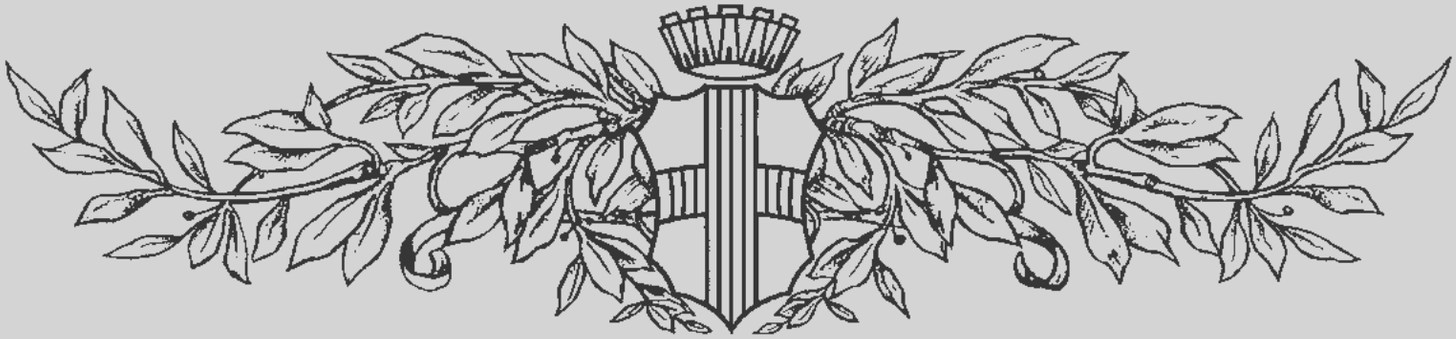
Rivista del Teatro 03/24

LA SCALA

Michele Mariotti, Chiara Muti,
Angelo Sala, Seiji Ozawa,
Latifa Echakhch, Silvia Guzzetti



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

EDITORIALE

Il ritorno alla Scala di *Guillaume Tell*, ultimo e immenso lavoro di Rossini per le scene, è senza dubbio tra gli avvenimenti più attesi della Stagione. Presentato per la prima volta a Milano nell'originale francese, l'affresco schilleriano è, nelle parole del rossiniano *par excellence* Michele Mariotti, un mare in perpetuo movimento cui dedichiamo una parte significativa di questo numero. In apertura, dopo l'introduzione di Raffaele Mellace, pubblichiamo le interviste di Ilaria Narici, direttrice scientifica della Fondazione Rossini, allo stesso Mariotti e di Biagio Scuderi alla regista Chiara Muti che debutta alla Scala con un allestimento che racconta l'alienazione di un popolo soggiogato riprendendo le atmosfere di *Metropolis* di Fritz Lang. A Luca Baccolini il compito di raccontarci le interpretazioni registiche recenti dell'opera e a Luca Chierici quello di esplorarne la discografia. Lisa La Pietra analizza invece la voce di un grande tenore non abbastanza ricordato, Gianni Raimondi, nel recitativo che apre la grande scena di Arnoldo. Infine, un riferimento al *Tell* è anche nel portfolio curato da Vittoria Crespi Morbio sulla costumista Vera Marzot, collaboratrice abituale di Luca Ronconi, che vestì i protagonisti dello spettacolo del 1988.

Nel mese di marzo il Corpo di Ballo affronta un'impegnativa tournée in Cina, tra Hong Kong e Shanghai, con due importanti titoli di repertorio: *Le Corsaire* e *Giselle*. Per noi è l'occasione per ripercorrere la storia della Scala in Asia con un approfondimento di Andrea Vitalini, ma anche per soffermarci sul travolgente successo dell'ultimo trittico contemporaneo chiedendo al Direttore del Ballo Manuel Legris una riflessione sul ruolo delle creazioni e in genere delle coreografie del nostro tempo nella programmazione di una compagnia di balletto classico, con qualche anticipazione sul prossimo *Gala Fracci*. Un'ampia galleria di immagini ci ricorda dell'importanza assunta da questo repertorio negli ultimi anni.

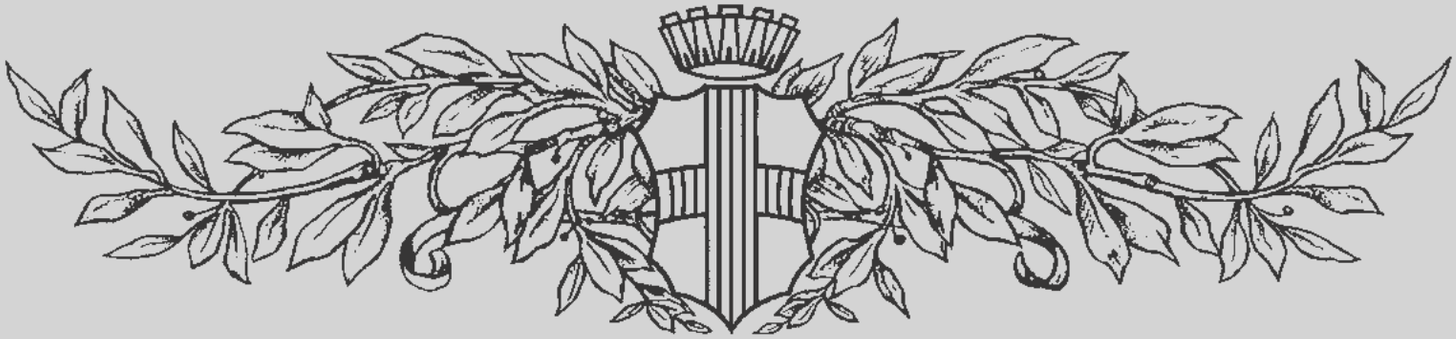
«Oggi farò il colpo maestro,
oggi conquisterò ciò che vi è di meglio
in tutta la cerchia di questi monti»

— DA *GUGLIELMO TELL* DI FRIEDRICH SCHILLER

Nel calendario dei concerti, la Scala celebra nel modo più degno l'avvicinamento alla Pasqua presentando la *Matthäus-Passion* di Johann Sebastian Bach con i complessi del Collegium Vocale Gent diretti da Philippe Herreweghe. Oltre all'introduzione di Maria Borghesi, pubblichiamo una recensione dell'ultimo disco delle Cantate firmata da Luca Ciammarughi, che affronta anche il fecondo rapporto di Benjamin Britten con l'infanzia in occasione della ripresa del *Piccolo spazzacamino*, fortunata produzione per bambini messa in scena da Lorenza Cantini e Angelo Sala.

Due focus sugli Archivi: un intervento di Gabriele Dotto ripropone il dibattito sui repertori citando il "Concorso internazionale per un'opera lirica in un atto" indetto da Ricordi nel 1957, mentre la consueta intervista conclusiva di Mattia Palma presenta Silvia Guzzetti, giunta da pochi mesi ad arricchire l'organico dell'Archivio Storico Artistico del Teatro. Tornando a occuparci di grandi voci e personalità leggendarie, la sezione dedicata alle mostre include un'intervista di Mattia Palma a Latifa Echakhch, autrice dell'installazione *Untitled (Tears)* creata per la mostra Fantasmagoria Callas curata da Francesco Stocchi e ospitata dal Museo Teatrale fino al prossimo autunno, mentre la rubrica sui libri curata da Armando Torno presenta il volume firmato da Stefania Bonfadelli sulle grandi dive storiche del melodramma. Il numero è completato da un ricordo di Seiji Ozawa, il grande direttore da poco scomparso che alla Scala ha legato il suo nome con storiche esecuzioni di *Tosca*, *Onegin*, *La dama di picche*, *Oberon* e *La damnation de Faust* e numerosi concerti, lasciando un ricordo ancora vivo e affettuoso in ascoltatori e musicisti.

— PAOLO BESANA
Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

01

OPERA

INTRODUZIONE
Guillaume Tell
↘

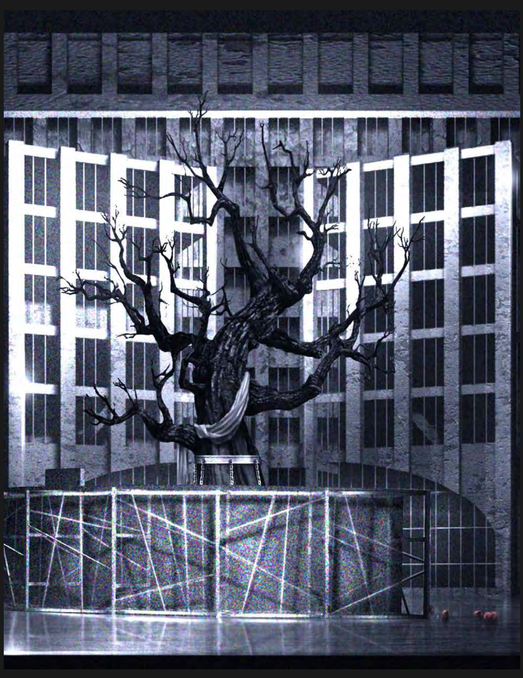
INTERVISTA A
A MICHELE MARIOTTI
Un mare che non è mai fermo
↘

INTERVISTA A
A CHIARA MUTI
Guillaume Tell, Metropolis e la lotta per la libertà
↘

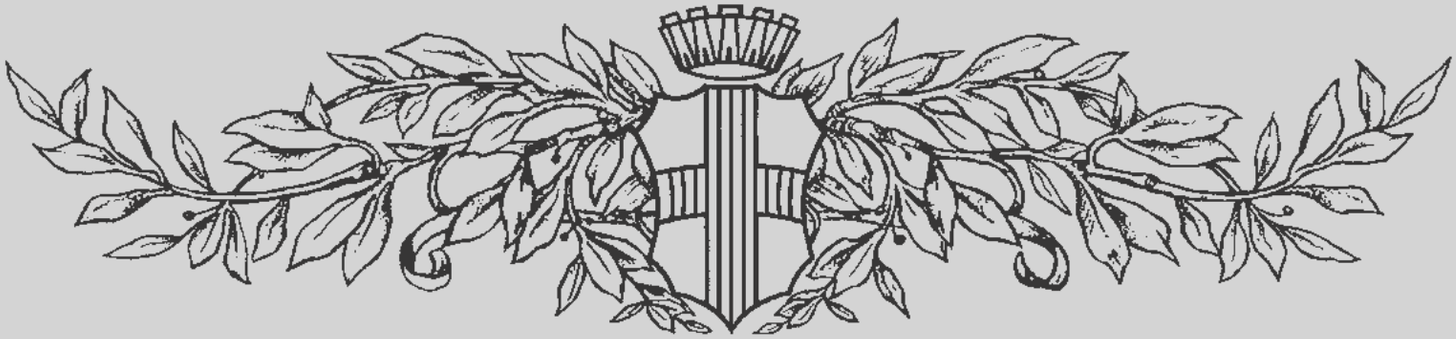
PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Guillaume Tell nel mondo
↘

APPROFONDIMENTO
Guillaume Tell in disco
↘

CRONACHE
Il piccolo spazzacamino tra i banchi di scuola
↘



Bozzetto di Alessandro Camera per *Guillaume Tell*



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

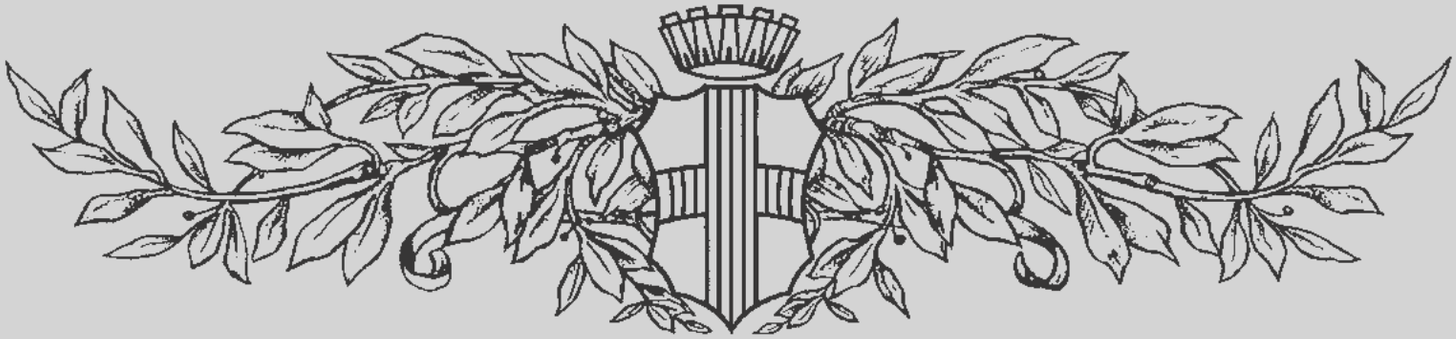
Bozzetto di Alessandro Camera per *Guillaume Tell*

GUILLAUME TELL

Nell'agosto 1829, appena trentasettenne, Gioachino Rossini calca per l'ultima volta le scene con un'opera nuova. Un lavoro "consuntivo", si potrebbe pensare, la parola conclusiva di una parabola illustre, venata magari da un senso di stanchezza. Invece il *Tell* è esattamente l'opposto: un'opera straordinariamente aperta verso il futuro e traboccante di energia, vera cornucopia di bellezze musicali. Un titolo gravido d'avvenire, determinante nella messa a punto del genere francese per eccellenza del *grand opéra* da parte dell'ennesimo italiano (Cherubini ce ne ha appena dato una prova con *Médée*) in grado di influenzare le sorti del teatro musicale europeo dal centro nevralgico di Parigi. E in grado di farlo misurandosi su prosodia e metri della lingua francese, nella versione originaria che quest'anno si ascolterà per la prima volta in Scala. Al contempo, il *Tell* apparirà la rivelazione d'una via nuova anche per l'opera romantica italiana. Ne fa fede l'entusiasmo di Donizetti per l'atto II. Ma quanto sarebbe suonata congeniale anche la scelta del libertario soggetto schilleriano alla generazione che avrebbe fatto il Risorgimento. Insomma, una straordinaria lezione di romanticismo tenuta da chi si era arrestato alla soglia della nuova sensibilità senza varcarla. Nel *Guillaume Tell* trovano spazio e occasione il virtuosismo vocale: sembra sia stata proprio una rappresentazione del *Tell* all'Opéra di Parigi nel 1837 a tenere a battesimo, nelle corde di Gilbert Duprez, il leggendario "do di petto". Ma meravigliosa è anche l'esuberanza dell'orchestra, che dimostra la propria versatilità sin dalla monumentale sinfonia quadripartita, che alterna l'intima commozione del violoncello (geniale anticipazione della scena cruciale del tiro alla mela), l'energia della tempesta sul lago, la pittoresca dolcezza pastorale dei pascoli svizzeri, l'energetico *galop* conclusivo. A un avvio tanto importante corrisponde la straordinaria invenzione sinfonico-vocale su cui l'opera si chiude, in cui il dissiparsi della tempesta sul paesaggio montano della Svizzera diventa, come già nella conclusione del *Moïse et Pharaon*, il simbolo di un'alba di libertà e felicità sancita dall'armonia tra gli esseri umani e la Natura. Settant'anni fa la Radiotelevisione italiana scelse questa pagina come sigla d'apertura delle trasmissioni, riproponendola quotidianamente per oltre trent'anni. Il 7 dicembre 2020, forse l'apertura di Stagione più difficile della storia di questo Teatro, lo spettacolo "... a riveder le stelle", è culminato proprio con il Finale del *Guillaume Tell*, l'esaltante promessa di un mondo migliore che corona il capolavoro estremo di un genio.

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

Bozzetti di Alessandro Camera per *Guillaume Tell*



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

UN MARE CHE NON È MAI FERMO

Intervista a Michele Mariotti
di Ilaria Narici

Michele Mariotti torna alla Scala per dirigere una delle opere più monumentali di Rossini, *Guillaume Tell*, emblema del repertorio serio del compositore di cui il direttore pesarese è uno dei punti di riferimento di oggi

MM *Guillaume Tell* è un'opera che subì molti tagli ed come dobbiamo dire, le prime rappresentazioni seguite al battesimo avvenuto all'Opéra di Parigi il 3 agosto 1829. Ultimamente, cura a cura di Elizabeth Bartlet, pubblicata nel 1991 dalla Fondazione Rossini di Pesaro, ha ristoratuno il testo nella sua completezza, integrando tutti i brani tagliati. Che versione ascolteremo in questa ripresa scaligera?

MM L'opera è eseguita nell'edizione critica, francese, in forma pressoché integrale, con solo qualche piccolo taglio per esigenze dello spettacolo. Omettiamo il *pas de deux* nei balliabli dell'atto I, l'aria di Jemmy e una sezione del *pas de soldats* nell'atto III. Le danze ci saranno tutte, sia il trio Mathilde/Jemmy/Arnold nel Finale dell'Atto IV. È dunque una versione analoga a quella che ho diretto al Rossini Opera Festival di Pesaro nel 2015, ripresa a Bologna nel 2014.

MM Sono trascorsi dieci anni dal suo ultimo *Tell*. In questi anni ha aggiunto al suo repertorio altre opere serie di Rossini, oltre a *La donna del lago* e *Semiramide*; mi riferisco a *Mosè e Pharaon* e *Maometto II*. Rispetto alla stranezza drammaturgica/musicale messa a punto da Rossini tra Napoli e Parigi, fatta di numeri chiusi ampi e articolati, di recitativi energici di impianto tragico, non ha apportato questa ampliata conoscenza del Rossini serio alla sua lettura del *Tell* oggi?

MM Il corpus di Rossini serio ho diretto tantissimo Verdi (*Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Nabucodonosor*) qualche opera giovanile ho eseguito tutti i titoli più importanti) e opere del repertorio francese. Dobbiamo ricordare che Rossini compone *Guillaume Tell* con un atteggiamento critico nei confronti del nuovo dramma musicale che si andava formando. A lui non piaceva fotografare la realtà ma piuttosto, come ripeva Antonio Zanolini della sua biografia del compositore, creare quell'"atmosfera morale che riempie il luogo" all'interno del quale i personaggi agiscono, recitano.

MM Intende che non dobbiamo leggere quest'opera con le lenti di ciò che verrà dopo...

MM Rossini ha dimostrato di saper abbracciare uno stile, intendo lo stile romantico, che non era all'epoca assolutamente *Tell* non è un'opera romantica ma piuttosto pre-romantica, caratterizzata da un colore, da un mondo che non ha ancora esplosso *Tell* non è un'opera romantica ma piuttosto pre-romantica, caratterizzata da un colore, da un mondo che non ha ancora esplosso. Ma la natura stupefacente, che abbiamo visto nella *Donna del lago*. Le sperienze che ho fatto negli ultimi anni vanno in questa direzione. Non sarebbe stato il *Tell* non lo farò diventare un romantico. Per esempio, l'aria di Arnold dell'Atto IV "Asile héréditaire" ha un'espressione diversa da tutto il resto dell'opera e corrisponde all'evoluzione del personaggio. In principio ad Arnold poco interessa la patria, la lotta: è essenzialmente innamorato di Mathilde, e vuole amarla a dispetto della sovranità e della lotta di liberazione di stato sociale. È la morte del padre a far sì che egli si accenda e che si dichiari pronto a combattere per vendicarlo; per questo l'aria ha caratterre diverso da tutto il resto dell'opera. Non sono d'accordo nel vedere Arnold come un tenore eroico, per me rimane un innamorato. C'è poi il Trio della donne nell'Atto IV, importante in quanto mette in luce un altro tema, che è il senso di appartenenza. L'attaccamento alle proprie radici, l'amore, oltre alla solidarietà tra Mathilde ed Hedwige, che nel finale del trio di donne e una unica voce polifonica, presente solo nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e nel *Rosenkavalier* di Strauss.

