una storia. Sarà che anche io studio recitazione.

Hai anche una formazione musicale?

Alle elementari suonavo il pianoforte. Poi ovviamente c'è stata la solita esperienza del flauto alle medie. Devo ammettere comunque che non ho mai avuto una particolare vocazione. La musica preferisco ascoltarla.

Da quanto non vai alla Scala?

Dallo scorso luglio, dopo il primo lockdown. Ero felicissima di essere lì, ma mi ha fatto un effetto molto strano vedere quella sala semivuota e le poltrone con i cartelli "Posto non disponibile".

Hai seguito l'attività streaming di questi mesi?

A dire il vero l'opera mi piace vederla dal vivo. Però seguo molto la pagina Instagram della Scala, dove mi diverto a vedere i video dietro le quinte nelle storie. Mi sembra che possa servire a coinvolgere i giovani, dal momento che passiamo moltissimo tempo sui social. Io stessa provo a convincere i miei amici ad accompagnarmi ogni volta che posso.

Quale sarebbe secondo te un buon modo per spingere i tuoi coetanei ad andare alla Scala?

Sicuramente attraverso la scuola. Ricordo che nell'ottobre del 2019 c'è stata l'occasione di andare alla Scala con dei biglietti procurati dalla scuola a prezzo ridotto. Siamo venuti in tanti: c'erano quasi tutti i miei compagni di classe, anche quelli a cui non interessava, che si sono convinti facilmente perché se ci vanno tutti i tuoi amici, sei più portato a dire di sì.



Prima citavi i social, che ruolo possono avere secondo te in questo discorso?

Instagram ad esempio è capace di creare molta interazione, con sondaggi e altre trovate da cui i giovani si fanno coinvolgere facilmente. Per molti è anche un modo per scoprire quali sono le attività del Teatro: molti miei coetanei sanno che quell'edificio è la Scala, ma non hanno idea di cosa succede all'interno.

Qual è lo spettacolo che porti nel cuore?

Senza dubbio *La traviata*. L'ho vista tre volte alla Scala, e mi è piaciuta ogni volta di più. Nella prima produzione che ho visto, nel 2013, a un certo punto i cantanti preparavano la pizza sul palcoscenico, e mi ricordo un abito blu molto moderno che indossava la protagonista.

Cosa ne pensi di questo tipo di regie?

Sono allestimenti che se vengono fatti bene, senza strafare e senza capovolgere il significato dell'opera, possono portare a un cambiamento positivo. Credo sia uno stimolo non vedere sempre le stesse cose.

Mattia Palma

Marion Reinhard

Nata a Norimberga, la fagottista Marion Reinhard entra nel 1999 nei Berliner Philharmoniker.

Dal 2012 suona il controfagotto nell'Orchestra della Scala.

Il tratto principale del tuo carattere?

L'ottimismo.

L'ideale di felicità?

Una camminata nel bosco.

La più grande paura?

Una malattia seria.

Il passatempo che preferisci?

Lavorare nell'orto o nella vigna, attività all'aria aperta.

Una tua stravaganza?

Dovete chiedere ai miei colleghi.

La prima volta alla Scala nel pubblico?

Sinceramente non mi ricordo, ma sicuramente durante il primo anno in orchestra.

La prima volta nell'Orchestra della Scala?

Nel 2012, *Messa da Requiem* di Verdi con il Maestro Barenboim.

Le emozioni che provi suonando?

Gioia, felicità.

I compositori preferiti?

Strauss, Brahms, Beethoven, Bruckner, Šostakovič, Mahler.

Il guilty pleasure musicale?

Non saprei.

Il momento più emozionante di un concerto?

Il silenzio dopo l'ultima nota.

La più grande soddisfazione quando suoni?

Amalgamare il suono del mio stru-

mento con gli altri e creare così una sonorità nuova.

La più grande paura quando suoni?

Sbagliare.

L'assolo più difficile?

L'ultimo movimento della Nona Sinfonia di Mahler.

L'aspetto della Scala che preferisci?

Poter regalare delle emozioni al nostro pubblico.

La qualità che apprezzi in un collega?

Il rispetto.

La qualità che apprezzi in un direttore?

La capacità di "infiammare" l'orchestra in concerto. E la capacità di trasmettere le sue intenzioni musicali solo con le mani senza parlare troppo.

Un altro strumento che avresti voluto suonare?

La fisarmonica.

Opera, concerto o balletto?

Tutti e tre più la musica da camera.

La serata musicale della tua vita?

Le prime volte in orchestra con i Berliner, quando ancora studiavo all'Accademia Karajan. In particolare una Sesta di Mahler con il Maestro Abbado ad Amburgo.

I libri e i film preferiti?



Foto Brescia-Amisano

Il libro *La scoperta del cielo* di Harry Mulisch. Il film *Luci della città* di Charlie Chaplin.

Dove vorresti vivere?

