

TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



MARZO 2022



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

FONDATORI PERMANENTI

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

FONDATORI SOSTENITORI

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

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Caffè Borbone

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

Il ritorno alla Scala di *Adriana Lecouvreur* dopo 15 anni è occasione di una ripresa e di molti debutti: collaudatissimo nei maggiori teatri del mondo, da Londra a New York e Vienna, anche se nuovo per il pubblico milanese è l'allestimento firmato da David McVicar, che fa del gioco metateatrale del librettista Colautti un omaggio al mestiere del palcoscenico, ricostruito affettuosamente nei suoi mille particolari. Debutterà invece, alla Scala e nel titolo, il milanese Giampaolo Bisanti, studi al Conservatorio, inizi promettenti e carriera sbocciata nei grandi teatri europei. Lo ha intervistato per noi Mattia Palma, mentre Luca Baccolini si è fatto raccontare dalla protagonista Maria Agresta l'emozione del ritorno alla Scala dopo sette anni in una parte nuova e di particolare impegno. Accanto a lei alcune delle voci più importanti del panorama operistico di questi anni rendono imperdibile la produzione: da Yusif Eyvazov e Freddie De Tommaso nei panni di Maurizio di Sassonia a Anita Rachvelishvili come Principessa di Bouillon, ad Alessandro Corbelli e Ambrogio Maestri che si alternano come Michonnet.

Se McVicar ricostruisce in palcoscenico la Comédie Française nella sua *Adriana*, Robert Carsen rispecchia la sala del Piermarini nella sua celebre produzione di *Don Giovanni*, pensata per l'Inaugurazione della Stagione 2011/2012 e ripresa ora con il debutto scaligero di uno dei protagonisti più carismatici degli ultimi anni, Christopher Maltman, che divide la scena con i collaudati e apprezzati Hanna-Elisabeth Müller e Alex Esposito e di un direttore straordinario per intelligenza e talento, Pablo Heras-Casado, che abbiamo chiesto a Liana Püschel di intervistare. Va ricordato inoltre che fino al 15 marzo proseguono le rappresentazioni de *La dama di picche* diretta da Timur Zan-

giev con Asmik Grigorian e Najmiddin Mavlyanov.

Per il balletto torna *Jewels*, il classico di Balanchine. Patricia Neary, per cui Balanchine creò la parte principale in *Rubies* e che ha danzato questa coreografia anche con il nostro direttore Manuel Legris, è alla Scala per riprendere il balletto insieme alla Compagnia, che non lo affronta da otto anni, e ne ha parlato a Carla Vigevani. Luca Ciammarughi commenta il ritorno a Mahler del Direttore Musicale Riccardo Chailly che nella Stagione Sinfonica affronta una delle partiture più vaste e complesse dell'autore, la Sinfonia n° 2 "Resurrezione", particolarmente significativa in questo tempo di guerra.

Nel mese di febbraio la Scala e tutto il mondo del teatro hanno perso due grandi protagonisti. Abbiamo chiesto a un regista di oggi, Francesco Micheli, di ricordare un gigante della scenografia come Ezio Frigerio, che collaborando con registi come Giorgio Strehler ma anche Castellani, Puggelli, Ronconi, Deflo, Pasqual, Konchalovsky e Cavani ha dato un contributo fondamentale alla storia della rappresentazione nel '900. Francesco Maria Colombo traccia invece un ritratto affettuoso di Filippo Crivelli, ripensandone la figura di uomo di teatro (e di televisione) instancabile ed eclettico in cui la visione autoriale completava e a volte superava l'impegno registico.

Per la rubrica "Foyer" Mattia Palma ha intervistato l'irrefrenabile Marco Vizzardelli, assiduo frequentatore di platea e gallerie e commentatore vulcanico, quasi un concentrato delle più accese discussioni non solo loggionistiche. Chiude il numero Marco Agostino, promosso da febbraio Primo ballerino: uno dei volti del rinnovamento del Ballo scaligero promosso dal Direttore Manuel Legris.

Paolo Besana

SOMMARIO

| | |
|-----------------------------------|----|
| ADRIANA-RENAISSANCE | 2 |
| LE MAGIE DELL'UMILE ANCELLA | 6 |
| IL "DUENDE" DI DON GIOVANNI | 10 |
| NEL MONDO DI BALANCHINE | 14 |
| LA VITA IN UNA SINFONIA | 18 |
| UN TEATRO CHE POGGIA SULLA REALTÀ | 20 |
| PIPPO CRIVELLI: AUTORE DI TEATRO | 24 |
| FOYER. MARCO VIZZARDELLI | 27 |
| SCALIGERI. MARCO AGOSTINO | 28 |

Adriana-renaissance

Giampaolo Bisanti debutta alla Scala
dirigendo *Adriana Lecouvreur* di Cilea,
“opera di elegante semplicità e immediatezza”



Giampaolo Bisanti

È dal 2007 che *Adriana Lecouvreur*, il capolavoro di Francesco Cilea, non si rappresenta alla Scala: il personaggio più amato da dive e divine di ogni palcoscenico, in prosa da Sarah Bernhardt a Eleonora Duse, all'opera da Renata Tebaldi a Mafalda Favero fino a Mirella Freni e Daniela Dessì. L'opera torna in scena dopo quindici anni con la direzione di Giampaolo Bisanti, doppiamente debuttante: sia alla Scala sia in questa partitura spesso bistrattata, o almeno sottovalutata – a dire il vero non tanto dal pubblico quanto dalla critica –, ma che negli ultimi anni sta facendo riscoprire la sua forza in molti teatri italiani.

Le chiedo per prima cosa di difendere quest'opera.

È una partitura che non ha nessun bisogno di essere difesa, perché il senso del dramma di Cilea e la sua maestria sono subito evidenti in chi la ascolta. Anzi, per essere un'opera inserita nel contesto del Verismo musicale, in realtà di verista ha pochissimo: le manca completamente l'impatto a volte eccessivo che siamo abituati ad attribuire ai titoli di quel periodo. Ci sono momenti in cui l'atmosfera può diventare persino congelata, rarefatta: penso ad esempio al quarto atto, costruito come un sogno crepuscolare in cui la protagonista è immersa, interrotto solo da una breve parentesi in cui altri personaggi cercano di distrarla, di renderla felice. Sono sottigliezze che non possono non colpire. O penso ancora al monologo dalla *Fedra*, con quell'accompagnamento orchestrale così etereo, quasi onirico. Il nostro scopo è dare una spinta propulsiva a tutto questo.

E quali sono i trucchi per riuscirci? Per prima cosa avere un grande so-

prano carismatico, come è il caso di Maria Agresta. È curioso che la parte della protagonista non sia particolarmente *demanding* dal punto di vista vocale, ma che la sua difficoltà stia tutta nel senso che bisogna trovare in ogni parola.

**È musica immediata,
priva di sovrastrutture
musicali
troppo complesse
o elaborate,
quasi “semplice”
ma di grande aulicità
e profonda poesia**

Qual è secondo lei la ragione per cui *Adriana* sta avendo una nuova fortuna?

Questa *renaissance* è dovuta al fatto che finalmente ci siamo accorti di quanta bella musica e quanto bell'artigianato possa offrire quest'opera. Un'opera che scorre magnificamente, che se è ben cantata e sostenuta sulla parola regala degli effetti straordinari, con arie che sono dei veri gioielli: pensiamo a “Poveri fiori”, alle arie del tenore, ovviamente a “Io son l'umile ancella”. Credo che ci siano poche opere in cui la caratterizzazione dei personaggi arrivi al pubblico così direttamente.

Questa è un'opera sul teatro, e *Adriana* è un'attrice: difficile non pensare a *Tosca*, dove la protagonista è sempre un'artista del palcoscenico, una cantante. Cosa accomuna questi personaggi?

La loro *allure*, il loro impatto carismatico che fa sì che chi ascolta, indipendentemente dal contesto stilistico o dall'aspetto iconografico della messinscena, abbia lo sguardo e l'attenzione sempre rivolti verso di loro. Di recente ho avuto l'opportunità di dirigere *Fedora* di Giordano al Concertgebouw di Amsterdam, e anche in quel caso non ho potuto fare a meno di notare quanto la protagonista debba essere non solo una cantante, ma anche un'attrice di altissimo livello. Sono felice che sia prevista anche *Fedora* in stagione alla Scala quest'anno, così il pubblico potrà rendersene conto ancora di più.

Nell'opera la protagonista è rivale di un'altra attrice, Mademoiselle Duclos, che rappresenta l'accademismo vecchio stampo. Al contrario *Adriana* è l'emblema di un nuovo modo di pensare la recitazione...

Si capisce subito che *Adriana* è il contraltare del cliché della Comédie-Française, dove tutto era rigido e stereotipato. Lei invece rompe questi canoni dando al suo carattere un impatto che la proietta verso il futuro. Questo contrasto tra la vecchia maniera e la novità dà un grande senso di modernità all'opera di Cilea.