MM Ha parlato del colore sonoro. Nel *Tell* c'è un colore peculiare che è tutt'uno con la natura del paesaggio e le sue sonorità, con la vita della nazione elvetica.

MM Quest'opera ha uno scorrere particolare: c'sempre la pulsazione interna della natura, come un mare che non è mai fermo. Questo aspetto panico si esprime con intensità fluire del tempo Mathilde, musica come nel duetto Mathilde-Arnold nell'Atto II, nell'aria di Mathilde "Sombre forêt", dove l'accompagnamento orchestrale scivola e non si ferma mai, sembra essere di Guillaume Tell "Sois immobile".

MM A proposito del personaggio di Guillaume, notiamo che ha un solo pezzo solistico, per se grandioso, introdotto come l'Ouverture dal violoncello

MM L'Ouverture inizia in modo camerista, con colore scuro, misterioso, timoroso. Già dall'ostinato del violoncello solo capiamo che Guillaume Tell è un eroe suo malgrado, è un uomo che nel momento più grave più crudele impegnerà dal ritanno Gessler – il tiro alla mela sulla testa del figlio – trema. Tant'è vero che il coro dei soldati si prende gioco di lui dicendo "C'est là cet archer redoutable". Tell è cantautro un uomo, per questo fin dall'apreggio della prima battuta dell'opera chiede all'orchestra di definire non che non un uomo pieno di paure che alla fine trionfa mosso dall'amore per la sua famiglia, per il suo popolo. La baldanza non gli appartiene, ha piuttosto il coraggio. Il dominio, il fragore sono della natura e l'uomo ne è sovrastato.

MM Il fatto che Guillaume Tell sia un antiesiere spiega come mai non sia usurto a miro risorgimentale. Benché sia difficile presetare a Rossini precisi intenti politici, sicuramente il tema rivestiva all'epoca implicazioni politiche specie se si considera che, a distanza di poco meno di un anno dalla prima dell'opera, Parigi sarà teatro di una seconda rivoluzione che vedrà il rovesciamento del governo assolutista di Carlo X con la conseguentiazione al trono di Luigi Filippo I d'Orléans nel luglio 1830. Si averava dunque l'assunto centrale del mito di Tell, cioè che ogni governo tirannico ha come necessaria conseguenza la rivoluzione. Per questa ragione anche un pacifico padre di famiglia come Tell viene trascinato nello sontesto dall'arrangiata e dai soprusi perpetrati dal governatore e dai soldati inviati dagli Asburgo a occupare la Confederazione svizzera.

MM È Tirosismo quotaliano, quello che ti spinge a difendere i tuoi cari. Infatti nell'ultimo atto Hedwige, durante la sua preghiera, chiede alla Provvidenza di salvare Guillaume che muore vittima dell'amore per il suo Paese e dell'attaccamento ai suoi valori.

MM La natura grandiosa, pervasa dal senso del sublime, trova il punto culminante nel celeberrimo finale.

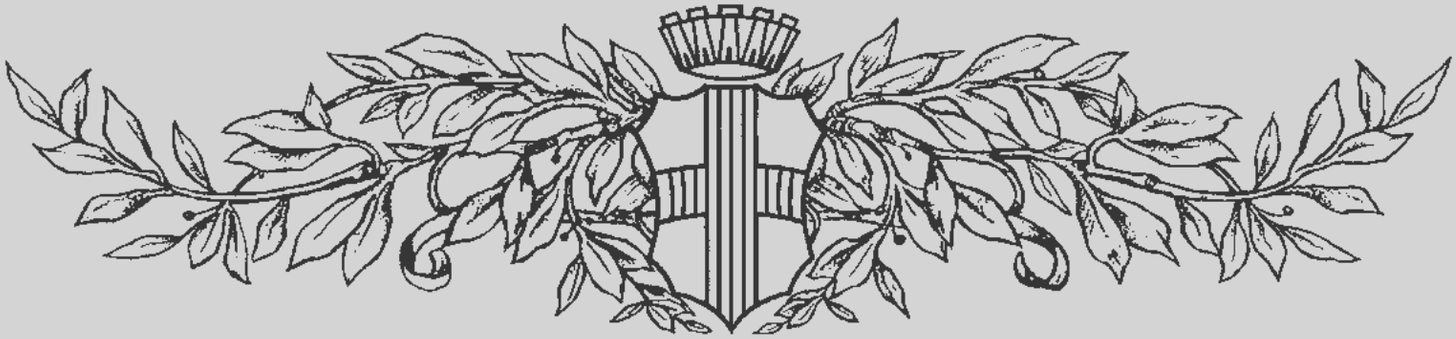
MM Sogni di fare il direttore d'orchestre per dirigere questa pagina. E una musica che non ha quasi bisogno del direttore, che sembra procedere da sola, similmente a quanto accade nel finale di *Mosè et Pharaon* e di *Mosè in Egitto*. Si tratta di una pagina molto vicina a Beethoven più che agli autori romantici.

MM Intende il Beethoven della *Pastorale*?

MM Sì, ma anche della *Quinta Sinfonia*, dove il tema dell'ultimo tempo non si svilappa ma si ripete, un po' come in "Sombre forêt" dove assistiamo a una reiterazione costante delle terzine. Il Finale del *Tell*, dal punto di vista della costruzione, ricorda che una successione di arpeggi di una semplicità disarmante. Questo ci fa capire il concetto di astrazione della musica di Rossini e di quanto questa musica sia difficile perché non è sufficiente a se stessa, ma vive attraverso l'interpretare e la sua dice. Non è una musica che si autoalimenta, non è Bellini la cui melodia sta in piedi anche solo con un pizzicato o un semplice arpeggio. Per interpretare Rossini ha bisogno di essere interpretata e non è sufficiente fare ciò che è scritto; ci sono tanti cambiamenti di tempo che lo presentalmente ritengo inevitabili ma che non sono indicati. C'è sempre un motivo teatrale, restuale che mi guida nelle scelte interpretative, così nel recitativo, l'arpeggio tra la musica e la parola detta. Ogni rallentando ha una ragione teatrale. Quando nella scena in cui Arnold chiede gli svizzeri a inchinarsi al suo cappello, simbolo del potere e dice "Je le veux!" il pezzo raggiunge può essere monotardo, perfido, subdolo, a seconda di come lo costruisci. Il senso ultimo del Finale, della sua morbida melodia enunciata dal suono naturale del corno, sta nella riappacificazione dell'uomo con l'ambiente, deturpato dalla violenza, dalle guerre, che poi è ciò che stiamo vivendo nei nostri giorni. Un invito a ritornare parte della nostra natura.

— ILARIA NARICI
Direttore scientifico della Fondazione G. Rossini

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Photo credit: Silvia Lelli

GUILLAUME TELL, METROPOLIS E LA LOTTA PER LA LIBERTÀ

Intervista a Chiara Muti di Biagio Scuderi

Per il suo debutto scaligero Chiara Muti mette in scena l'ultimo capolavoro teatrale di Rossini, una vicenda di portata biblica incentrata sul conflitto tra la virtù e il vizio, tra il bene e il male

"All'inizio tutto è oscurità. Un labirinto di muri si erge, tutt'intorno, soffocando l'orizzonte. Edifici squadrati e asettici disegnano una città ispirata al visionario *Metropolis* di Fritz Lang, film culto del 1927 profetizzante l'annichilimento della società e l'umanità automatizzata e asservita al profitto". Questo l'incipit, dal sapore biblico, delle note di regia firmate da Chiara Muti per il *Guillaume Tell* di Rossini, opera mastodontica del genio pesarese che, per la prima volta, il pubblico della Scala potrà ascoltare nella sua versione originale in lingua francese.

BS Debutto alla Scala con *Guillaume Tell*, ce n'è abbastanza per far tremare i polsi...

CM Quando il Sovrintendente mi chiamò per propormi questo titolo gli chiesi: "Ma perché proprio il *Guillaume Tell*?" E lui mi disse: "Perché dopo aver visto il tuo *Don Giovanni* mi immagino già quello che potrai fare". Da regista donna potresti sentire più vicini titoli come *Norma*, *Traviata* o *Medea* e poi come sempre succede la tua opera preferita è sempre l'ultima che stai preparando. Nel momento in cui ci si immerge nel lavoro monta la passione e le opere che uno reputa più lontane si rivelano le più vicine, riservando squarci sorprendenti.

BS Da cosa è partita nell'impostare la sua regia?

CM Dalla lotta per la libertà, dal conflitto tra la virtù e il vizio, il bene e il male.

BS Siamo dunque agli archetipi.

CM Sì, è una storia di portata biblica, Guillaume è il puro, l'uomo visionario che non ammette il vizio, è un eroe suo malgrado perché, per lui, la morale e il rispetto vengono prima di ogni cosa. Non è così per tutti gli altri, non è così per Gessler che rappresenta il male. Nell'impaginare la drammaturgia mi sono fatta trasportare da *Metropolis* di Fritz Lang. Mi sono chiesta: qual è la libertà che stiamo perdendo? E ho realizzato che ci stiamo auto-asservendo, senza accorgercene, a un meccanismo che ci imporrà sempre di più regole assurde e disumane che tutti accetteremo per quieto vivere. Lo vedo nelle nuove generazioni, col naso giù per terra, fisicamente prostrati al suolo, non guardano più il cielo ma solo questi orrendi mezzi di comunicazione che ci stanno chiudendo al mondo e la cui luce del display è come il sorriso di Narciso, più lo guardi e più finisci nell'abisso senza rendertene conto. Questo male ci sta annichilendo e quel genio di Lang, in *Metropolis*, aveva prefigurato tutto: che la macchina ci avrebbe mangiato, che l'uomo si sarebbe asservito al profitto e che si sarebbe annichilito. Era il 1927.

BS La sua è quindi una critica al sistema capitalistico?

CM Non voglio essere politica, ci metto dentro tutto: io mi riferisco a un sistema mondiale in cui governa il dio denaro e che cela un perverso meccanismo per asservire le masse. Se vuole, una lobby economica che punta alla disumanizzazione. Questa atrocità del male, nella mia regia, è rappresentata da Gessler, biblicamente il demonio. Paradossalmente, oggi tutti sono pronti a dirsi felici per il quieto vivere, come nel primo atto del *Tell* in cui i pastori festeggiano; ma mi chiedo, cosa festeggiano se hanno perso tutto? Per questo all'inizio del primo atto non vedrete la natura o le alpi, ma i pastori grigi, vestiti come in *Metropolis*, impolverati, non sono più né uomini né donne, sono solo sagome asservite attorno a enormi palazzi squadrati. Il contatto con la natura è perduto, non siamo più in empatia col nostro prossimo, del resto l'uomo è l'unica specie che trucida i suoi simili. Guillaume è l'unico che può impugnare la leggendaria balestra.

BS Allora non ci potrebbe essere opera più attuale di questa: il mondo è insanguinato da guerre fratricide ma, purtroppo per noi, appare impossibile trovare "uomini giusti" come Guillaume capaci di guidarci verso la salvezza.

CM Guillaume è un puro come potrebbe essere San Francesco e San Francesco non sarebbe mai entrato in politica, perché gli mancava la vanità. La corsa alla politica è legata a una componente narcisistica. Guillaume non vuole essere un guerriero riconosciuto, non vuole essere un Danton; lui è l'uomo errabondo, il filosofo, il poeta, potrei dire che è un Cristo. Per questo ho inserito molti spunti e molte simbologie bibliche nell'opera, come la danza dei sette peccati capitali in un sabba diabolico o la mela sulla testa di un bambino innocente che Guillaume deve colpire per distruggere il peccato originale che pesa su noi tutti. Per lui i palazzi eretti dal demonio, o dagli Asburgo se preferite, sono un grande atto di superbia e, come accaduto a Babilonia, crolleranno su loro stessi. È il crollo inevitabile destinato a chi sfida il creato. Schiller, nell'*Inno alla gioia*, scrive "senti il creato, guarda le stelle, lì troverai le risposte". Ma oggi guardiamo tutti per terra, i nostri piedi, solo Guillaume non è cieco.

PHOTOGRAPH: ON STAGE LEGEND

Chiara Muti durante le prove di *Guillaume Tell*

BS In estrema sintesi, per lei c'è una grave crisi spirituale in atto, si è perso il rapporto col trascendente, con le stelle.

CM Sì, io amo parlare del creato. Le stelle sono il sorriso di chi ci sta accanto.

BS E il sorriso brilla più dello schermo di uno smartphone.

CM Certo, ma i ragazzi di oggi non lo capiscono. Per non dire che non sanno più godere del privilegio della noia. Per noi significava perderci dentro noi stessi, cercare altri mondi, dare spazio all'immaginazione che è forse l'unica cosa che ci differenzia dalla macchina, insieme alla possibilità di commettere errori: se la macchina sbaglia si blocca, noi quando sbagliamo impariamo due volte e troviamo una nuova strada. Anche le grandi scoperte, spesso, sono derivate da un errore, pensi alla penicillina. È l'errore che ci rende quello che siamo.

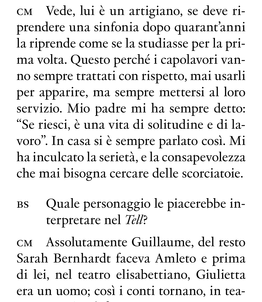
BS Una persona che sa valorizzare gli errori ha avuto certamente dei buoni maestri, quali ricorda con più gratitudine?

CM Strehler in primis, è grazie a lui se mi sono innamorata del teatro! Avevo nove anni quando ho scoperto *Le nozze di Figaro*, è stato un assoluto *coup de foudre*. Vedevo quest'uomo vestito tutto di nero che non appena entrava "cambiava" l'ambiente intorno a lui: tutti i personaggi agivano in maniera diversa, saltellavano, staccavano i tempi giusti, si trasformavano. Con lui è nato il mio amore per il teatro, per lo studio dei personaggi, della parola. Non parliamo poi del lavoro che faceva sulle luci: indescrivibile, ricordo intere nottate alla Scala in cui la percezione del tempo svaniva, con lui che chiamava per nome gli elettricisti, tale era l'empatia. Ecco, lì capii che quello era il mio mondo, perché quando uscivo da lì la realtà mi sembrava grigia. L'amore per la musica deriva certamente da mio padre, come potrebbe essere altrimenti! Ma in questo caso il rapporto va ben oltre quello allieva-maestro. Altra persona che non posso non ricordare è Valeria Moriconi: feci con lei il mio primo provino, in cui portavo Donna Elvira dal *Don Giovanni* di Molière, nonché la mia prima tournée su un testo di Marivaux. Ricordo tutto quello che ho imparato da lei dietro le quinte. Posso dire di aver ricevuto molto da dinosauri, che hanno a loro volta ricevuto da altri dinosauri, pur sentendomi ancora una bambina.

BS La più grande gioia avuta in teatro?

CM È difficile, perché purtroppo ho una mania di perfezionismo mi viene da mio padre che mi mangia e di cui devo liberarmi; è un'arma a doppio taglio che può tarparti le ali. Ad ogni modo, forse il *Don Giovanni* al Regio di Torino con mio padre: ne sono felice, perché per la prima volta ero sicura della strada che avevo intrapreso, così sicura che sono riuscita a convincere pure lui; il suo sguardo complice, alla fine, mi ha profondamente commosso.

PHOTOGRAPH: ON STAGE LEGEND



PHOTOGRAPH: ON STAGE LEGEND

BS La figura di suo padre, come è normale che sia, emerge continuamente. Qual è il consiglio più utile che le ha dato?

CM Vede, lui è un artigiano, se deve riprendere una sinfonia dopo quarant'anni la riprende come se la studiasse per la prima volta. Questo perché i capolavori vanno sempre trattati con rispetto, mai usarli per apparire, ma sempre mettersi al loro servizio. Mio padre mi ha sempre detto: "Se riesci, è una vita di solitudine e di lavoro". In casa si è sempre parlato così. Mi ha inculcato la serietà, e la consapevolezza che mai bisogna cercare delle scorciatoie.

BS Quale personaggio le piacerebbe interpretare nel *Tell*?

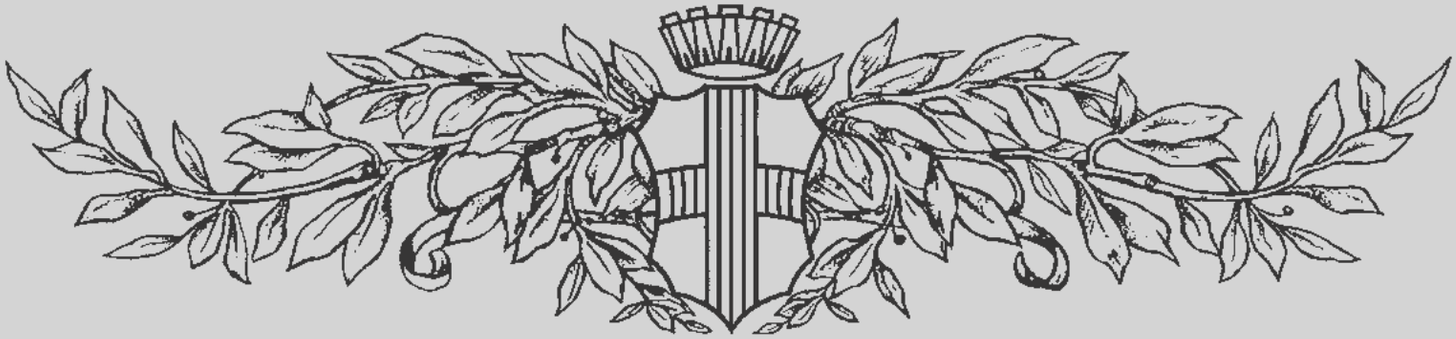
CM Assolutamente Guillaume, del resto Sarah Bernhardt faceva Amleto e prima di lei, nel teatro elisabettiano, Giulietta era un uomo; così i conti tornano, in teatro tutto si può fare.

BS Se al posto mio, davanti a lei, ci fosse Rossini cosa gli chiederebbe?

CM Perché hai smesso di scrivere, a 37 anni, dopo il *Guillaume Tell*?

