

TEATRO ALLA SCALA



# LA SCALA

MAGAZINE



FEBBRAIO 2022



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

### FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

### FONDATORI PERMANENTI

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

### FONDATORI SOSTENITORI

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

### FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

---

### SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

---

### PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG  
Bellavista - Caffè Borbone

### PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse  
Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia  
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Kartell - Mapei  
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 e gli Amici della Scala.

È un viaggio nelle nostre fragilità, uno sguardo lucido ma anche accorato e partecipe sulle umane cose quello proposto dai titoli operistici di febbraio. Si comincia con *Thaïs* di Massenet, di fatto una prima alla Scala se si considera che l'unico precedente risale al 1942, in versione ritmica italiana. Un testo vertiginoso per gli innumeri rimandi letterari e religiosi che si snodano per oltre due millenni, da Terenzio a Dante passando per Roswitha, fino al romanzo di Anatole France e a Borges. Vertiginoso però soprattutto per la capacità di indagare il rapporto tra le diverse forme d'amore, le prigioni in cui la paura ci chiude, il nostro ardente e incerto desiderio di felicità. Chi si era sentito interrogato dalla *Calisto* di Cavalli ritroverà qui, letta attraverso lenti affatto diverse, una simile tensione tra amore carnale e amore celeste. La scottante profondità dell'opera traspare nella passione con cui ne parlano gli interpreti: il direttore Lorenzo Viotti, che racconta l'impressione ricevuta da bambino dall'allestimento diretto da suo padre alla Fenice con la sulfurea regia di Pier Luigi Pizzi, e il regista Olivier Py, che solleva il velo dell'orientalismo pompier per rivelare un testo densissimo di implicazioni teologiche ed esistenziali attraverso una fitta rete di rimandi iconografici in cui ricorrono in diverse versioni le Tentazioni di Sant'Antonio. Analoghi abissi spalanca *La dama di picche*, il capolavoro comune dei fratelli Čajkovskij, compositore l'uno, librettista da Puškin l'altro, che torna alla Scala con la direzione di Valery Gergiev, presente anche nel calendario delle Orchestre ospiti con il suo Mariinskij. Il regista Matthias Hartmann ci racconta di aver scelto la figura dell'enigmatico Conte di Saint-Germain per illuminare l'universalità senza tempo

dell'ossessione del gioco, dell'ansia di ascesa sociale, dell'impossibilità di dedicarci a chi ci ama e proteggerlo. *La dama di picche* è anche occasione del ritorno al Piermarini di Asmik Grigorian, straordinaria attrice-cantante che ripercorre le radici familiari del suo legame con il nostro Teatro.

In attesa del ritorno del balletto con *Jewels* all'inizio di marzo, il programma si infittisce di appuntamenti sinfonici e cameristici. Particolarmente attesa è Anne-Sophie Mutter, che manca dalla Scala dal 2017, mentre il ciclo dei recital pianistici registra l'indisposizione di Daniel Barenboim, cui auguriamo un rapido ritorno alla musica, e l'arrivo di Daniil Trifonov e Sergei Babayan. La Filarmónica presenta due fuoriclasse come Andris Nelsons e Zubin Mehta, e si conferma il successo dei concerti da camera della domenica mattina nel Ridotto. Prosegue anche la serie dei concerti per i bambini animati dai personaggi di Lalla e Skali.

Alla prossima Biennale d'Arte per la prima volta l'Italia sarà rappresentata da un solo artista: Gian Maria Tosatti, che è stato anche critico teatrale. Lo abbiamo invitato allo scorso 7 dicembre e pubblichiamo qui le sue riflessioni sull'opera e la regia per la nostra rubrica "Prospettive". Le testimonianze "scaligere" che chiudono il numero sono dedicate a due protagonisti di diversi aspetti della vita del Teatro: Daniela Javarone, presidente dell'Associazione Amici della Lirica, è testimone del legame tra la Scala e la società civile, mentre Danilo Rossi che ha lasciato l'Orchestra dopo oltre 35 anni da Prima viola racconta dall'interno il cuore musicale del Piermarini.

**Paolo Besana**

SOMMARIO

LA PROFONDA SEMPLICITÀ DI MASSENET	2
THAÏS TRA EROS E AGAPE	6
IL FILTRO DEL DOLORE NELLA DAMA DI ČAJKOVSKIJ	10
"LIZA SONO IO"	14
FRA HAUSMUSIK ED ECHI D'OPERA	18
PROSPETTIVE. LA REGOLA E IL DONO	22
FOYER. DANIELA JAVARONE	26
SCALIGERI. DANILO ROSSI	27

# La profonda semplicità di Massenet

Lorenzo Viotti desiderava dirigere *Thaïs*  
fin da bambino, quando vide suo padre dirigerla alla Fenice.  
Ora alla Scala può realizzare il suo sogno



Lorenzo Viotti

Carismatico e pieno di talento, Lorenzo Viotti è un giovane direttore d'orchestra con un'agenda fittissima: attualmente è il direttore musicale della Netherlands Philharmonic Orchestra e della Dutch National Opera di Amsterdam; negli ultimi anni ha guidato alcune delle orchestre europee più prestigiose, come i Berliner Philharmoniker, il Gewandhaus di Lipsia, la Filarmonica della Scala, la Staatskapelle di Dresda e l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Il 10 febbraio torna sul podio della Scala per dirigere *Thaïs* di Jules Massenet, un'opera assente dal Teatro da troppo tempo.

**Maestro, come ha lavorato su quest'opera così visionaria e sensuale?** Abbiamo vissuto una situazione un po' difficile, perché abbiamo avuto in molti il Covid e abbiamo fatto tante prove senza cantanti... Ma appena abbiamo cominciato a lavorare insieme c'è stata una buona sintonia. Il cast, poi, è fantastico. Vogliamo veramente fare quest'opera meravigliosa con passione e con concentrazione. Siamo molto contenti di essere tutti negativi ma di aver costruito un'atmosfera positiva.

**Una volta ha dichiarato che dirige solo musica che le piace, è veramente così?**

Sì. Penso che sia molto importante fare le cose in cui si crede, senza perdere tempo in ciò che non si ama. In quanto direttore d'orchestra, considero fondamentale credere nelle persone, in particolare credere nel compositore: se non sei innamorato di un pezzo non riuscirai mai a far sì che anche il pubblico se ne innamori.

**Deduco che *Thaïs* sia un'opera di cui è innamorato.**

Credo che Massenet fosse un genio. Non usava grandi mezzi, ma la sua musica produce un grande effetto a livello emotivo. La sua scrittura è molto semplice, ma estremamente profonda e penso che questo sia ciò che mi ha sempre affascinato e quello che io stesso cerco di fare nel mio lavoro: essere il più umile possibile nei riguardi della musica, del gesto, per ottenere un grande impatto. In *Thaïs* l'orche-

strazione è semplicemente fantastica, estremamente ricca. La musica può essere molto religiosa e pura, ma anche incredibilmente erotica o aggressiva: c'è l'intera tavolozza di colori delle emozioni umane, per cui ci sono sempre grandi contrasti.

**Il soggetto di *Thaïs* è tratto dal romanzo omonimo di Anatole France. Quali strategie ha usato Massenet affinché, nonostante la necessaria semplificazione che comporta un adattamento operistico, non si perdesse la profondità dell'originale?** Il romanzo di France è estremamente ricco, per cui molte parti della storia originale si perdono nel passaggio al libretto. Se uno legge il libretto senza conoscere la storia di *Thaïs*, può sem-

**Thaïs è come Werther:  
l'unico modo in cui  
può trovare la pace  
è morendo;  
per questo, nel finale,  
la morte per lei  
è una liberazione.  
La famosa *Méditation*  
è in realtà una  
trasfigurazione,  
sia per lei sia per lui**

brargli un po' superficiale: credo che solo con la musica si possa veramente capire ciò che voleva dire France nel suo romanzo. Conoscendo i limiti del libretto, Massenet si comportò in modo molto furbo. Sapeva che per comporre quest'opera avrebbero dovuto tagliare molti passaggi del testo originale, quindi aggiunse nella partitura molte indicazioni per i cantanti, per il direttore, per il regista, in modo che fossero chiare le emozioni che dovevano essere interpretate con l'orchestra e con il canto in un determinato momento. Per noi, la partitura è estremamente ricca; naturalmente, questo comporta delle difficoltà perché in quanto musicista o cantante devi

avere molti strumenti, molta tecnica per poter rendere tutta quella ricchezza e varietà di emozioni. Qualcuno potrebbe pensare che si tratta di un'opera francese leggera, perché Massenet scrisse una *opéra-comique*, ma in realtà è un lavoro estremamente potente e profondo.