La partitura è attraversata da uno stile settecentesco con presenza di danze e minuetti: uno stile che già si sentiva in altre opere della Giovane Scuola, ad esempio *Manon Lescaut*, e che ritornerà di lì a poco anche in contesti diversi, penso al *Rosenkavalier* di Strauss. Come l'ha affrontato?

Prendiamo il duettino tra l'abate e la principessa di Bouillon, dove Cilea tira fuori lo stile di un madrigale, o ancora il terzo atto con le famose

danze. Se guardiamo la partitura con un occhio più musicologico ci accorgiamo del fatto che Cilea utilizza questi stilemi con grande gusto e padronanza, ma sempre per creare un effetto, anche con forme un po' taglienti, usando tromboni, corni e percussioni. Quando ho iniziato a studiare le danze del terzo atto, per fare un esempio, mi sono stupito per la loro modernità, perché in questo sfondo apparentemente settecentesco la musica non è affatto flebile, né banalmente aggraziata o naïf. Insomma, non si tratta di una semplice imitazione, ma c'è la ricerca di un impatto netto sul pubblico: questo dimostra la grande sensibilità teatrale dell'autore.

Come pensa di risolvere il momento del balletto?

Sicuramente eviterò di tornare indietro a livello stilistico: voglio considerare le danze all'interno di un discorso totalmente novecentesco. Sarà come un contraltare musicale a quello che avviene sulla scena.

In quest'opera c'è una evidente influenza wagneriana, sia per il ruolo centrale dell'orchestra in alcuni passaggi, sia per l'utilizzo di motivi ricorrenti.

Ma non dobbiamo dimenticare che i *Leitmotive* venivano usati frequentemente anche da Giordano, da Puccini, da chiunque scrivesse opere in quel particolare momento storico: non ci si poteva sottrarre. Cilea però lo fa con molta cautela, quasi discretamente, senza sviluppare più di tanto questi motivi, ragione per cui è stato molto criticato. Ma io credo che gli interessasse un altro tipo di effetto: tant'è che a mio avviso in *Adriana* si percepisce di più l'influenza francese,

quella di Massenet, addirittura di Debussy. Insomma, stiamo parlando di un ambito stilistico completamente diverso: ho l'impressione che nella scrittura di Cilea ci sia qualcosa di cavalleresco, più che di verista.

In che senso?

Per la nobiltà con cui è strutturata la partitura. È musica immediata, priva di sovrastrutture musicali troppo complesse o elaborate, quasi "semplice" ma di grande aulicità e profonda poesia. Come ebbe a dire Giulio Ricordi dopo aver letto alcuni lavori del giovane Cilea: "È musica che soddisfa per spontaneità ed eleganza, senza banalità né ricercate astruserie". Mi sembra un'ottima sintesi di ciò che fu il frutto del lavoro compositivo di questo straordinario musicista calabrese.

Come risponde l'Orchestra della Scala a questo modo di intendere l'opera?

Non si potrebbe desiderare di meglio. Lavorare con la qualità di suono e la duttilità di questa Orchestra è davvero emozionante. Ha una caratteristica di "pastosità" e di coesione tra le diverse sezioni che la rende identificabile, preziosa e unica tra tutte le orchestre del mondo. E paradossalmente sono convinto che il fatto di debuttare alla Scala con un'opera che dirigo per la prima volta sia un vantaggio, perché posso affrontarla senza alcun preconcetto o sovrastruttura. Anche in Orchestra ci sono molti professori entrati recentemente che non hanno mai eseguito *Adriana*, così come in compagnia: questo dà una spinta e una voglia di scoprire l'opera che rende il nostro lavoro entusiasmante.

Mattia Palma

**4, 6 (ore 14.30), 9, 10, 12, 16,
19 marzo 2022**

Francesco Cilea

Adriana Lecouvreur

Giampaolo Bisanti, direttore
David McVicar, regia
Charles Edwards, scena
Brigitte Reiffenstuel, costumi
Adam Silverman, luci
Andrew George, coreografia

Adriana Lecouvreur

Maria Agresta

Maurizio, Conte di Sassonia

Yusif Eyvazov /

Freddie De Tommaso

Michonnet

Alessandro Corbelli (4, 6, 10 mar.) /

Ambrogio Maestri (9, 12, 16, 19 mar.) /

La Principessa di Bouillon

Anita Rachvelishvili (4, 6, 16, 19 mar.) /

Elena Zhidkova (9, 10, 12 mar.)

Il Principe di Bouillon

Alessandro Spina

L'abate di Chazeuil

Carlo Bosi

Poisson

Francesco Pittari

Quinault

Costantino Finucci

M.lle Jouvenot

Caterina Sala

M.lle Dangeville

Svetlina Stoyanova

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Alberto Malazzi, maestro del Coro

*Coproduzione Royal Opera House,
Covent Garden; Gran Teatre del Liceu;
Wiener Staatsoper; Opéra National
de Paris; San Francisco Opera*

Le magie dell'umile ancella

Dopo sette anni, Maria Agresta torna alla Scala
come protagonista del capolavoro di Francesco Cilea



Maria Agresta

L'idea di mettere in musica la vicenda di Adriana Lecouvreur - attrice realmente esistita, cresciuta nella bottega del padre a due passi dalla Comédie-Française e morta misteriosamente a 38 anni nel 1730 al culmine della carriera - serpeggiava quasi mezzo secolo prima che Francesco Cilea portasse in scena il suo capolavoro nel 1902. Far cantare un'attrice di teatro doveva essere una tentazione irresistibile, ma poneva non pochi problemi di approccio musicale e drammaturgico, come dimostrano i tormenti dell'ormai dimenticato Edoardo Vera, uno dei tre compositori - assieme a Tommaso Benvenuti ed Ettore Perosio - che nel secondo Ottocento diedero vita a tre opere tratte dal soggetto di Eugène Scribe ed Ernest Legouvé. La sfida di questo personaggio è raccolta dal soprano Maria Agresta nei panni di questa diva al quadrato. L'abbiamo incontrata durante le prove.

Si dice spesso, in ambienti soprannili, che cantare Adriana sia il sogno di una carriera. È così?

Come debutto nel titolo, senza dubbio sì, senza contare il ritorno alla Scala dopo più di sei anni. Ho sempre visto Adriana come un ruolo di raggiunta maturità interpretativa, dal punto di vista tecnico e vocale. Non foss'altro che per le grandissime interpreti che l'hanno resa famosa: Tebaldi, Scotto, Freni...

Diciamo sempre "l'Adriana", al singolare. Ma l'opera ci presenta molte Adriane. Perlomeno quella in scena e quella fuori scena.

Adriana è un personaggio molto particolare, che richiede capacità di declamare testi di un teatro molto lon-

Io sono una grande
sostenitrice
del periodo verista,
soprattutto
di questo verismo,
che definirei
"verismo elegante".
La musica di Cilea
qui non vale
meno dei grandi
capolavori
pucciniani

tano da noi e ovviamente da quello che viviamo attraverso l'opera. In questo continuo cambio di registro sta la prima difficoltà. Una difficoltà di concentrazione, soprattutto. E poi Adriana è il risultato di tutte le sfumature dei suoi risvolti: donna, artista, amante. E via aggettivando: feroce, innamorata, orgogliosa. Io aggiungerei "pura".

In che accezione?

Lo dichiara subito con la prima aria: un'umile ancella dell'arte teatrale. E per quanto sia migliore della rivale Duclos, le manca il suo grado di malizia, forse di divismo. In fondo è una donna semplice, persino sinceramente cordiale. E si innamora perduto di un uomo vile, di un calcolatore senza scrupoli.

Ovvero Maurizio, il Conte di Sassonia.

Un uomo che decisamente non fa granché per meritarsi l'amore di queste due donne. Forse uno dei personaggi maschili più "doppiogiochisti" della storia dell'opera, assieme a Pinkerton. Anche se alla fine Adriana muore per le trame oscure della sua rivale in amore.

Si è chiesta che contributo personale può dare ad Adriana?

Dal primo momento, quando si costruisce uno spettacolo assieme a regista e direttore, bisogna chiedersi che taglio dare al personaggio. Penso che la personalizzazione sia inevitabile e necessaria per staccarci dai modelli che abbiamo. In che modo? Cercando di dare immediatezza e pulizia alla recitazione, che per me sono sinonimo di modernità.

Oggi, dopo anni di semi-oblio, assistiamo a una rinascita di Adriana Lecouvreur. E di molti

altri titoli cosiddetti veristi.

Si dice spesso “è l’anno di”, “è il periodo di”. Io sono una grande sostenitrice del periodo verista, soprattutto di questo verismo, che definirei “verismo elegante”. La musica di Cilea qui non vale meno dei grandi capolavori pucciniani. Penso che occorra incrementare l’ascolto di queste opere. L’Italia operistica non è solo Puccini, Verdi e Donizetti. È tanto altro.

Perché allora tutte queste residenze?

Forse perché Adriana si apprezza nel lungo periodo. E non sempre c’è una seconda possibilità per riascoltarla. Ma è pur sempre dotata di musica meravigliosa, a cavallo tra magia e meraviglia. Io l’ho sempre trovata un vero capolavoro.