— BIAGIO SCUDERI
PhD in Musicologia e giornalista professionista, è Direttore Comunicazione Marketing e Progetti speciali della Società del Quartetto di Milano

SCOPRI E ACQUISTA

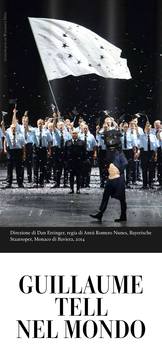


01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE



Direzione di Dan Ettinger, regia di Amrit Romero Nunes, Bayerische Staatsoper, Monaco di Baviera, 2014

GUILLAUME TELL NEL MONDO

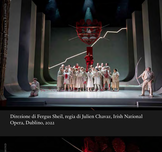
Mettere in scena *Guillaume Tell* (con o senza taglì) è stata impresa ardua in ogni epoca. Il Rossini Opera Festival, sancta sanctorum rossiniano, curò nel 1995 l'edizione filologica integrale, affidando a Pier Luigi Pizzi cinque ore e mezza di spettacolo. Mirando al nostro secolo, è stata sempre la kermesse pesarese a trainare la sfida, stavolta nel 2013 con il *Tell* "socialista" e antipastorale di Graham Vick: nessuna remora, dunque, a trasformare persino le dame popolari in momenti di accanimento sui deboli, il cui anelito di libertà trovava conforto con l'apparizione di un lungo scaloe purpureo che si innalzava verso il cielo accogliendo i passi di Jemmy, figlio del protagonista e personificazione del futuro della Svizzera. Utopia realizzata, almeno a teatro. Non per Amrit Romero Nunes, che nel 2014 alla Bayerische Staatsoper rimaneva nel perimetro di un'azione politica tra il mitologico e l'onirico, avvalendosi di forme astratte (una scena riempita di rabi rotanti, a formare di volta in volta forese o case) e costumi neutri. La sua lettura, contrariamente a quella di Vick, era orientata al pessimismo: in guerra non ci sono eroi, anche se poi il programma di sala monacense sembrava suggerire il contrario, con il volto di Mel Gibson/ Braveheart in copertina. Un anno dopo, nel 2015, Damiano Michieletto faceva il suo debutto alla Royal Opera House di Londra con uno spettacolo costruito sullo sradicamento dell'identità di un popolo. Non a caso, la scena era dominata da un enorme albero divelto. Gli orrori dell'occupazione militare e la lotta di una comunità per conservare la propria natura erano dunque il cuore drammaturgico di questa produzione, che poi aprì la stagione del Massimo di Palermo nel 2018. Michieletto aveva sviscerato tutte le implicazioni della barbarie bellica, compresi gli stupri, usati in ogni epoca come arma per annichilire il nemico. Nella scena finale dell'opera, il grande albero secco veniva sollevato verso l'alto, mentre una luce accecante consegnava al pubblico un bimbo biondissimo, incaricato di interrare una piccola piantina: eco la rifondazione, su nuove radici, di un popolo affrancato dall'oppressione. Nell'autunno 2019 Lione aprì la sua stagione col *Guillaume Tell* di Tobias Kratzer, reduce dall'inaugurazione del Festival di Bayreuth con *Tannhäuser*. Il regista tedesco puntò tutto su stati di tensione crescente secondo la lezione kubrickiana: da qui riferimenti espliciti ad *Arancia Meccanica*, con Alex e i suoi Drughi impegnati a distruggere a colpi di mazze da baseball gli strumenti musicali del popolo-orchestra. E se Italia, Francia e Germania hanno avuto buona familiarità con questo titolo, ci sono Paesi in cui il *Tell* è ancora quasi sconosciuto: in Irlanda, prima della nuova produzione "in bianco e rosso" firmata due anni fa da Julien Chavaz per la Irish National Opera, l'estremo capolavoro rossiniano era andato in scena solo nel 1875, un'epoca in cui gli irlandesi potevano facilmente identificarsi con lo spirito del popolo svizzero.

– LUCA BACCOLINI
Giornalista, laureo per la redazione bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

Portfolio
– L'opera oggi

Direzione di Dan Ettinger, regia di Amrit Romero Nunes, Bayerische Staatsoper, Monaco di Baviera, 2014

Direzione di Daniele Rustioni, regia di Tobias Kratzer, Opera de Lyon, 2019



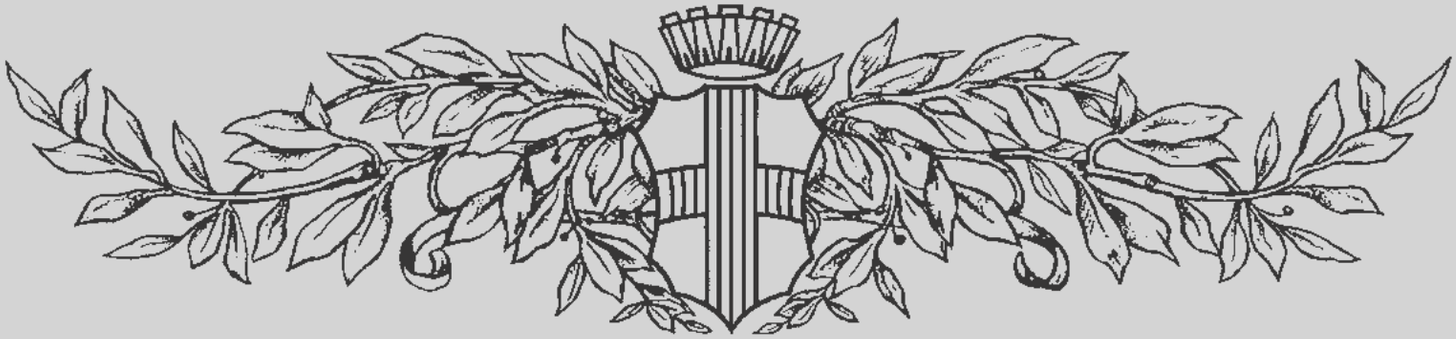
Direzione di Fergus Sheil, regia di Julien Chavaz, Irish National Opera, Dublino, 2022

Amy Ni Fhacraigh, Brett Polegato, Irish National Opera, Dublino, 2022

Direzione di Antonio Pappano, regia di Damiano Michieletto, Royal Opera House, Londra, 2015

Direzione di Michele Mariotti, regia di Graham Vick, Rossini Opera Festival, Pesaro, 2013

Direzione di Michele Mariotti, regia di Graham Vick, Rossini Opera Festival, Pesaro, 2013



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

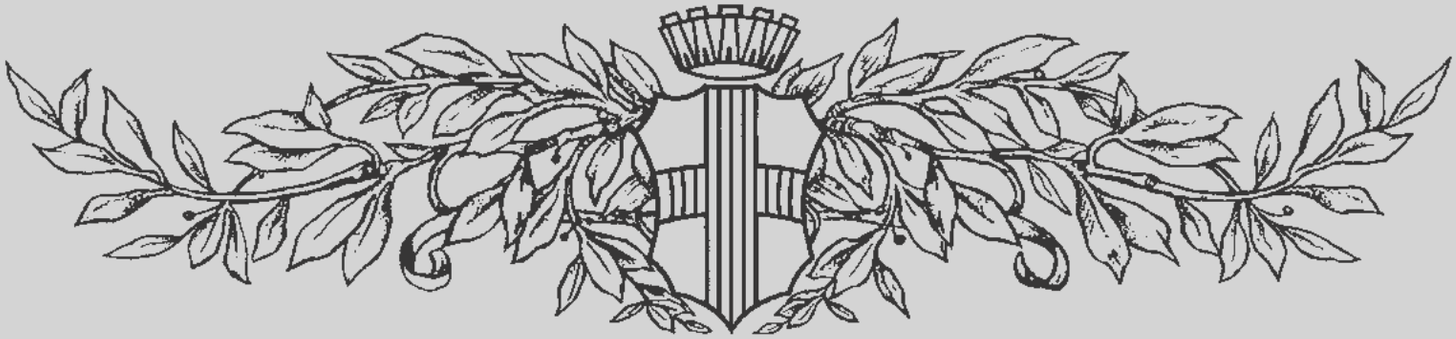
GUILLAUME TELL IN DISCO

Come da prassi esecutiva in teatro, la maggior parte delle non numerosissime incisioni del *Tell* sono in lingua italiana e peccano in quanto a completezza della partitura. È rimasta peraltro famosa l'incisione CETRA del 1952 con i complessi della RAI di Torino diretti da Mario Rossi con una buona Matilde sostenuta da Rosanna Carteri, il Tell di Giuseppe Taddei, l'Arnoldo di Mario Filippeschi e il Farst di Giorgio Tozzi. Ripreso dal vivo nel 1956 è un *Tell* assai lacunoso ma con la voce sempre interessantissima di Dietrich Fischer-Dieskau, un'ottima Anita Cerquetti e la direzione di Mario Rossi. Del 1965 è una edizione ripresa dal vivo al San Carlo di Napoli con la direzione di Fernando Previtali in un contesto stilistico ancora ben lontano da una Rossini Renaissance ma con la presenza di un Gianni Raimondi da antologia e di una Leyla Gencer che, a parte i difetti tradizionali (il famoso "colpo di glottide") e altre mende, riesce a dire la sua.

In francese e in versione integrale è l'HMV diretta da Lamberto Gardelli, generalmente assai lodato per i colori e la ricchezza dell'apparato sinfonico, la Matilde di Monserrat Caballé, egregia ma con alcune mende nella pronuncia francese, Nicolai Gedda nei panni di Arnoldo, che è attento alle diverse tipologie vocali dell'epoca e le evoluzioni successive coniando un personaggio assai elegante e vocalmente duttile. Negativo in gran parte il Tell di Gabriel Bacquier. La Decca pubblica nel 1978 un *Tell* in italiano stilisticamente lodevole diretto da un ancor giovane Riccardo Chailly (per alcuni più impetuoso che romantico), perfetti Mirella Freni (Matilde), anche se non più fresca come un tempo, ma dominatrice dei diversi risvolti stilistici e Luciano Pavarotti (Arnoldo), encomiabile praticamente in ogni aspetto del ruolo; altrettanto apprezzabile Sherril Milnes (Tell) e soprattutto Nicolai Ghiaurov (Farst). La versione pubblicata dalla Philips nel 1988 è fondamentalmente presa dalle recite scaligere dal vivo, ma con diversi inserti. Il Muti protagonista di un *Tell* di quindici anni precedente, al Maggio Musicale, non rinuncia a una carica fino eccessiva, ma in compenso guarda al naturalismo romantico, alla vitalità delle danze, alla complessità del finale con una capacità unica di sintesi. Giorgio Zancanaro è un Tell tecnicamente impeccabile quanto limitato nell'interpretazione, Cheryl Studer al contrario è limitata vocalmente mentre Chris Merritt è un Arnoldo valido anche se spesso poco vario dal punto di vista del fraseggio.

Tra le incisioni in audio più recenti (in francese) si segnalano quelle dirette da Pappano (2007) con Michele Pertusi, John Osborn e Norah Amsellem, e da Gabriele Ferro (con José Van Dam, Chris Merritt, Jane Eaglen).

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

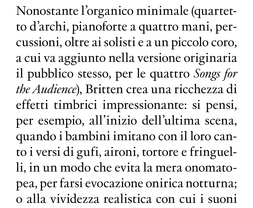
04 RUBRICHE

IL PICCOLO SPAZZACAMINO TRA I BANCHI DI SCUOLA

L'opera per bambini di Britten torna in scena alla Scala nell'apprezzato allestimento firmato da Lorenza Cantini con lo scenografo Angelo Sala, che racconta lo spirito metateatrale del progetto

In scena fino al 29 aprile, *Il piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten torna alla Scala all'interno del progetto "Grandi spettacoli per piccoli", nella regia della compianta Lorenza Cantini, regista collaboratore del Teatro precocemente mancata nel novembre 2021. *The Little Sweep* venne definita dal compositore stesso *A Children's Opera in three acts*, ma il fatto che si tratti di un'opera "per bambini" non è affatto sintomo di semplificazione, né dei contenuti musicali né delle tematiche trattate: al contrario, Britten incentra l'opera su uno scottante tema sociale – quello dello sfruttamento minorile – e lo sviluppa musicalmente con un linguaggio ardito, soprattutto dal punto di vista dell'armonia e del timbro.

Il piccolo spazzacamino è l'ultima parte di un lavoro più ampio, *Let's Make an Opera!*, che costituì la prima rappresentazione operistica in assoluto al Festival di Aldeburgh, il 14 giugno 1949. Tale lavoro meta-operistico su libretto di Eric Crozier fu innanzitutto un modo per coinvolgere la comunità delle campagne del Suffolk – terra natia di Britten – in un progetto che non venisse percepito come elitario. Per rappresentare i bambini più agiati, Britten si ispirò ai figli e nipoti di un amico, Lord Cranbrook, che viveva a Great Glenham, residenza di campagna che era stata la casa di George Crabbe, autore di *The Borough*, racconto su cui è basato *Peter Grimes*. Le tematiche del *Grimes*, e in particolare il rapporto fra innocenza ed esperienza, ritornano nel *Little Sweep*, la cui fonte si trova nei *Songs of Innocence and of Experience* di William Blake. La trama potrebbe sembrare una favola inoffensiva dai risvolti dickensiani: è la vicenda di un piccolo spazzacamino di nove anni che, costretto dalla miseria a lavorare, rimane incastrato in un camino e viene salvato e poi protetto dai bambini e dalle donne di casa, che infine lo mettono in un baule e lo rispediscono in carrozza alla famiglia d'origine, salvandolo dai suoi sfruttatori. Ma a colpire è il modo in cui Britten connota personaggi e situazioni: estrema è la polarizzazione fra il mondo brutale di Black Bob, il capo degli spazzacamini espressione di una mascolinità violenta e di un istinto di sopraffazione, e il mondo delle donne e dei bambini, compassionevole e umano. Britten realizza questo contrasto non soltanto attraverso i registri vocali, ma anche con una timbrica strumentale ossimorica: fin dall'incipit, le percussioni suggeriscono la minaccia adulta che grava sul bambino, mentre il registro acuto del pianoforte e i violini evocano gli aspetti onirici dell'infanzia. Significativo è poi l'uso dei silenzi, che accanto all'inquietudine armonica e a una ritmica spiazzante aumentano la *suspense* teatrale.

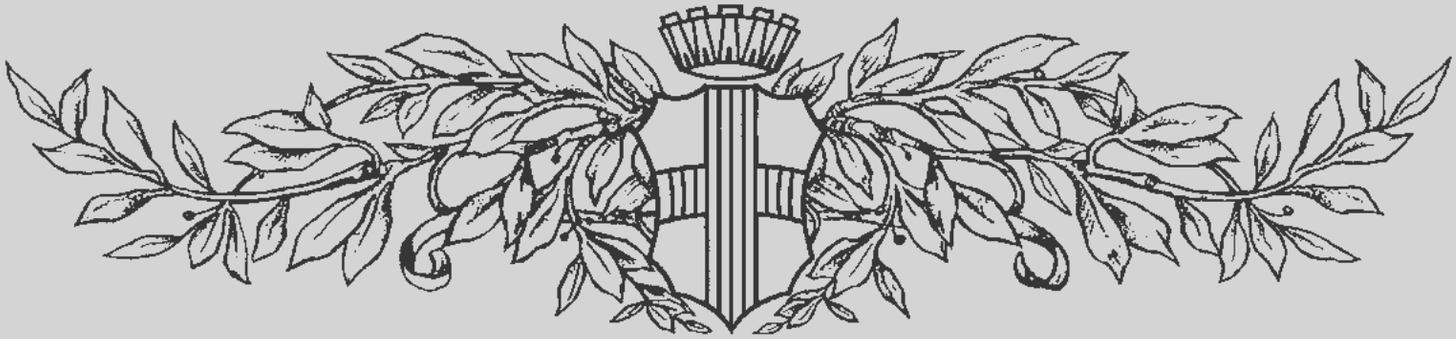


Cinzia Rosselli, Angelo Sala, Lorenza Cantini, Bruno Casoni, 2013

Nonostante l'organico minimale (quartetto d'archi, pianoforte a quattro mani, percussioni, oltre ai solisti e a un piccolo coro, a cui va aggiunto nella versione originaria il pubblico stesso, per le quattro *Songs for the Audience*), Britten crea una ricchezza di effetti timbrici impressionante: si pensi, per esempio, all'inizio dell'ultima scena, quando i bambini imitano con il loro canto i versi di gufi, aironi, tortore e fringuelli, in un modo che evita la mera onomatopea, per farsi evocazione onirica notturna; o alla vividezza realistica con cui i suoni descrivono plasticamente gli schizzi e le sfregature del bagno caldo fatto al piccolo spazzacamino sporco di fuliggine, senza alcuna connotazione di sentimentalismo ottocentesco; o infine alla conclusiva "canzone della carrozza", che utilizza uno dei tanti motivi folklorici in una chiave che potremmo definire già futurista per l'uso della rumoristica.

Il rapporto fra Britten e il mondo dell'infanzia è stato ampiamente dibattuto. In una celebre lettera, Auden rimproverava all'amico di adagiarsi in un "caldo nido d'amore" che era lo specchio di un ancorarsi al giardino d'infanzia e di un rifiuto della sofferenza provocata dalle passioni adulte. Britten si sentiva un bambino fra i bambini, e non è un caso che ancora da adulto tenesse un diario nello stile di uno scolaro. È particolarmente centrata, in tal senso, l'idea di Lorenza Cantini di rappresentare la vicenda in una scuola. Come racconta Angelo Sala, scenografo e amico stretto della regista, "lo stesso Britten parla di un'ambientazione che potrebbe essere fatta in ambito scolastico, un piccolo ambiente simile ai teatri d'oratorio dove avvennero alcune delle prime rappresentazioni". Amplificando l'idea metateatrale di Britten, Cantini e Sala hanno fatto sì che siano i bambini stessi a dar vita alle scene: la canzone della carrozza, per esempio, viene realizzata dai piccoli "srotolando un autobus di cartone, in modo che poi i bambini, con le loro sedie, ricreino istantaneamente l'interno". Come avveniva nelle rappresentazioni originarie, la scena voluta da Sala è semplice: "Una grande aula, sulla cui parete di fondo c'è la cartina geografica dell'Europa di quegli anni. Appesi alle pareti ci sono i disegni dei bambini. Banchi, sedie, la grande cattedra e la lavagna". La natura minimale dello spettacolo fa sì che possa essere montato utilizzando soltanto il proscenio e una parte del settore dell'orchestra. Senza *grandeur*, in pieno spirito britteniano.