**Forse uno dei motivi per cui l'opera è così ricca e profonda è che i personaggi non sono affatto quello che sembrano al loro primo ingresso in scena.**

Certo. Athanaël, per esempio, all'inizio sembra semplicemente un uomo religioso, ma io penso che sia il personaggio peggiore di tutto il repertorio operistico francese: è veramente il "malvagio" dell'opera francese. Racconta Athanaël che "ancora bambino" era molto timido, per questo non era riuscito ad avere un rapporto sessuale con *Thaïs*. Bisogna considerare che le persone timide e insicure, per proteggersi, possono diventare molto aggressive, molto violente, e Athanaël è un uomo molto fisico, un sadomaso, uno psicopatico. Persone così possono commettere ogni sorta di violenza, come uccidere o violentare. Allo stesso modo, non credo che gli altri asceti, i fratelli che vivono nel deserto, siano felici; cantano una frase molto significativa: "Donne-nous le sommeil sans rêves" ("Donaci un sonno senza sogni"). Perché dicono questo? Perché nei sogni, senza essere giudicate, le persone si lasciano andare alle loro fantasie. Questo significa che, forse, anche loro sono nella stessa situazione di Athanaël. Quindi, la scena nel deserto è un grande specchio di tutte quelle fratellanze, di quei monasteri in cui, come oggi tutti sappiamo, si consumavano anche abusi e violenze.

**E, invece, chi è veramente la cortigiana *Thaïs*?**

*Thaïs*, nel mondo finto e patriarcale in cui è nata, non aveva una vera scelta se non quella di diventare ciò che è diventata. Quando invece, nel secondo atto, si trova finalmente sola e stanca, essa chiede a se stessa: "Cos'è la felicità? Cos'è la vera felicità?". Questa è una domanda che tutti noi ci poniamo. *Thaïs* si chiede anche "Dove posso trovare la

# Thaïs

Nell'autunno del 1894 debuttò all'Opéra di Parigi *Thaïs* di Jules Massenet, una "comédie lyrique" in cui i ruoli si invertono e gli opposti – renolenza e perdizione, amore spirituale e amore sensuale, asceti ed erotismo – si confondono. La trama, ambientata ad Alessandria d'Egitto nel IV secolo d. C., ha come punto focale l'incontro tra la cortigiana Thaïs, bella e dissoluta, e l'asceta Athanaël, un uomo represso e orgoglioso. Questa vicenda proviene da un fortunato romanzo di Anatole France, pubblicato nel 1890 e oggetto di controversie fra i lettori anticlericali, che lo celebravano, e quelli conservatori, che lo condannavano. Nell'opera, tutta l'ironia del romanzo si perde, ma gli aspetti spirituali ne risultano esaltati; infatti, le azioni esteriori sono ridotte al minimo mentre il vero dramma si consuma nell'interiorità dei personaggi: non è un caso che il pezzo più celebre di *Thaïs* sia la *Méditation*, un intermezzo sinfonico che traduce in puro suono ciò che avviene nell'anima della protagonista nel momento della sua conversione.

Per quanto riguarda il libretto, Louis Gallet scrisse un testo estremamente raffinato sia nelle scelte lessicali sia nello stile della scrittura, un ibrido fra prosa e poesia. Tale *poésie mélodique*, come la definì Gallet, ispirò a Massenet melodie flessuose, lunghe, che eludono le simmetrie, come quelle che si trovano nella meravigliosa aria di Thaïs "Ô mon miroir fidèle" e nel duetto "Baigne d'eau". Alla raffinatezza del libretto corrisponde una partitura altrettanto sofisticata, in cui convivono due mondi sonori diversi: uno, sobrio e statico, caratterizza gli episodi che si svolgono presso gli asceti; l'altro, esotico, ha la sua massima espressione nel balletto. Proprio nella musica squisita di Massenet si realizza nel modo migliore quell'ambiguità fra estasi mistica ed estasi sensuale che France cercava di descrivere nel romanzo: la delicatezza delle linee melodiche, la rarefazione sonora di alcune pagine accarezzano con voluttà l'udito mentre esprimono l'ineffabile.

Liana Püschel

## Il pubblico deve rimanere scioccato di fronte a un'opera?

Si entra in un teatro per essere scioccati in un modo che non si dimenticherà. Si può piangere, odiare lo spettacolo, amarlo, andare in estasi... L'opera non dovrebbe mai essere un divertimento gratuito: guardate Netflix se cercate un divertimento gratuito! Quando venite all'opera, ci sono umani di fronte a voi che cercano di dare tutto quello che possono per lo spettacolo, uno spettacolo che potrebbe essere l'ultimo. Si tratta di qualcosa di effimero, che può andare male o estremamente bene. Solo per quel tipo di emozione si dovrebbe andare all'opera. Soprattutto perché noi abbiamo bisogno del pubblico e, proprio per quello, dobbiamo dimostrare al pubblico che vale la pena vestirsi, andare a teatro e restare fermi sulla poltrona per due ore... Potrete sempre contare su di me, perché cercherò sempre di portarvi in questo mondo nel modo più semplice possibile ma, per seguirmi, avete bisogno di accettare di essere vulnerabili.

Liana Püschel

pace?". Ebbene, Thaïs è come Werther: l'unico modo in cui può trovare la pace è morendo; per questo, nel finale, la morte per lei è una liberazione. La famosa *Méditation* è in realtà una trasfigurazione, sia per lei sia per lui.

## A proposito della *Méditation*, il pezzo più famoso dell'opera, come lo descriverebbe?

Dal mio punto di vista, in musica i momenti più semplici e sereni sono i più potenti. La *Méditation* è molto semplice: non c'è niente, solo un cuore e un violino. Il pezzo esprime una grande solitudine ma, allo stesso tempo, raggiunge un senso di elevazione, di pienezza che fa sentire bene l'ascoltatore, in pace, proprio come si sentirà in pace Thaïs nel finale quando morirà e finalmente si troverà nel posto a cui appartiene.

**Suo padre, Marcello Viotti, diresse una meravigliosa *Thaïs* al Teatro La**

## Fenice di Venezia ormai molti anni fa. Ha qualche ricordo al riguardo?

Qualche tempo fa mia madre mi ha raccontato un aneddoto che avevo dimenticato. Quando vidi *Thaïs* alla Fenice avevo undici o dodici anni. Nel finale, nel momento in cui torna il tema della *Méditation* ed è Athanaël a cantare invece di Thaïs, mi sono girato verso di lei e le ho detto "Solo per dirigere questo passo potrei viaggiare centinaia di migliaia di chilometri". Effettivamente, *Thaïs* mi toccò in un modo così speciale che sapevo che avrei fatto qualunque cosa per poterla dirigere. Naturalmente adesso per me è una necessità dirigere tutto quello che amo, ma di quello spettacolo ricordo ogni cosa: la scena, la croce, i ballerini che danzavano sulla croce... Avevano osato molto, perché in Italia si è molto sensibili con i temi religiosi. Ma, vede? Ero un bambino e ricordo tutto perché ero rimasto scioccato.

10, 16, 19, 22, 25 febbraio, 2 marzo

Jules Massenet

## Thaïs

**Lorenzo Viotti**, direttore

**Olivier Py**, regia

**Pierre-André Weitz**, scene e costumi

**Bertrand Killy**, luci

**Ivo Bauchiero**, coreografia

**Marina Rebeka**, Thaïs

**Lucas Meachem**, Athanaël

**Giovanni Sala**, Nicias

**Insung Sim**, Palémon

**Caterina Sala**, Crobyle

**Anna-Doris Capitelli**, Myrtale

**Valentina Pluzhnikova**, Albine

**Federica Guida**, La Charmeuse

**Orchestra e Coro del Teatro alla Scala**

**Alberto Malazzi**, maestro del Coro

*Nuova produzione Teatro alla Scala*

# *Thaïs* tra Eros e Agape

Per la prima volta alla Scala, Olivier Py affronta *Thaïs* di Massenet, un'opera andata in scena nella Parigi di fine Ottocento in un momento di grande frattura tra Stato e Chiesa



Félicien Rops. *La tentation de Saint Antoine.*

Alla Scala il regista francese Olivier Py debutta con un'opera che è praticamente una novità per Milano: *Thaïs* di Massenet, andata in scena una sola volta ottant'anni fa, nel 1942, in versione italiana, con Gino Marinuzzi sul podio e regia del russo Aleksandr Sanin (in locandina Alessandro Sanine). L'opera, tratta dal romanzo di Anatole France su libretto di Louis Gallet, racconta il doppio sogno di perdizione e redenzione dei due protagonisti: da una parte il monaco Athanaël, il cui fanatismo repressivo nasconde in realtà l'ossessione per l'amore carnale, dall'altra la cortigiana Thaïs, *femme fatale* molto più spirituale di quanto danze e balsami orientali facciano immaginare.