A quali donne realmente esiste si può associare il carattere di Adriana?

Il personaggio ha una forte componente melanconica. In fondo si tratta di una donna vittima di una profonda ingiustizia. Se stiamo nel Novecento penserei a Marilyn Monroe, a Maria Callas o addirittura a Lady Diana, per la purezza, la lealtà e lo stile che ha saputo trasmettere.

Lei, come dimostra la sua carriera, è un soprano molto eclettico per vocalità e temperamento.

Lo prova anche il suo trascorso scaligero, che l’ha vista impegnata in *Don Giovanni*, *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Il trovatore*, *La Bohème* e persino *Liù in Turandot*. Come si preserva la voce passando rapidamente da Donizetti a Puccini, da Mozart al verismo?

C’è tanto studio, ma anche tanta attenzione per lo stile di vita: mangiare bene e riposare molto. Studio e autodisciplina, ovvero sacrificio. Non conosco altre ricette. Lo studio, in particolare, assicura conforto nei momenti di difficoltà.

Ricorda i tempi della gavetta?

Eccome. Quando studiavo canto ero consapevole, fin troppo, che questo mio impegno matto e disperatissimo poteva esser vano. Sappiamo bene che non tutti i cantanti, pur animati da volontà e talento, arrivano ai grandi palcoscenici. Per questo ho sempre voluto tenere i piedi per terra, soprattutto dopo il mio esame per entrare all’Accademia della Scala. Dove peraltro venni respinta.

Ricorda il motivo?

Era un’altra vita artistica: cantavo ancora da mezzosoprano...

E cosa la fece diventare soprano?

A un certo punto ho capito che nella mia voce c’era altro. Mi sono fermata un anno, ho cancellato tutti gli

impegni che avevo preso cercando di crearmi una nuova identità vocale. Un rodaggio tecnico totale, partendo da zero o quasi. Anche perché in poco tempo ho dovuto ricostruire un nuovo repertorio.

Il primo ruolo alla Scala?

Nel 2011, Donna Elvira. Un giorno la collega del primo cast non si sentì bene. Daniel Barenboim si girò dalla buca e mi disse: “Vada su a cantare”. In quel momento non ho capito granché, e forse è quello che mi ha salvato dall’emozione. Appena finito guardai la platea e mi scese una lacrima. Mi passò tutta la vita davanti.

E com’era stata la sua vita, fino a quel momento?

Sono nata a Vallo della Lucania, un paese molto piccolo, meno di 10.000 anime, in provincia di Salerno, a metà strada tra mare e montagna. Torno spesso lì, amo il Cilento e non saprei vivere senza il mare, anche se la vita mi ha portato altrove. Ma ho tutte le radici in quella terra: il Conservatorio a Salerno, i primi passi nel canto e poi la scelta di lasciare la famiglia a 19 anni dopo il diploma. Quando comprai un biglietto in loggione per una *Bohème* di Zeffirelli alla Scala pensai che mi sarebbe piaciuto metterci piede anche da artista del coro. Ora invece...

Luca Baccolini

Il “duende” di Don Giovanni

Il direttore spagnolo Pablo Heras-Casado
debutta alla Scala nel capolavoro di Mozart,
un’opera “sull’orlo dell’abisso”



Pablo Heras-Casado

“Poliedrico” è forse l’aggettivo che meglio descrive il maestro spagnolo Pablo Heras-Casado, il quale, l’anno scorso, ha ricevuto il titolo di Artista dell’anno agli International Classic Music Awards per la competenza e la sensibilità con cui affronta ogni titolo sinfonico e operistico, spaziando dalla musica rinascimentale a quella contemporanea. A marzo il direttore salirà sul podio della Scala per affrontare il *Don Giovanni* di Mozart, un’opera in cui il sovrannaturale e il popolare, la commedia dell’arte e la tragedia convivono in mirabile equilibrio.

Maestro, finalmente debutta alla Scala dopo che il 25 ottobre scorso furono annullati causa Covid i suoi due concerti con la Filarmonica.

Come si dice in Spagna, “la tercera es la vencida!” [la terza è quella buona]. A ottobre fu cancellato il doppio appuntamento, ma ebbi occasione di trascorrere giorni fantastici provando e lavorando in teatro. Per me, arrivare alla Scala in questo momento della mia carriera è un grande onore. Quando si parla della Scala ci si riferisce a un teatro che fa parte del mito, della grande storia dell’arte e dell’opera quindi per qualunque artista rappresenta un traguardo e una sfida importantissimi.

Prima volta alla Scala, ma non primo *Don Giovanni*. Qual è il suo rapporto con l’opera e con il suo autore?

Il mio rapporto con Mozart arriva da molto lontano, infatti una delle prime opere che diressi fu *Le nozze di Figaro*: da allora Mozart e la trilogia Da Ponte mi hanno accompagnato molto. Ho diretto *Don Giovanni* solo una

volta, ma tutta la musica di Mozart (dalle sinfonie ai concerti, ecc.) è stata una costante nella mia carriera, nella mia vita. Per me Mozart è stato un compositore importantissimo per quel che riguarda l’imparare a raccontare attraverso l’orchestra. Dopo Monteverdi, Mozart è stato il primo compositore che ha sviluppato una forma di narrare attraverso l’orchestra capace di dare una dimensione psicologica di prim’ordine ai personaggi. In questo senso, *Don Giovanni* è una delle opere più perfette.

Tutti i personaggi,
in un modo
o nell’altro,
si trovano
sul bordo dell’abisso
e intorno a loro
tutto è distruzione
o autodistruzione.
Mozart usa
il linguaggio
dell’opera buffa,
ma sin dall’inizio
si avverte
che la tragedia
sta per arrivare

***Don Giovanni* è un dramma giocoso, tuttavia ha molte scene drammatiche. Nell’economia generale del lavoro, qual è il peso dell’aspetto tragico?**

La tragedia ha un ruolo fonda-

mentale. Tutti i personaggi, in un modo o nell’altro, si trovano sul bordo dell’abisso e intorno a loro tutto è distruzione o autodistruzione. Mozart usa il linguaggio dell’opera buffa, ma sin dall’inizio si avverte che la tragedia sta per arrivare: questa combinazione crea una tensione dalla potente forza drammatica.

Nelle opere buffe, per convenzione, si inseriva nel finale un coro di carattere festoso. Secondo lei, quello del *Don Giovanni* esprime un giubilo genuino?

No! Qui ogni personaggio, nella sua dimensione e nel suo proprio conflitto individuale, ha visto l’abisso, l’ha superato, per cui con il coro conclusivo né i personaggi né il pubblico provano alcuna gioia. Sono certo che Mozart fosse consapevole dell’ambiguità che stava creando con un finale apparentemente felice, che arriva dopo tutto quello che è avvenuto prima.

A ogni modo, in quest’opera c’è anche spazio per il riso.

A questo riguardo, credo che Leporello sia un personaggio chiave oltre che uno dei miei personaggi preferiti, sia per l’aspetto musicale, sia per quello teatrale, perché è un contrappunto meraviglioso a Don Giovanni che crea continuamente situazioni comiche. Un esempio si trova proprio all’inizio. Trovo affascinante dal punto di vista musicale e drammatico l’inizio dell’opera; dopo l’ouverture e l’aria del catalogo, c’è uno scatenarsi di eventi velocissimo: prima Don Giovanni è con Donna Anna, poi entra il padre di lei, il Commendatore, poi c’è il duello e finalmente il Commendatore muore in modo molto tragico. Nel momento

della morte c'è un terzetto con Don Giovanni e Leporello che è sublime, ma immediatamente dopo esplose la comicità con la domanda di Leporello al suo padrone "Chi è morto, voi, o il vecchio?". È una battuta semplice, quasi naïf, e tuttavia crea un tale contrasto, in un momento nel quale il pubblico è ancora commosso per quello che è appena successo, che lo trovo un colpo di teatro magistrale.

La regia proposta alla Scala sarà quella ormai celebre di Robert Carsen, il quale, tempo fa, aveva dichiarato che Don Giovanni è un personaggio "con duende". Lei che è andaluso, ci può spiegare questa espressione e ci può dire se è d'accordo?

Non ci avevo mai pensato, ma credo che questa definizione sia fantastica, azzeccatissima. Conosco molto bene Robert perché abbiamo lavorato spesso insieme, tra l'altro, abbiamo appena finito la *Tetralogia* wagneriana al Teatro Real di Madrid e, molti anni fa, diressi le sue *Nozze di Figaro*. Conosco la visione e l'intelligenza di questo regista e tuttavia mi sorprende che uno straniero parli del "duende", che è qualcosa di molto spagnolo, appartenente al mondo del flamenco, del folklore... La parola è molto difficile da definire, è un miscuglio di talento, vivacità, astuzia, eleganza; il termine si applica spesso agli artisti e Don Giovanni è un artista, non perché si dedichi alle arti, ma per il modo in cui si comporta e affronta la vita.