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

02

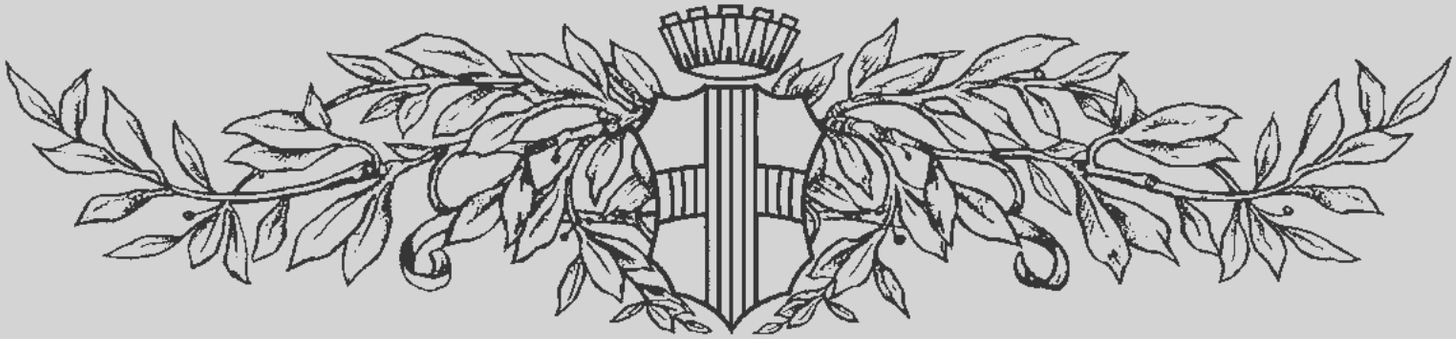
BALLETTO

CRONACHE
Il Corpo di Ballo a Hong Kong e Shanghai
↘

APPROFONDIMENTO
Sguardi contemporanei
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicola Del Freo, Benedetta Montefiore, *Memento*, coreografia di Simone Valastro, 2024



01 OPERA

02 BALLETTO

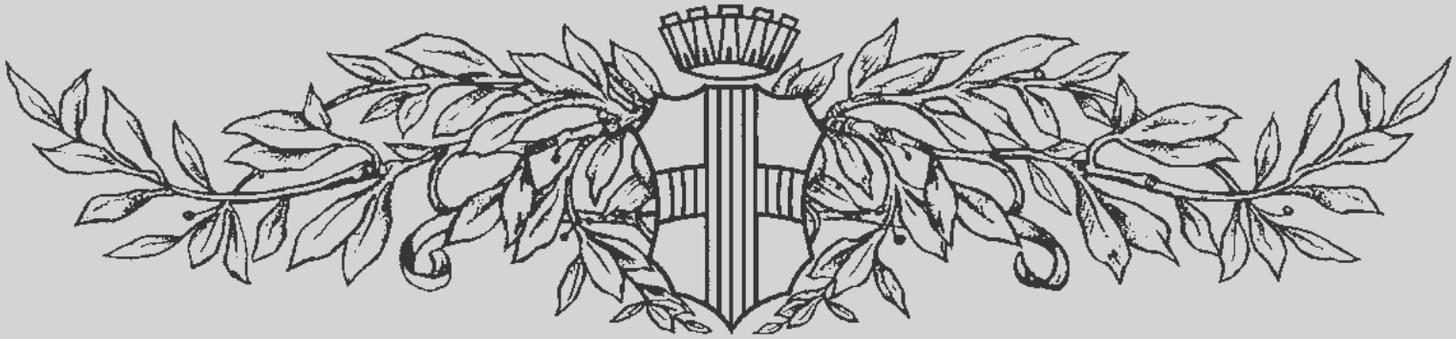
03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, *Le Corsaire*, 2023

IL CORPO DI BALLO A HONG KONG E SHANGHAI

Dal 15 al 24 marzo il Balletto scaligero si esibirà al Grand Theatre dell'Hong Kong Cultural Centre, all'interno dell'Hong Kong Arts Festival, alla sua 52esima edizione, e al Grand Theatre di Shanghai. Otto recite e due produzioni con cui la Compagnia intraprende la sua sesta tournée in Cina. Ad aprire le recite a Hong Kong dal 15 al 17 marzo è uno dei più recenti ingressi nel repertorio scaligero, *Le Corsaire* di Manuel Legris, prima sua opera di rilettura dei classici dell'Ottocento, creata nel 2016 e approdata per la prima volta alla Scala lo scorso anno, occasione per rimodulare sui ballerini scaligeri l'energia e i virtuosismi ma anche il lirismo e il romanticismo di uno dei più entusiasmanti e avventurosi *ballet d'action* del XIX secolo. *Giselle*, il balletto romantico per eccellenza, è in scena a Shanghai, Grand Theatre, dal 21 al 24 marzo, nell'indimenticabile coreografia di Coralli-Perrot ripresa da Yvette Chauviré, con il tradizionale allestimento di Aleksandr Benois, parte della storia del nostro Teatro, patrimonio della Compagnia da innumerevoli anni, e degli artisti scaligeri che l'hanno rappresentata in molti Paesi del mondo, infondendo a ogni ripresa nuova linfa e nuove emozioni, mantenendo vivo questo meraviglioso spettacolo. Nelle recite di *Le Corsaire* saranno protagonisti Nicoletta Manni e Alice Mariani (nel ruolo di Medora), Timofej Andrijashenko e Mattia Semperboni (Conrad), Martina Arduino e Maria Celeste Losa (Gulnare), Marco Agostino e Nicola Del Freo (Lankedem), Claudio Coviello, Rinaldo Venuti e Domenico Di Cristo (Birbanto); Linda Giubelli e Alessandra Vassallo (Zulmea), Gabriele Corrado e Edoardo Caporaletti (il Pascià Seyd). *Giselle* vedrà in scena Nicoletta Manni con Timofej Andrijashenko poi Martina Arduino con Nicola Del Freo e Vittoria Valerio con Claudio Coviello nei ruoli di Giselle e Albrecht, Maria Celeste Losa e Alice Mariani nel ruolo di Myrtha. Occasione di collaborazione con gli artisti locali, l'esecuzione musicale dei due balletti vedrà, sotto la direzione di Valery Ovsyanikov, la Hankyung arte Philharmonic e la Shanghai Opera House Orchestra, e importanti momenti di incontro: prevista infatti la partecipazione di Manuel Legris a un dibattito moderato da Grace Lang, Program Director dell'Hong Kong Arts Festival per l'undicesima edizione del HKAF Distinguished Cultural Leadership Series, e una masterclass tenuta da uno dei *Maître de Ballet* della Compagnia scaligera.



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Navrin Turnbull, *Skew-Whiff*, coreografia di Sol León e Paul Lightfoot, 2024

SGUARDI CONTEMPORANEI

Il Direttore del Ballo scaligero Manuel Legris spiega l'importanza per una compagnia di affiancare al repertorio classico esperienze con nuovi coreografi

Da pochi giorni si è chiuso il sipario sul trittico *Smith/ León e Lightfoot/Valastro*: una nuova sfida, tre debutti importanti che hanno portato alla Scala, per la prima volta, coreografi che avevano già lavorato con compagnie e teatri prestigiosi, ma mai con noi, e il successo di questa serata è uno sprone a proseguire in un percorso che viene anche dalla mia storia personale di danzatore e di direttore. A Parigi ho avuto tante esperienze nel contemporaneo, anche molto radicali, che richiedono tempi di lavoro e di "immersione" che spesso con la programmazione del nostro Teatro diventa complesso organizzare; quando faccio una scelta sul contemporaneo devo quindi tenere conto di questa situazione e degli intrecci delle nostre produzioni. Lo stile di Garrett Smith e Simone Valastro è stato forse più avvicinabile dai nostri artisti; quello di Sol León e Paul Lighfoot è più fortemente contemporaneo, ma non nascondo che mi piacerebbe in futuro andare anche oltre, penso per esempio a Pina Bausch.

Alice Mariani, *Reveal*, coreografia di Garrett Smith, 2024

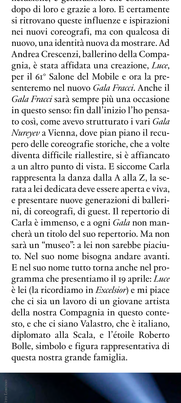
Agnese Di Clemente, Rinaldo Venuti, Marzia Semperboni, *Reveal*, coreografia di Garrett Smith, 2024

Per il momento mi sto orientando su coreografi che hanno una base neoclassica; considerando che la Scala non è il tempio della danza contemporanea, mi sembra un buon inizio presentare nuove visioni, in equilibrio fra repertorio, letture attuali dei classici e stili contemporanei. È un percorso che, in un Teatro come la Scala, va mantenuto, cercando sempre un livello di eccellenza da offrire al pubblico, che ci sta seguendo con passione ed entusiasmo, e agli artisti della Compagnia. Coreografi che possono dare una nuova esperienza artistica speciale, e coreografi italiani, da individuare e far sviluppare, come Simone Valastro: avevo visto i suoi lavori a Parigi e la creazione per il Bol'Soj e ho trovato in lui un potenziale che ora, nella sua creazione per la Scala *Memento* con un grande numero di ballerini, esperienza mai fatta prima, ha raggiunto un altro livello, dove si possono riconoscere le sue esperienze artistiche, il suo bagaglio, ma con una sensibilità particolare.

Memento, coreografia di Simone Valastro, 2024

Antonella Albano, Claudio Coviello, *Memento*, coreografia di Simone Valastro, 2024

Come Direttore è importante individuare spinte coreografiche anche all'interno della Compagnia: a Stoccarda, dalla "scuola" Cranko sono usciti William Forsythe, Uwe Scholz, Nacho Duato... tutta una generazione, e generazioni che continuano dopo di loro e grazie a loro. E certamente si ritrovano queste influenze e ispirazioni nei nuovi coreografi, ma con qualcosa di nuovo, una identità nuova da mostrare. Ad Andrea Crescenzi, ballerino della Compagnia, è stata affidata una creazione, *Luce*, per il 61° Salone del Mobile e ora la presenteremo nel nuovo *Gala Frucci*. Anche il *Gala Frucci* sarà sempre più una occasione in questo senso: fin dall'inizio l'ho pensato così, come avevo strutturato i vari *Gala Nureyev* a Vienna, dove pian piano il recupero delle coreografie storiche, che a volte diventa difficile riallestire, si è affiancato a un altro punto di vista. E siccome Carla rappresenta la danza dalla A alla Z, la serata a lei dedicata deve essere aperta e viva, e presentare nuove generazioni di ballerini, di coreografi, di guest. Il repertorio di Carla è immenso, e a ogni *Gala* non mancherà un titolo del suo repertorio. Ma non sarà un "museo": a lei non sarebbe piaciuto. Nel suo nome bisogna andare avanti. E nel suo nome tutto torna anche nel programma che presentiamo il 19 aprile: *Luce* è lei (la ricordiamo in *Excelsior*) e mi piace che ci sia un lavoro di un giovane artista della nostra Compagnia in questo contesto, e che ci siano Valastro, che è italiano, diplomato alla Scala, e l'étoile Roberto Bolle, simbolo e figura rappresentativa di questa nostra grande famiglia.



Roberto Bolle, *In Your Black Eyes*, coreografia di Patrick de Bana, 2022

Navrin Turnbull, Linda Giubelli, Domenico Di Cristo, *Luce*, coreografia di Andrea Crescenzi, 2023

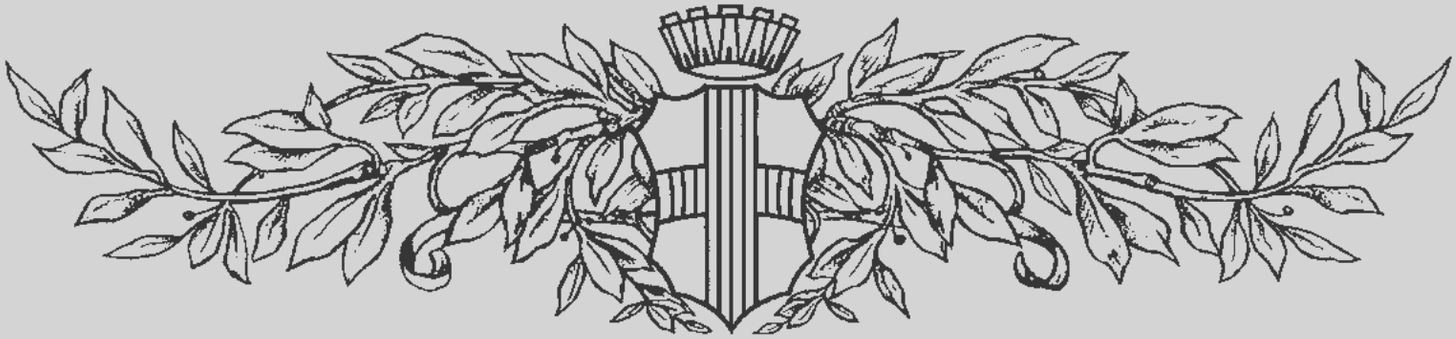
Martina Arduino, Alice Mariani, *Reveal*, coreografia di Garrett Smith, 2024

In futuro il *Gala Fracci* potrebbe essere occasione per creazioni, che da questa serata possano prendere il volo; tutto nel nome di un'artista come Carla dalla grande apertura mentale, sia come ballerina sia come direttrice di compagnia. E pensando alla Compagnia, vedo un livello altissimo, anche in questo recente trittico: versatilità, apertura, gusto nel lavorare con i classici ma con la stessa intensità anche nel contemporaneo, con la grande facilità che hanno le nuove generazioni, duttili e liberi. I ballerini della Scala hanno una maniera molto veloce di lavorare ed entrare in stili diversi, li trovo impressionanti, e ho bisogno di trovare titoli alla loro altezza e al loro livello. Dai primi ballerini, speciali anche in questi pezzi contemporanei, ai tanti artisti che emergono dal Corpo di Ballo. Il mio lavoro e il mio impegno sono di far crescere questi nostri artisti, tanto che si vede un progresso a tutti i livelli. Se da una parte possiamo presentare diversi cast tutti al top, dall'altra c'è il grandissimo riscontro dei nuovi coreografi invitati che hanno lavorato con loro: un riconoscimento e uno stimolo per il futuro.

— MANUEL LEGRIS
Direttore del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Rinaldo Venuti, Maria Celeste Losa, Navrin Turnbull, Darius Gramada, *Skew-Whiff*, coreografia di Sol León e Paul Lightfoot, 2024

Linda Giubelli, Eugenio Lepera, Andrea Risso, Christian Fagetti, Gioacchino Starace, Nicola Del Freo, Emanuele Cazzato, *Reveal*, coreografia di Garrett Smith, 2024



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

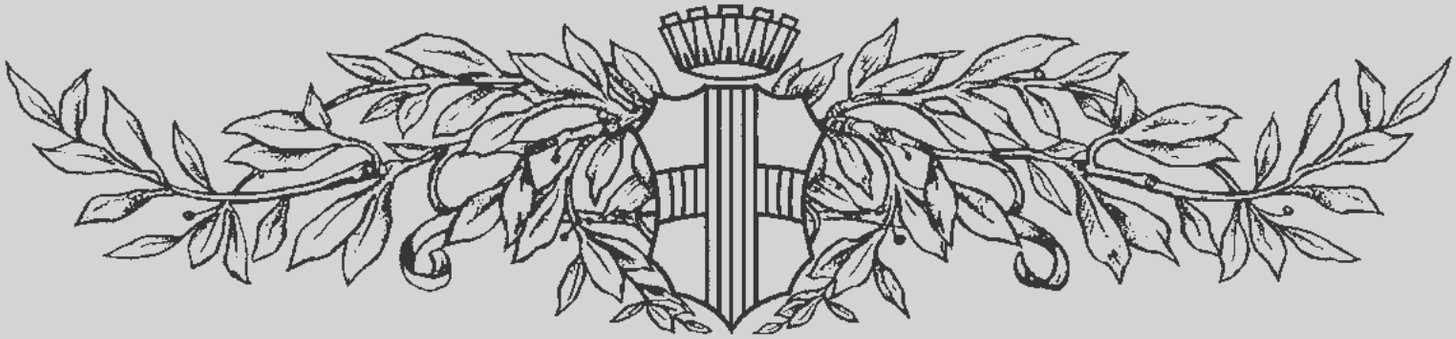
03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Matthäus-Passion

Appuntamenti
da non perdere

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Philippe Herreweghe

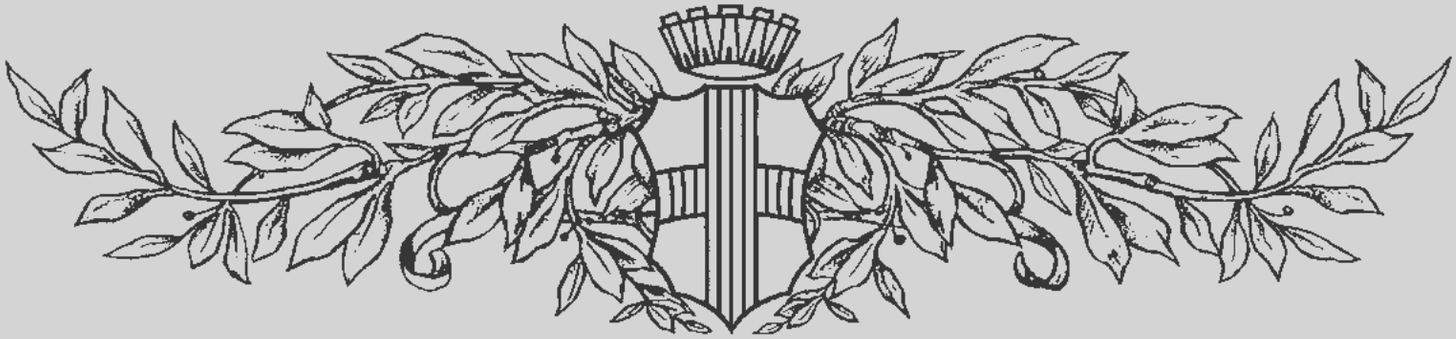
MATTHÄUS-PASSION

Johann Sebastian Bach era Cantor a Lipsia da quattro anni e aveva già proposto un'ampia messe di musica. Eppure la *Passione secondo Matteo* presentava elementi di discontinuità. Innanzitutto, c'era un librettista, Christian Friedrich Henrici (detto Picander), che avrebbe firmato i testi di tante cantate bachiane. Poi, si coinvolgeva un organico doppio: doppio coro (oltre a quello dei soprani) e doppia orchestra animavano le celebrazioni alla Thomaskirche per quel Venerdì Santo. Persino le dimensioni della Passione erano "doppie": oltre due ore e mezzo di musica durante le quali l'Evangelista ripercorreva le ultime ore di Cristo, dal Getsemani alla deposizione. Per l'ascoltatore tanta grandiosità fu evidente sin dalla colossale architettura polifonica su cui si costruiva il corale d'apertura "Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen". Qui Bach combinava il verso di un corale luterano intonato dai soprani, con l'intervento dei credenti e delle Figlie di Sion. I corali, infatti, costituirono l'ossatura della *Passione*, ove compaiono sia nella loro forma a quattro parti, sia come interpolazioni di arie, o come *cantus firmus* di più ampi movimenti concertanti. Ma come già capitava nella *Passione secondo Giovanni*, anche qui Bach impegnò il coro anche per dar voce alle *turbae*, che intervengono violentemente nella narrazione insieme alle altre *dramatis personae*. Tra loro, Pietro, Giuda, i sacerdoti, Ponzio Pilato con la moglie, i testimoni, le ancelle e lo stesso Gesù, che però interviene sempre "incoronato" dalla voce dei violini. Si aggiungono gli ariosi e le arie, perle meditative che secondo un principio di azione/reazione fanno da contraltare alla narrazione di un Vangelo, quello di Matteo, che di per sé offre un'immagine estremamente umana di Gesù, che vediamo qui soffrire come uomo più che come figlio di Dio. Ammirazione e timore hanno caratterizzato la storia di questi (quasi) tre secoli di *Passione secondo Matteo*.

Mendelssohn per primo la ripropose nel 1829 a Berlino, ma vi tagliò buona parte dei recitativi. Busoni progettava portarla in scena nel 1921, ma avrebbe eliminato le arie, che "arrestano l'azione in modo indebito". Lo stesso Teatro alla Scala ospitò solo due volte la *Passione secondo Matteo*: nel 1985, in una controversa messa in scena con la regia di Jurij Ljubimov e nel 2012, con Ruben Jais e la Filarmonica della Scala. Forse aveva ragione Hans Werner Henze, quando riferendosi a Pier Paolo Pasolini affermava che la *Passione secondo Matteo*, nella sua grandiosità, "perdona noi poveri diavoli e ci promette una nuova felicità, piange per noi con tutta l'anima".

— MARIA BORGHESI
Docente di Storia della musica al Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza e Vicepresidente di JSBach.it – Società Bachiana Italiana

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Da non perdere

3 marzo, ore 15

LALLA & SKALI

Con brani tratti da famose colonne sonore, eseguiti dal Coro di Voci bianche dell'Accademia Teatro alla Scala, la serie di concerti per bambini con Lalla e Skali approda al mondo del cinema. Cosa accadrebbe se Lalla e Skali trovassero un varco nello schermo e finissero dentro le storie che si guardano al cinema?

4 marzo, ore 20

PHILIPPE JORDAN

Per la Stagione della Filarmonica della Scala il direttore svizzero Philippe Jordan dirige il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, il *Concerto in re magg.* "per la mano sinistra" di Ravel con il pianista Bertrand Chamayou e i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij nell'orchestrazione di Ravel.