**Lei nelle interviste si è sempre definito un ottocentista, interessato soprattutto al repertorio romantico più eccessivo e scandaloso: *Thaïs* è quindi l'opera ideale per lei.**

Mi sento molto a mio agio con il clima culturale dell'Ottocento e con i temi affrontati dalle diverse opere di questo secolo su cui ho lavorato, sia quelle tedesche sia quelle francesi, anche se non hanno molto a che vedere le une con le altre. *Thaïs* ad esempio dice molto della città in cui è nata, Parigi, la capitale del diciannovesimo secolo, come la chiamava Walter Benjamin. È come una sintesi di tutto quello che è avvenuto prima dal punto di vista intellettuale: una piccola capsula temporale a cui ci è data la possibilità di

partecipare. In quest'opera il librettista e il compositore hanno posto delle questioni molto potenti.

**A quali questioni si riferisce?**

Direi principalmente allo scontro tra Eros e Agape. Molte opere dell'epoca affrontano lo stesso tema,

**Un'opera come *Thaïs*  
non si limita a  
contrapporre  
sesso e fede,  
ma crea tra loro  
una dialettica che  
approda a una critica  
alla spiritualità  
senza corpo  
del sistema cristiano,  
un sistema che alla  
fine dell'Ottocento  
entra in una  
profonda crisi**

ovvero il modo in cui Eros si svela in una società oppressa dalla morale borghese, pensiamo ad esempio a *Carmen*. Un'opera come *Thaïs* non si limita a contrapporre sesso e fede, ma crea tra loro una dialettica che approda a una critica alla spiritualità senza corpo del sistema cristiano, un sistema che alla fine dell'Ottocento entra in una profonda crisi. È il personaggio di Thaïs che nella sua sem-

plicità trova la soluzione quando, all'inizio della seconda parte del secondo atto, propone di mettere la statuetta di Eros in chiesa.

**Che significato ha questo suo gesto?**

Che solo Eros può condurre a Dio. Pensi che ci sono articoli di Giovanni Paolo II che esprimono lo stesso concetto. Thaïs vuole cristianizzare l'Eros, e in questo dimostra di essere molto più spirituale di Athanaël, che da rigido uomo dell'Ottocento qual è non può comprendere la sua proposta.

**Qual è il percorso di Athanaël?**

Oso dire che non ci sia, perché è pazzo fin dalla prima scena. Ha una speranza di uscire da questa follia, ma alla fine ci cade completamente: la repressione della sessualità non conduce certo a Dio. Questo Massenet lo sapeva bene anche se Freud non era ancora arrivato. I cristiani integralisti che ancora oggi esprimono la loro paura per la sessualità e per il corpo non capiscono che sono loro a non essere abbastanza spirituali. Athanaël è religioso, puritano, mortificatore, dolorista, ma non è spirituale. All'inizio dell'opera mostrerò l'incipit dell'*Inferno* di Dante, perché entrambi i protagonisti sono alla metà della loro vita: un momento in cui avviene sempre qualcosa per tutti. Ma Athanaël ha preso la strada sbagliata: quella del rifiuto. L'opera suggerisce invece la possibilità di trovare il passaggio segreto che porta da Eros ad Agape e da Agape

a Eros; quindi, dallo spirituale al sessuale e viceversa. Sembra già di leggere Claudel, che in effetti è contemporaneo a quest'opera: lui sì che aveva trovato il cammino. Un altro esempio che mi viene in mente è Pasolini.

**Anche in altre opere di Massenet si assiste al rapporto che i personaggi religiosi hanno con la sessualità. In *Manon* ad esempio Des Grieux è uno studente di teologia...**

E infatti la scena in cui sta per essere ordinato abate a Saint-Sulpice ha esattamente lo stesso significato. Massenet era contrario alla fede moralizzante: si prendeva gioco del pietismo. Non dimentichiamo che nemmeno negli anni Cinquanta l'ateismo è stato forte in Francia come negli ultimi vent'anni dell'Ottocento.

**Come mai?**

Perché allora la Chiesa veniva associata al movimento reazionario. Ma esisteva anche chi voleva un altro tipo di Cristianesimo: pensiamo a Barbey d'Aurevilly, o a Gustave Moreau, che sognavano un Cristianesimo in cui fosse compreso anche l'elemento sensuale. Ma questi tentativi così interessanti nel tempo sono diventati poi sempre più minoritari finché a un certo punto sono spariti del tutto, e la Francia è diventata completamente laica. Ma la laicità andrebbe sempre intesa come scelta che emerge dalla possibilità cristiana, non come semplice proibizione.

**Stiamo parlando degli stessi anni dell'Affaire Dreyfus: c'era uno scontro in atto?**

Sì, uno scontro con un vecchio mondo di cui ci si voleva sbarazzare. E purtroppo la Chiesa era associata a questo vecchio mondo. Così anche quelli che avrebbero voluto rinnovarla sono rimasti una presenza infinitesimale.

**Tornando al personaggio di Thaïs, fa parte di quell'affollamento di Erodiadi, Marie Maddalene e Salome che si trovano in tante opere di quegli anni.**

La prima è stata la Salammbô di Flaubert. Anzi penso che Anatole France abbia voluto fare una sintesi tra *Salammbô* e *La tentazione di Sant'Antonio*. La differenza è che nel romanzo Athanaël, che in realtà si chiama Paphnuce, è molto più complesso rispetto all'opera, dove è un po' caricaturale, mentre Thaïs è più complessa nell'opera, dove è un personaggio formidabile che rappresenta l'allegoria stessa del teatro. E il teatro è più intelligente della teologia.

**Eppure il momento chiave del suo percorso, la famosa "Méditation", non è teatrale ma puramente musicale.**

È uno dei misteri dell'opera: il fatto che il momento della conversione della protagonista sia solo uditivo e non visivo. Oltretutto la pagina è ciò che è rimasto di più dell'opera, che di solito non si conosce a eccezione di questo passaggio musicale suonato

ovunque per le strade. Sarebbe potuta diventare un'aria o un balletto, e invece no. Nello spettacolo ho previsto che ci sia una coreografia.

**E nel *divertissement*?**

Insceneremo una pantomima delle tentazioni, come nella prima versione dell'opera, anche se noi faremo quella del 1898.

**Che significato ha la morte di Thaïs nel finale?**

Nessun significato particolare: tutti dobbiamo morire. Lei però muore nella gioia, vedendo Dio. In una versione ancora precedente dell'opera doveva esserci una sorta di sua apo-teosi. Mi piacerebbe morire come lei, dopo aver compreso profondamente il senso del mio percorso. Athanaël invece è incapace persino di morire: lui e lei si sono come scambiati il destino. Mi ricorda la madre superiore dei *Dialogues des Carmélites*, un personaggio che non ha vissuto.

**Cosa rimane di tutto questo oggi?**

Non molto: viviamo in un mondo senza trascendenza, nemmeno nell'arte se ne trova. Il capitalismo ha vinto: tutto è ormai mercato. Non c'è più la speranza, intesa come *espoir*. Ci resta l'*espérance*, che è però un sentimento più individuale. Solo nei teatri forse può ancora succedere qualcosa, ma purtroppo sono luoghi troppo piccoli per una vera rivoluzione. Persino la Scala.

**Mattia Palma**

# Il filtro del dolore nella *Dama* di Čajkovskij

Amore, gioco e società sono i temi affrontati dal regista tedesco Matthias Hartmann, che torna alla Scala per mettere in scena uno dei massimi capolavori dell'opera russa



Il 23 febbraio va in scena al Teatro alla Scala la nuova produzione de *La dama di picche*, capolavoro operistico di Pëtr Il'ič Čajkovskij su libretto del fratello Modest, tratto dal racconto di Puškin. Sul podio, tre anni dopo una trionfale *Chovanščina* premiata agli Abbiati, Valery Gergiev. A curare la messa in scena il regista e sovrintendente tedesco Matthias Hartmann, che ci presenta di seguito la sua visione dell'opera.

### Maestro, qual è la sua esperienza con l'opera russa?

*La dama di picche* è la prima opera di Čajkovskij che metto in scena, ma come regista ho un rapporto di lunga data con il teatro russo, da *Lady Macbeth* e *Boris Godunov* alla fondamentale esperienza con l'opera di Čechov.

### Ci sono delle caratteristiche comuni?

Ogni autore è molto diverso, ma se c'è qualcosa che accomuna questi "spiriti russi" è che ogni tema viene vissuto con un approccio schiettamente sensuale. Chiaro, c'è sempre una riflessione intellettuale, ma poi si va oltre, ci si cala più nel profondo, nell'anima. È qui che si incontra il dolore, componente essenziale.

### Cosa rappresenta il dolore, per un russo?

Il dolore è un filtro attraverso il quale si osserva il mondo. Non è necessariamente un elemento negativo, è una reazione a una percezione epidermica. Dall'altro lato, è tipico nei lavori russi il capovolgimento improvviso, per cui dal massimo dolore ci si può di colpo trovare, per contrasto, nell'ilarità più ridicola.

### C'è anche il dolore alla base dell'affinità elettiva tra Čajkovskij e Puškin?

Non è un caso che i due massimi capolavori operistici di Čajkovskij, *Evgenij Onegin* e *La dama di picche*, siano entrambi tratti da Puškin. Čajkovskij entrava in empatia con personaggi tormentati, dilaniati tra scelte inconciliabili come Onegin e Hermann, una situazione che sicuramente

doveva risuonare con la sua contrastata sessualità.