Maestro, insieme alla Freiburger Barockorchester sta portando avanti il progetto *Die neue Romantik* per l'etichetta Harmonia

Mundi. A questo proposito ha spiegato che il suo obiettivo è fare in modo "che l'antico abbia il suono di una prima contemporanea". Questa affermazione si può applicare a tutto il suo lavoro?

Questa è la mia più alta aspirazione, che ogni composizione conservi la sua modernità, la sua novità, il suo carattere radicale. Per esempio, il pubblico del Settecento non andava a teatro per svago o per vedere uno spettacolo convenzionale; gli stessi Mozart e Da Ponte non scrissero opere per intrattenere il pubblico, ma come una forma d'arte di riflessione, di ricerca psicologica ed emotiva attraverso personaggi molto complessi e attraverso una musica che dà forma a quella dimensione interiore. Credo che ripetere una tradizione esecutiva determinata con Mozart, così come con qualunque compositore, sarebbe come cadere in una sorta di auto-compiacimento che nega l'arte di quei musicisti rivoluzionari. Compositori come Mozart sono stati moderni: un direttore d'orchestra deve recuperare quella modernità andando alla ricerca dell'essenza della musica.

Nel suo libro *A prueba de orquesta*, racconta che quando dirige musica contemporanea spesso si confronta con gli autori per chiedere chiarimenti e pareri. Se durante le prove alla Scala potesse telefonare a Mozart, cosa gli chiederebbe?

Gli farei delle domande sui *tempi* e mi piacerebbe anche che mi spiegasse come mettere a fuoco i recitativi, come integrarli con il resto dei numeri dell'opera. Se potessi, gli chiederei d'inviarmi un audio su Whatsapp con qualche pezzo per ca-

pire come scolpire il suono orchestrale. Questo mi interesserebbe tantissimo per riuscire, come dicevo prima, ad avere un approccio storicista allo spartito e restituirgli la sua modernità, togliere il peso romantico al suono dell'orchestra e renderlo più urgente.

Liana Püschel

27, 29, 31 marzo; 2, 5, 10 (ore 14.30), 12 aprile 2022

Wolfgang Amadeus Mozart
Don Giovanni

Pablo Heras-Casado, direttore
Robert Carsen, regia
Michael Levine, scene
Brigitte Reiffenstuel, costumi
Robert Carsen e Peter Van Praet, luci
Philippe Giraudeau, coreografia

Don Giovanni
Christopher Maltman
Commendatore
Günther Groissböck/
Jongmin Park (5, 10 apr.)
Donna Anna
Hanna-Elisabeth Müller
Don Ottavio
Bernard Richter
Donna Elvira
Emily D'Angelo
Leporello
Alex Esposito
Zerlina
Andrea Carroll
Masetto
Fabio Capitanucci

**Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala**

Alberto Malazzi, maestro del Coro

Produzione Teatro alla Scala

Nel mondo di Balanchine

Patricia Neary, impegnata nella ripresa di *Jewels*,
racconta la sua esperienza con George Balanchine,
che su di lei creò il ruolo principale di *Rubies*

Patricia Neary con Manuel Legris



Patricia Neary con George Balanchine



Patricia Neary in *Rubies*, da *Jewels*



A George Balanchine è dedicato il titolo di marzo che riporterà in scena tre gemme coreografiche e musicali: gli *Smeraldi*, i *Rubini* e i *Diamanti* di *Jewels*. Ispirato dall'arte del disegnatore di gioielli Claude Arpels, Balanchine scelse una musica che rivelasse l'essenza di ciascun gioiello (Gabriel Fauré, da *Pelléas et Mélisande* e da *Shylock* per gli "Smeraldi"; il *Capriccio per pianoforte e orchestra* di Stravinskij per i "Rubini"; estratti dalla *Sinfonia n.3* in re magg. op. 29 di Čajkovskij per i "Diamanti"). Ogni sezione è differente per musica, colore e atmosfera. *Emeralds* richiama le danze ottocentesche del romanticismo francese. *Rubies*, frizzante e spiritoso, incarna appieno la collaborazione fra Stravinskij e Balanchine. *Diamonds* rievoca l'ordine e la *grandeur* della Russia Imperiale e del Teatro Mariinskij, dove Balanchine crebbe artisticamente. Otto anni sono trascorsi dalle ultime rappresentazioni, la Compagnia si è rinnovata, quindi sono tanti i ruoli da riprendere o da studiare per la prima volta, con i ripetitori inviati dal Balanchine Trust; Ben Huys per *Emeralds* e *Diamonds*, mentre per *Rubies* torna un'artista speciale, perché su di lei Balanchine creò il ruolo principale: Patricia Neary. Tra le *top dancers* di Balanchine al New York City Ballet dal 1960 al 1968, ha ripreso oltre trenta suoi capolavori in tutto il mondo, prima incaricata dal Maestro in persona e poi sotto l'egida del George Balanchine Trust. Per la Scala, dove è stata anche direttrice del Ballo nel 1986/1987, ha ripreso *Balletto Imperiale*, *Apollo*, *Il figliol prodigo*, *Symphony in C*, *Theme and Variations*, *Sogno di una notte di mezza estate* e *Rubies*.

Lavorare con il maestro incontrastato del balletto del Novecento, essere scelta da lui come musa, dev'essere stato elettrizzante.
Era un genio, non gli piaceva essere

chiamato così ma lo era, nella coreografia e nella musicalità. Chi non ha lavorato con lui sarà sorpreso di sapere che poteva creare molto velocemente, a volte così velocemente che non riuscivamo a seguirlo! Quando creò *Rubies* nel 1967, in cinque giorni, fu meraviglioso. Arrivò in studio e ci disse: ora faremo *Rubies* - cioè *Capriccio* di Stravinskij -, e iniziò con la famosa linea dei ballerini e poi lo stile, *jazzy* e molto travolgente, e io pensai: tutto ciò è geniale! Informazioni e dettagli li ho avuti e trovati

Ogni compagnia
vuole *Jewels*.
Perché?
Perché è perfetto.
Per la musica,
perché coinvolge
tutti i ballerini
e tutti i *principal*,
e ognuno
ha la sua danza.
E per la gioia
e l'amore per la danza
che Balanchine
ha sempre trasmesso
a noi ballerini

in seguito, uscita dalla compagnia e con un'altra posizione, prima da ballerina e poi da direttrice di compagnia in Europa. Sapeva che la musica era la cosa più importante, e conosceva Stravinskij profondamente, avevano lavorato molto insieme e si adoravano, per me è sempre una gioia pensare a questo incredibile legame, direi che Balanchine ha capito la sua musica meglio di chiunque altro. Tutto in *Rubies* è contato, ed è davvero difficile; ci sono molti conteggi silenziosi, cioè i ballerini devono

contare e poi entra la musica, ma devono contare *nel* ritmo, nel ritmo corretto. Questa è la difficoltà dell'insegnare *Rubies*, i conteggi e la musica, ma che gioia ballarlo!

Qual è stata secondo lei la magia di *Jewels* quando fu creato e qual è ora, a più di cinquant'anni dal debutto?
Per me la cosa incredibile di questo programma è la musicalità e la meravigliosa dedica a questi compositori, dal legame tra Balanchine e Stravinskij, a Fauré e il balletto francese, a quello russo con Čajkovskij... musicalmente non poteva esserci programma migliore. *Rubies* è sempre stato il pezzo centrale. A un certo punto ha deciso di concederlo alle compagnie anche da solo, con il titolo della musica, *Capriccio for piano and orchestra*. Sono stata molto fortunata a essere in *Rubies*, fu un grande successo, anche presentato da solo; lo insegno da quasi cinquant'anni in tutto il mondo. Ogni compagnia vuole *Jewels*. Perché? Perché è perfetto. Per la musica, perché coinvolge tutti i ballerini e tutti i *principal*, e ognuno ha la sua danza. E per la gioia e l'amore per la danza che Balanchine ha sempre trasmesso a noi ballerini. Ecco perché mi piace, perché tutti ballano, anche se sei nell'ultima fila, balli.

Pur essendo dedicato a tre periodi storici della danza, non sembra affatto datato.

Esattamente, pensate ad *Apollo*, creato nel 1929. Lui era talmente avanti che i suoi balletti sembrano sempre attuali, è incredibile, penso che migliorino con il tempo, come un buon vino, un buon Bordeaux. E questo paragone gli sarebbe piaciuto, lui adorava il vino!

Durante la creazione di *Rubies*, Balanchine le ha dato consigli che lei ora trasmette ai danzatori?

Io penso che lui abbia preso il mio attacco, la mia energia, io facevo

tutto in maniera ampia, senza risparmiarmi e davvero questo ruolo è tutto fatto di *grand jeté* e grandi estensioni. Direi che l'energia è la cosa più importante, ovviamente insieme a una buona tecnica. Il suo modo di lavorare era molto concentrato su chi aveva davanti: nel mio caso era come se conoscesse il mio corpo e sapesse cosa potevo fare ed è questo che mi piace, conosceva i tuoi limiti e le tue potenzialità. Per me è un grande onore insegnarlo, ero nella produzione quindi so tutto quello che voleva, molti passi sono stati creati su di me; ai ballerini spiego lo stile ma do anche informazioni personali su Balanchine, per me è molto importante, penso che dia loro più valore, più consapevolezza e rispetto.