10 marzo, ore 11

MUSICA DA CAMERA

Per i fortunati concerti di musica da camera eseguiti nel Ridotto dei Palchi, i Professori dell'Orchestra della Scala eseguono il *Quintetto per archi* in do magg. K 515 di Mozart e il *Quintetto n. 2 per archi* in sol magg. op. 111 di Brahms.

11 marzo, ore 20

ELĪNA GARANČA

Per il ciclo dei Recital di Canto, il mezzosoprano lettone Elīna Garanča si esibisce insieme al pianista Malcolm Martineau in un programma con musiche di Brahms, Berlioz, Saint-Saëns, Gounod, Čajkovskij, Rachmaninov, Chapí.

13 marzo, ore 18

PRIMA DELLE PRIME

Aspettando la nuova produzione del *Guillaume Tell* di Rossini, Andrea Chegai incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza dal titolo "L'ultimo capolavoro. Un percorso filosofico e storico" a cura degli Amici della Scala.

18 marzo, ore 16

TRILLI, TARTINI E TABELLINE.
LA MATEMATICA DELLA MUSICA

Il nuovo appuntamento della rassegna "Invito alla Scala", curato da Mario Acampa, con la partecipazione dei Cameristi della Scala, è dedicato a Giuseppe Tartini, non solo musicista ma apprezzato didatta e studioso di fenomeni fisico-acustici e delle basi scientifiche dell'armonia musicale.

18 marzo ore 20

MATTHIAS PINTSCHER

È nella Stagione della Filarmonica che debutta al Teatro alla Scala Matthias Pintscher, direttore e compositore tedesco alla guida per dieci anni dell'Ensemble InterContemporain. Il programma accosta brani di Stravinskij, Fauré, Debussy e dello stesso Pintscher. Al violino Ilya Gringolts.

21 marzo, ore 15

UN'OPERA "LEGGIADRA E SENTIMENTALE"?

In occasione dell'allestimento della *Rondine*, nel centenario della morte di Giacomo Puccini, la Scala organizza un incontro in collaborazione con il Centro studi Giacomo Puccini. Intervengono Virgilio Bernardoni, Francesco Cesari, Giovanni Guanti. Modera Raffaele Mellace.

24 marzo, ore 11

MUSICA DA CAMERA

Nuovo appuntamento dei concerti di musica da camera eseguiti nel Ridotto dei Palchi. In quest'occasione i Professori dell'Orchestra della Scala eseguono brani di Halvorsen, Boccherini e Pergolesi.

24 marzo, ore 20

ROSA FEOLA

Per il ciclo dei Recital di Canto, il soprano Rosa Feola si esibisce insieme al pianista Fabio Centanni in un programma con musiche di Mozart, Rossini, Donizetti, Martucci, Debussy, Respighi

27 marzo, ore 18

PRIMA DELLE PRIME

Aspettando *La rondine* di Puccini, Fabio Sartorelli incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi insieme a Riccardo Chailly. La conferenza a cura degli Amici della Scala ha il titolo "Piacevole, limpida [...], con motivi di valzer e arie briose e seducenti".

Mostre a Milano

19 marzo – 30 giugno

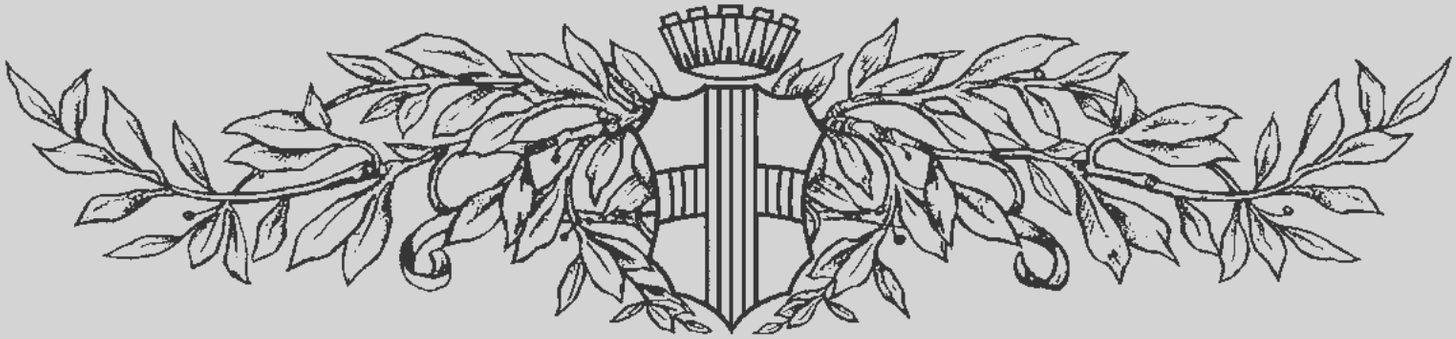
PALAZZO REALE
CÉZANNE / RENOIR

Nel 2024, anno in cui si celebreranno i 150 anni della nascita del movimento impressionista, apre a Palazzo Reale a Milano, dal 19 marzo al 30 giugno, una delle iniziative d'arte più suggestive e importanti della primavera che porrà a confronto le personalità e le opere di due pittori, Paul Cézanne e Pierre-Auguste Renoir, che hanno contribuito in maniera decisiva alle fortune dell'Impressionismo e che hanno influenzato le future generazioni di artisti.

Paul Cézanne, *Portrait de Madame Cézanne*, realizzato tra il 1885 e il 1895, Musée de l 'Orangerie, Parigi

L'esposizione, una mostra di Palazzo Reale, Comune Milano – Cultura, Skira Arte, Museum Studio, in collaborazione con Musée de l'Orangerie e Musée d'Orsay, con il patrocinio di Ambassade de France en Italie, main partner Enel, premium partner Fineco, è curata da Cécile Girardeau, conservatrice al Musée de l'Orangerie di Parigi, e Stefano Zuffi, storico dell'arte, con la collaborazione di Alice Marsal, responsabile degli archivi e della documentazione al Musée de l'Orangerie, e presenta cinquantadue capolavori, capaci di offrire un esaustivo spaccato del lavoro dei due artisti, dalle prime tele degli anni Settanta dell'Ottocento alle prove più mature dei primi del Novecento, riuniti dal mercante d'arte Paul Guillaume (1891-1934) e, dopo la sua morte, dalla moglie Domenica (1898-1977), tutti conservati presso la sede prestigiosa del Musée de l'Orangerie di Parigi, affiancati da una selezione di opere dei due maestri provenienti dal Musée d'Orsay di Parigi e da due tele di Pablo Picasso.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

04

RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS INTERVISTA A LATIFA ECHAKHCH
Elogio della fragilità
↘

PORTFOLIO BOZZETTI E FIGURINI
Marzot alla Scala
↘

RICORDO DI SEIJI OZAWA
Seiji Ozawa alla Scala
↘

NOTE D'ARCHIVIO
Alla ricerca del… repertorio perduto
↘

VOCI ALLA SCALA
I recitativi di Gianni Raimondi
↘

LIBRI
Il coraggio delle dive
↘

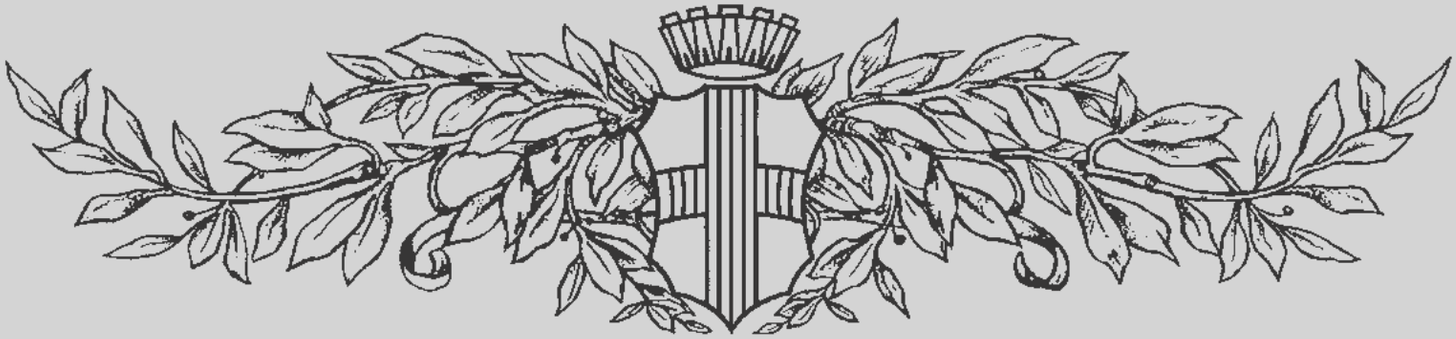
DISCHI
L'arte di nascondere l'arte
↘

MEMORIE DELLA SCALA
La Scala e la Cina: un percorso lungo e tortuoso
↘

SCALIGERI
Silvia Guzzetti
↘

INFORMAZIONI
↘

Figurino per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, regia di Luca Ronconi, 1988



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Fantasmagoria Callas

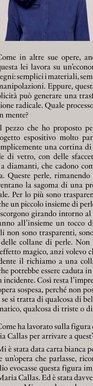
Al Museo Teatrale alla Scala

ELOGIO DELLA FRAGILITÀ

Intervista a Latifa Echakhch di Marina Palma

Per la mostra "Fantasmagoria Callas" l'artista Latifa Echakhch, uno dei nomi più importanti del panorama internazionale, ha realizzato un sipario di perle bianche e rosse per evocare la figura di Maria Callas

L'artista franco-marocchina Latifa Echakhch ha realizzato per la mostra "Fantasmagoria Callas" – curata da Francesco Stocchi con Collaborazione di Margherita Palli – l'installazione *Untitled (Tears)*, che appartiene a uno dei suoi tipici dispositivi di scene sospese: in questo caso piccoline perle bianche e rosse attaccate a dei fili, da cui traspare l'orma fantasmatica di Maria Callas. Quella di Echakhch è l'opera che il Museo Teatrale alla Scala ha deciso di mettere in evidenza per la manifestazione MuseoCity, che quest'anno ha scelto come "Mondi a Milano" (dall'1 al 5 marzo).

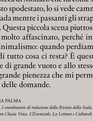


MP Come in altre sue opere, anche in questa lei lavora su un'economia di segni semplici i materiali, semplici le manipolazioni. Eppure, questa semplicità può generare una trasformazione radicale. Quale processo aveva in mente?

LE Il pezzo che ho proposto per questo progetto espositivo molto particolare è semplicemente una cortina di piccole perle di vetro, con delle strutture simili a diamanti, che cadono come una cascata. Queste perle, rimanendo sospese, diventano la sagoma di una presenza spettrale. Per lo più sono trasparenti, ma c'è anche un piccolo insieme di perle rosse che si scongela grande vicino al pezzo, che danno all'insieme un tocco di colore. I fili non sono trasparenti, sono come quelli delle collane di perle. Non volevo alcun effetto magico, anzi volevo che fosse evidente il richiamo a una collana di perle che potrebbe essere caduta in seguito a un incidente. Così resta l'impressione di un'opera sospesa, perché non possiamo sapere se si tratta di qualcosa di bello o di drammatico, qualcosa di triste o di felice.

MP Come ha lavorato sulla figura di Maria Callas per arrivare a quest'opera?

LE Mi è stata data carta bianca per progettare un'opera che parlasse, ricordasse, magari evocasse questa figura emblematica che è Maria Callas. Ed è stata davvero una sfida per me. Mi sono detta che avrei dovuto cercare nell'essenza stessa di ciò che Maria Callas ha rappresentato e rappresenta ancora. Non volevo fare qualcosa di troppo accademico né di troppo celebrativo. Anche stato un certo rischio per me, dettaglio di tutte le storie, grandi e piccole, che hanno costituito la sua vita. Al contrario volevo trovare ciò che di lei ci parla ancora oggi più direttamente, che è l'essenza stessa della tragedia, vale a dire, quelcosa attraverso la quale, se si è suo corpo, la sua presenza, può incarnare la tragedia umana. E un grande argomento, che ho cercato di chiamare *La depossession*: un grande sipario crollato che rappresenta il cielo. A questo sono seguiti altri lavori, ma ho pensato solo tardi il mio rapporto intimo con questo modo di mostrare le cose, per la mia mostra a Villa Sauber, nel Principato di Monaco, dove ho lavorato sugli archivi dell'Opéra Garnier ricostruendo alcune scenografie che erano negli archivi. Una volta allestita la mostra, mi sono ricordata che da bambina assistevo spesso a rappresentazioni di operette a Aix-les-Bains, dove sono cresciuta: mia madre lavorava al casino Grand Cercle e potevamo assistere agli spettacoli che facevamo. Dopo le rappresentazioni, quando mia padre andava a salutare i colleghi, lo seguivo sul palco, e ricordo nitidamente la sensazione di camminare sulla scena dopo spettacolo, quando ci rendiamo conto che di vicino non c'è niente di meraviglioso: perché vedono i fini intonaci, il retro delle scenografie e tutto diventa un po'... deludente. Mi è rimasto impresso ritrovarmi di fronte a questa fragilità dell'immagine. E poi all'improvviso mi sono resa conto che stavo solo riproducendo un ricordo d'infanzia! Mi è sempre piaciuto mettere in discussione tutto, concretamente, specie quando guardiamo un'opera d'arte, che sia una scultura o teatro, opera, cinema, vogliamo che il tutto falso, sappiamo che è tutto costruito artificialmente, oppure riesce a comunicarci altro. E noi vogliamo credere a questi sentimenti molto forti, a queste emozioni che vengono trasmesse che però, allo stesso tempo, ci riportano alla fragilità dell'umanità.



MP È il paradosso dell'arte?

LE Il paradosso della bellezza, quando ci ritroviamo a metà strada tra la forza dell'emozione trasmessa e la debolezza dell'abbenizione. Poremmo costruire un mondo intero e allo stesso tempo, appena si accendono le luci, appena ci spostiamo dal fronte della scena, all'improvviso ci accorgiamo di qualcosa di molto più fragile. Questo ha secondo me un legame molto forte con Maria Callas. La grande domanda che mi sono sempre fatta su questo personaggio è: "Come è riuscita a incarnare tutto ciò nel corpo di una semplice donna?". Stare davanti alle luci, essere scrutata, analizzata, giudicata, e allo stesso tempo posta su un enorme piedistallo. È qualcosa che mi ha colpito enormemente, nel senso che per lei deve essere stata dura, non riesco nemmeno a immaginarlo. Io ho un lavoro che mi consente di trasmettere i miei sentimenti, le mie emozioni e i miei pensieri, ma allo stesso tempo posso permettermi di rimanere un passo indietro: è il mio lavoro che parla, la plasticità del mio lavoro.

MP Questo non vale per Maria Callas.

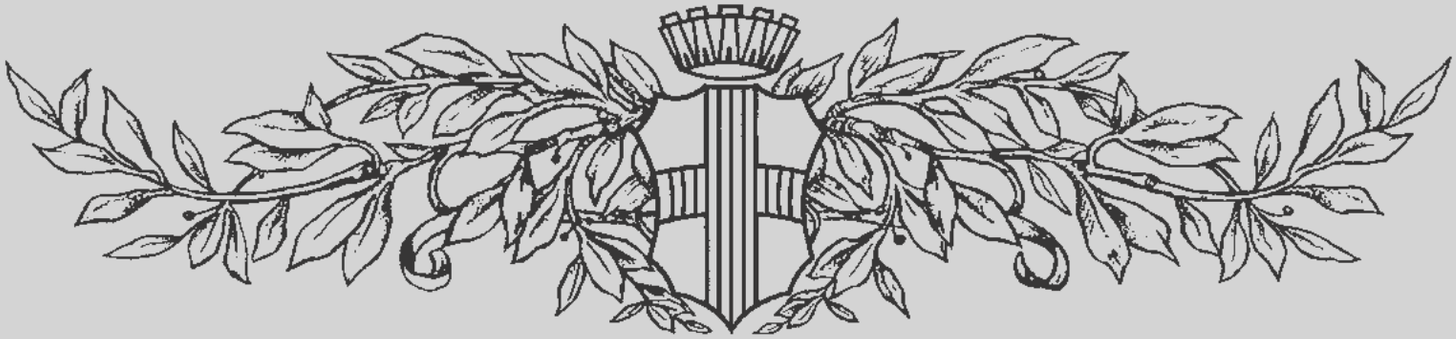
LE No, perché lei il lavoro lo portava dentro di sé, o meglio dentro ciò che la sua stessa fisicità. In seguito, tutti i racconti della sua vita le hanno reso sempre più difficile gestire gli aspetti personali. Anche nelle occasioni pubbliche tutti volevano vedere la sua sfera privata, e lei è costretta un corpo fatto a pezzi, sfaldati, perché nemmeno i suoi sentimenti le appartenevano più. Non uscirò la parola eternità, ma nella figura di Cristo si trova molto di tutto questo. C'è un dipinto alla Pinacoteca di Monaco che ha come soggetto Cristo, un paesaggio, lo si vede camminare per strada mentre i passanti gli strappano i vestiti. Questa piccola scena piuttosto rara mi ha molto affascinato, perché in fondo è il minimalismo: quando perdiamo possesso di tutto cosa ci resta? È questa sensazione di grande vuoto e allo stesso tempo di grande pienezza che mi permette di pormi delle domande.

— MATTIA PALMA

Intervista realizzata in collaborazione di redazione della Rivista della Scala
Collaborano con Elena Lissa, L'Essenziale, La Lettrice e Cadoweb

La mostra "Fantasmagoria Callas" è visitabile al Museo Teatrale alla Scala fino al 30 settembre 2014

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Portfolio
— Bozzetti e figurini

Figurino per *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini, regia di Luca Ronconi, 1988

MARZOT ALLA SCALA

Cresciuta alla scuola del costume storico di Piero Tosi (ne fu assistente sui set di Visconti), Vera Marzot (Milano, 1931 – Roma, 2012) ha poi svolto una personalissima ricerca che l'ha resa figura di spicco nel teatro e nel cinema italiano.

I suoi costumi vivono di continue metamorfosi di colori, abbinamenti di tessuti diversi, ricerche minuziose sul dettaglio. Alla Scala hanno testimoniato il suo senso dell'eleganza spettacoli come *Aïda*, *Fetonte*, *Guglielmo Tell*, *Oberon*, *Lodoïska*, *Tosca*, concepiti con estrema raffinatezza per Luca Ronconi.

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

Figurino per *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini, regia di Luca Ronconi, 1988

Figurino per *Fetonte* di Niccolò Jommelli, regia di Luca Ronconi, 1988

Immagini tratte dal volume

Vera Marzot alla Scala

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

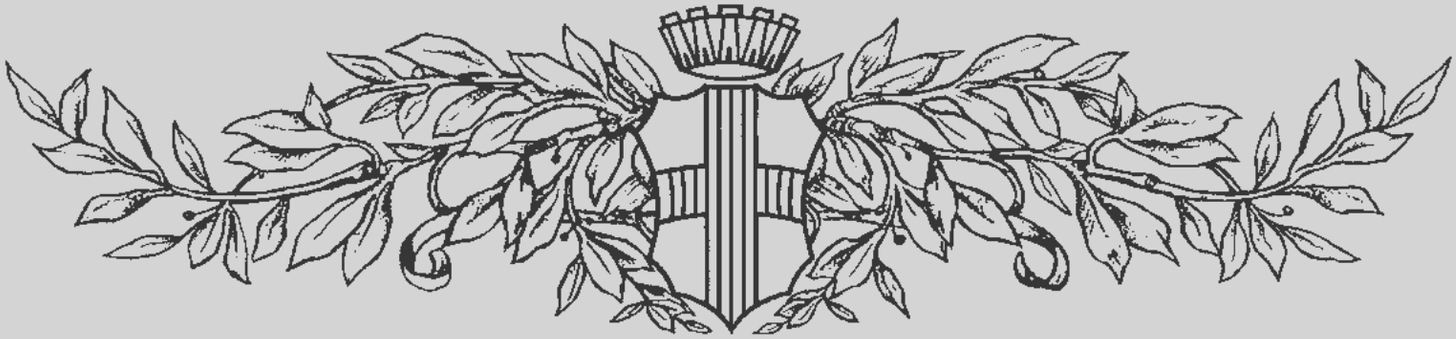
Figurini per *Aida* di Giuseppe Verdi, regia di Luca Ronconi, 1986

Figurini per *Aida* di Giuseppe Verdi, regia di Luca Ronconi, 1986

AMICI DELLA SCALA

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

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Seiji Ozawa, 1983

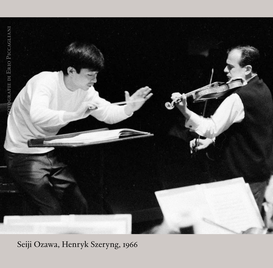
Ricordo di Seiji Ozawa

SEIJI OZAWA ALLA SCALA

La scomparsa di Seiji Ozawa lo scorso 6 febbraio ha colpito il mondo della musica e della cultura mondiale.