### Parlando di scelte dilanianti: un enorme ruolo lo svolge il gioco d'azzardo.

Il gioco d'azzardo è uno dei motori di tutta l'opera, la attraversa e le dà un senso. Io trovo particolarmente interessante notare la connessione, direi quasi la fusione, tra gioco e amore. Il gioco d'azzardo è irrazionale come l'amore, entrambi sfuggono al controllo della ragione e molto è lasciato al destino. Diventa una questione di vita e di morte: si può vincere o perdere tutto.

Se c'è qualcosa  
che accomuna questi  
"spiriti russi" è che  
ogni tema viene  
vissuto con  
un approccio  
schiettamente  
sensuale.  
Chiaro, c'è sempre  
una riflessione  
intellettuale,  
ma poi si va oltre,  
ci si cala più nel  
profondo, nell'anima.  
È qui che si incontra  
il dolore

### Cosa si nasconde dietro al segreto delle tre carte?

Le tre carte sono legate a una figura enigmatica che è al centro della nostra produzione: il Conte di Saint-Germain. Fu lui a rivelare il segreto delle carte alla giovane Contessa, a Parigi, per il prezzo di una notte d'amore.

### Perché è così importante?

Il Conte non è un personaggio previsto dal compositore, viene solo menzionato nella ballata di Tomskij, all'inizio, ma la menzione non è

casuale. Il Conte di Saint-Germain è una figura quasi leggendaria: convinto europeista, instancabile viaggiatore, ha assunto un'importanza spirituale di primo piano nelle corti del Settecento ed era noto come grande filosofo, diplomatico e alchimista, oltre che ottimo musicista. Era in contatto con logge massoniche in tutta Europa e gli antroposofi erano convinti che nei suoi viaggi avesse scoperto il segreto della vita eterna e si fosse reincarnato di generazione in generazione.

### Come si inserisce il Conte nella sua regia?

Per noi, il Conte è inseparabile dalle tre carte e accompagna il loro viaggio di generazione in generazione. Diventa particolarmente importante in una scena chiave del secondo atto.

### Perché?

Da grande ammiratore di Mozart, Čajkovskij ha integrato un gioco di allegorie pastorali nel ballo in maschera del secondo atto. Molti registi danno un taglio netto a questa scena rococò, perché sembra un corpo estraneo all'interno dell'opera. Noi cerchiamo di prenderla seriamente e di integrarla nel contesto.

### In che modo?

Tutta la festa si svolge proprio a casa del Conte di Saint-Germain, che a San Pietroburgo passò davvero. All'epoca, come oggi, erano molto popolari le feste a tema e, nella nostra messa in scena, una compagnia di mimi formata dai domestici del Conte diventa l'attrazione di un "party" a tema rococò. Questa scena pastorale diventa quindi una commedia improvvisata, nei cui personaggi Hermann e Liza si riconoscono.

### Il personaggio di Liza appare quasi una vittima collaterale dell'ossessione di Hermann. Qual è la sua visione in merito?

Dal primo istante in cui si incontrano, Liza si innamora perdutamente di Hermann. Nel principe Eleckij avrebbe avuto un marito capace di leggere ogni suo desiderio da uno sguardo, ma lei sceglie Hermann, che

# La dama di picche

I russi sono maledettamente bravi nello scrivere opere sul gioco d'azzardo. Neppure Puccini è riuscito a fare di meglio nella partita a poker della *Fanciulla del West*. E la capostipite del *Giocatore* di Prokof'ev o degli incompiuti *Giocatori* di Šostakovič è per l'appunto *La dama di picche* di Čajkovskij; che andrebbe più opportunamente tradotta (come si fa col racconto di Puškin da cui è tratta) con 'La donna di picche', o 'La regina di picche', trattandosi innanzitutto di una carta da gioco.

A dire il vero, la carta simboleggia pure la protagonista dell'opera, un'attempata contessa - e quindi una dama - divenuta, al momento della narrazione, una mostruosa megera, ma che mezzo secolo prima era stata la classica stupefacente Venere russa, di chiacchierata e proverbiale spregiudicatezza amorosa.

"La dama di picche" era inoltre divenuta il suo soprannome, in seguito a una licenziosa leggenda: come ogni giocatore, insaziabile di rischi e brividi, da giovane a Parigi la disinvoltata moscovita aveva perso tutto, fino all'ultimo rublo della sua fortuna; ma essendo molto avvenente, aveva ottenuto dal conte di Saint-Germain, in cambio di un favore non molto difficile da immaginare, una magica sequenza di "tre carte vincenti" che l'avevano risolledata finanziariamente.

Il particolare del conte negromante, già presente in Puškin e appena accennato da Čajkovskij (ma tenuto ben presente con notevole arguzia nella regia del prossimo spettacolo scaligero per la regia di Matthias Hartmann), fa riferimento al mitico alchimista mitteleuropeo rosacrociano 'comte de Saint-Germain', stravagante personaggio storico citato da Casanova: cortigiano, avventuriero giramondo, ritenuto addirittura vampiro per le sue origini ungaro-transilvane, millantatore alla ricerca del mistero dell'immortalità, evocato in svariate fonti letterarie, tra cui *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco, che ne sottolinea anche l'aspetto sanguinario. Non fa specie che in una fiction un simile personaggio, a differenza di un nobile normale, possa aver rivelato il mistero delle tre carte grazie a uno scambio in natura, attraverso il quale forse trasferì alla giocatrice qualcosa del suo mistero stregonesco.

Dicevamo... la decrepitezza dell'inquietante nobildonna è comunque tale che muore in scena di spavento quando Hermann, protagonista dell'opera e autentica incarnazione della seduzione del gioco, tenta di estorcerle minacciandola il segreto delle tre carte. La contessa riapparirà in forma di malefico e vendicativo fantasma.

Scritta di getto a Firenze nel 1890, *La dama di picche* è un capolavoro considerato dall'autore stesso il suo massimo traguardo operistico. Ed è anche un esercizio di stile, in cui il romanticismo passionale e spiritistico si alterna al settecentesco decorativismo rococò, al canto russo, all'idillio borghese, in un'incastellatura di stili di straordinaria modernità. Strepitosa nella descrizione dell'estremismo passionale, l'opera è magistrale, come si diceva, nel cogliere la febbre del gioco che supera l'ardore del sentimento amoroso, per una tragedia generale a cui appicca il fuoco via via la musica in crescendo.

Franco Pulcini

invece, Hermann è diviso tra l'attrazione verso il gioco d'azzardo e i suoi sentimenti per Liza, che Čajkovskij rende nipote della contessa. Questo fa affiorare un tema spesso centrale nell'opera russa: la questione sociale.

## Ossia?

Per Hermann il gioco d'azzardo non è solo una dipendenza, è anche l'unico modo per scalare una società profondamente gerarchica e poter effettivamente pensare a una proposta di matrimonio a Liza. In questo senso amore, gioco e società sono intimamente connessi.

Alessandro Tommasi

23 febbraio, 5, 8, 13 (ore 14.30),  
15 marzo

Pëtr Il'ič Čajkovskij  
**Pikovaya dama**  
(La dama di picche)

Valery Gergiev, direttore  
Matthias Hartmann, regia  
Volker Hintermeier, scene  
Malte Lübben, costumi  
Mathias Märker, luci  
Michael Küster, drammaturgia  
Paul Blackman, coreografia

Najmiddin Mavlyanov, Hermann  
Roman Burdenko, Il conte Tomskij  
Alexey Markov, Il principe Eleckij  
Evgeny Akimov, Čekalinskij  
Alexei Botnarcu, Surin  
Sergey Radchenko, Čaplickij  
Matías Moncada, Narumov  
Brayan Ávila Martínez, Il maestro di cerimonie

Julia Gertseva, La Contessa  
Asmik Grigorian/  
Elena Guseva (8, 15 mar.), Liza  
Elena Maximova, Polina  
Olga Savova, La governante  
Maria Nazarova, Maša/Prilepa  
Olga Syniakova, Milovzor

Orchestra e Coro  
del Teatro alla Scala

Alberto Malazzi, maestro del Coro

Coro di Voci Bianche  
dell'Accademia Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala

la disturba profondamente. La sua ossessione per lui porta Liza nel regno ambivalente della passione, del sacrificio, della sessualità e della dannazione.