L'anno prossimo saranno quarant'anni dalla sua scomparsa: lei mantiene viva la storia, porta avanti un'eredità, ma è anche sempre davanti a novità, a nuovi artisti che imparano il ruolo.

Quando ho iniziato a insegnare i suoi balletti, lui veniva a vedere il mio lavoro e mi dava correzioni. La mia prima ripresa è stata a Ginevra, poi a Zurigo con *Four Temperaments* e altri pezzi che sapeva avrei potuto rimontare bene. Non c'erano video, e non molte persone sanno che lui portò i ballerini in studio per insegnarmi i ruoli! In seguito, ho recuperato molto nei video dei migliori ballerini di quegli anni al NYCB, ma ho anche capito quanto fosse importante trasmettere tutto ciò che Balanchine diceva a me o ai miei colleghi: voglio che tutti conoscano le sue correzioni e io porto ai danzatori anche racconti che lo riguardano, aneddoti anche divertenti, e i ballerini amano questo perché si sentono più coinvolti. Lui diceva: "Conosci la musica". Conosceva ogni nota e individuava quale dovesse essere un *pas de deux* o un momento per il corpo di ballo e prima di andare in studio

aveva già chiari questi abbinamenti. Nella musica. Per lui tutto girava attorno alla musica. E quanto era incredibile nel suonare il pianoforte: era solito dire che avrebbe potuto essere un concertista se non fosse stato un coreografo. I pianisti avevano un po' paura di lui perché poteva suonare meglio di loro. Aveva anche diretto l'orchestra del NYCB prima che io entrassi in compagnia... e orchestra anche, da una partitura per piano era in grado di scrivere la musica per tutti gli strumenti dell'orchestra. Era molto esigente con i suoi ballerini e penso che sia importante che la gente lo sappia. Quando era in vita, raccontavo il piacere di averlo in prova anche per tre ore, era fantastico, emanava uno splendore incredibile, e tutti i ballerini lavoravano meglio. Ho capito che era la sua presenza a far sì che qualsiasi danzatore sembrasse migliore. Quando ci ha lasciato questo è stato un problema: non poteva più esserci, non poteva più entrare alle prove. Come far tornare questo splendore? Ho lavorato su questo per anni: portare la sua presenza ai ballerini e far sentire loro che questo è un balletto di Balanchine; certo io lo rimonto, ma tutto riguarda lui: io sto facendo un balletto suo, lui è la ragione per cui lo sto facendo, lui è la ragione per cui sono qui; perché lo rappresento e lo adoro, è un grande coreografo, e voglio comunicare questo ai ballerini. Ho lavorato a così stretto contatto con lui che posso guardare un ballerino e sapere esattamente cosa lui avrebbe detto. Ho capito quest'uomo lavorando con lui e ho capito perché pretendeva dai ballerini il cento per cento anche se non sempre si poteva essere al massimo. Lui mi ha spiegato: conosco ogni ballerino così bene che so cosa può dare, anche quando dà il cinquanta per cento del suo potenziale, so che può saltare più in alto, lo vedo in classe ogni giorno. Ecco la sua intelligenza: lui sapeva, dando lezione, li vedeva ogni giorno,

conosceva l'abilità di ognuno. E quando io insegno i suoi balletti, insisto sempre: grandi posizioni, salti più alti possibile. *Rubies* richiede questo, e che io dia tutto ciò che lui voleva in questo balletto; altrimenti non funziona. E la cosa divertente è che i ballerini amano ricevere le giuste istruzioni. La Compagnia sarà fantastica, sono molto contenta; ed è un regalo vedere tanti ballerini felici che amano fare questo balletto. Penso che in questi anni con il Covid molti abbiano sofferto; difficile rimanere in forma, difficile viaggiare. Sento la loro voglia di danzare, è motivo di gioia perché per loro è vita. Ecco, l'amore per la danza: è davvero un piacere per me; amo gli italiani e amo la Scala, adoro la Compagnia da sempre, non riesco a spiegare quanto sia felice di essere qui.

Carla Vigevani

11, 17, 18, 20 (ore 14.30), 22, 23,
24 marzo 2022

Jewels

George Balanchine, *coreografia*
© The George Balanchine Trust

Emeralds

Ripresa da Ben Huys
Musica Gabriel Fauré

Rubies

Ripresa da Patricia Neary
Musica Igor' Stravinskij
Roberto Cominati pianoforte

Diamonds

Ripresa da Ben Huys
Musica Pëtr Il'ič Čajkovskij

Peter Harvey, *scene*
Karinska, *costumi*

Corpo di Ballo e
Orchestra del Teatro alla Scala

Paul Connelly, *direttore*

Produzione Teatro alla Scala

La vita in una sinfonia

Riccardo Chailly dirige la Seconda Sinfonia di Mahler, uno dei lavori del compositore austriaco che racchiude sofferenze e gioie di una vita intera

“Soltanto se vivo un’esperienza, compongo; soltanto se compongo, la vivo”: così scriveva Mahler riferendosi alla genesi dell’ultimo movimento della sua Seconda Sinfonia *Resurrezione*.

L’esperienza che permise di dare compiutezza a questa opera-mondo fu il funerale dell’amico e grande musicista Hans von Bülow, durante il quale un coro intonò l’ode di Klopstock *Die Auferstehung*, su una musica a noi oggi sconosciuta: Mahler fu a tal punto colpito da quell’esperienza in cui parole, suono e dolore esistenziale si fondevano, da interrogarsi sulle questioni ultime della vita, della morte e dell’aldilà. “Perché sei vissuto? Perché hai sofferto? È tutto questo solo un grande, atroce scherzo?”. Se l’ultimo movimento, corale, della Sinfonia ebbe origine nel 1894 da questa folgorazione, i primi tre risalgono a diversi anni prima: siamo nel 1887, quando Mahler aveva appena completato la Prima Sinfonia, a cui questa Seconda è strettamente legata. Il primo movimento, *Totenfeier* (Ce-

rimonia funebre), come affermò il compositore stesso, tratta “dell’eroe della Sinfonia in re mag-

**Non c’è da stupirsi
che questa Sinfonia
sia nata
come una ‘forma
in formazione’,
un’opera d’arte
cresciuta nel corso
di sette anni
parallelamente
all’esistenza
del compositore
stesso,
senza un piano
preordinato**

giore [la Prima], che io porto a seppellire”. L’inizio ripercorre le lotte e le sofferenze della vita di una

persona amata nel momento in cui siamo accanto alla sua bara, con gli “scabri frammenti della scala di do minore che paiono arrampicarsi su qualcosa che li respinge e li fa ripiombare in basso con sordi tonfi” (Giorgio Pestelli), ma fin da questo primo movimento la polarità negativa è bilanciata da un’aspirazione a risalire la china, a celebrare con infinita tenerezza le ragioni della vita. Tale celebrazione avviene, come già nella Sinfonia n. 1, attraverso l’evocazione dei motivi del *Knaben Wunderhorn* (Il corno meraviglioso del fanciullo), esplicita nei tre movimenti successivi. L’*Andante moderato*, dai richiami schubertiani, ha la struggente dolcezza del ricordo della gioventù e della sua innocenza perduta: Adorno scrisse che qui “la musica di Mahler accarezza maternamente i capelli di coloro a cui si rivolge”. È invece più dall’universo di Schumann, citato spesso negli scritti di Mahler, che si può partire per comprendere l’umorismo nero del movimento successivo: *La predica di Sant’Antonio ai pesci*, sorta di



rida sconclusionata in cui il ‘soggetto narrante’ dispera di sé e di Dio, partendo da un’aspirazione alla purezza infantile per chiudersi con un urlo terrificante, la smorfia di chi si interroga sull’insensatezza dell’essere. Con Schumann, Mahler ha in comune anche il fatto di non descrivere mai eventi – come avviene per esempio nei poemi sinfonici di Liszt – ma ‘un modo interiore di sentire’: non c’è da stupirsi che, per quanto organica e unitaria, questa Sinfonia sia nata come una ‘forma in formazione’, un’opera d’arte cresciuta nel corso di sette anni parallelamente all’esistenza del compositore stesso, senza un piano preordinato. “Le mie due Sinfonie – affermò a proposito di Prima e Seconda – esauriscono il contenuto di tutta la mia vita”. La musica non è più salvifica sublimazione, né rappresentazione di eventi esterni, ma radiografia spesso spietata dei processi psichici. Mentre la ‘divina lunghezza’ della Sinfonia *Grande* di Schubert era specchio di un compositore che credeva ancora all’incanto di

un’arte capace di creare una sorta di immenso mondo parallelo, la struttura pur ugualmente romanzesca della sinfonia mahleriana è caratterizzata da un continuo gettare l’impurità del vissuto sulla partitura. Perfino sulla soglia che conduce all’altro mondo, nel sublime Lied *Urlicht* (Luce primordiale) che costituisce il quarto movimento, la sommessa voce di contralto evoca oscure sensazioni, da cui ci si libererà soltanto nello sforzo utopistico del grande finale, in cui la parola redentrica è sogno di inattesa palingenesi. Se dal punto di vista compositivo la *Resurrezione* è un’opera che incarna un processo aperto, quello della vita di Mahler stesso che evolve con il formarsi dell’opera d’arte, anche sul piano interpretativo non è certo possibile affrontare questa Sinfonia come una composizione qualsiasi: essa richiede il lavoro, ma soprattutto le sofferenze e le gioie di una vita intera. Per questo motivo, dopo averne approfondito ogni minimo dettaglio con alcune delle più importanti orchestre al

mondo, fra cui ricordiamo in particolare quelle del Gewandhaus di Lipsia e del Concertgebouw di Amsterdam (incisione del 2002), oggi Riccardo Chailly torna alla Seconda, e al suo carattere in bilico fra natura sinfonica e rappresentazione drammatica (e quindi teatrale), con l’Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala, per illuminarla di una luce necessariamente nuova.