Alla Scala il direttore giapponese debutta trentenne per l'inaugurazione della Stagione sinfonica del 1966, dirigendo musiche di Berlioz, Čajkovskij e Brahms, autori ricorrenti nel suo rapporto con il nostro Teatro. Questo primo incontro inaugura una lunga e costante relazione con la nostra Orchestra, che dirige sia nella Stagione del Teatro che della Filarmonica, fino al 1994.

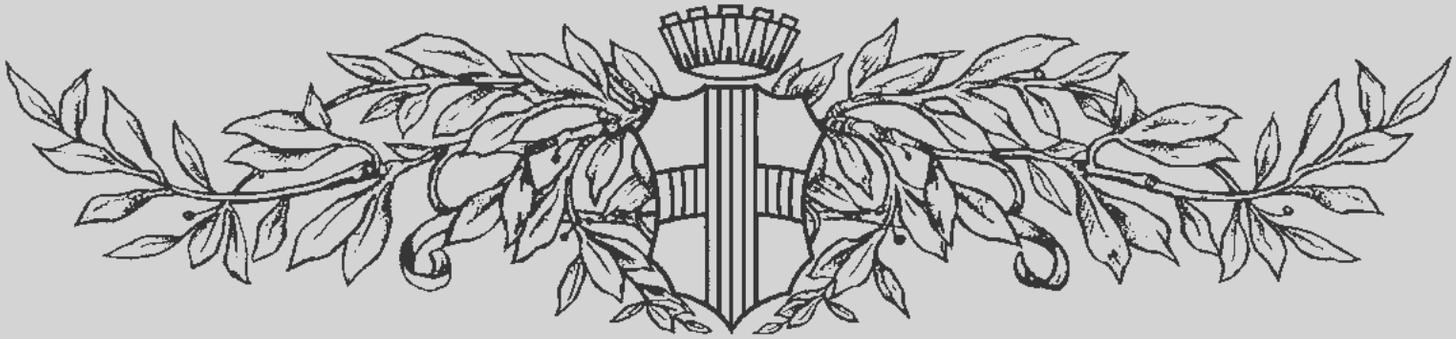
Parallelamente Ozawa dirige cinque opere alla Scala. Per prima *Tosca* nel 1980 con Luciano Pavarotti ed Eva Marton, cui segue *Evgenij Onegin* nella storica edizione del 1986 con Mirella Freni e Nicolai Ghiaurov come Tatiana e Onegin. Mirella Freni sarà di nuovo la protagonista di un'opera di Čajkovskij diretta da Ozawa nel 1990, *La dama di picche*. Nel 1989 dirige *Oberon* di Weber, collaborando con Luca Ronconi e Margherita Palli, che cureranno regia e scene anche della *Damnation de Faust* nel 1995, l'ultima opera che dirige alla Scala, dopo averla presentata nel 1983 in forma di concerto. L'addio al nostro Teatro avviene nel 2001 alla testa della Mito Chamber Orchestra per un concerto benefico.



Seiji Ozawa, Henryk Szeryng, 1966

14/06/1966	Orchestra della Scala, musiche di Berlioz, Čajkovskij, Brahms
16/06/1967	Orchestra della Scala, musiche di Gluck, Čajkovskij, Bernstein, Verdi
29/10/1970	Orchestra della Scala, musiche di Ligeti, Mahler
04/10/1972	Orchestra della Scala, musiche di Ligeti, Rachmaninov, Ravel
15/03/1980	Tosca di Puccini, con regia di Piero Faggioni
30/06/1983	La damnation de Faust di Berlioz in forma di concerto
20/05/1985	Filarmonica della Scala, musiche di Stravinskij, Sibelius
17/06/1986	*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, regia di Andrej Končalovskij
22/06/1986	Filarmonica della Scala, musiche di Debussy, Ravel
26/01/1989	*Oberon* di Weber, regia di Luca Ronconi
30/01/1989	Filarmonica della Scala, musiche di Beethoven, Čajkovskij
14/06/1990	*La dama di picche* di Čajkovskij, regia di Andrej Končalovskij
23/05/1994	Filarmonica della Scala, musiche di Bernstein, Mahler
13/12/1993	Boston Symphony Orchestra, musiche di Beethoven, Berlioz
11/05/1995	*La damnation de Faust* di Berlioz, regia di Luca Ronconi
04/03/2001	Mito Chamber Orchestra, musiche di Beethoven, Takemitsu, Ravel, Prokof'ev

Alexis Weissenberg, Seiji Ozawa, Paolo Grassi, 1972



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

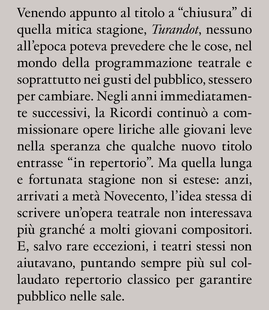
04 RUBRICHE

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

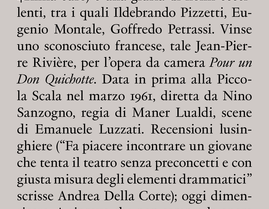
ALLA RICERCA DEL... REPERTORIO PERDUTO

Forse nessun altro editore nella storia è così strettamente identificato col repertorio lirico come Casa Ricordi. In quanto colosso dell'editoria musicale, l'offerta nel suo catalogo copre ovviamente una vasta gamma: a soli cinquant'anni dalla fondazione (1808), il proprio *Catalogo delle opere pubblicate* offriva già un numero impressionante di edizioni didattiche, strumentali, da camera, studi vocali e così via. Ma, da sempre, la colonna portante del suo *business* era la gestione di titoli operistici per teatri professionali. D'altra parte era una scelta strategica più che logica. Il periodo 1816-1926, cioè dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini alla *Turandot* di Puccini, è stato definito, nella felice coniazione del critico William Weaver, il "secolo d'oro" della Grande Tradizione dell'opera italiana: cento anni (anzi, centodieci) nei quali il repertorio lirico italiano è stato protagonista nei teatri d'opera di tutta l'Europa e oltre, con una sequenza impressionante di titoli che, in molti casi, rimanevano nel repertorio fisso dei cartelloni di ogni stagione. Se noi oggi pensiamo soprattutto ai Cinque Grandi Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini le cui opere sono tuttora regolarmente programmate nei teatri lirici, non va scordato che nel corso dell'Ottocento c'erano diverse decine di validissimi compositori, ognuno col suo periodo di gloria più o meno esteso... e molti dei quali nella scuderia Ricordi. Un repertorio gestito con tale perizia commerciale e bravura promozionale che nel 1911 persino un giornale statunitense espresse una smisurata ammirazione (senza nascondere una nota di stizza, dato che gli americani si consideravano *loro* i maestri in materia commerciale) in un articolo intitolato "L'impero musicale che regna sull'opera italiana: da cento anni i Ricordi di Milano sono protagonisti nella storia dell'opera".



Ildebrando Pizzetti, Eugenio Montale, Werner Egk, Goffredo Petrassi, Francis Poulenc e Frank Martin a Villa d'Este, membri della giuria del Concorso indetto per il 150° di Casa Ricordi, fotografia Publifoto, gelatina ai sali d'argento, 1958

Venendo appunto al titolo a "chiusura" di quella mitica stagione, *Turandot*, nessuno all'epoca poteva prevedere che le cose, nel mondo della programmazione teatrale e soprattutto nei gusti del pubblico, stessero per cambiare. Negli anni immediatamente successivi, la Ricordi continuò a commissionare opere liriche alle giovani leve nella speranza che qualche nuovo titolo entrasse "in repertorio". Ma quella lunga e fortunata stagione non si estese: anzi, arrivati a metà Novecento, l'idea stessa di scrivere un'opera teatrale non interessava più granché a molti giovani compositori. E, salvo rare eccezioni, i teatri stessi non aiutavano, puntando sempre più sul collaudato repertorio classico per garantire pubblico nelle sale.



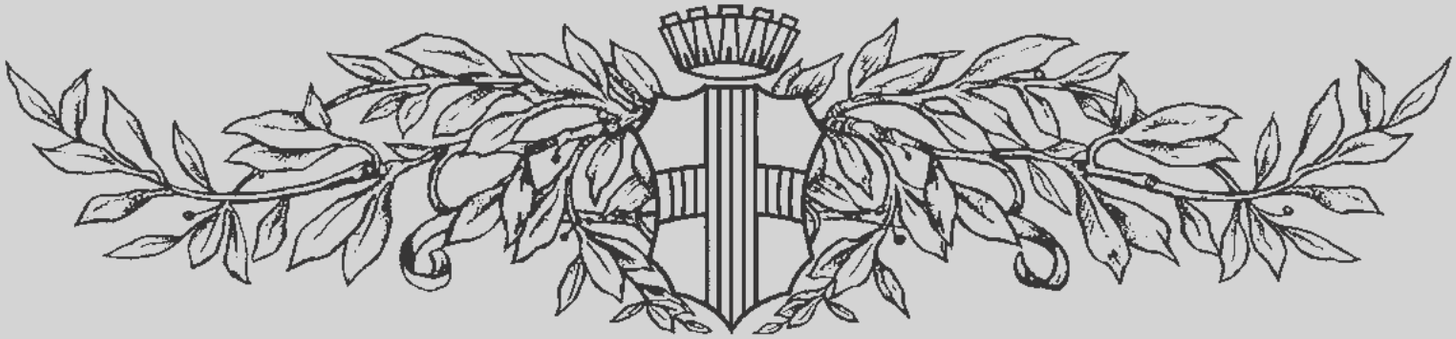
Pour un Don Quichotte, partitura autografa di Jean Pierre Rivière, 1960, frontespizio e carta 1

Oggi questo può sembrare curioso, in un contesto dove proliferano opere liriche nuove e, anzi, "scrivere un'opera teatrale" è tornato a essere un obiettivo per tanti compositori. Ma è invece nel contesto di quegli anni '50 che va visto l'ambizioso "Concorso internazionale per un'opera lirica in un atto" bandito nel 1957 da Casa Ricordi, una delle iniziative per celebrare il suo imminente sesquicentenario. Concorso dotato di un premio di tutto rispetto: tre milioni di lire (oggi sarebbero oltre 42mila euro) e una giuria di nomi eccellenti, tra i quali Ildebrando Pizzetti, Eugenio Montale, Goffredo Petrassi. Vinse uno sconosciuto francese, tale Jean-Pierre Rivière, per l'opera da camera *Pour un Don Quichotte*. Data in prima alla Piccola Scala nel marzo 1961, diretta da Nino Sanzogno, regia di Maner Lualdi, scene di Emanuele Luzzati. Recensioni lusinghiere ("Fa piacere incontrare un giovane che tenta il teatro senza preconcetti e con giusta misura degli elementi drammatici" scrisse Andrea Della Corte); oggi dimenticata. A riprova che non sempre le opere vincitrici di un concorso hanno garantita una futura carriera. Anzi, a volte *perdere* un concorso può avere un risvolto positivo: se Giacomo Puccini non avesse perso un analogo concorso nel 1883, indetto da un altro editore, forse...

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

I RECITATIVI DI GIANNI RAIMONDI

Il tenore bolognese riuseiva a dare pari attenzione agli acuti più ardui, come ai recitativi, che affrontava con grande intensità, come dimostra l'analisi di un passaggio del suo Arnoldo dal *Guglielmo Tell*

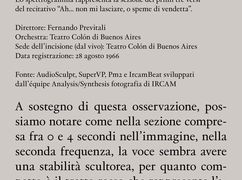
Gianni Raimondi nasce a Bologna nel 1923 e inizia a manifestare la passione per il canto negli anni della prima maturità, dopo essersi distinto nelle attività sportive durante l'adolescenza. La passione per il canto e per lo sport è da subito indice della costanza e della disciplina con la quale Raimondi governa la sua carriera continuativa e duratura. Dopo i primi studi con il soprano Albertina Cassani, prosegue nella sua crescita artistica con il celebre tenore faentino Antonio Melandri. Dal 1947 muove i primi passi nell'area bolognese interpretando il Duca di Mantova in *Rigoletto* ed Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, quindi inizia un percorso che lo porta fino alla prima metà degli anni Cinquanta a esibirsi in teatri di provincia o all'estero in compagnie di giro, spingendosi fino in Sud America e quindi arrivando all'esordio al Liceu di Barcellona nel 1955. Nel 1956 arriva la grande occasione, quando viene chiamato a interpretare Alfredo al Teatro alla Scala nella ripresa della *Traviata* di Visconti, al fianco di Maria Callas, mentre l'anno successivo è Riccardo Percy in *Anna Bolena*, di nuovo insieme alla Callas. Da lì in poi non lascerà più la Scala, con cui sarà impegnato ininterrottamente fino al 1975, prendendo parte ad altre produzioni storiche, tra cui i debutti della *Bohème* di Karajan/Zeffirelli (1963), del *Simon Boccanegra* di Abbado/Strehler (1971), entrambe in coppia con Mirella Freni, e della *Norma* di Gavazzeni/ Bolognini (1972), insieme a Montserrat Caballé e Fiorenza Cossotto, con cui chiude il suo percorso scaligero.

Il 10 aprile 1973 è Arrigo nei *Vespri siciliani* con la regia di Callas e Di Stefano per la riapertura del Teatro Regio di Torino. Si ritira dalle scene nel 1979. Benché Raimondi sia stato sempre riconosciuto specialmente per la facilità negli acuti, in quest'occasione si prende in esame la padronanza del canto nel recitativo di Arnoldo: "Ah… Non mi lasciare, o speme di vendetta" dal IV atto del *Guglielmo Tell*.

FOTOGRAFIA DI ERIO PIAZZALUNGA

Gianni Raimondi, *Guglielmo Tell*, direzione di Francesco Molinari Pradelli, regia di Sandro Bolchi, 1965

Lo spettrogramma rappresenta i primi tre versi del recitativo: "Non mi lasciare, o speme di vendetta. / Guglielmo è fra catene ed impaziente. / Io di pugnar ora l'istante affretto. / In questo dolce asilo… qual silenzio". I versi si alternano all'orchestra e la voce rimane scoperta dall'accompagnamento. Si ottiene dunque la seguente sequenza: voce (da 0 a 4 s) / orchestra (da 4 a 16 s) / voce (da 16 a 24 s) / orchestra (da 16 a 34,5 s) / voce (da 34,5 a 44 s). La peculiarità di questa voce e del pensiero dell'interprete sta nella capacità di dare importanza alla pronuncia delle parole nei recitativi con la stessa attenzione e con la stessa intensità timbrica (ma certamente non la stessa potenza) date agli acuti. Infatti, a differenza di molti suoi colleghi, Raimondi non mostra alcuna difficoltà nella zona di passaggio del registro tenorile e riesce a porgere l'attenzione al suono della parola, mantenendo lo stesso comportamento vocale sia nei cantabili, sia nei recitativi.



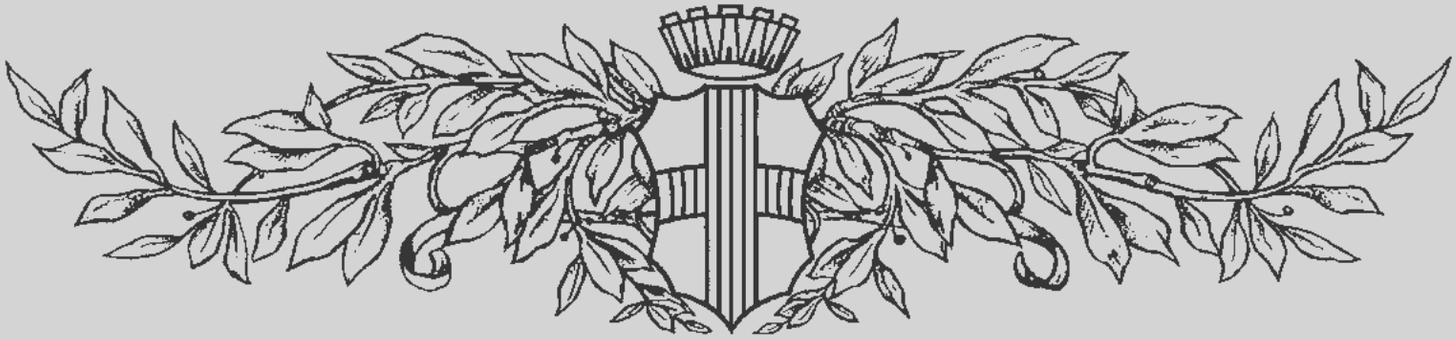
Lo spettrogramma rappresenta la sezione dei primi tre versi del recitativo "Ah… non mi lasciare, o speme di vendetta".

Direttore: Fernando Previtali
Orchestra: Teatro Colón di Buenos Aires
Sede dell'incisione dal vivo: Teatro Colón di Buenos Aires
Data registrazione: 28 agosto 1966

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

A sostegno di questa osservazione, possiamo notare come nella sezione compresa fra 0 e 4 secondi nell'immagine, nella seconda frequenza, la voce sembra avere una stabilità scultorea, per quanto compatto è il tratto rosso che rappresenta l'energia impiegata. Nel secondo segmento della voce, all'incirca al ventesimo secondo, notiamo come l'acuto mostri un vibrato regolare e ampio, di cui la prima oscillazione aiuta a comprendere come il tenore porti la propria voce a un livello di risonanza più alto, in maschera, mantenendo tuttavia la stessa pregnanza timbrica dei passaggi precedenti. Nella terza sezione i segmenti, visti da sinistra verso destra della seconda frequenza, definiscono un suono quasi calligrafico, una sorta di ricamo vocale pregno di suono nell'incedere del processo d'introspezione a cui Arnoldo si trova costretto, una volta appresa la notizia della morte del padre. Leggendo invece lo spettrogramma dall'alto verso il basso nelle sezioni della voce (da0a4s,da16a24sda34,5a44 s), oltre alla quantità di armonici del tenore, notiamo dalla presenza del colore rosso quanto l'energia sia ben distribuita in tutta la sua propagazione, precisamente da 0 a 3000 Hz. Questa forma di salda concentrazione nell'utilizzo dello strumento vocale offre una valida interpretazione di un personaggio combattuto fra amore e patriottismo.