**Nell'originale di Puškin, Hermann impazzisce e viene rinchiuso in ma-**

**nicomio. Nell'opera di Čajkovskij, Hermann si suicida, chiedendo perdono a Liza. Perché questa differenza?**

Il finale riflette una diversità fondamentale. Nel racconto, Hermann è interessato a Liza solo come tramite per raggiungere la contessa. Nell'opera,

# “Liza sono io”

Dopo il trionfo in *Die tote Stadt* nel 2019,  
Asmik Grigorian torna alla Scala come Liza,  
protagonista della nuova *Dama di picche*



Asmik Grigorian

Asmik Grigorian appartiene a quel limitato gruppo di artisti che nel mondo dell'opera non possono definirsi solo interpreti. "Sul palcoscenico sono il personaggio, non mi limito a cantarlo o a metterci genericamente del mio", spiega innumerevoli volte il soprano, quando si cerca di capirne il segreto. È un'alchimia teatrale di cui tutto il mondo s'è accorto a Salisburgo nell'estate 2018, quando fu Salome nella (già) storica regia di Romeo Castellucci. Da lì Asmik Grigorian è diventata un paradigma per le cantattrici contemporanee, ovvero le cantanti dotate di mezzi vocali indiscutibili, ma sempre accompagnate, anzi sostanziate, da un'immersione rapinosa nel personaggio. È quello che promette anche nei panni di Liza alla Scala nella *Dama di picche*, a distanza di tre anni dalla sua indimenticabile Marietta nella *Tote Stadt* scaligera di Korngold con la regia di Graham Vick.

**Essere, insomma, questo è il problema. Nella vita, e tanto più sul palcoscenico.**

Parto dal concetto che un determinato ruolo è stato già cantato tante volte prima di me e che io non debba necessariamente aggiungere qualcosa di nuovo. Sarebbe una sfida impari. Quel che faccio, o che provo a fare, è entrare completamente nel personaggio, viverlo da dentro. È il motivo per cui scelgo solo personaggi che mi consentono di com-

piere quest'operazione di immersione.

**Operazione perfettamente riuscita nella *Salome* di Salisburgo. Quella produzione le ha cambiato davvero la carriera?**

Certamente ha cambiato molto in me. Non posso dire la carriera perché molti contratti erano già stati firmati prima di quell'estate, e a Salisburgo avevo già cantato in *Wozzeck* l'anno prima, nel 2017. Ma di si-

**Il teatro rappresenta sempre archetipi femminili e maschili legati alla forza, alle passioni, all'amore, che sono il motore stesso della nostra vita. Ma poi bisogna dar loro un corpo e una voce senza alcun delay emotivo**

curo, dopo *Salome*, ho capito che era accaduto qualcosa di storico, non solo per merito mio ovviamente. È stato strano, e lo è tuttora, vedere il mio volto associato a una produ-

zione di cui si continua ancora a parlare. In qualche modo devo tuttora confrontarmi con quell'immagine, con quella locandina, con quei ricordi.

**Lei è nata a Vilnius. Ma ha radici armene.**

Mio padre Gegham Grigorian, armeno, fu un grande tenore negli anni Settanta, Ottanta e Novanta e, tra i tanti, ha lavorato anche con Valery Gergiev. Molti appassionati lo ricordano ancora oggi. Purtroppo è scomparso nel 2016. Nel 1980 si trasferì a Vilnius per lavorare all'Opera nazionale lituana, dove già lavorava Irena Milkevičiūtė, primo soprano della compagnia, ovvero mia madre. Il DNA armeno non è solo un dato biologico, ma fa parte realmente di me. Almeno una volta all'anno vado nel paese natale di mio padre, il quale peraltro mi ha cresciuta insegnandomi molte tradizioni della cultura armena. Me le sento addosso, fanno parte di me.

**Due genitori cantanti. Soffriva più il peso della responsabilità o l'ansia da prestazione, quando decise che avrebbe fatto la cantante d'opera?**

Entrambe le cose. Fare la stessa professione dei genitori, soprattutto in un lavoro così performante, ti porta a non sentirti all'altezza di essere lì con loro, a condividere lo stesso mondo. Credo che non esista ancora una parola che mi renda in grado di

spiegare questa sensazione stranissima. Ovviamente, dopo un lungo percorso interiore e dopo più di quindici anni di carriera, sono contenta di essere considerata una figlia d'arte, ma riconosciuta per la mia individualità.

**È vero che i suoi genitori si conobbero proprio a Milano?**

Sì. La mia famiglia ha un legame storico con la Scala. Papà e mamma si incontrarono all'Accademia del Teatro alla fine degli anni Settanta. E qui peraltro mi hanno portato spesso, da spettatrice. Ho visto diversi spettacoli da bambina e da ragazza. Mia madre poi ha cantato molti ruoli, anche in *Chovanščina*. Questo luogo è veramente speciale per me. Ci trovo le mie radici.

**Lei ha pure cantato *Dama di picche* al fianco di sua madre.**

Accadde a Vilnius, è vero. È stato molto strano ma, devo dire, anche molto bello. È difficile, per un figlio, separare i ricordi di quando eri studente da quelli di adulto, diciamo da artista fatto e finito. Mia madre è stata la mia prima vocal coach. È stata una grande responsabilità starle vicino o, in generale, essere accostato a un genitore che fa il tuo stesso lavoro. Come accennavo prima, è come se ti caricassi sulle spalle anche il peso della fama dei genitori.

**Chi è Liza, il personaggio che incarna alla Scala?**

Liza sono io. Nel senso che prima di salire sul palcoscenico non mi chiedo mai chi sia veramente il personaggio che canto. Lo vivo come se lo fossi veramente. In fondo il teatro rappresenta sempre archetipi femminili e maschili legati alla forza, alle passioni, all'amore, che sono il motore stesso della nostra vita. Ma poi bisogna dar loro un corpo e una voce senza alcun *delay* emotivo. La sfida di un cantante è proprio quella: non far percepire l'interpretazione, ma essere quel personaggio in quel preciso momento.

**Lei come prepara un ruolo, nuovo o acquisito che sia?**

Studio il testo nella lingua madre per assorbire quante più cose possibili, poi la partitura e infine passo allo studio in originale. Faccio molti esercizi, ovviamente se gli impegni a teatro e in famiglia lo consentono. Curo molto l'impostazione muscolare, pratico spesso yoga e ho un vocal coach con cui mi esercito molto. Non ho fretta di acquisire subito tutte le informazioni. Lascio che il personaggio mi entri dentro passo dopo passo. Ecco, una cosa è certa: non ho mai voluto un ruolo solo per cantarlo, ma perché lo sentivo intimamente.

**In passato ha confessato di aver superato una "crisi" vocale.**

Tutti i cantanti, me compresa, hanno avuto problemi con la propria voce. La differenza sta solo tra chi ne parla e chi no. Gli alti e i bassi fanno parte

della carriera di chiunque. Io ora mi sento molto bene e non voglio pormi limiti. Sposto l'asticella sempre un po' più in là, mi piace usare al cento per cento le risorse che mi fornisce il mio corpo.

**Ultimamente, dopo anni di silenzio "social", ha preso l'abitudine di mostrare il backstage del suo lavoro: camerini, esercizi vocali, cambi d'abito. Insomma, il dietro le quinte dell'opera.**

Per anni non sono mai stata iscritta ad alcuna piattaforma social. E in teoria anche adesso vorrei evitarle. In generale, parlo solo se ho qualcosa da dire. L'opera è un duro lavoro, non è solo il momento dell'applauso e degli abbracci tra colleghi. Il rischio a volte è quello di semplificare un mondo che richiede invece un duro impegno quotidiano, fisico e psicologico.

**La scorsa estate ha debuttato a Bayreuth, nei panni di Senta, la "vittima" sentimentale dell'Olandese volante. In quali ruoli la sentiremo nell'immediato futuro?**

Dovevo debuttare Norma a Vienna, ma il Covid ha fermato tutto. Se ne riparlerà tra due anni.

**Tutti si chiedono quando farà *Isolde*.**

Ci sarà. Non posso dire ancora niente, ma ci sarà.