Più vicino ai miei genitori.

Eroine ed eroi nella vita?

Tutti i genitori del mondo.

Eroine ed eroi nella letteratura?

Jane Eyre.

Il tuo motto?

"Ogni giorno senza un sorriso è un giorno perso" (Charlie Chaplin).

Claudio Coviello

Diplomato alla scuola dell'Opera di Roma, a diciotto anni entra nel Corpo di Ballo della Scala. Nel 2013 viene nominato primo ballerino.

Foto Brescia-Amisano



Il tratto principale del tuo carattere?

La riservatezza.

L'ideale di felicità?

Non credo ci sia un'ideale di felicità, la felicità è un sentimento assolutamente soggettivo e ognuno di noi è alla costante ricerca della propria felicità. Banalmente, non si è mai veramente felici e probabilmente è un bene, significa che si è in continua evoluzione.

La più grande paura?

Perdere chi mi sta vicino.

Il passatempo che preferisci?

Rilassarmi ascoltando la musica e stare in compagnia di chi mi vuole bene.

Una tua stravaganza?

Sono una persona riservata che non ama stare al centro dell'attenzione, per cui credo che la mia più grande stravaganza consista nell'essere un artista.

La prima volta alla Scala nel pubblico?

A 18 anni, quando entrai a far parte del Corpo di Ballo scaligero, ero emozionatissimo perché stavo meta-

bolizzando il fatto che quella sarebbe diventata la mia seconda casa.

La prima volta nel Corpo di Ballo della Scala?

Sempre a 18 anni, entrai in Corpo di Ballo pochi mesi dopo l'audizione, ero entusiasta ma allo stesso tempo spaventato perché era anche la mia prima esperienza da professionista in una compagnia così importante.

Le emozioni che provi danzando?

Sono emozioni contrastanti, in sintesi un mix tra paura e felicità.

I coreografi preferiti?

In generale non riesco a essere così categorico da dire chi sono i miei coreografi preferiti, sono talmente tanti e diversi tra loro che faccio davvero fatica a scegliere. Adoro MacMillan, perché mi affascina come riesca con la coreografia a narrare le storie; ogni passo, ogni gesto hanno un significato. Allo stesso tempo adoro anche danzare le coreografie di Nureyev nonostante le difficoltà tecniche e stilistiche, ma anche Balanchine, Forsythe... dunque è davvero difficile scegliere i preferiti.

Il momento più emozionante di un balletto?

Per me, ancora oggi, il momento più emozionante è entrare in scena. Una volta rotto il ghiaccio ed entrato in scena è tutto più "facile".

La più grande soddisfazione quando balli?

Quando io in primis sono soddisfatto della mia performance... non succede spesso.

La più grande paura quando balli?

Non riuscire a godermi lo spettacolo, è una delle più brutte sensazioni perché secondo me incide anche sull'esecuzione tecnica.

Il passo più difficile?

Non c'è un passo in particolare, ma la cosa più difficile secondo me è l'eseguire i passi tecnici sia a destra che a sinistra. Nureyev ci mette a dura prova nelle sue coreografie, in cui le

difficoltà tecniche sono spesso presenti in egual misura da entrambi i lati; è una peculiarità delle sue coreografie.

L'aspetto della Scala che preferisci?

La sua grandissima storia e l'idea che quel palcoscenico è stato calcato dai più grandi artisti di tutti i tempi.

La qualità che apprezzi in un collega?

La determinazione e la sicurezza.

La qualità che apprezzi in un coreografo?

L'empatia e la musicalità.

La serata di ballo della tua vita?

Giselle nel 2013 quando fui nominato Primo ballerino del Corpo di Ballo scaligero.

Čajkovskij o Stravinskij?

Čajkovskij.

I libri e i film preferiti?

Drammatici o thriller.

I piatti preferiti?

Sto scoprendo una passione per la cucina vegetale, ma non ho dei piatti preferiti.

Dove vorresti vivere?

Nella città che mi offre la felicità... quindi per adesso Milano.

Le eroine e gli eroi preferiti nella vita?

I miei nonni.

Le eroine e gli eroi preferiti nella letteratura?

Romeo e Giulietta.

Il tuo motto?

Vivere a pieno il presente senza troppe aspettative sul futuro, così che qualsiasi cosa ci riserverà il futuro sarà ancora più sorprendente.

LA SCALA MAGAZINE

Maggio 2021

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile Paolo Besana

Coordinatore di redazione Mattia Palma

Grafica G&R associati

Stampa Galli Thierry srl

Questo numero è stato chiuso in redazione il 30 aprile 2021. Si consiglia di verificare date e programmi sul sito www.teatroallascala.org



MAPEI ANCORA A FIANCO DEL TEATRO ALLA SCALA

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

Scopri di più su mapei.it

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





ROLEX E LA MUSICA

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31
IN ORO BIANCO 18 CT.


ROLEX