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

IL CORAGGIO DELLE DIVE

Le vite delle primedonne del melodramma sono formicolanti di sorprese e, come poche altre, suscitano interesse, soprattutto per noi, schiacciati da esistenze permeate di normalità. Stefania Bonfadelli, che ha iniziato giovanissima la carriera di soprano lirico di coloratura alla Wiener Staatsoper, con il libro *L'opera delle primedonne* rende giustizia a queste eroine dell'arte vocale. Descrive con tocco leggero codeste vite "talvolta buffe, altre volte tragicomiche, così come i loro personaggi"; anzi, tali esistenze rivelano uno strano legame tra le avventure personali e quanto hanno interpretato sul palcoscenico.

Anche se le prime cantanti d'opera nota l'autrice sono state "le più coraggiose e le più determinate", va ricordato che nel XVII secolo le "donne non calcavano le scene", giacché le dive di allora erano i castrati. Poi ecco la figura di Anna Renzi, che rappresenta una sorta di rivoluzione: lascia Roma (dove la prima cantante su un palcoscenico arriva nel 1798) e si reca a Venezia sul finire del 1640 per interpretare *La finta pazza* musicata da Francesco Sacrati. Avrà successo, denaro per comprarsi una carrozza personale, passerà da un'opera all'altra. Di lei non si hanno più notizie dopo il 1660.

Stefania Bonfadelli

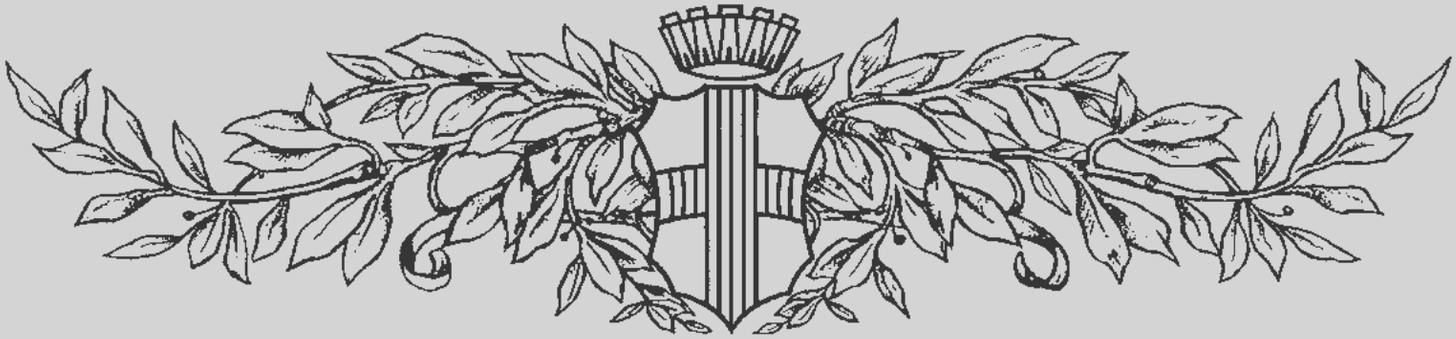
L'opera delle primedonne. Vite straordinarie di dive del belcanto

pp. 144
Lindau
euro 16

I ritratti della Bonfadelli proseguono con Vittoria Tesi, nota come "la Moretta", che nel XVIII secolo è stata il primo contralto di colore della storia dell'opera (era figlia di un lacchè di origini africane); seguono i profili di Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni, "le eterne rivali" vissute nel secolo dei Lumi. Ora sono ricordate anche per le botte che si scambiarono; insomma, "se le davano di santa ragione", con l'aggiunta di parolacce.

C'è poi una cantante che passò momenti intimi con Napoleone (non riveliamo chi fu per discrezione), quindi Rosmunda Benedetta Pisaroni, che era stata menomata dal vaiolo e rimase quasi cieca con il viso sfigurato e riuscì a diventare una grande interprete di Rossini. Non potevano mancare Giuseppina Strepponi o "la diva operaia" Maria Zamboni, che nel 1924 trionfa alla Scala sotto la bacchetta di Toscanini. E infine ecco Lina Cavalieri, "sorta di bella Otero della lirica", e Toti Dal Monte, la "globetrotter".

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FERRINI

Dischi

L'ARTE DI NASCONDERE L'ARTE

Ci sono orchestre che sono legate a doppio filo al proprio direttore, com'è il caso dell'ensemble vocale e strumentale Collegium Vocale Gent, fondato nel 1970 da un gruppo di studenti della città fiamminga guidato da Philippe Herreweghe. In attesa di ascoltarli il 25 marzo alla Scala nella *Matthäus-Passion* di Bach, possiamo apprezzarne l'arte interpretativa in un cd uscito pochi mesi fa per la raffinata etichetta φ (come la lettera greca), in cui l'ampia e celebre Cantata BWV 147 "Herz und Mund" è preceduta da due gemme meno note, le Cantate BWV 99 e 6. Bastano pochi secondi per accorgersi che Herreweghe e il Collegium hanno una frequentazione di circa mezzo secolo con Bach: si percepisce immediatamente l'equilibrio fra *Sense* e *Sensibility*, fra trasparenza delle geometrie bachiane e flessuosa ricchezza della sonorità, senza cadere né in eccessi di austerità penitenziale né in istrionismi fuori luogo. Inoltre, Herreweghe rifugge da una superficiale euforia di stampo ba-rock, preferendo adottare tempi che valorizzino la varietà delle articolazioni e quindi del discorso musicale.

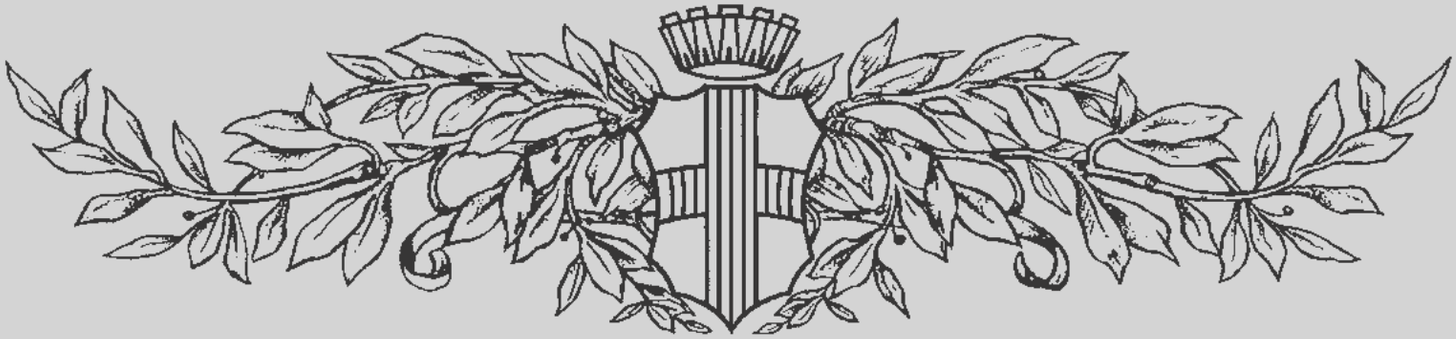
Johann Sebastian Bach

Cantatas BWV 99, 6, 147

Philippe Herreweghe
Milds/Potter/Cutting/Kooij
Collegium Vocale Gent

Il cd delinea un percorso emotivo ben preciso: l'inizio di questo viaggio dello spirito è affidato alla Cantata BWV 99, basata sul Discorso della Montagna e contraddistinta da un sentimento di appagamento e di fiducia in Dio. Spiccano il *cantus firmus* dei soprani e i virtuosismi del flauto, in dialogo sia con il tenore sia con l'oboe d'amore. Ben diversa è l'atmosfera della Cantata BWV 6, per il Lunedì dell'Angelo, dai toni crepuscolari: Herreweghe infonde il pathos necessario a sottolineare la lotta fra luce e tenebre, fra certezza e incredulità di fronte alla Resurrezione di Cristo. All'oboe d'amore si sostituisce l'oboe da caccia; *Finsternis* (oscurità) e *Sündenweg* (peccato) sono parolechiave, su cui passano armonie dissonanti. Persino l'aria del tenore, interpretata con intensità da Guy Cutting, ci mostra che nel sentimento finale di fiducia è ancora contenuto un tormento. *Per aspera ad astra*, si arriva alla Cantata BWV 147, scritta per la festa della Visitazione della Vergine e subito connotata dal giubilo delle trombe. Ancora una volta, con Herreweghe il sentimento di una gioia composta, sorta di porto di pace dopo gli affanni, prevale sugli eccessi spettacolari. Tutto scorre con meravigliosa naturalezza, al punto che quasi non ci accorgiamo del miracolo di perfezione compiuto dall'ensemble e dai solisti. Nascondere l'arte attraverso l'arte stessa è uno dei grandi meriti di Herreweghe e dei suoi musicisti, da sempre votati a mettere in luce la musica più che se stessi.

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LA SCALA E LA CINA: UN PERCORSO LUNGO E TORTUOSO

Con una tournée del Corpo di Ballo nel mese di marzo, la Scala torna in Cina. È la settima volta dal 2006, ma i primi tentativi risalgono a molto tempo prima.

Manifesto della tournée della Scala del 2006, prima nazionale delle manifestazioni "Italia in Cina" 2006

Quella di portare all'estero le proprie produzioni è una missione che per il Teatro alla Scala ha radici antiche. La prima tournée di cui si ha notizia risale al 1878, nel centenario della fondazione del Teatro, con una serie di concerti al Trocadéro di Parigi diretti da Franco Faccio, il direttore prediletto da Verdi. Anche la prima tournée operistica ha luogo a Parigi, con *La vestale* di Spontini diretta da Edoardo Vitale nel 1909, questa volta all'Opéra. Dopo la Francia arrivano molte altre nazioni: la Svizzera, l'Austria, la Germania e via via tanti altri Paesi, tanto che oggi sono 42 gli Stati visitati dalla Scala in almeno un'occasione. Guardando a Oriente, il Giappone entra relativamente presto tra le mete dei Complessi scaligeri, anche se dopo una gestazione piuttosto lunga. Tadatsugu Sasaki, storico fondatore di NBS l'organizzazione che ha curato tutte le nove tournée realizzate tra il 1981 e il 2016 amava raccontare che, dopo i primi contatti risalenti al 1965, aveva dovuto corteggiare la Scala per sedici anni prima di riuscire a invitarla nel Paese del Sol Levante. Il percorso è stato tuttavia molto lineare e i diversi progetti si sono succeduti nel tempo con grande regolarità e certezza, almeno fino all'epoca del Covid, che ha portato all'annullamento di quello previsto per il 2020, in concomitanza con le Olimpiadi a Tokyo, anch'esse rinviate. Molto più complessa la situazione riscontrata nei rapporti con la Cina, che arriva trentatreesima tra le nazioni "conquistate" dalla Scala. Infatti, la prima tournée viene realizzata solo nel 2006, dopo lunghi anni di tentativi andati a vuoto. Una volta partito, tuttavia, il treno viaggia molto veloce e quella del marzo 2024 a Hong Kong e Shanghai, con *Le Corsaire* nella coreografia di Manuel Legris e la tradizionale *Giselle*, sarà la settima tournée scaligera in Cina, che porterà a 66 il numero degli spettacoli rappresentati in terra cinese.

Come si diceva, il cammino lungo la "via della seta" è decisamente più tortuoso di quello giapponese, ed è caratterizzato da diversi cambi di interlocutore, dalla necessità di superare difficoltà organizzative, culturali ed economiche e a volte anche da contingenze avverse, che a un certo punto paiono far sembrare "stregato" l'obiettivo.

I primi contatti con la Cina risalgono al 1994, quando si apre un carteggio tra l'Ambasciatore d'Italia in Cina, Alessandro Quaroni, e il Sovrintendente scaligero Carlo Fontana, in relazione alla possibilità, caldeggiata dal Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese, di realizzare una produzione di *Turandot* a Pechino nel luglio 1996. La Cina si sta aprendo all'Occidente e i tempi sembrano maturi per poter pensare a un progetto in grande stile, puntando sulla presenza della Scala, vista come emblema della cultura italiana. L'idea intrigante è che le rappresentazioni possano aver luogo all'interno della Città Proibita, creando un evento di grandissimo rilievo. I tempi si dilatano, cambiano gli interlocutori, il periodo previsto slitta prima all'ottobre 1998 e quindi al 1999. Il progetto cambia anche connotazione: accantonata l'idea della *Turandot* nella Città Proibita, il programma prevede la presenza della Scala tra il 15 ottobre e il 4 novembre 1999 a Shanghai, Pechino e Hong Kong con sei rappresentazioni de *La traviata* e cinque esecuzioni della *Messa da Requiem* di Verdi, il tutto con la direzione di Riccardo Muti. Le sedi considerate per Pechino sono la Sala dell'Assemblea del Popolo e il 21st Century Theatre, per Shanghai il bellissimo Grand Theatre di People's Square, progettato da Jean-Marie Charpentier e ancora in attesa di essere inaugurato (succederà nel 1998), e per Hong Kong il Cultural Centre, con un teatro di ottimo livello. Stavolta gli sviluppi sembrano davvero concreti e a gennaio 1997 c'è il primo passo ufficiale: l'invio in Cina di una delegazione scaligera composta da Maria Di Freda, allora Assistente del Sovrintendente, Franco Malgrande (tutt'oggi Direttore dell'Allestimento Scenico) e Andrea Valioni (allora Direttore della Produzione). Gli esiti sono positivi e nelle settimane successive si procede alla definizione dei dettagli e del budget di progetto.

I riscontri dalla parte cinese però si fanno attendere ed emerge anche il problema di individuare l'agenzia cinese accreditata per l'organizzazione del supporto locale, necessità imprescindibile per poter procedere con il progetto nella Cina dell'epoca. In due comunicazioni datate 27 marzo e 8 maggio 1997 l'Ambasciatore Quaroni evidenzia la posizione attendista del Ministero della Cultura cinese, legata proprio a tale aspetto, nonché la competizione tra diverse agenzie interessate a gestire il progetto. Tutto è comunque superato nel luglio 1997, quando si apprende che la contropartita economica da parte cinese è assolutamente insufficiente e che include il pagamento dei "per diem" in natura, attraverso la fornitura diretta di pasti di cucina cinese. Si è dunque costretti a constatare che non ci sono le condizioni di fattibilità del progetto, che pertanto viene annullato.

Si torna a parlare di Cina all'inizio del nuovo millennio. Stavolta anche con il supporto dell'Istituto Italo Cinese, presieduto da Cesare Romiti. Il rapporto, molto più solido di quelli precedenti, è con il Beijing Music Festival, la cui presidente è Deng Rong, figlia minore di Deng Xiaoping, già Presidente della Repubblica Popolare Cinese. Il progetto, inizialmente ipotizzato per il 2002, slitta poi al 2003 e prevede, tra il 17 ottobre e il 2 novembre, quattro recite di *Traviata* al Poly Theatre e un concerto sinfonico-corale nella Sala dell'Assemblea del Popolo, tutti a Pechino, anche in questo caso con la direzione di Riccardo Muti. L'accordo economico viene raggiunto e il contratto è sostanzialmente definito dopo un lungo lavoro di confronto: stavolta sembra davvero fatta. Ma il destino è avverso: nella primavera 2003 in Cina scoppia l'epidemia di SARS (Sindrome respiratoria acuta grave, precursore del Covid-19, che però ha avuto una diffusione molto più contenuta) e nel mese di luglio 2003, considerando il rischio troppo alto, il Consiglio di Amministrazione scaligero decide di rinviare il progetto, che di fatto non viene più ripreso. La Cina sembra davvero stregata per la Scala!

Ma la perseveranza alla fine viene premiata. Così due anni dopo, nel 2006, Anno dell'Italia in Cina e proiettato verso le Olimpiadi di Pechino 2008, finalmente si concretizza la prima tournée scaligera in suolo cinese. L'impegno è più contenuto rispetto alle ipotesi degli anni precedenti: si tratta di una tournée del Corpo di Ballo, allora diretto da Frédéric Olivieri. Come di consueto è previsto l'impiego di orchestre locali, quindi il personale che si trasferisce in Cina supera di poco le 100 unità, contro le oltre 400 che erano richieste per i progetti operistici, e anche i volumi dei materiali scenici sono ridotti. Il programma proposto è *Sogno di una notte di mezza estate*, con la coreografia di George Balanchine sulla musica di Felix Mendelssohn-Bartholdy, e sono previste 11 recite in 4 città. Si parte dal Grand Theatre del Cultural Centre di Hong Kong per poi spostarsi nella Cina continentale, a Tianjin, tappa fortemente voluta dall'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, perché nella prima metà del XX secolo nella città esisteva una concessione italiana, oggi diventata il "quartiere italiano". L'impatto con la "vera" Cina è piuttosto traumatico: la città accoglie gli scaligeri la sera dell'arrivo con una nebbiolina umida e intrisa di smog, che trasuda inquinamento. La vecchia sala di Tianjin è in condizioni al limite della praticabilità, le docce sono inagibili e i ballerini sono costretti dopo lo spettacolo a rientrare in albergo per cambiarsi. Tianjin, una delle città più popolose della Cina e sbocco verso il mare di Pechino, è ancora molto lontana dallo sviluppo delle altre due maggiori metropoli cinesi. Gli spettacoli vanno comunque in porto regolarmente, anche grazie all'impegno del direttore d'orchestra David Garforth, che in ogni piazza riesce a trovare il giusto feeling con le diverse orchestre. Dopo questo inizio, le altre due tappe sono assolutamente in discesa, con tre recite al Poly Theatre di Pechino e altrettante al Grand Theatre di Shanghai. Complessivamente l'operazione è un successo, anche in un'ottica di cooperazione artistica, grazie al coinvolgimento nelle produzioni delle orchestre e delle scuole di ballo locali, queste ultime per la messa a disposizione degli allievi impegnati nello spettacolo, preparati e selezionati in anticipo da un *maître de ballet* inviato in Cina prima della tournée.

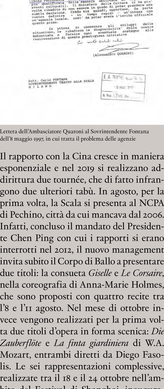
L'arrivo di tecnici e staff all'aeroporto per la prima tappa della tournée a Tianjin, 2016

Chiuso positivamente questo capitolo, se ne apre un altro e si torna a pensare alla realizzazione di una grande tournée operistica in Cina. Nel frattempo, nel 2007, a Pechino si è inaugurato il nuovo National Centre for the Performing Arts (NCPA), meraviglioso costruzione progettata da Paul Andreu, architetto francese autore, tra l'altro, dell'Arco de La Défense a Parigi. Con il sostegno dell'Ambasciata d'Italia a Pechino e con l'obiettivo di sviluppare i rapporti tra l'Italia e la Cina si inizia a parlare del progetto nell'agosto 2009, quando Maria Di Freda, allora Direttore generale della Scala, incontra per la prima volta il Presidente del NCPA, Chen Ping, avviando la discussione. Si lavora inizialmente a un progetto per settembre 2012, che poi viene posticipato a settembre 2013, immediatamente dopo la mia nomina a già programmata in Giappone, in modo da ottimizzare i costi dei viaggi internazionali. Il progetto prevede quattro recite di *Aida* di Verdi e un *Concerto di Gala* con la direzione di Gustavo Dudamel. Nel corso della trattativa si inserisce anche la proposta da parte cinese di portare a Milano un'opera realizzata dai Complessi del NCPA, *L'orfano cinese* del compositore Lei Lei, proposta che viene presa in considerazione nell'ambito delle iniziative per Expo 2015 a Milano. L'accordo sembra concluso e anche la parte economica definita, ma nella primavera del 2012 il NCPA riapre la discussione su alcuni aspetti fondamentali e la trattativa si complica. La Scala è quindi costretta ad annullare il progetto e trasferisce alcuni degli impegni artistici presi per il Festival di Hong Kong a Pechino, mentre il progetto in Cina alla tournée già prevista in Giappone, proponendo in coda al programma definito due esecuzioni di *Aida* in forma di concerto e il *Gala* a Tokyo e Osaka. I rapporti con il NCPA, e in particolare con il suo Presidente Chen Ping, si interrompono quindi bruscamente e non saranno più recuperati fino al momento del suo ritiro. Nel 2014 si torna nella "Grande Cina", quando il Corpo di Ballo, stavolta guidato da Makhar Vaziev, è invitato dal Festival di Hong Kong a presentare sei recite di *Giselle*, nella versione coreografica di Yvette Chauviré, programmate tra il 18 e il 22 febbraio. La sede è il Grand Theatre nel Cultural Centre, che già aveva ospitato il Corpo di Ballo scaligero nel 2006. L'organizzazione è estremamente efficiente e la tournée si svolge in un clima molto distesa. Tra gli interpreti figura anche la coppia di *étoiles* ospiti Svetlana Zakharova e David Hallberg.