Luca Ciammarughi

Stagione Sinfonica 2021~2022
30 marzo, 1, 3 aprile 2022

**Orchestra e Coro
 del Teatro alla Scala**

Riccardo Chailly, direttore
Anna Prohaska, soprano
Wiebke Lehmkuhl, contralto

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do min.
 “Resurrezione”
 per soprano, contralto, coro e orchestra

Alberto Malazzi, maestro del Coro

Un teatro che poggia sulla realtà

Il regista Francesco Micheli ricorda
il grande scenografo Ezio Frigerio, scomparso recentemente,
con cui ha collaborato per *Aida* a Pechino

Nel 2012 mi fu offerta la regia di *Aida* al National Centre Performing Arts di Pechino, con la direzione di Zubin Mehta. Erano diverse le buone ragioni per accettare quel lavoro, ma per me diventò l'occasione perfetta per incontrare là, dall'altra parte del pianeta, una persona che ritenevo inarrivabile ma che forse proprio laggiù avrei potuto incontrare: Ezio Frigerio. Tutta la mia vita era puntellata dal lavoro di Ezio e di Franca. Incredibile, Ezio Frigerio e Franca Squarciapino, due nomi poderosi che di per sé basterebbero a riempire una piazza, tramite un monumento grandioso, all'antica, equestre. È difficile immaginarli separatamente, come le antiche botteghe artigiane, o come i nomi degli eroi romantici, perché in fondo, pur nell'avvicinarsi delle generazioni e del mutarsi dei tempi, nel nostro lavoro persiste una strana miscela di artigianato e romanticismo. Non potevo non procedere, nel mio cammino, senza incontrare Ezio Frigerio. E così fu: Ezio e Franca firmarono scene e costumi dell'*Aida* di Pechino, gennaio 2015. Gli anni di preparazione di quel ko-

lossal incredibile, sospeso tra Hollywood e la globalizzazione del Sol Levante, furono un autentico viaggio nel tempo.

Ho vissuto due anni in cui il lavoro fianco a fianco con Ezio, teso

**Ezio si è dedicato
alla costruzione
di un mondo di sogni
spazioso,
dove c'è posto
per tutti
e ognuno si sente re.
Una monarchia
democratica
della bellezza**

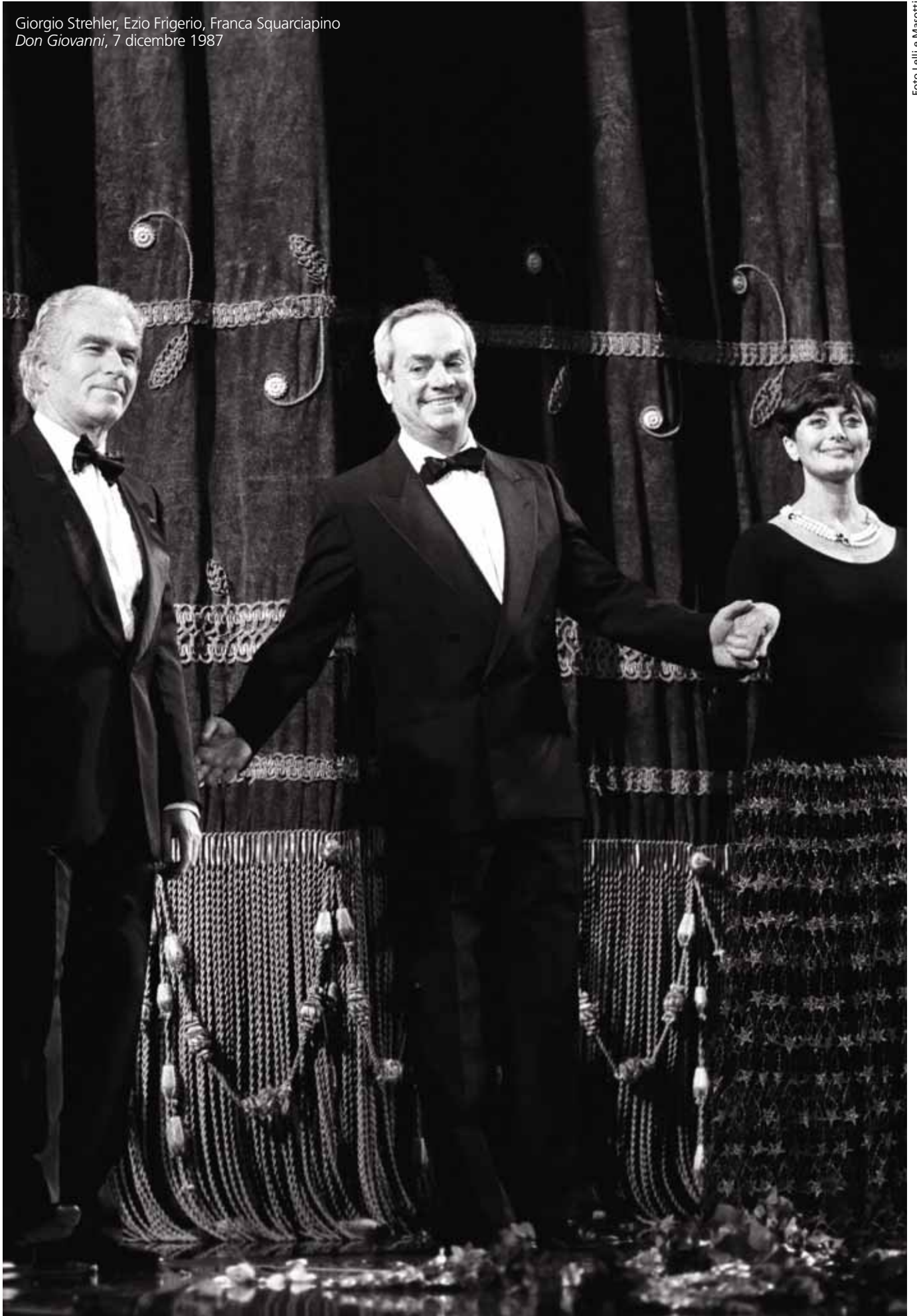
a capire come raccontare una storia e come disporre un autentico set cinematografico in un palcoscenico futuribile come quello dell'NCPA, mi ha dato la misura dell'intera tradizione non solo scenografica, ma artistica condensata in quell'uomo, eroico traghettatore della grandiosa

vicenda estetica del nostro Paese. Il lavoro era quasi un pretesto per potergli chiedere tutto su di lui. In particolare le origini di un mostro sacro come lui mi interessavano... Riguardo al Teatro alla Scala, dopo il suo debutto come costumista, passò alle scene; osò mettere una porta in scena, e dal loggione gli urlarono: "Troppa realtà!". In effetti fu lui, membro di una generazione rivoluzionaria, che fece fare irruzione alla realtà in scena.

E subito il colpo d'ala: ci aveva appena fatto poggiare i piedi sul suolo della verità, e da quella verità ci siamo allontanati con un poderoso balzo. Ezio si è dedicato alla costruzione di un mondo di sogni spazioso, dove c'è posto per tutti e ognuno si sente re. Una monarchia democratica della bellezza. Ecco l'impero vasto di Ezio. Colonne, scalinate, velieri, tendaggi, tutte le grandiose costruzioni della sua mano e della sua mente non mai assunto il senso di affermazione del potere ma puri e semplici luoghi di navigazione della fantasia.

Il lavoro di Ezio è stato quello di un Orlando Furioso che ha combattuto nella novecentesca guerra per la ri-

Giorgio Strehler, Ezio Frigerio, Franca Squarciapino
Don Giovanni, 7 dicembre 1987



voluzione della rappresentazione in tutte le sue forme con un manipolo di paladini strepitoso a cui ha dato tutto e da cui ha preso tantissimo. Ricordo le serate pechinesi in improbabili *lounge bar* super lussuosi in cui volentieri si attardava a raccontarmi di De Sica, Faggioni, Fellini, Nureyev, Bolognini, Bertolucci e poi ovviamente Giorgio Strehler e il Piccolo Teatro. La famiglia di Ezio e Franca si è fusa con la famiglia del Piccolo Teatro in una forma così profonda e autentica da farmela vivere anche nel pieno del-

l'alienazione globalizzata propria del nostro nuovo millennio.

A proposito di alienazione: iniziammo le prove il 25 dicembre. Il 25 e il 31 dicembre sono state giornate di lavoro come tutte le altre. Ma anche lì, papà Ezio e mamma Franca erano casa, erano scuola, erano bottega.

Del resto Ezio è nato nello stesso anno di mio padre, morto ormai tanti anni fa, e in questo passaggio verso nuove strade ignote, ci ricorda che l'età di quei padri è ormai davvero finita.

Me lo ricordo dopo la Prima trionfante dell'*Aida* kolossal: uscendo in piazza Tienanmen, lui si voltò dicendomi "Adesso tocca a voi".

Buon viaggio, Ezio. Ti immagino salpare come Simon Boccanegra su quella barca snella dietro il tulle o incamminarti attraversando la galleria delle *Nozze di Figaro* o sparire nella nebbia padana del tuo *Falstaff*...

Va', vecchio John, va' per la tua via.

Francesco Micheli



Les Troyens, regia di Luca Ronconi, impianto scenico di Ezio Frigerio, costumi di Karl Lagerfeld, 1982

Foto Lelli e Masotti



Otello, regia di Graham Vick, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino, 2001

Foto Andrea Tamoni



Le nozze di Figaro, regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino, 1981

Foto Lelli e Masotti

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



La nostra energia è stata la prima ad illuminare la Scala, nel 1883.
Oggi, con la stessa energia, riduciamo l'impatto ambientale del Teatro.
Perché anche un'atmosfera con meno CO₂ è uno spettacolo che vogliamo preservare.

| EDISON È FONDATORE SOSTENITORE DEL TEATRO ALLA SCALA. |

#energiachecambiatutto

edison.it

DIVENTIAMO L'ENERGIA CHE CAMBIA TUTTO.

TEATRO ALLA SCALA


 **EDISON**

Pippo Crivelli: autore di teatro

Il ricordo di Filippo Crivelli, scomparso lo scorso mese di febbraio, a cura di Francesco Maria Colombo

Scomparso a novantatré anni lo scorso 6 febbraio, Filippo Crivelli era molto più un *enfant terrible* che non un grande vecchio come da canoni retorici. Lo era nel carattere, nella stretta associazione di affettuosità e bizza, nell'amore per il controcorrente, nel fatto che l'idea del passato come paradiso perduto gli fosse estranea. Aveva mantenuto una curiosità per il nuovo, un voler essere *up-to-date*, aggiornandosi quotidianamente sull'ultima messinscena come sugli ultimi *potins*, che davano al suo profilo culturale e alla sua conversazione una freschezza e una leggerezza incantevoli, corrette da una goccia di (adorabile) malignità.

Probabilmente ciò si deve al rapporto intrattenuto da Crivelli con la lunghissima storia vissuta e con una memoria che aveva qualcosa di mostruoso: persino il passato era inteso allegramente come un presente vivido e vivace. A chi gli chiedesse qualcosa, poniamo, su una certa *Manon Lescaut* scaligera del 1957, Crivelli non solo sapeva dire, pescando infallibilmente nel fondaco dei ricordi, come Clara Petrella avesse attaccato "Sola, perduta e

abbandonata" o come fossero le calzature prodotte dalla ditta Pedrazzoli, ma poteva evocare l'intrigo del "chi facesse all'amore con chi", fino all'ultimo comprimario. Era lì: era dappertutto ci fosse vita

**È in questo
la sua modernità:
nell'attingere
al talento dovunque
si manifestasse,
nell'empireo
del repertorio lirico
come nelle balere
di una Milano
sfaldata dalla nebbia**

e mestiere teatrale, era lì quale assistente di Tatiana Pavlova, che ne riconobbe il talento; era lì come regista di produzioni fortunatissime quali la celebre *Luisa Miller* con Gavazzeni (1976) o *La fille du régiment* (1995) o il *Ballo Excelsior*

riproposto per tante stagioni, l'ultima nel 2015; era lì non solo alla Scala, che da antico milanese viveva come fosse dimora sua, ma in tutti i principali teatri italiani e all'Opéra di Parigi, alla Lyric Opera di Chicago, ad Amsterdam, al Colón, in Cile. La sua è stata, in quanto regista teatrale, la carriera insigne di un professionista indiscutibile.

Eppure Crivelli è stato di più. Se si esaminano i documenti video delle sue produzioni si ritrova un modo di fare teatro lirico legato a un linguaggio che, comunque la si pensi, non ha molti punti di contatto con la contemporaneità. Si ammirano la "mano", la capacità di muovere le masse, il senso dello spazio in palcoscenico, spesso l'eleganza versata nella profilazione dei caratteri, ma in pochi decenni il teatro lirico si è così tanto rinnovato, assegnando alla parte visiva una premienza una volta inconcepibile, da far sembrare irrimediabilmente *old fashioned* il lessico di Crivelli e di molti suoi contemporanei.

Il "di più" non è da cercarsi nella sua carriera di regista, bensì nella personalissima concezione del tea-



Filippo Crivelli e Ugo Dell'Ara
alle prove del *Ballo Excelsior*, 1974



Ballo Excelsior, 2015

tro non quale repertorio da inscenare, ma come accadimento da produrre, esito del pensiero e delle scelte di un autore. Molto più che regista, Filippo Crivelli era soprattutto un autore di teatro, l'inventore di forme di teatro da lui accese e portate a compimento. È in questo la sua modernità: nell'attingere al talento dovunque si manifestasse, nell'empireo del repertorio lirico come nelle balere di una Milano sfaldata dalla nebbia, nel motto aulico e nel lemma ribaldo, nell'arte

di Maria Callas e in quella di Milly o di Jannacci, nella commistione non casuale, ma perseguita con le risorse di un'enorme cultura, tra il cosiddetto alto e il cosiddetto basso. Spettacoli di canto folk che hanno segnato un'epoca, come *Bella ciao* o *Milanin Milanon*, non erano frutto di eclettismo, ma di un amore autentico e testardo per le manifestazioni della bellezza, da lui ricercata, amata e domata e fatta estrosamente figliare. Non a caso, una delle prime volte che il nome di Crivelli com-

parve in un manifesto scaligero, nel 1976, egli figurava non solo quale regista, ma quale "curatore" di uno spettacolo cui partecipavano Gino Negri e Renzo Palmer: *La notte difonde gl'incanti*, una scorribanda nelle melodie incantate o facete del *milieu* Scapigliatura. Lo aveva inventato lui. Oggi queste cose non si fanno più non perché siamo più moderni, ma perché ce ne manca la fantasia.

Francesco Maria Colombo

Da non perdere

Informazioni su
www.teatroallascala.org



Foto Brescia-Amisano

7, 14 e 21 marzo, ore 20

Filarmonica della Scala

**Riccardo Chailly
Gianandrea Noseda
Fabio Luisi**

Il direttore principale della Filarmonica ha accettato di sostituire Valery Gergiev nel concerto del 7 marzo. In programma musiche di Rachmaninov e Čajkovskij. Programma russo anche per il concerto di Gianandrea Noseda il 14, con brani di Skrjabin e Borodin, oltre che una prima assoluta di Carlo Boccardo. Il 21 Fabio Luisi dirige l'*Ottava* di Bruckner.



14 marzo, ore 16

Invito alla Scala

**E comunque
"Puccini" è plurale**

Il ciclo di incontri "Invito alla Scala", rivolto a un pubblico di giovani e di adulti, curato dal regista Mario Acampa approfondisce la figura di Giacomo Puccini insieme al Quartetto d'Archi della Scala in collaborazione con il Centro Studi Giacomo Puccini.



Foto Marco Brescia

20 marzo, ore 11

Concerto

Musica da camera

I Professori dell'Orchestra della Scala si esibiscono nel Ridotto dei palchi "Arturo Toscanini" con un programma beethoveniano. Verranno eseguiti il Trio n. 4 per archi in do min. op. 9 e il Settimino per fiati e archi in mi bem. magg. op. 20



Foto Brescia-Amisano

28 marzo, ore 20

Recital di pianoforte

Maurizio Pollini

Il grande pianista milanese, che lo scorso gennaio ha festeggiato i suoi ottant'anni, è atteso alla Scala con un concerto interamente dedicato al repertorio romantico: in programma *Arabesque* e *Fantasia* di Robert Schumann e *Mazurka* n. 3, *Barcarolle*, *Ballata* n. 4 e *Scherzo* n. 1 di Fryderyk Chopin.

Marco Vizzardelli

Marco Vizzardelli con il fantino Fabio Branca



Sono due le grandi passioni di Marco Vizzardelli, inossidabile loggionista della Scala: la musica in ogni sua forma, dall'opera alla sinfonica, e l'ippica, le corse al galoppo, di cui scrive anche sulla rivista Trotto&Turf. Curioso che a volte questi mondi così lontani si incontrino imprevedibilmente, come dimostrano due dei protagonisti della vita scaligera di questi anni con cui Vizzardelli è entrato in confidenza: l'ex sovrintendente Alexander Pereira e il regista Davide Livermore, entrambi proprietari di cavalli da corsa.

Quando è cominciato il suo rapporto con la Scala?

La prima opera la vidi nel 1974, quando mio zio mi portò a vedere la *Valchiria* diretta da Wolfgang Sawalisch con regia di Luca Ronconi. Non proprio il titolo adatto a un ragazzino come ero io allora. E invece rimasi folgorato. Ma il concerto che non potrò mai dimenticare fu quello diretto da Karajan con in programma *Apolon musagète* e la *Quinta* di Beethoven: ci furono talmente tanti applausi che Karajan fu costretto a rientrare in sala con il paltò addosso per far capire al pubblico che era arrivato il momento di andare.

E pensare che era poco più che un bambino.

Le premesse c'erano tutte: mia madre al posto delle favole mi raccontava i libretti d'opera, quindi ero un predestinato. Da quel momento la Scala è diventato il mio punto di riferimento, poi si è aggiunto il Conservatorio e tanto altro, perché sono musicalmente onnivoro.

A proposito della sua prima *Valchiria*, si ricorda le contestazioni che c'erano state contro Ronconi?

Era una replica, quindi quella sera non ce ne furono. Ma ne avrei vissute talmente tante, di serate turbolente, anche da protagonista. Vorrei però chiarire un punto: io sono capace di grandi manifestazioni sia nel male sia nel bene. Mi è capitato di contestare, come di lanciarmi in entusiasmi incontenibili. Quello che non ho mai sopportato di alcuni loggionisti è la contestazione programmata, attuata a freddo per partito preso. Io ho sempre preferito farmi sorprendere da quello che sentivo. Ad esempio il mio rapporto con Riccardo Chailly non è iniziato certo nel modo migliore, ma alla prova dei fatti non ho potuto che riscontrare il suo ottimo lavoro con l'Orchestra. Per cui cosa dovrei fare? Contestare a dispetto dei fatti? In questi anni l'Orchestra è cresciuta moltissimo e questo si deve solo al suo Direttore musicale.

Parliamo delle serate che l'hanno più entusiasmata.

Tutto quello che ha fatto Abbado, per l'intelligenza musicale, l'apertura dei programmi, il continuo sperimentare. Di *Macbeth* e *Simon Boccanegra* ho visto praticamente ogni replica: gestivo con altri ragazzi un banchetto di libri nel Ridotto dei palchi, poi salivamo in loggione tutte le sere. Sul ventennio di Riccardo Muti ho delle riserve, ma anche allora non sono mancate serate formidabili, come *Nabucco*, una delle riprese delle *Nozze di Figaro*, *Mefistofele*, *Lodoïska*.

La coda più lunga per andare in loggione?

Quasi tre giorni per l'*Otello* di Kleiber, ma ne valeva la pena. Pensare che c'è chi osò contestarlo urlando "Povero Verdi!".

Chi sono i personaggi indimenticabili che ha incontrato tra i loggionisti?

Ce ne sono un'infinità. Citerei almeno la Totò, una straordinaria signora emiliana con il mento prognato e i capelli pettinati da maschietto. Veniva alla Scala tutte le sere che il Signore manda sul calendario trascinando il marito Giuseppe. La cosa straordinaria è che applaudiva sempre tutto e tutti: lei era semplicemente contenta di essere lì. Poi il Cesarino, che purtroppo ultimamente non vedo da un po': quanti "Viva Verdi!" ha urlato da lassù, un altro entusiasta completamente fuori dalle righe. E poi Attilia Giuliani, presidente degli Abbadiani Itineranti di cui faccio ancora parte: anche lei è una persona di grandissima positività.

Ci sta descrivendo un loggione molto più entusiasta che critico.

Non c'è dubbio. Nel mio caso, anche quando sono negativo, lo sono per diluvio di passione. Invece quando una cosa mi piace voglio che la mia gioia si espanda e che tutti lo sentano.

Mattia Palma

Marco Agostino

Classe 1989, si diploma nel 2007 alla Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala, prima di diventare Ballerino solista della Compagnia nel 2013. Oggi è Primo Ballerino.

Foto Marco Brescia



Lo scorso mese di febbraio Marco Agostino è entrato ufficialmente nell'organico dei Primi Ballerini del Teatro alla Scala, dopo un brillante percorso di esibizioni scaligere iniziato quando ancora frequentava la Scuola di Ballo dell'Accademia.

Quando sei entrato in Accademia?

A sedici anni, per frequentare il sesto corso. Una volta entrato mi sono subito reso conto di essere indietro rispetto ai miei compagni: arrivavo da una scuola privata di Torino, la mia città, e non potevo ancora immaginare cosa volesse dire frequentare un'Accademia. Per mettermi in pari con i miei compagni ho dovuto lavorare duramente.

Quali erano le differenze rispetto alla scuola che avevi frequentato fino a quel momento?

Ad esempio, non avevo mai fatto lezione con il pianista in sala. Ma c'erano tanti altri dettagli che ancora mi emozionano quando ci ripenso: il profumo della pece, il legno chiaro del pavimento. Ho capito che volevo diplomarmi e avere una carriera, a costo di lavorare il triplo degli altri. Entrare in Compagnia è stato il coronamento di un sogno.

Ti ricordi la prima volta che hai ballato alla Scala?

È stato per un Gala di fine anno, quando ero ancora all'ottavo corso. Mi chiamarono all'ultimo per sostituire un ballerino che si era infortunato: dovevo ballare una Mazurka. Ricordo che ero agitatissimo, al punto che evitavo in ogni modo di guardare la platea buia mentre danzavo. Ma a un certo punto un movimento mi ha costretto a farlo e ho visto il pubblico, i palchi, il lampadario... è stato meraviglioso.

Invece in Compagnia?

Il primo pezzo è stato ne *La dama delle camelie*, il "ballo blu".

Da quel momento hai affrontato un repertorio vastissimo: grandi titoli classici e creazioni nuove. Quali esperienze hai preferito?

Ho avuto la fortuna di incontrare direttori che mi hanno sempre dato la possibilità di mettermi alla prova con stili diversi e di crescere artisticamente. Se vogliamo parlare di preferenze, mi sono accorto che cambiano molto con l'esperienza. Di solito chi è appena uscito da una scuola è attratto dal balletto di repertorio: uno dei miei primi ruoli è stato il Cavaliere di Titania nel *Sogno di una notte di mezza estate* di Balanchine, poi ho fatto il passo a tre del *Lago dei cigni*, Albrecht in *Giselle*. Finché a vent'anni mi sono imbattuto nell'*Uccello di fuoco* di Béjart, che è stato il mio primo approccio a un linguaggio coreografico più moderno ed espres-

sivo. Da quel momento ho avuto la curiosità di sperimentarmi su nuovi stili e scuole di pensiero.

Ci sono state altre folgorazioni?

Petite mort di Kylián, le creazioni di Forsythe e di Preljocaj: ogni volta è come scoprire un mondo nuovo.

Hai preso parte anche al *Ballo Excelsior*, con la coreografia di Ugo Dell'Ara e la regia di Pippo Crivelli, purtroppo scomparso lo scorso febbraio.

Facevo l'Oscurantismo, che in *Excelsior* è il nemico del Progresso, della Luce. È curioso che crescendo ho cominciato ad apprezzare sempre di più le parti dei cattivi: Hilarion in *Giselle*, Rothbart nel *Lago dei cigni*.

Qual è il ruolo della tua vita?

Forse quello a cui sono più affezionato è Oegin: per come cambia il personaggio nel corso del balletto è come danzare tre ruoli diversi in tre atti.

Cosa cambierà ora nel tuo lavoro dopo la nomina?

Essere Primo Ballerino è un grande onore, ma è anche un nuovo punto di partenza. Da adesso in poi vorrei riuscire a dare più profondità ai ruoli che dovrò interpretare, modificando lo stile della mia danza a seconda delle esigenze della coreografia. A volte si pensa sia meglio essere sempre se stessi qualunque sia il ruolo, io invece credo che ci si debba trasformare a seconda di quello che si sta danzando.

LA SCALA MAGAZINE

Marzo 2022

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile Paolo Besana

Coordinatore di redazione Mattia Palma

con la collaborazione di Lucilla Castellari

Grafica G&R associati

Stampa Galli Thierry srl

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

TEATRO ALLA SCALA



Mamma e papà
ci hanno portati al palco.



UN PALCO IN FAMIGLIA

I ragazzi fino a 18 anni entrano accompagnati a un prezzo ridottissimo.
Scopri la nuova offerta su tutti gli spettacoli su teatroallascala.org

Partner del progetto *Un Palco in Famiglia*

ESSELUNGA



IL TEATRO ALLA SCALA

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31

TEATRO ALLA SCALA



ROLEX