**Luca Baccolini**

# Fra Hausmusik ed echi d'opera

Sono previsti diversi appuntamenti di musica da camera nel mese di febbraio, con i professori dell'Orchestra della Scala, Anne-Sophie Mutter e Lambert Orkis, Daniil Trifonov e Sergei Babayan

L'intenso mese cameristico scaligero ci pone di fronte a percorsi che ci portano a scoprire le profonde e spesso nascoste interazioni fra il mondo della *Hausmusik* e quello del teatro d'opera. Già nell'appuntamento di domenica 6 febbraio, con un ensemble di fiati composto da professori del Teatro alla Scala, entriamo nel vivo del dialogo fra intimismo e teatralità grazie alle Serenate K 375 e K 384a di Mozart, che richiamano l'atto finale del *Don Giovanni*, quando il compositore porta in scena proprio un otetto di fiati nel momento della cena. Nella Vienna dell'epoca, l'imperatore Giuseppe II aveva istituzionalizzato la presenza di questo tipo di ensemble per l'intrattenimento di corte: musica che oggi definiremmo "di accompagnamento", senonché Mozart vi inserisce un'espressività nuova, spiazzante, fatta di languori, squarci preromantici, improvvisi silenzi, sussulti di erotismo. E così, nella festa, irrompe quel "lato oscuro" che il padre Leopold talvolta rimproverava al figlio. Emblematico l'*Adagio* della Serenata K 375, definito dallo studioso Hermann Abert "una vera scena d'amore", o il carattere tragico, scuro e pieno di pathos, della Serenata in do minore. In questo appuntamento, i Fiati della Scala ci permettono di scoprire anche una rara pagina del giovane Beethoven, l'Ot-

tetto, che verrà poi rimaneggiato come Quintetto op. 4. Proprio all'universo del quintetto d'archi è dedicato il concerto del 20 febbraio, sempre con i professori

Musica che oggi  
definiremmo  
"di accompagnamento",  
senonché Mozart  
vi inserisce  
un'espressività nuova,  
spiazzante,  
fatta di languori,  
squarci preromantici,  
improvvisi silenzi,  
sussulti di erotismo.  
E così, nella festa,  
irrompe quel  
"lato oscuro"  
che il padre Leopold  
talvolta rimproverava  
al figlio

scaligero. È un Beethoven più maturo quello dell'op. 29, in cui esplode una foga nuova, fatta di accenti vigorosi e drammatici. Ma il dramma è presente anche nei ri-

chiami al teatro: questo lavoro è infatti intessuto di temi che ritroviamo nel *Fidelio*. Anche il sublime Quintetto K 614 di Mozart ha rimandi operistici, in particolare l'aria di Belmonte dal *Ratto dal seraglio*, ma siamo in un mondo completamente diverso: quello trasfigurato del Concerto K 595 o del *Flauto magico*, in cui prevale il decantare dei sentimenti. Preziosismo di questa serata è poi il Quintetto concertante di Alessandro Rolla, che del Teatro alla Scala fu primo violino e poi direttore musicale a inizio Ottocento. In Rolla troviamo un'attitudine alla cantabilità e alla dolcezza che mandava in estasi i contemporanei: addirittura la cronaca dell'epoca narra che la polizia milanese gli vietò di prodursi in pubblico alla viola, perché le donne non potevano ascoltarlo senza cadere in deliquio o essere colte da attacchi di nervi.

Un viaggio storicamente più composito è quello che propongono Anne-Sophie Mutter e Lambert Orkis nel recital per violino e pianoforte del 13 febbraio: si parte di nuovo da Mozart per arrivare al tardo romanticismo di César Franck. La Sonata in sol maggiore K 379 è un ulteriore esempio della capacità del Salisburghese di sorprendere i suoi contemporanei, ma anche il pubblico odierno: vi tro-



Anne-Sophie Mutter



Daniil Trifonov

Foto Brescia-Amisano

viamo due poli estremi, da un lato una delicatissima e sognante cantabilità, paradossalmente nei movimenti estremi, e dall'altro un *Allegro* centrale dall'impeto rivoluzionario, in pieno clima *Sturm und Drang*. Beethoven riprenderà questo bipolarismo: nota come "La primavera" (titolo dato post-mortem), la Sonata op. 24 è in realtà ben lungi dall'evocare un amabile susseguirsi di cinguettii o paesaggi sonori ameni. Vi è in essa, ancora una volta, un' esplorazione capillare delle passioni umane, e non è un caso che Beethoven citi nel finale una delle arie più significative dell'ultimo Mozart, *Non più di fiori*, cantata dal personaggio di Vitellia nella *Clemenza di Tito*. Anche nella Sonata di Franck, perlopiù associata ai salotti parigini e alla celebre "petite phrase" della *Recherche* di Proust, il mondo teatrale non è assente: è Wagner stavolta a far capolino, sia nell'uso del cromatismo sia nell'architettura costruita sul ritorno dei *Leitmotive*.

Impossibile non pensare al canto, infine, in un compositore come Rachmaninov, che occupa l'intero impaginato dell'appuntamento di venerdì 18 febbraio, in cui il pianista Daniil Trifonov e il suo maestro Sergei Babayan interpreteranno le Suite di Rachmaninov per due pianoforti e la trascrizione delle *Danze sinfoniche*. Il compositore russo, oltre a trasportare sugli ottantotto tasti l'immaginario orchestrale, trascende completamente l'idea di suite come susseguirsi di danze, per delineare, in particolare nell'op. 5, un itinerario poetico con espliciti riferimenti a testi di Byron, Lermontov, Tjutčev, Chomjakov. Fra barcarole, notti d'amore, lacrime e pasque russe, sono quasi "romanze senza parole" quelle a cui i due pianisti devono saper dare voce.

Luca Ciammarughi

---

*Musica da Camera 2021~2022*

**6 febbraio 2022, ore 11**

Ridotto dei Palchi

**Fabien Thouand,**  
**Augusto Mianiti,** *oboi*  
**Stefano Cardo,**  
**Christian Chiodi Latini,** *clarinetti*  
**Marion Reinhard,**  
**Nicola Meneghetti,** *fagotti*  
**Roberto Miele,**  
**Giulia Montorsi,** *corni*

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Serenata n. 11* in mi bem. magg. K 375  
*Serenata n. 12* in do min. K 384a

Ludwig van Beethoven  
*Otetto* in mi bem. magg. op. 103

---



---

*Concerti straordinari 2021~2022*  
**13 febbraio 2022**

**Anne-Sophie Mutter,** *violino*  
**Lambert Orkis,** *pianoforte*

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Sonata* in sol magg. K 379

Ludwig van Beethoven  
*Sonata n. 5* in fa magg. op. 24  
 "La Primavera"

César Franck  
*Sonata* in la magg.

---



---

*Grandi Pianisti alla Scala 2021~2022*

**18 febbraio 2022**

**Daniil Trifonov,** *pianoforte*  
**Sergei Babayan,** *pianoforte*

Sergej Rachmaninov  
*Suite n. 1* in sol min. op. 5  
 per due pianoforti

*Suite n. 2* op. 17 per due pianoforti

*Danze Sinfoniche* op. 45a  
 (versione per due pianoforti)

---



---

*Musica da Camera 2021~2022*

**20 febbraio 2022, ore 11**

Ridotto dei Palchi

**Evgenia Staneva,**  
**Alexia Tiberghien,** *violini*  
**Carlo Barato,**  
**Francesco Lattuada,** *viola*  
**Simone Groppo,** *violoncello*

Alessandro Rolla  
*Quintetto concertante* in re magg. BI 426

Wolfgang Amadeus Mozart  
*Quintetto n. 6* in mi bem. magg. K 614

Ludwig van Beethoven  
*Quintetto per archi* in do. magg. op. 29  
 "Tempesta"

---

# La regola e il dono

Una riflessione di Gian Maria Tosatti, tra i protagonisti del panorama artistico italiano, sul *Macbeth* diretto da Riccardo Chailly con regia di Davide Livermore che ha inaugurato la Stagione della Scala

Ho sempre pensato che il teatro fosse qualcosa di scientifico, come ogni linguaggio, fatto di regole (grammaticali e sintattiche) e di strutture (semiologiche). Allo stesso modo ho sempre pensato che fosse immorale voler vedere il bicchiere mezzo pieno. La misura dell'acqua o del vino in relazione al suo contenitore si può calcolare con una funzione matematica e può essere descritta da una grandezza precisa che non ha bisogno di edulcorazioni. Ne consegue che non ho mai avuto particolare simpatia per le regole infrante o per i numeri contestati. Quindi, ho vissuto i miei dieci anni di servizio – ormai lontani nel passato – da critico teatrale e di danza, in una sorta di trincea che, da una parte, mettesse al bando il concetto di gusto (il mio) e dall'altra tenesse poco in considerazione le opinioni (degli altri), soprattutto se basate su pregiudizi ideologici.

Così, partecipare alla Prima della Scala del 7 dicembre 2021, prima che una nuova ondata di pandemia rendesse tutto più grigio e disincantato, è stata per me l'occasione non tanto di celebrare una città che in tutti questi anni non ha ceduto un metro nella sua corsa verso lo sviluppo, consapevole che la cultura fosse un elemento essenziale per la solidità della crescita, ma la possibilità di godere di uno spettacolo di altissimo livello.

Ammetto, quindi, di aver provato un certo disappunto riguardo le critiche mosse a Livermore, un regista che ha dimostrato di conoscere perfettamente le regole e le strutture del teatro. Il suo *Macbeth* è stato un esempio di dominio assoluto del palcoscenico. Il dinamismo im-

**Gian Maria Tosatti**, classe 1980, è uno degli artisti italiani più rilevanti di oggi. I suoi progetti consistono di solito in installazioni corali concepite per interi edifici o aree urbane con cui riflette sul concetto di identità, sul piano sia politico sia spirituale. È stato scelto alla Biennale come unico artista del Padiglione Italia dal curatore Eugenio Viola ed è stato nominato Direttore Artistico della Quadriennale di Roma per il triennio 2021-2024.

sto al movimento degli attori, la capacità di costruire attraverso di loro tensioni spaziali (quindi emotive) con la profondità delle azioni progressive e la loro nettezza, aveva qualcosa di musicale, una condizione perfetta per entrare in risonanza con un'esecuzione orchestrale cristallina, figlia di una sinergia perfettamente raggiunta tra i maestri e il loro direttore. In una parola, la regia di Livermore aveva ritmo. E in teatro, come in letteratura o nella costruzione di una immagine, il ritmo è quasi tutto. Quel che resta da

dimostrare, ancora, nell'opera, è la coerenza. E se si tratta di un'opera lirica, adattamento (parola quasi sacrilega nel caso verdiano) di un'opera teatrale, è una doppia coerenza quella che va testimoniata: nei confronti della tragedia originale – e quindi del pensiero di Shakespeare – e poi, e forse più ancora, nei confronti del melodramma che ridrammatizza l'intero corpo tragico attraverso i segni del libretto e della musica. E, in questo senso, la regia di Livermore, finanche nella sua ostentata ricchezza scenica e nelle citazioni prese dal cinema di questi ultimi anni, si è dimostrata paradossalmente elisabettiana. Più di molto poverismo attuale di stampo germanico. Usare per questa prova di messa in scena il termine "fantastico" non significa dargli connotazione valoriale, ma darne definizione. Le scene Art Nouveau, le automobili, gli sfondi distopici con le città che si baciano nel cielo (tra Nolan e Spiderman) sono residui mnemonici della nostra cultura, impastati nello sforzo di fantasia che il teatro shakespeariano chiedeva ai suoi spettatori originari. A differenza della nudità di allora, Livermore ci propone un elaborato fisico e tangibile dell'esperienza visiva collettiva (con un gusto architettonico di stampo vagamente milanese), una versione condivisa di quel che abbiamo visto ed esperito in questi



anni, delle immagini attraverso cui ci siamo raccontati. E sulla lingua, tutto questo finisce per avere il sapore del ferro, ossia della realtà. Prova ne sia un Macbeth che sembra un oligarca russo, pieno di volgarità e di una fragilità dosata al punto di non far neppure apparire l'ombra lontana dello stereotipo. Un equilibrio di cui lo spettacolo è contrappuntato, finendo per dimostrarsi consapevole e nel pieno controllo delle sue proposizioni, ben oltre la media misura del famoso bicchiere. Dopodiché, come tutte le cose vere anche questo spettacolo mostra alcune vulnerabilità, come la monotonia sul lungo periodo delle proiezioni o, addirittura, alcune soluzioni troppo semplificate all'interno di esse, come la frattura dello specchio o la monocromia rossa che, a un certo punto, sembra bucare il palcoscenico e la merlettatura dramma-

tica che su di esso si stava tessendo (finendo per creare una distonia tra scena e scenografia).

Ma il punto dolente, la vera misura della metà vuota del bicchiere, invece, finisce per essere ciò che attiene alle scelte drammatiche sul personaggio della Lady. Qui Livermore si prende la libertà di sovrascrivere sul personaggio shakespeariano e verdiano un altro carattere. La cosa non funziona per vari motivi. *In primis*, perché contrasta con quella coerenza di lettura delle fonti che era stata una delle chiavi di questa regia, creando quindi un conflitto interno, e in secondo luogo perché, appunto, la regia può sempre molto, ma non può mai riuscire a sovvertire una forma così solida come quella del melodramma, che cristallizza ancor di più con la musica quel che il drammaturgo segnò con la parola. E allora c'è da dire che, in Shake-

spere e in Verdi, la partitura della Lady è fatta di rarefazione. Finanche il suo erotismo fisico si volge in anoressia e in scomparsa. E, infatti, i suoi gesti si allungano come ombre, assottigliandosi, fino a sparire, a venire letteralmente espunti dalla partitura assieme a tutto il personaggio, che non muore, ma appunto svanisce (morire fuori scena, in fondo, non è che l'apoteosi di questo e Verdi lo sa benissimo). Per cui la scelta di tratti marcati e prorompenti per l'interpretazione di Anna Ntrepko (la migliore soprano della mia generazione) sembra configurarsi come una soluzione estranea alla stessa logica generale della regia, che invece, dalla temperatura dell'interprete e dalla sua generosità, avrebbe potuto avere molto di più. Ma, appunto, questo si mostra un errore in una macchina di altissimo livello sul piano della messa in

scena e anche del rapporto con la tradizione. Una regia, in questo, fortemente verdiana, ossia capace di stendere un ponte sui secoli per portare alla stretta attualità la forza bruciante di un tema col quale dovremmo confrontarci. Perché, in fondo, la nettezza di un'esecuzione (drammatica o musicale), non serve che a questo: a portarci di fronte allo specchio che un'opera costituisce. I tecnici, come me, guardano i dettagli, perché è il loro lavoro, ma lo spettatore che vuol discutere sulla formula chimica dello specchio che gli è posto davanti (ammesso che quella formula funzioni a dovere) perde il tempo prezioso e limitato di

poter guardare dentro il riflesso, di vedere se stesso. Perché questa tragedia di eros e potere, in fondo, non è altro che il nodo scorsoio che ci ha condotti fin qui. Questa voglia di avere oltre le regole, oltre ogni morale, questa apologia del desiderio come diritto, è il documento d'identità della nostra società, che, poi, vorrebbe dire di ognuno di noi, a cui tutto quel che sembrava conquistato sta svanendo tra le mani, in questa incertezza, in questa paura che mina le giornate in cui vediamo la natura girarsi e marciare contro di noi come il bosco di Birnam. Ricordo un'altra Prima della Scala che ebbe questa forza nel proporre

un'attualità tematica e generazionale tanto lampante, il *Don Carlo* del 2008. Anche quella fu un'opera che sollevò critiche in platea. Forse perché le immagini in cui ci riconosciamo sono quelle che più facilmente preferiamo rifiutare. Ma è proprio questa crudeltà, questa aderenza alla realtà, questo coraggio di metterci davanti agli occhi il tema del nostro fallimento collettivo – proprio come nell'Atene della grande tragedia – che fa di un teatro una istituzione culturale e non soltanto un palcoscenico con delle sedie davanti. Per cui, grazie alla Scala e viva la Scala!

Gian Maria Tosatti

## Da non perdere

Informazioni su  
[www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)



Foto Brescia-Amisano

6 febbraio, ore 20

Recital di canto  
**Ferruccio Furlanetto**

Il grande basso Ferruccio Furlanetto, insieme alla pianista Natalia Sidorenko, è atteso per un recital con un ricco programma che comprende i *Vier ernste Gesänge* di Brahms, *Canti e danze della Morte* di Musorgskij, *Nel silenzio della misteriosa notte* e *Acque di Primavera* di Rachmaninov, e arie di Mozart, Massenet e Verdi.



Foto Brescia-Amisano

7 e 12 febbraio, ore 20

Filarmonica della Scala  
**Andris Nelsons/  
Zubin Mehta**

Il 7 febbraio Andris Nelsons dirige per la prima volta un'orchestra italiana al suo debutto con la Filarmonica della Scala, in programma brani di Wagner e Beethoven. Il 14 torna a dirigere Zubin Mehta ma, diversamente da quanto annunciato, senza l'amico Daniel Barenboim al pianoforte, per un'indisposizione.



Foto Brescia-Amisano

14 febbraio, ore 20

Orchestra ospiti  
**Valery Gergiev**

Per il ciclo "Orchestra straniere ospiti", l'Orchestra del Teatro Mariinskij guidata dal suo direttore Valery Gergiev è attesa alla Scala per un concerto sinfonico. In programma il poema sinfonico *Ein Heldenleben* op. 40 di Richard Strauss e la *Quinta Sinfonia* di Gustav Mahler.



Foto Brescia-Amisano

27 febbraio, ore 15

Concerto per bambini  
**Lalla e Skali**

Il ciclo di concerti per bambini ideato dal regista Mario Acampa arriva al secondo appuntamento. È Carnevale in città! E anche Lalla e Skali vogliono festeggiare. Per travestirsi cercano tra i costumi del Teatro e qualcosa di magico accadrà sicuramente. L'Ensemble Barocco dell'Orchestra della Scala esegue musiche di Vivaldi e Bach.

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



La nostra energia è stata la prima ad illuminare la Scala, nel 1883.  
Oggi, con la stessa energia, riduciamo l'impatto ambientale del Teatro.  
Perché anche un'atmosfera con meno CO<sub>2</sub> è uno spettacolo che vogliamo preservare.

| EDISON È FONDATORE SOSTENITORE DEL TEATRO ALLA SCALA. |

#energichecambiatutto

edison.it

DIVENTIAMO L'ENERGIA CHE CAMBIA TUTTO.

TEATRO ALLA SCALA  


 **EDISON**

## Daniela Javarone



**A**nimatrice entusiasta dell'Associazione "Amici della Lirica", nonché vicepresidente del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano e Madrina nazionale dei City Angels, Daniela Javarone non si perde una sola serata del cartellone scaligero, né un'occasione per coniugare cultura, musica e, perché no, eleganza e stile. Ma non è solo all'arte che ha dedicato la sua vita: è l'aiuto per i più deboli che l'ha sempre impegnata di più, ragione per cui ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Cavaliere dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana, il Premio Rosa Camuna e l'Ambrogino d'oro.

### **Ci racconti come è nato il suo rapporto con l'opera.**

Mia nonna materna, con cui da bambina trascorsi tanti anni, aveva una bellissima voce di soprano. Si chiamava Rosa Magistrone e aveva studiato al Conservatorio "Giuseppe Verdi", partecipando anche ad alcune serate importanti. Purtroppo dovette rinunciare a qualsiasi ambizione di carriera dopo aver sposato il nonno, che veniva da una delle prime fami-

glie di Monza: allora non stava bene che le signore dell'alta società si esibissero in pubblico. Così lei cantava in casa e io la ascoltavo avidamente.

### **Si ricorda la sua prima volta alla Scala?**

Fu con mia madre, che ci teneva sempre moltissimo. La accompagnavo a tutte le prime: all'inizio mi annoiavo, ma a poco a poco è diventato indispensabile, e non mi sono mai più persa nemmeno una prima. Ho fatto i conti che *Macbeth* è stata la mia quarantacinquesima Inaugurazione.

### **Uno degli incontri fondamentali per lei è stato con il Marchese Alberto Litta Modignani, che gestiva l'associazione "Amici della Lirica". Come lo conobbe?**

È stato il destino. Allora ero una signora bene di Milano con due figli e una vita normale, ma avevo una grande passione per l'opera che mi si leggeva in volto. Per caso conobbi una signora, Fosca Marchi, che abitava vicino a me. Mi invitò alla festa di compleanno del marito, e mi disse di andarci in lungo così potevo aiutarla ad accogliere gli ospiti. Una volta lì non potei credere ai miei occhi. C'erano tutti: Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Valentina Cortese. Mi sembrava di essere in un sogno. Tra loro c'era anche il Marchese Litta, e a Fosca venne subito in mente che avrei potuto aiutarlo. "Ma cosa vuoi che importi dell'opera a una signora così giovane?" rispose lui. Invece da quel momento non l'ho più lasciato.

### **In cosa consisteva la vostra attività?**

Organizzavamo dei concerti ogni lunedì al Teatro San Babila, per dare la possibilità ai giovani talenti di farsi sentire. Ogni volta c'era un ospite:

Luciano Pavarotti, Katia Ricciarelli, Renato Bruson. Insomma, conobbi tutti quelli che ancora mi mancavano. Poi negli anni di Tangentopoli divenne più difficile trovare degli sponsor e ci fermammo. Ma non ci misi molto a rimettermi in gioco, sollecitata da Biki, la grande stilista, da cui andavo a colazione tutte le settimane. Cominciai a organizzare delle cene al Biffi Scala con ospiti d'onore: vennero Muti, Gavazzeni, tutti i nomi più importanti. Finché non allargai gli inviti anche ai politici: allora alla gente faceva piacere conoscerli.

### **Per esempio?**

La nostra è sempre stata un'associazione apartitica e apolitica, quindi abbiamo invitato chi volevamo: Andreotti, Casini, Scognamiglio, Scalfaro, Cofferati, Bertinotti, Sala, Vetroni. Una delle serate che ricordo più volentieri è quella in cui invitai Bossi, che in televisione mi aveva molto colpito. Lo feci sedere a tavola insieme a Emanuela Castelbarco, a Dino Franzin e a diversi direttori di giornali. All'inizio non diceva una parola, così gli feci una domanda per rompere il ghiaccio e da quel momento divenne un fiume in piena: tenne banco fino a notte fonda conquistando tutti.

### **La serata scaligera che ricorda con più emozione?**

Senza dubbio quando venne Diana d'Inghilterra, nel 1985: si dava *Turandot* con la regia di Zeffirelli e mi ricordo che quando il sipario si aprì rimanemmo tutti a bocca aperta. È un'immagine che non dimenticherò mai: una magia assoluta. Per me Zeffirelli è il regista del cuore: sarò fuori moda ma per me l'opera è tradizione, un'opera d'arte che ti trasmette gioia.

**Mattia Palma**

## Danilo Rossi

*Quando è diventato Prima viola, nel 1986, Danilo Rossi aveva appena vent'anni. Dopo trentasei anni di attività, una delle figure più carismatiche dell'Orchestra della Scala va in pensione, dopo aver salutato il Teatro lo scorso 24 gennaio con un concerto da camera.*

Foto Brescia-Amisano



**Lei è entrato in Orchestra in un momento di passaggio del Teatro.** Feci in tempo a suonare nell'ultimo titolo d'opera di Claudio Abbado, *Pelléas et Mélisande*, ma al concorso in cui fui preso c'era già Riccardo Muti, che era il Direttore musicale entrante.

**Aveva già avuto altre esperienze in orchestra?**

Mi sono diplomato da privatista a Bologna nel 1985, mentre facevo il militare. Avendo studiato a Fiesole, per tre anni suonai nell'Orchestra Giovanile Italiana, ma ebbi anche l'opportunità di suonare nella Giovanile Europea con Abbado. Tant'è

che quando alla prima prova di *Pelléas* mi vide mi chiese subito: "Ma cosa ci fai qui? Fino all'anno scorso eri nell'orchestra dei ragazzi e ora sei alla Scala?".

**Come fu accolto dagli altri professori?**

C'erano allora alcune personalità legendarie, come il Primo flauto Glaucio Cambursano, la Prima tromba Giuseppe Bodanza e tanti altri: musicisti da cui si poteva imparare anche solo ascoltandoli. Io mi sentii subito accettato, al punto che quando un paio di mesi dopo fu rifondato il Quartetto d'archi della Scala, con mostri sacri come Giulio Franzetti, Bruno Salvi e Antonio Pocaterra, fui subito coinvolto, nonostante avessi meno della metà dei loro anni. Suonammo insieme anche in Germania e in America: fu entusiasmante.

**Quali sono i ricordi a cui è più legato?**

Non posso non pensare alla "macchina della via Emilia", che ha una storia di cinquant'anni. Nata alla fine degli anni Settanta con dei vecchi colleghi piacentini e parmigiani che, stufi di viaggiare in treno, iniziarono a fare avanti e indietro da Milano in macchina. Poi abbiamo preso noi il testimone: io, la tromba Gianni Dallaturca, la viola Filippo Milani, il controfagotto Marion Reinhard e l'oboe Augusto Mianiti. Con quella macchina ne abbiamo viste talmente tante... ma non siamo mai arrivati in ritardo. Negli ultimi anni sono venuto ad abitare a Milano, ma caso vuole che la macchina passi proprio sotto casa mia, quindi facciamo ancora l'ultimo tratto insieme.

**E parlando di musica?**

Se penso ai risultati con l'Orchestra mi vengono in mente *Otello* e *Bo-*

*hème* con la direzione di Carlos Kleiber. Parlando di soddisfazioni più personali, forse quando feci con Muti il poema sinfonico di Elgar *In the South (Alassio)*, dove c'è un grande solo per viola, che abbiamo portato in tutto il mondo. E sempre con Muti i Concerti per viola di Bartók e di Walton, o ancora la Sinfonia Concertante di Mozart, di cui c'è anche un disco.

**Ha lavorato con tutti i più grandi direttori. Cosa le hanno lasciato?**

Da ognuno ho imparato qualcosa: il rigore da Giulini, l'efficacia da Sawallisch, la fantasia da Chung, il colore da Gergiev, la potenza musicale da Barenboim e potrei continuare. Posso dire di non aver mai avuto problemi con nessuno e quando a volte c'erano dei contrasti, si risolvevano sempre con stima e con affetto. Ad esempio con Barenboim, con cui ogni tanto capitava di litigare furiosamente per le interpretazioni verdiane.

**Immagino ci sarà ancora molta musica per lei nei prossimi anni.**

Amo molto l'insegnamento: lavoro al Conservatorio di Lugano e vorrei continuare a dedicare il mio tempo ai ragazzi, per trasmettere loro le mie esperienze.

**Rimpianti?**

Nessuno. Ho un carattere molto schietto e franco, quindi ho sempre detto a tutti quello che pensavo. Devo dire che dalla Scala ho ricevuto moltissimo, proprio per questo ho sempre cercato di dare il massimo. Arrivati a questo punto, posso dire che siamo pari. Però mi mancherà molto la mia fila delle viole: una fila straordinaria, in cui sono entrato che ero il più giovane e ora me ne vado che sono il più vecchio.



Matthias Grünewald. *La tentazione di Sant'Antonio.*

## LA SCALA MAGAZINE

Febbraio 2022

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile Paolo Besana

Coordinatore di redazione Mattia Palma

Grafica G&R associati

Stampa Galli Thierry srl

*Si consiglia di verificare date e programmi  
sul sito [www.teatroallascala.org](http://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.



## IL TEATRO ALLA SCALA

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

*#Perpetual*



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31