Nel 2016 si presenta un'altra opportunità per consolidare i rapporti con la Cina. Caduto un grosso progetto di tournée in Australia, che prevedeva opera, balletto e concerto nel corso di quattro settimane, i Complessi scaligeri si dividono in due cordate che si sfiorano proprio in Cina. Orchestra e Coro seguono un percorso che li porta prima in Corea, poi a Shanghai e quindi a Mosca, mentre il Corpo di Ballo è impegnato per tre settimane nella Cina continentale: prima a Tianjin, poi a Shanghai e infine a Canton, per poi spostarsi in Giappone, a Tokyo.

Il 3 settembre 2016 è una data importante perché per la prima (e a oggi ancora unica) volta Orchestra e Coro della Scala si esibiscono al gran completo in Cina. La sede è lo Shanghai Oriental Art Center, meraviglioso costruito nell'area di Pudong, anch'esso (come il NCPA) progettato dall'architetto francese Paul Andreu, dove il *Simon Boccanegra* di Verdi è eseguito in forma di concerto con la direzione di Myung-Whun Chung, ottenendo grande successo.

Il Corpo di Ballo, invece, con un diverso organizzatore, ha iniziato il suo viaggio pochi giorni prima, il 1 agosto, partendo da Tianjin, dove ha aperto il tour con *Giselle*, nella consueta versione di Yvette Chauviré, e dove proporrà complessivamente cinque recite, tra cui due del balletto da camera *Cello Suites* con coreografia di Heinz Spoerli. La Compagnia è diretta guidata da Mauro Bigonzetti, che però a causa di un infortunio non può partecipare alla tournée. Grande è la sorpresa nei partecipanti che avevano vissuto la tournée del 2006 nel vedere la città completamente trasformata, ordinata, ricostruita, ma soprattutto dotata di una sede meravigliosa: il Grand Theatre, collocato nel Tianjin Cultural Centre, strutturato di incredibile bellezza con annesso un lago artificiale. Alla prima della tournée è presente l'intervallo ufficiale tra una delegazione scaligera con la cerimonia del tè: anche Huang Xingguo, Sindaco della città del 2008, artefice del rinnovamento e soprattutto promotore della costruzione del nuovo teatro. Dopo Tianjin il Corpo di Ballo scaligero si sposta a Shanghai e propone lo stesso programma nel periodo che va dall'8 all'11 settembre allo Shanghai Oriental Art Center, dove pochi giorni prima si erano esibiti l'Orchestra e il Coro. Ultima tappa cinese, sempre con *Giselle* e *Cello Suites*, è all'Opera House di Guangzhou (Canton), dove la Scala si presenta per la prima volta. La terza tournée del Corpo di Ballo si chiude con una grande festa organizzata in onore della Compagnia. Sull'onda del successo della tournée appena conclusa, si parte subito con un nuovo progetto per il 2018, ancora con il Corpo di Ballo, alla cui guida è tornato Frédéric Olivieri. Le piazze interessate sono quattro: Shanghai, questa volta al Grand Theatre, lo stesso del 2006, per la prima volta a Macao (Grand Auditorium del Xi'an (Shaanxi Performing Arts Center), poi nuovamente Tianjin, nel bellissimo teatro del 2016. Il programma prevede l'alternanza di due produzioni: *Don Chisciotte* nella coreografia di Rudolf Nureyev e ancora *Giselle*, per complessive 15 recite.

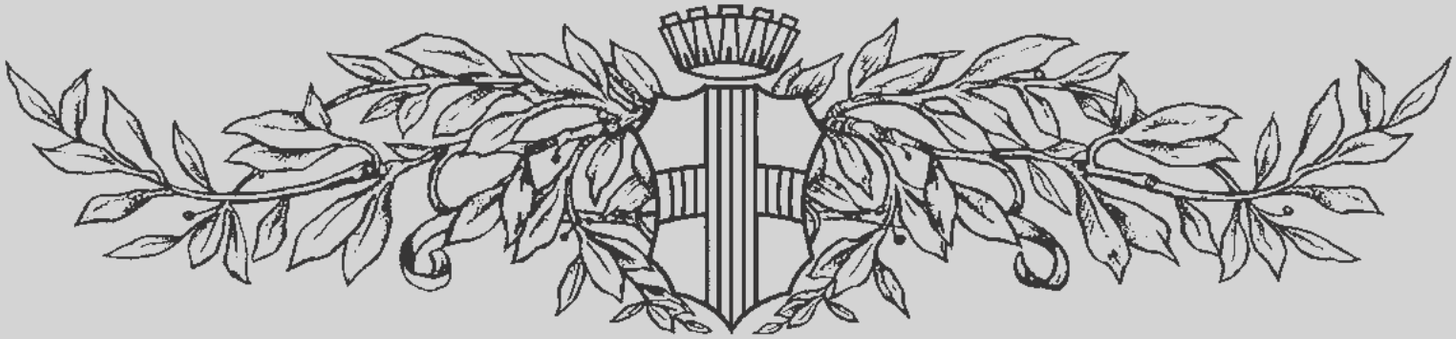


Lettera dell'Ambasciatore Quaroni al Sovrintendente Fontana dell'8 maggio 1957, in cui tratta il problema delle agenzie

Il rapporto con la Cina cresce in maniera esponenziale e nel 2019 si realizzano addirittura due tournée, che di fatto infrangono due ulteriori tabù. In agosto, per la prima volta, la Scala si presenta al NCPA di Pechino, citrà da cui mancava dal 2006. Infatti, contro il brandito del Presidente Chen Ping con cui i rapporti si erano interrotti nel 2012, il nuovo management invita subito il Corpo di Ballo a presentare due titoli: la consueta *Giselle* e *Le Corsaire*, nella coreografia di Anna-Marie Holmes, che sono proposti con quattro recite tra 18 e 11 agosto. Nel mese di ottobre invece vengono realizzati per la prima volta due titoli d'opera in forma scenica: *Die Zauberflöte* e *La finta giardiniera* di W.A. Mozart, entrambi diretti da Diego Fasolis. Il sei rappresentazioni complessive, realizzate tra il 8 e il 24 ottobre nell'ambito del Festival di Shanghai, inaugurano la Shangyin Opera House, altro nuovo teatro della metropoli cinese. Benché il progetto sia realizzato sotto l'egida scaligera, fortemente voluto dal Sovrintendente Alexander Pereira, l'impegno delle maestranze della Scala è limitato a causa della concomitante programmazione in sede. Sono coinvolti quindi l'Orchestra e il Coro dell'Accademia della Scala per *Zauberflöte* e il gruppo della Barocchisti insieme a professori dell'Orchestra scaligera per *La finta giardiniera*, oltre ai tecnici scaligeri. Rimane quindi ancora un'ultima frontiera da raggiungere: l'obiettivo di realizzare una tournée con spettacoli d'opera in forma scenica e pieno impegno dei Complessi della Scala, sogno iniziato trent'anni fa attraverso i primi, pionieristici contatti con una Cina allora completamente diversa da quella attuale.

— ANDREA VITALINI

Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala
Con ringraziamento: Staff della Direzione Generale
(dipartimento cui facevamo capo i progetti di tournée)



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

SILVIA GUZZETTI

Nell'estate del 2023 Silvia Guzzetti vince il concorso indetto dalla Scala per l'Archivio Storico Artistico

È solo da pochi mesi che Silvia Guzzetti ha cominciato a lavorare nell'Archivio della Scala, ma le sue prime impressioni raccontano già molto di come si gestisce un patrimonio storico e artistico di valore inestimabile.

MP Cominciamo dalla sua formazione.

SG Sono originaria di un piccolo paese della provincia di Como e ho frequentato l'Università degli Studi di Milano, dove ho studiato Lettere Moderne in triennale e Archivistica e Biblioteconomia in magistrale. Dopodiché ho iniziato a lavorare per una casa editrice, dove mi occupavo sia dell'archivio storico sia del fondo fotografico. Non ci ho messo molto a capire che nella mia professione bisogna essere costantemente aggiornati, perché le tecnologie avanzano e ci lasciano indietro, motivo per cui mi sono iscritta a un master dell'Università di Macerata in Formazione, Gestione e Conservazione degli archivi digitali. Quindi ho cominciato a occuparmi dell'archivio di uno studio di architettura, finché non ho saputo del concorso della Scala.

MP Cosa l'ha attirata della Scala?

SG Ci sono diverse ragioni. Dal punto di vista pratico va detto che non esistono tanti concorsi per archivisti, che più spesso lavorano come liberi professionisti occupandosi di progetti e collaborazioni a breve termine. Quindi un'opportunità di un incarico indeterminato non capita spesso. Ma c'è anche un motivo più personale: ho studiato danza classica per tanti anni e mi è sempre rimasta nel cuore. Chiunque faccia danza vede la Scala come obiettivo dei sogni: così quando ho visto il bando mi sono detta che poteva essere un'occasione per arrivare comunque alla Scala, anche se in un modo diverso.

MP Facciamo un passo indietro. Come è nata la sua passione per l'archivistica?

SG È stato grazie a un corso che ho seguito all'università incentrato sul caso Moro. Lì ho capito che l'archivistica è una vera e propria scienza. Purtroppo si tende a pensare a un archivio più come a un luogo polveroso e senza vita, perché l'archiviazione si associa sempre alla fine di un processo. Invece non è così. Innanzitutto perché c'è tantissimo da fare prima di arrivare a ciò che noi intendiamo come archivio storico. Ogni archivio ha tre fasi: c'è la fase corrente, in cui sono prodotti i documenti che le persone usano quotidianamente; poi c'è la fase chiamata "di deposito", in cui i documenti vivono in un limbo, perché si riferiscono a pratiche concluse, ma possono essere ancora utilizzati per altre attività quotidiane, ad esempio come testimonianza o come precedente; infine si arriva alla fase storica, dove possono scaturire altre funzioni, sopratutto di tipo culturale.

MP Immagino che ogni archivio sia molto diverso dagli altri.

SG Un archivio rispecchia sempre il suo soggetto produttore, che sia una persona, una famiglia, un ente o un'azienda privata. Bisogna tenere sempre a mente la peculiarità di chi ha prodotto quella documentazione: è questo il punto di partenza per introdurre delle buone pratiche di archiviazione.

MP Ci dica qual è stato il suo primo impatto con l'Archivio della Scala.

SG Quando sono arrivata alla Scala sono stata subito introdotta da Andrea Vitalini e Luciana Ruggeri, con cui lavoro, a tutta la parte legata agli spettacoli: le locandine, i costumi, i bozzetti, i figurini, i contratti artistici, insomma tutto quello che riguarda la messa in scena dello spettacolo. Ma poi non bisogna dimenticare tutta la parte documentale, che è un po' il dietro le quinte: quello che succede nelle direzioni, le corrispondenze tra i sovrintendenti, i vecchi accordi sindacali. Ci sono documenti in cui la storia della Scala si intreccia alla Storia con la S maiuscola. A volte può persino spaventare trovarsi davanti a una mole così importante di documentazione, anche se in parte è già riordinata, ma è anche molto stimolante. Bisogna ricordare che un archivio non è mai solo quello che produce l'ente, ma è anche tutto quello che avviene di collaterale.

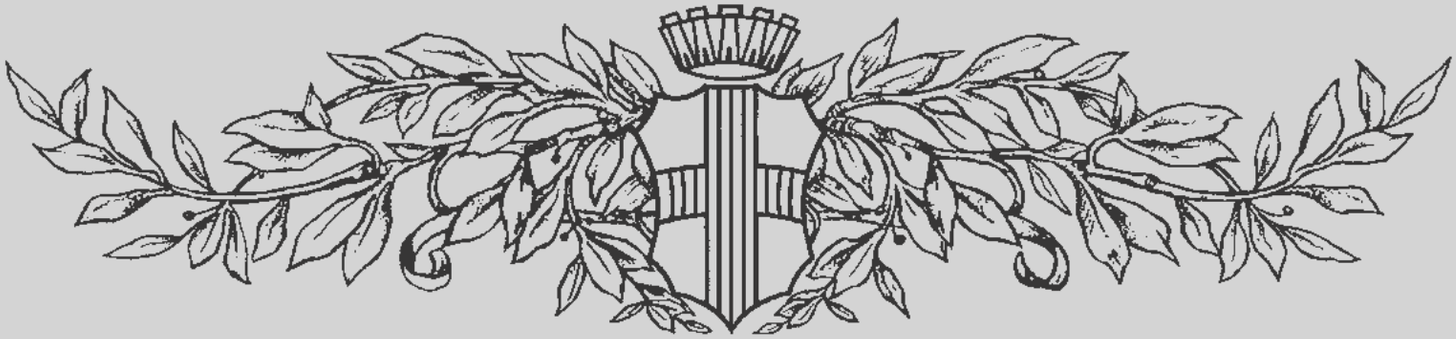
MP Quali sono stati i documenti che l'hanno più emozionata finora?

SG Devo ammettere che, a parte l'impressione di tutti i documenti artistici che ho già citato, è stata sopratutto una serie di lettere di Paolo Grassi che ho sistemato, descritto e scansito. Era uno scambio di pensieri sugli allestimenti degli spettacoli avuto con il Direttore dell'Allestimento Scenico Tito Varisco: non è stato solo un notevole salto indietro nel tempo, ma mi ha ricordato che tutto quello che entra in archivio è in realtà connesso con qualcos'altro. Gli archivi sono sempre una rete, una maglia: un documento da solo racconta poco se non è incasellato nel suo contesto e nelle relazioni che crea con altri documenti. Oltre alle lettere c'erano anche alcuni dei famosi biglietti che Grassi scriveva a tutti quelli con cui lavorava, alcuni anche molto divertenti.

MP Parliamo invece di digitalizzazione.

SG Per prima cosa è necessario chiarire la differenza tra digitalizzazione e dematerializzazione, ovvero la semplice scansione. Per digitalizzare bisogna anche organizzare e descrivere tutto ciò che viene scansito: ci sono diversi standard, compresa una normativa italiana molto precisa che spiega come devono essere formati i documenti elettronici e quali metadati servono affinché un documento rimanga stabile nel tempo. Anche sulla conservazione ci sono regole stringenti: pensiamo ad esempio che, se la carta dura nei secoli, alcuni supporti rischiano in poco tempo di non essere più leggibili, come i cd e i floppy disc. Abbiamo una cassetta degli attrezzi da poter usare sempre, ma certo non credo si possa pensare di fare un cambiamento radicale dall'oggi al domani, bisogna iniziare da alcuni settori e aree specifiche e poi accompagnare tutte le persone che lavorano a imparare nuovi metodi. Va detto che la Scala già da tempo sta affrontando questa nuova fase.

— MATTIA PALMA
Giornalista, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala.
Collabora con Classic Voice, L'Essenziale, La Lettura e Cultweek



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

APRI LE PORTE DELLA SCALA CON IL PASS UNDER 30 E 30/35

Sono oltre 1.000 i ragazzi sotto i 36 anni che hanno già scelto di sottoscrivere un Pass Under30 e 30/35, che al costo di 10€ permette di accedere a tariffe, inviti, prove e visite guidate speciali dedicate ai giovani (sia curiosi che appassionati) per tutta la durata della Stagione.

Il Pass è totalmente digitale: si acquista direttamente online e abilita immediatamente l'account ad accedere all'Area Riservata Web dedicata alla Community Under30 e 30/35 del Teatro alla Scala, dove sono presentate tutte le iniziative. Inoltre, i possessori di Pass ricevono tramite newsletter una informativa quando nuove proposte vengono lanciate.

Il Pass riserva numerosi vantaggi sull'acquisto di biglietti di palco e platea, tra cui uno sconto del 35% per la maggior parte delle recite infrasettimanali di Opera e Balletto e per tutti i concerti. Uno sconto ancora maggiore, fino al 50%, si può ottenere in alcune date speciali come i Giovedì 30/35 (introdotte da un aperitivo offerto dal Teatro) oppure acquistando almeno quattro biglietti per la stessa recita con l'offerta **Insieme in palco**.

La condivisione è infatti da sempre un ingrediente chiave per godersi l'emozione di una serata alla Scala. Anche per le generazioni future, il Teatro vuole rappresentare non solo un luogo di musica e spettacolo ma anche un'occasione di incontro.

Accanto alle agevolazioni, i possessori di Pass ricevono periodicamente inviti completamente gratuiti per vivere esperienze uniche in Teatro, come la partecipazione a prove aperte o le visite guidate in esclusiva al backstage, al Museo Teatrale e ai Laboratori Ansaldo, per scoprire i luoghi più inaccessibili del "dietro le quinte".

SCOPRI E ACQUISTA

LA SCALA

LA SCALA

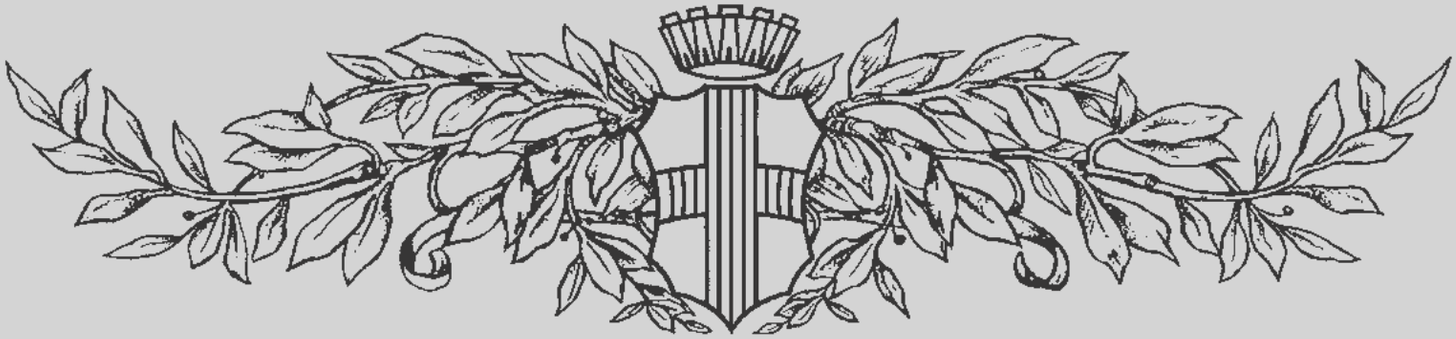
Rivista del Teatro 03/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

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

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

COPERTINA: Bozzetto di Alessandro Camera per *Guillaume Tell*



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE