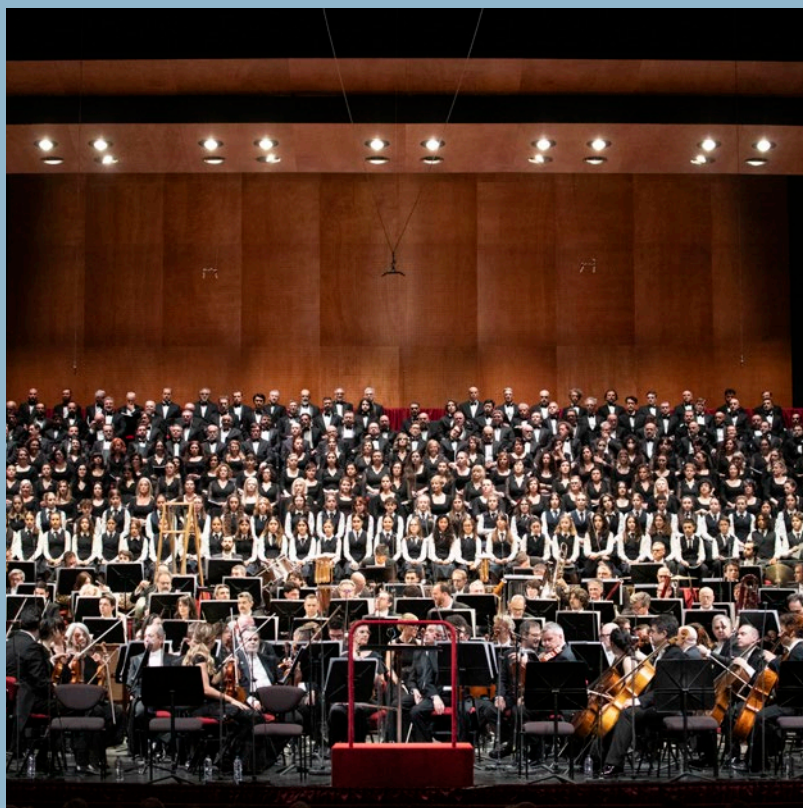


LA SCALA



12/23



Rivista del Teatro

Speciale

CORO



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

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

EDITORIALE

Il ruolo centrale del Coro si afferma fin dalle origini dell'arte lirica. Le prime opere, come noto, risalgono alla fine del XVI secolo. La Camerata de' Bardi inseguiva l'ideale di far rivivere il teatro della Grecia Antica, in cui il Coro commentava lo svolgersi dell'azione. Dall'*Orfeo* di Monteverdi in poi il Coro ha una funzione fondamentale, e sempre più integrata nell'azione scenica. In Francia Lully e più tardi Rameau includono nelle loro *Tragédies Lyriques* vaste sezioni corali, e così i compositori tedeschi come Heinrich Schütz (*Dafne*, 1627) e inglesi come Purcell. Per contro, tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVIII si composero numerose opere senza coro. È il caso, per esempio, delle opere di Cavalli e di Cesti, eseguite in piccoli teatri privati che non disponevano né dei mezzi finanziari né di spazi scenici abbastanza capienti da accogliere un coro. Nei decenni successivi la stessa situazione si ripresenta nella maggioranza delle opere di Händel che, da direttore di teatro, cercava così di limitare i costi delle sue produzioni. Molto spesso il "coro" che chiudeva i singoli atti era composto in effetti dai solisti stessi, che cantavano insieme.

La vera età dell'oro del coro operistico è con tutta evidenza il XIX secolo. I primi esempi importanti sono, nel repertorio tedesco, il coro dei prigionieri nel *Fidelio* beethoveniano, quindi il coro dei cacciatori nel *Freischütz* di Weber che preparano quelli di Wagner in *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Parsifal*. Restano tuttavia numerose le opere tedesche che non prevedono il coro: *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* e la maggior parte dei titoli di Richard Strauss. I cori sono invece una componente costante ed essenziale dell'opera italiana del XIX secolo, cui la storia del Teatro alla Scala è legata in modo indissolubile. È probabilmente per questa ragione, connessa alle sue origini e alla sua storia, che il Coro della Scala non è un coro come gli altri. Fa parte dell'anima di questo Teatro, che ha visto nascere tanti capolavori. Utilizzando un linguaggio contemporaneo potremmo dire che fa parte del suo DNA. Una catena ininterrotta di grandi direttori si è succeduta alla sua testa, da Valcamonica al mitico Veneziani e in anni più recenti Roberto Benaglio, Romano Gandolfi, Giulio Bertola, Roberto Gabbiani, Bruno Casoni e oggi Alberto Malazzi. Ciascuno di loro ha guidato la

compagine con talento, competenza, curiosità artistica e il desiderio appassionato di contribuire alla costruzione di un corpo artistico di alto livello, capace di imporsi tra i migliori del mondo. Questa notorietà internazionale non è mai venuta meno e si fonda in realtà su una forte identità sonora forgiata dallo sforzo di trovare e riunire voci piene, timbrate, potenti ed espressive. Ne risultano un colore scuro, un suono sempre sostenuto, dei "forte" apparentemente senza limite ma mai saturi, dei "piano" sempre pieni di sostanza, una grande potenza espressiva. Gli artisti del Coro scaligero non cantano solo con la voce ma anche col cuore e, all'occorrenza, con le viscere. Talvolta sembra che cantino come se ne andasse della loro vita. Quali che siano le differenze interpretative spesso assai rilevanti proposte dai grandi direttori che si sono succeduti alla Scala, le numerose registrazioni realizzate in Teatro nel corso dei decenni testimoniano la permanenza di queste caratteristiche.

Nel corso delle prove nel Duomo di Milano della *Messa da Requiem* di Verdi che avevamo deciso di dedicare alle vittime del Covid, ho preso posto tra i seggi del coro. Si è trattato di un'esperienza unica, indimenticabile. Cantavano il "loro" *Requiem* a memoria, restituendo con energia e impegno ogni parola, ogni sillaba, ogni accento a dispetto delle difficoltà acustiche proprie dei grandi spazi di questo monumento straordinario. Più recentemente, nell'autunno del 2023, abbiamo intrapreso una tournée europea con l'Orchestra e il Coro della Scala guidati dal nostro Direttore Musicale Riccardo Chailly, impaginando cori e ballabili dalle opere di Verdi. Ogni concerto ha segnato un trionfo accolto dall'entusiasmo del pubblico e naturalmente i passaggi più vibranti come l'Autodafé da *Don Carlo* o la scena del trionfo di *Aida* hanno scatenato ovazioni. Particolarmente toccanti sono state le interpretazioni dei cori che sono ormai veri "Inni del Teatro alla Scala": "Va pensiero" da *Nabucco* e "Patria oppressa" da *Macbeth*. In queste pagine la concentrazione, la bellezza sonora, il senso delle sfumature, l'interpretazione, l'aderenza al testo raggiungono autentici vertici che toccano direttamente il cuore del pubblico.

— DOMINIQUE MEYER

Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, direzione di Nino Verchi, regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, 1970



SPECIALE CORO

LA SCALA

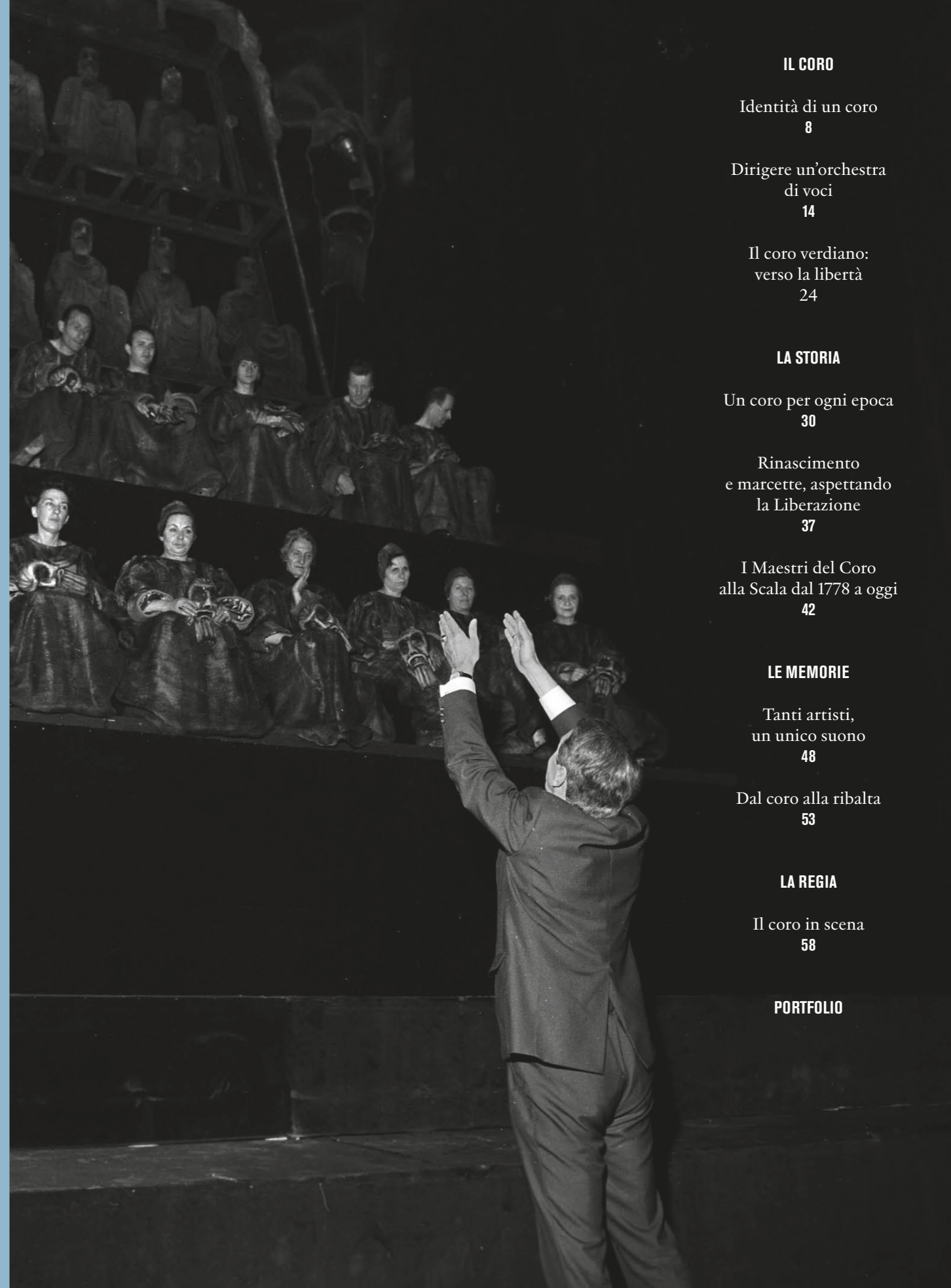
Rivista del Teatro 12/23
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

NUMERO SPECIALE A CURA DI:
Paolo Besana e Mattia Palma
CON LA COLLABORAZIONE DI:
Lucilla Castellari, Andrea Vitalini,
Valentina Grassani e Davide Massimiliano
DIRETTORE RESPONSABILE: Paolo Besana

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:
Tomo Tomo e Kevin Pedron
con Jacopo Undari
STAMPA: AGPRINTING

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

COPERTINA: Riccardo Chailly dirige
l'*Ottava sinfonia* di Mahler, con l'Orchestra
e il Coro della Scala, il Coro del Teatro La Fenice
e il Coro di Voci bianche dell'Accademia
Teatro alla Scala, 2023
FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano



IL CORO

Identità di un coro
8

Dirigere un'orchestra
di voci
14

Il coro verdiano:
verso la libertà
24

LA STORIA

Un coro per ogni epoca
30

Rinascimento
e marcette, aspettando
la Liberazione
37

I Maestri del Coro
alla Scala dal 1778 a oggi
42

LE MEMORIE

Tanti artisti,
un unico suono
48

Dal coro alla ribalta
53

LA REGIA

Il coro in scena
58

PORTFOLIO



FOTOGRAFIA DI ETO PICCAGLIANI

Georges Prêtre in prova
con l'Orchestra e il Coro
della Scala per il *Requiem*
di Hector Berlioz, 1969

IL CORO

IDENTITÀ DI UN CORO

**Intervista a Riccardo Chailly
di Raffaele Mellace**

**In mezzo secolo di vita scaligera,
Riccardo Chailly individua una profonda
continuità e un colore distintivo del
Coro del Teatro, con cui ha intrapreso
un importante percorso (innanzitutto
verdiano) attraverso il repertorio sia
sinfonico sia operistico**

RM Maestro, cosa rappresenta per lei il Coro della Scala?

RC Mi fa piacere iniziare da alcuni “segnali di memoria”. Il mio primo ricordo del Coro della Scala risale al 1968, alle prove della *Lucia di Lammermoor* e del *Don Carlo* diretti da Claudio Abbado. Ricordo perfettamente l’impegno e la concentrazione del maestro Roberto Benaglio, la sua attenzione costante alla disciplina, sia nelle prove musicali sia in quelle sceniche. Da ragazzino qual ero, mi ricordo come andassi a guardare Benaglio dirigere il Coro facendosi strada con la torcia elettrica sul palcoscenico buio. Ricordo di allora l’originalità e il colore del Coro della Scala, che ho poi sempre ritrovato, fino a oggi.

RM Cosa ricorda di particolarmente significativo delle stagioni successive a quelle prime esperienze?

RC Sicuramente, quando Romano Gandolfi assunse l’eredità di Benaglio, il suo *Simon Boccanegra* del 1971 con la storica regia di Strehler. Vi ritrovai il colore verdiano del Coro della Scala, già evidente nel *Don Carlo* di Abbado del 1968; lo ritrovai, per così dire,

evoluto, grazie alla concertazione messa in atto da Gandolfi, prima nel *Simone*, poi nel *Macbeth* del 1975, poi ancora nell’*Otello* del 1976 con Zeffirelli e Kleiber. Di quest’ultima produzione ricordo il lavoro capillare di Gandolfi sulla tempesta che apre il I atto, sull’articolazione ritmica, sull’accentuazione: un lavoro dettagliatissimo di interpretazione corale.

RM Il “colore verdiano” è sicuramente una peculiarità del Coro scaligero.

RC In Scala ho debuttato nel 1978 proprio con un’opera di Verdi, *I masnadieri*, con Romano Gandolfi come Maestro del Coro, seguita l’anno dopo dai *Due Foscari*. Ricordo che si è sempre rinnovata quell’esperienza, cui facevo riferimento ora, di affondo nella concertazione e nel colore del Coro, non solo in Verdi, ma anche, sempre in quegli anni, nella *Fiera di Soročincy* di Musorgskij e nell’*Andrea Chénier*. Il colore verdiano è effettivamente un caposaldo dell’identità del Coro scaligero, come si è potuto ascoltare nella brillante prova data dal Coro nel *Don Carlo* in scena in queste settimane e ancor prima nella recentissima esperienza della tournée con il programma di cori





FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

SOPRA
Riccardo Chailly con il regista Kasper Holten e il Maestro del Coro Alberto Malazzi durante le prove del *Boris Godunov* che ha inaugurato la Stagione 2022/2023

verdiani che ha attraversato un po' tutta Europa, con annesso progetto discografico DECCA. È stato un percorso difficile, delicatissimo, di ricerca di un'identità specifica non soltanto nel colore, ma anche nella musicalità e nella pulizia del canto, nella perfezione dell'intonazione, nella precisione ritmica unita all'articolazione della parola. Un lavoro di grande serietà e professionalità che ho potuto compiere insieme al Coro, coronato da grande successo e soddisfazione, e proseguito con un secondo progetto discografico verdiano, sempre per DECCA, che ha portato all'incisione dei *Quattro pezzi sacri* e dell'*Inno delle Nazioni*. Nel prossimo maggio lo coroneremo con la *Messa da Requiem* nella Chiesa milanese di San Marco, dove la composizione è stata tenuta a battesimo, nel 150° della prima esecuzione.

RM È sicuramente molto significativo l'impegno del Coro scaligero in questi capolavori della maturità di Verdi, incentrati sulla scrittura corale. Non per nulla, quando nel 1875 Verdi portò in tournée a Vienna la *Messa da Requiem* e l'*Aida*, il commento che ci ha lasciato è stato: "che buoni cori! e come sono elastici e si lasciano ben guidare". Ma veniamo appunto a questo recentissimo *Don Carlo*.

RC Di quest'opera voglio citare un esempio evidente: l'apertura corale della scena dell'autodafé. La complessità di quella pagina è davvero temibile: a tratti Verdi sovrappone quattro melodie parallele con ritmi differenti. Ai cori suddivisi impone una polifonia estrema, complicatissima. Trovo che in questo *Don Carlo* il colore corale dell'intera scena sia stato sfolgorante, ha contribuito a quel momento tanto importante con una luce di cui trovo riscontro nei giudizi che mi vengono riportati in questi giorni. Si è trattato di un vertice di questo allestimento.

RM D'altra parte, Verdi teneva moltissimo a quella scena: a Parigi se l'era presa perché avevano messo in evidenza altre pagine dell'opera, ma avevano trascurato di far notare la complessità e la bellezza di quel Finale. L'impegno del Coro della Scala va però ben oltre la grande operazione verdiana che sta attraversando queste stagioni. Si cimenta ad esempio regolarmente in lingua straniera: opere francesi, tedesche, inglesi, cèche, russe. Un impegno a tambur battente e non da poco...

RC Certo, ad esempio per il *Boris Godunov* che ha aperto la scorsa Stagione. Anche da ascoltatore ricordo esecuzioni importantissime come il *Lobengrin* del 1981 con la regia di Strehler, in cui il coro aveva un ruolo fondamentale, profondeva un impegno immenso sotto Romano Gandolfi. Ma ricordo anche

la mia prima esperienza da direttore di un titolo straniero, *La fiera di Soročincy*, in cui era evidente il grande impegno del coro nella lotta quotidiana con una lingua, il russo, così difficile per un coro italiano. Anche *L'angelo di fuoco* di Prokof'ev lo eseguimmo in lingua originale, a quel punto con il Coro diretto da Roberto Gabbiani. La scena finale, con il delirio delle suore del convento, è per il coro di una difficoltà ritmica e vocale estrema; si fecero prove a sezioni per giorni e giorni. Un lavoro capillare che ha dato vita a un'esecuzione splendida.

RM Il coro peraltro è importante anche nel Novecento italiano, ad esempio in Puccini, di cui si sta inaugurando l'anno centenario della morte.

RC Sì, ad esempio in *Turandot* il coro è protagonista assoluto. Ricordo ancora, dell'allestimento con cui venne aperta nel 2015 l'Expo, la ricerca del timbro del notturno "Perché tarda la luna?", momento in cui il coro esprime un fascino, un mistero indescrivibile. Anche qui si torna al discorso della tinta corale, della ricerca del colore e dell'emissione del suono del canto corale scaligero. In quell'opera il coro ha un ruolo decisivo. Come lo ha anche in *Butterfly*, in *Fanciulla* o in *Manon Lescaut*. In quest'ultima, la scena di Le Havre del III atto è un momento cruciale per lo sviluppo dell'opera.

RM Al di là delle produzioni operistiche, c'è poi tutto il repertorio sinfonico-corale, cui lei ha sempre dedicato, e sta dedicando in queste stagioni, molte energie.

RC Certamente, penso ad esempio alla *Messa Glagolitica* di Janáček, allo *Stabat Mater* di Rossini, alla *Sinfonia di salmi* di Stravinskij. Ma anche alla *Seconda* e alla *Terza sinfonia* di Mahler, oppure all'*Ottava* sempre di Mahler e ai *Gurrelieder* di Schönberg, partiture queste ultime che riporto in Teatro dopo mezzo secolo. Per me però è importantissimo sottolineare il valore e la presenza del coro non soltanto nel mio percorso, ma nella storia di questo Teatro e del grande repertorio sinfonico-corale che la Scala ha sempre proposto al suo pubblico.

RM Ritornando alle produzioni operistiche, può darsi un dialogo fruttuoso con il regista, anche rispetto all'impiego del coro. C'è un'esperienza che ricorda con particolare piacere per i risultati ottenuti?

RC L'*Aida* inaugurale del 2006. Zeffirelli, pur tanto criticato allora, aveva fatto un lavoro eccellente nel posizionamento delle zone corali in un'opera in cui il coro ha un valore decisivo. Sempre l'*Aida* mi riporta a un'esperienza molto più recente e singolare, quella in



FOTOGRAFIE DI Brescia e Amisano (9)

forma di concerto avvenuta nell'ottobre 2020, durante la pandemia, con il Coro disposto lontanissimo da me. Ancora più impegnativo è stato il primo concerto proposto durante la pandemia, l'esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi in Duomo nel settembre 2020, in cui non avevo alcun contatto visivo con il Coro, che a sua volta mi vedeva attraverso un monitor, mentre il suo suono mi giungeva dalle navate dell'enorme chiesa. Una sfida incredibile. Un'esecuzione in condizioni tanto estreme non sarebbe possibile se non ci fossero anni di frequentazione e un rapporto di conoscenza profonda e reciproca fiducia tra Coro e direttore.

RM Un'occasione non proprio banale, quel concerto in memoria di tutte le vittime del Covid, tanto significativo sul piano civile per la città e l'intero Paese, in collaborazione con il Duomo e alla presenza del Presidente Mattarella. Questo è dunque il contributo attuale del Coro scaligero. Ritornando con lo sguardo al lungo

periodo, la sua collaborazione con il Coro della Scala e i suoi maestri si è ormai sviluppata lungo l'arco di 45 anni.

RC Dopo le collaborazioni citate prima con Bertola e quelle con Roberto Gabbiani, con cui ho realizzato la *Messa Glagolitica* di Janáček, *Les contes d'Hoffmann* e *L'angelo di fuoco*, è arrivata la lunga e intensa stagione del rapporto con Bruno Casoni, che era stato peraltro assistente di Bertola. Con Casoni ho collaborato a ben sette inaugurazioni di Stagione tra il 2006 e il 2020, oltre a cinque produzioni della *Messa da Requiem* di Verdi. Con l'inaugurazione del 2021 con il *Macbeth* è iniziata, ed è proseguita con il *Boris Godunov* e il *Don Carlo*, una collaborazione molto intensa con Alberto Malazzi, con il quale si è riproposto il passaggio di consegne Bertola-Casoni: circostanza che già da sola è sufficiente a conferire un profondo, prezioso senso di continuità al lavoro del Coro della Scala.

— RAFFAELE MELLACE



A SINISTRA
Riccardo Chailly con
il Coro della Scala durante
le prove di *Tosca*, 2019

SOPRA
Riccardo Chailly dirige
l'Ottava sinfonia di Mahler,
con l'Orchestra e il Coro della
Scala, il Coro del Teatro La
Fenice e il Coro di Voci bianche
dell'Accademia Teatro alla
Scala, 2023

DIRIGERE UN'ORCHESTRA DI VOCI

di Angelo Foletto

**Alberto Malazzi, Bruno Casoni
e Roberto Gabbiani raccontano la sottile
arte del Maestro del Coro, una figura
fondamentale che vive nelle retrovie
di ogni teatro d'opera**

Altro che bacchetta: un armamentario da campo. Scaletta, anche una semplice seggiola o sgabello su cui salire per farsi vedere, una piccola torcia per disegnare chironomie e richiami nel buio, bisbiglii sonori, schiocchi di lingua e labbra, occhiate e fischi a fior di labbra per sollecitare l'attenzione e indurre a preparare il fiato. Vivono – vivevano – dietro il sipario, talvolta mimetizzati con le balze di proscenio oppure indossando un costume di scena per stare al centro del gruppo di voci, i maestri del coro. Quando escono per gli applausi tra gli altri artisti, non sempre il pubblico li riconosce. Alla fine dei *Due Foscari* del 2016 Bruno Casoni è stato *buato* dal loggione che l'aveva preso per il regista. Ma l'equivoco è un'eccezione: alla Scala la tradizione, duplicando quella dei direttori musicali, è di musicisti con lunghe permanenze e “parentele” reciproche. Ognuno col suo segno musicale ma tutti col marchio sonoro *storico* onorato e protetto. All'ultima esecuzione dell'*Ottava* di Mahler sulle pedane agivano tre generazioni. Il capostipite Casoni, già ben consigliato da Romano Gandolfi, poi factotum-assistente di Giulio Bertola e al fianco di Roberto Gabbiani, oggi a riposo dopo vent'anni in prima linea; ancora in pista con le amatissime Voci bianche:

“La mia vera passione è la voce, e con i bambini la voce la crei da zero”. Accanto, il nipote Alberto Malazzi, dal 2021 suo successore ma maturato come vice (“sedici anni fortunati: imparare più che puoi è il primo mestiere dell'assistente”), e il figlio Alfonso Caiani oggi alla Fenice, che lo seguì sia sul Coro sia sulle Voci bianche.

Non è stato sempre così. L'albero genealogico dei direttori di Coro della Scala ha rami spezzati e innesti che ebbero durate limitate. Del resto, la storia stessa del Coro scaligero non iniziò sugli allori. “Sarebbe bella cosa che fossero da' nostri teatrali del tutto esclusi i cori poiché manchiamo cotanto di soggetti che atti siano a sostenerli!” scrisse nel 1796 una gazzetta milanese. Ha dovuto attendere l'elevazione della Scala a Ente Autonomo per avere, con l'orchestra e altri servizi essenziali (la direzione dell'allestimento scenico ad esempio), la stabilità. E c'è voluto ancora per approdare alla concezione professionale. “Chi non conosceva la musica non era nemmeno ammesso alle prove pratiche”, ricorda Roberto Gabbiani, in Scala proveniente dal Maggio Fiorentino, dopo Bertola: dal 1990 al 2002, unico outsider rispetto alla filiera scaligera.



SOPRA
Una prova con Romano
Gandolfi e Roberto Benaglio
(in piedi sulla sedia), 1967



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

SOPRA
Carlos Kleiber e Romano Gandolfi
insieme per *La bohème* del 1979

Ci sono molti punti fermi che giocano a favore della virtuosa “diversità” del Coro della Scala, soprattutto la qualità dei direttori d’orchestra con cui si lavora, che si riverbera sulla tenuta artistica importante della formazione corale

Il professionismo degli “artisti del coro”, dicitura un po’ corporativa entrata nel galateo sindacale negli anni Settanta, era un requisito basilare. Prima no. Tant’è che quando il grande vecchio Vittore Veneziani tornò da pensionato a Ferrara, coerentemente vi fondò un’Accademia Corale per amatori; attualmente porta il suo nome.

In quegli anni finì la stagione delle “voci fantastiche ma analfabete” che Casoni poté sperimentare: “Alla mia prima prova (*Tannhäuser*, 1983, ndr) avevo a disposizione 27 tenori, tutti ‘Pavarotti’ come forza e colore; da rimanere senza parole”. La potenza era formidabile, l’intonazione non adamantina, la qualità disuguale. Bisognava essere capaci di sfruttare al meglio i difetti. Gandolfi creò gli inconfondibili suoni non timbrati, quasi senza intonazione e “sul fiato”: “il ‘Requiem’ mormorato così, all’inizio della *Messa* di Verdi, non s’è più ascoltato – ammette Casoni – ma i *Quattro pezzi sacri* con la pulizia e perfezione polifonica che abbiamo ascoltato qualche settimana fa con quelle voci non si sarebbero potuti fare”.

Oggi ci vuole altro. “È sbagliato considerare ‘artisti del coro’ un’etichetta ‘sindacale’ – spiega Malazzi – sintetizza al contrario una professionalità complessa. Sono artisti a 360 gradi: oltre a cantare recitano, cantano a memoria, in lingue diverse, si truccano e via dicendo”.

Se guardiamo le vecchie immagini delle prove delle stagioni di Veneziani e Norberto Mola, con le coriste che indossano i grembiati grigi per non stazzonare l’abito, e rivediamo la panoramica della Scala nell’esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini in piena tempesta-Covid, con 58 artisti del coro distribuiti, uno per palco per ragioni sanitarie, le differenze si capiscono. “Visto che avevamo le mascherine – scherza Casoni – la voce non è mai stata così ‘in maschera’, come si dice tecnicamente”. E l’assieme con l’Orchestra – sparpagliata sotto, in platea – funzionò. “Più delle orecchie contarono gli occhi, anche se per aiutare l’ascolto il gruppo era diviso in due cori come nel *Requiem* di Verdi: tutte le voci sia a destra sia a sinistra”.

Non si sarebbe realizzato con altrettanta disinvoltura senza il cammino di consapevolezza e competenza artistica acquisita dalla fine degli anni Sessanta, i primi dell’era-Abbado. Se per Roberto Benaglio, gemma del ceppo musicale e spirituale di Veneziani, fu una grana convincere i suoi a cantare incapsulati come statue nell’inquietante antiteatro scenico di Pier Luigi Pizzi per la regia di Giorgio De Lullo nell’*Oedipus Rex* di Stravinskij (1969), chi c’era ricorda ancora le proteste alle prove del *Boris Godunov* “di” Jurij Ljubimov (1979), quando gli artisti del coro di Gandolfi furono imbragati con cinture di sicurezza per accedere agli alti loculi della scena-icona di David Borovskij. Come se fosse stata rimossa la memoria dei tavolati sospesi e basculanti di *Al gran sole carico d’amore* (1975), le collocazioni impervie e gli organici spropositati dei maxi-concerti nei vari Palasport e altri contesti musicali non ortodossi. E li aspettava altro. In *Samstag aus Licht* di Karlheinz Stockhausen (1984) le voci virili in abito da frate cantarono, danzarono, ritmarono il passo tra gli spettatori con gli zoccoli di legno, e un bagaglio a mano percussivo non meno bizzarro inclusivo di un sacco con 39 noci di cocco. Nel *Lohengrin* del 2012 Claus Guth e Christian Schmidt li sparpagliarono sui lati di una lunga balconata praticabile su quattro livelli.

Le “masse” corali un tempo erano più o meno impalate e raggruppate. La disposizione agevolava intonazione e reciproco sostegno sonoro; ed era facilmente guidata dalla quinta. La consuetudine di attaccare direttamente sul gesto del podio senza il “riporto” del Maestro del Coro è abbastanza recente: “Riccardo Muti voleva così già a Firenze – dice Gabbiani che fu il responsabile dal 1990 al 2002 – tra il gesto e l’occhio del podio e il coro non ci dovevano essere ostacoli di sorta, nemmeno in scena”.

Del resto, a quel punto della storia degli spettacoli d’opera, la bacchetta dei direttori era adusa a fare i conti col palcoscenico movimentato dai registi. Di conseguenza, nell’arruolamento dei nuovi componenti si definisce il

modello per così dire “da conservatorio”. Il coro è meno una bottega di concezione artigianale dove il bilanciare le diverse semiprofessionalità vocali era il compito, e il segreto, del grande maestro – come in orchestra: ai tempi di Toscanini, quanti erano i diplomati tra i fiati? – ma si modella come vera e propria “orchestra di voci”. Fatta di persone che hanno scelto quella professione non come ripiego – poi magari capita di fare il passo avanti, come il corista Leo Nucci che dopo cinque anni, complice l’orecchio lungo di Gandolfi, riprese a fare il solista. La coscrizione interessa ragazze e ragazzi motivati che leggono lo spartito (gran risparmio di tempo e fatica rispetto al memorizzare a orecchio), che sanno mettere le mani sul pianoforte, che hanno frequentato corsi teatrali e letterari, che hanno imparato a pronunciare un paio di lingue non italiane. Sì, perché nel frattempo a rinnovare repertorio e “tradizione” di casa non erano approdati soltanto i registi che volevano il coro partecipe scenico, quando non protagonista, ma s’era imposta la (benedetta) pratica delle opere in lingua originale. Certo, si usa(va)no le traslitterazioni fonetiche, ma per gli artisti del coro fu una rivoluzione non veniale. Concettuale e tecnica. Cantare nella lingua dell’autore significò risolvere un problema accentuativo e interpretativo in più. Ma c’erano i maestri giusti. Con Gandolfi il patrimonio linguistico in repertorio fu cospicuo: con un gruppo da camera registrò anche una scelta di Lieder corali di Schubert. E ciò che il maestro parmense perfezionò come dinamica e accentuazioni drammatiche – trasmesse con gesti piccoli e mimica unica – fu rifinito in chiave per così dire “sinfonico-concertistica” da Bertola. Alla Scala dal 1983 al 1991 mise a frutto la pratica musicale plurima: direttore d’orchestra, del Coro dell’Arena, della Rai Milano, dell’Accademia di Santa Cecilia, docente di esercitazioni corali. La presenza e gli impegni concertistico-direttoriali dei maestri del coro, con programmi polifonici specifici, non fu più un’eccezione. Ma ulteriore occasione di “studio di perfezionamento” e di confronto su repertori diversi, e non “protetti” dalla scatola esecutiva collettiva dell’opera.

Il Coro era diventato una massa più pensante musicalmente: disposta a mettersi in gioco, dotata di un orgoglio professionale tutto particolare. Un corpo granitico anche nella difesa dei propri diritti con tutti i mezzi sindacali a disposizione. Ma spiritualmente si sentivano uno strumento artigianale e “pratico”: e d’istinto gli artisti del coro sono più in sintonia con la manovalanza tecnica di palcoscenico che con i colleghi musicisti in buca.

La personalità del Coro di oggi quant’è quindi diversa da quella storica? Molte caratteristiche sono cambiate: “Sicuramente il colore è più leggero, ma la musicalità non fatica a bilanciare la differenza di ‘peso’”, conferma

Malazzi. I concorsi-audizioni ne devono tenere conto: “Scegliamo voci che siano in grado di dare un reale apporto al complesso. Con qualità vocali assolute e importanti – suono, intonazione, potenza soprattutto nei ‘piani’ – intelligenza e duttilità: per amalgamarsi subito nel gruppo. La continuità si difende con l’eccellenza delle nuove personalità vocali innestate”. La nuova morfologia umana e vocalistica si adegua a metodi e tempi di lavoro – fino a non moltissimi decenni fa la stagione operistica finiva a maggio-giugno – e al fatto oggettivo: come accade nella serie A dei protagonisti dell’opera, di certe carature di voce sembra proprio persa la ricetta.

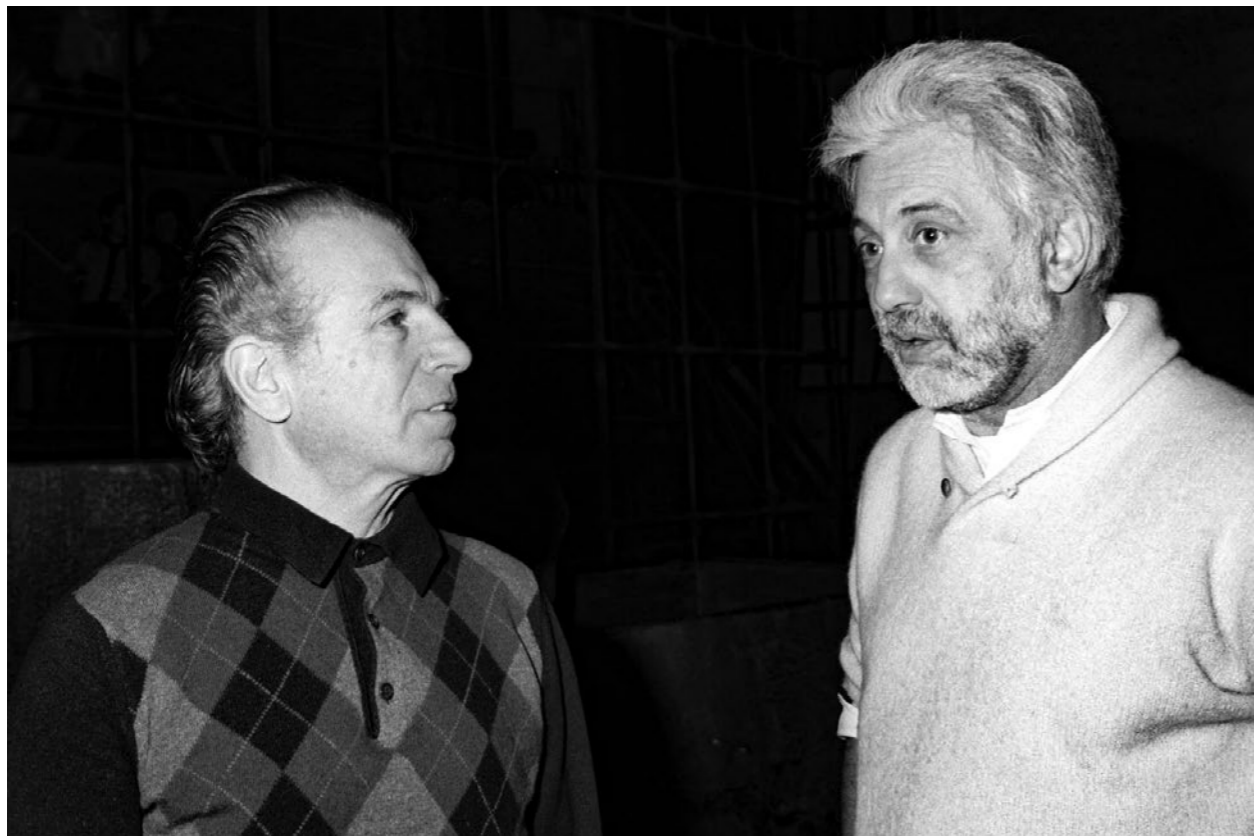
Altri punti fermi giocano a favore della virtuosa “diversità” del Coro della Scala. L’organico ampio, senza confronti nei teatri internazionali. I calendari di prove e l’allargamento di repertorio. Ma soprattutto c’è la qualità dei direttori d’orchestra – stabili o ospiti – con cui si lavora, che si riverbera sulla tenuta artistica importante della formazione corale. Maturandone la qualità e affinando l’amor proprio. Poi, vale la regola, più laica, del nome e del trattamento economico della Scala: ai bandi concorrono, e hanno preso parte, sempre i migliori elementi su piazza.

E il futuro? Per alcune voci è buio: “Dove si trovano le voci inchiostrate dei bassi di una volta?” è rimozione condivisa. E non ci sono meno aspiranti maestri del coro. “È un mestiere faticoso e umile – spiega Casoni che in Scala ha passato quasi quarant’anni – dà soddisfazioni quando si ha un buon rapporto con il direttore e non si è costretti solo a ‘ubbidire’”. Su questo conviene Gabbiani, ma rivendica il dovere del maestro di dialogare: “Col direttore che non è d’accordo, ma può capitare con lo stesso proprio coro, com’è successo a me arrivando da ‘straniero’ in Scala quando ho favorito gli innesti più freschi”. Certo, è facile capire i colleghi che preferiscono la strada più lieve della direzione d’orchestra, sostengono un po’ tutti. E le successioni sarà forse meno facile trovarle (o costruirle) in casa. Per la Scala, che con Malazzi s’è dotata di un maestro giovane ma di lunga frequentazione scaligera – entrato come borsista nel 1993, iniziò seguendo la preparazione di *Fedora* (Gianandrea Gavazzeni, Mirella Freni e Plácido Domingo): “Il maestro ci raccontava dei colloqui e spiegava le correzioni di Giordano, un pezzo di storia dal vivo” –, è per ora un pensiero remoto.

— ANGELO FOLETTO



SOPRA
Romano Gandolfi in sala coro, 1971

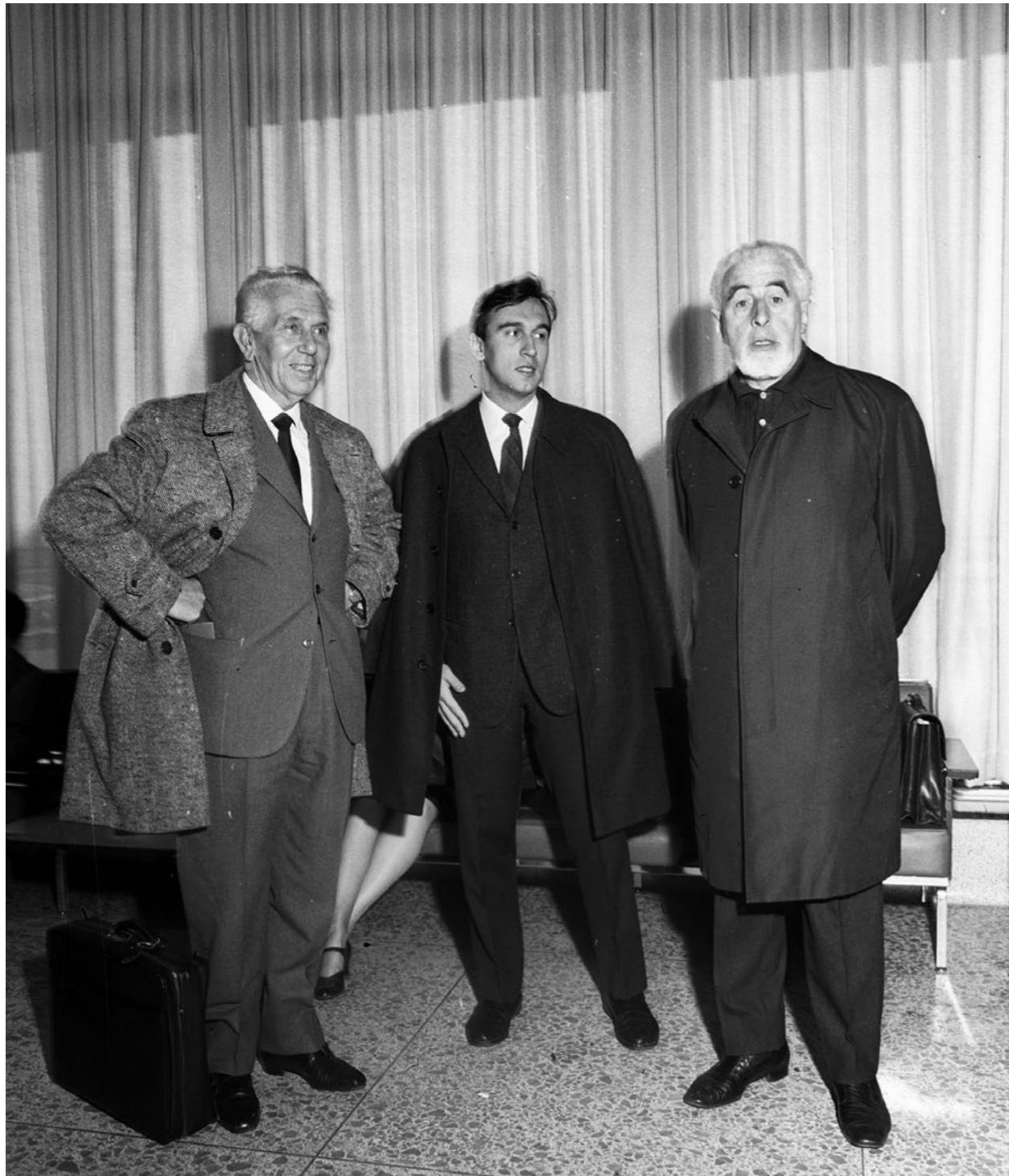


FOTOGRAFIE DI LELLI E MASOTTI (9)

SOPRA
Giulio Bertola e Luca Ronconi
durante le prove di *Aida*, 1985



SOPRA
Riccardo Muti, Giacomo Manzoni,
Roberto Gabbiani, 1994



FOTOGRAFIA DI ERIQ PICCAGLIANI

SOPRA
Bindo Missiroli,
Claudio Abbado,
Roberto Benaglio, 1967



FOTOGRAFIA DI MARCO BRESCIA

SOPRA
Bruno Casoni,
Daniel Barenboim, 2005

IL CORO VERDIANO: VERSO LA LIBERTÀ

di Paolo Gallarati

È nelle pagine corali che Verdi esprime al massimo il suo sentimento patriottico. Ma il coro verdiano assume anche molte altre funzioni drammaturgiche, a volte tragiche, altre più leggere e spensierate

È un coro la pagina che sancì il primo grande successo di Verdi e fece balzare in primo piano la figura del compositore ventinovenne nella vita teatrale della sua epoca. Si tratta, naturalmente, di “Va, pensiero, sull’ali dorate”, la famosissima melodia del *Nabucco* che continua a mantenere ancora oggi il suo irresistibile potere di commozione: pagina vaporosa, in cui l’idea del volo accompagna, con la carezzevole circolarità del ritmo, la nostalgica tensione del pensiero verso “l’aure dolci del suolo natal”. Straordinaria è stata dunque, sin dagli esordi, la capacità di Verdi di dare, attraverso il coro, espressione a sentimenti collettivi nelle più diverse situazioni drammatiche: tragiche e festose, religiose e patriottiche, guerresche e mondane, pubbliche o private. Affine a “Va, pensiero” è il coro dei *Lombardi* “O Signore, dal tetto natio”, che incarna un’analoga nostalgia per la patria lontana: “O fresch’aure volanti sui vagni / ruscelletti dei prati lombardi! / Fonti eterne! / Purissimi laghi! / O vigneti indorati dal sol!”, versi semplici ma immediati, che provocano l’efflusso di una melodia che sboccia a poco a poco, contornata da freschi cinguettii di flauti, vago ricordo di un’Arcadia lontana. L’idea di patria è frequente, come spunto poetico, nei

primi dieci anni della produzione verdiana: si pensi al coro “Patria oppressa” del *Macbeth*, pagina già intensa nella versione del 1847, ma caricata di una forte evidenza tragica nel rifacimento del 1865: in un luogo deserto, i profughi scozzesi piangono il destino della patria, ridotta dal tiranno a una tomba collettiva, e il loro lamento sale al cielo, che lo amplifica in un cosmico grido di dolore.

Ma il sentimento patriottico non ha solo, in Verdi, un’intonazione tragica o nostalgica nei confronti della patria perduta o oppressa: attiva energie propulsive, empiti di ribellione e di battaglia. “Si ridesti il Leon di Castiglia”, ad esempio, che chiude la scena della congiura nel terzo atto di *Ernani*, è una grande esplosione di emozione collettiva, espressione tipica dello spirito risorgimentale capace di accendere, nel pubblico del 1844, quell’entusiasmo che appiccherà il fuoco della rivolta nell’Italia di quattro anni dopo. Qui, il ritmo di marcia, irresistibilmente propulsivo, rende fiammeggianti i versi di Piave: grido universale di ribellione contro l’oppressore, esortazione alla battaglia, riscatto dalla schiavitù, auspicato trionfo della libertà.

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZO D'ABBONAMENTO:
Franco di porto nel Regno. Anno L. 6 — Sem. L. 0 50 Trim. L. 2 —
Aless., Suez, Tunisi, Tripoli > 7 — > 4 — > 2 50
Un. post. d'Espr. e Am. Nord > 8 — > 4 50 > 2 50
Amer. del Sud, Asia, Africa > 10 — > 5 50 > 3 —
Aust., Chili, Bol., Pan., Par. > 12 — > 6 50 > 3 50
Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno III. — Settembre 1883. — N. 33.

EDUARDO SONZOGNO

EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

AVVERTENZE.

Gli abbonati ricevono a fine d'anno frontispizio, indice ed un'elegante copertina per riunire in volume le varie dispense dell'annata. Prezzo delle inserzioni nella copertina Cent. 50 per ogni linea o spazio di linea.



MILANO: TEATRO ALLA SCALA. — GRANDE CONCERTO A BENEFICIO DEI SUPERSTITI DI CASAMICCIOLA.

Interno della Scala da Il Teatro Illustrato, 1883

Altre scene collettive animate da sentimenti patriottici troviamo in *Giovanna d'Arco*, nell'*Attila* e nella *Battaglia di Legnano*. Ma nelle opere del primo Verdi ci sono anche momenti in cui la collettività si esprime in toni raccolti, sussurrati, misteriosi o sgomenti. Così, il coro "Gerusalem... Gerusalem... la grande", all'inizio del terzo atto dei *Lombardi*, è un canto accorato di cavalieri crociati, donne e pellegrini che attraversano la valle di Giosafat, pensando alla Passione di Cristo e auspicando che il destino permetta loro di morire in quei luoghi santi. In un libero susseguirsi di episodi, il declamato si alterna a slanci cantabili, energiche esplosioni e improvvisi ripiegamenti, finché il finale "Gerusalem... Gerusalem", susurrato, si spegne a poco a poco, come in un sogno.

Ci sono poi i cori brillanti, pieni di colore, ma funzionali all'espressione drammatica. Sono pezzi essenziali per rendere l'atmosfera dell'ambiente, giocare sull'effetto dei contrasti rispetto alle situazioni precedenti e seguenti, creare il cavo musicale della scena in cui prendono posto i sentimenti dei personaggi. Pensiamo ai cori delle streghe nel *Macbeth* o a quelli delle zingarelle e dei toreri nella *Traviata*: pagine leggere, maliziose, volutamente sfacciate ma formalmente raffinatissime, con timbri squillanti e ritmi scattanti, che è sbagliato giudicare con sufficienza come concessioni a un edonismo gratuito: subito dopo il duetto tragico tra Violetta e Germont, servono a rappresentare l'allegria stridente dell'ambiente in cui Violetta si è volutamente ricacciata, accettando, per amore di una sconosciuta, di ritornare alla vita di prima. Senza quelle pagine l'angoscia che Violetta prova, assistendo alla festa chiassosa in casa di Flora, perderebbe tutto il suo rilievo.

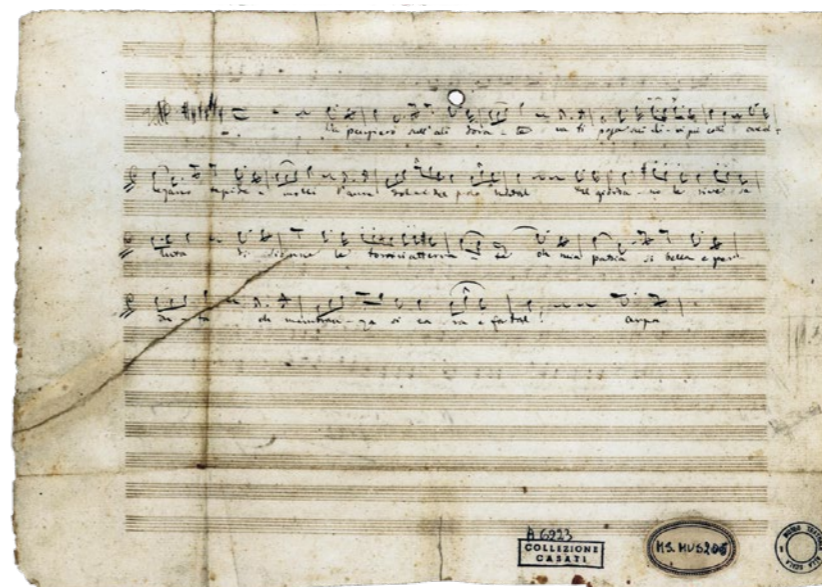
Così il coro degli zingari, nel *Trovatore*, crea un voluto contrasto con la tragica scena di Azucena che segue subito dopo. È un pezzo che Verdi volle "strano, fantastico", i cui motivi, bizzarramente ruzzolanti, ostentano un'allegria eccentrica. Le crepitanti acciaccature; la colorita contrapposizione di archi e fiati; il tintinnare del triangolo e il sibilo dell'ottavino, cui si uniscono timpani, grancassa, indi il rumore metallico dei martelli sulle incudini, tutto sembra sprizzare scintille. Né manca l'ironia: gli zingari si divertono a ripetere la domanda più volte, stuzzicando le donne: "chi del gitano i giorni abbella? chi? chi?". "La zingarella!" rispondono tutti in una divertita esclamazione, percorsa, come una scossa, dal fremito di un trillo. Un tocco di capricciosa follia caratterizza anche la tarantella nel terzo atto della *Forza del destino*. Si tratta di un coro danzato, musicato da Verdi con un gusto spiccato del colore locale e della chiassosa allegria popolare, argutamente stilizzata. Nell'accampamento militare, presso Velletri, allo spuntar del sole, le vivandiere prendono sottobraccio le reclute e le trascinano in un

ballo saltellante e spiritoso, inneggiando alla guerra che offre simili occasioni di spensieratezza: "Nella guerra è la follia / che dà il campo rallegrar: / viva, viva la pazzia, / che qui sola ha da regnar!".

Ci sono poi i cori ambientali, concepiti come componente scenografica, resa atmosferica e coloristica dell'ora e del tempo meteorologico. Su un'alba limpidissima di primavera, come prescrive la didascalia, si apre la prima scena di *Luisa Miller*. Siamo in Tirolo. Una sorta di *ranz des vaches*, canto svizzero di montagna, introduce la cullante melodia del coro d'apertura che augura a Luisa buon compleanno. La "tinta" predominante dell'opera è fissata, così, una volta per tutte, una tinta delicata, di morbido pastello, che fa da sfondo al carattere di Luisa: giovinezza, freschezza, sorridente innocenza.

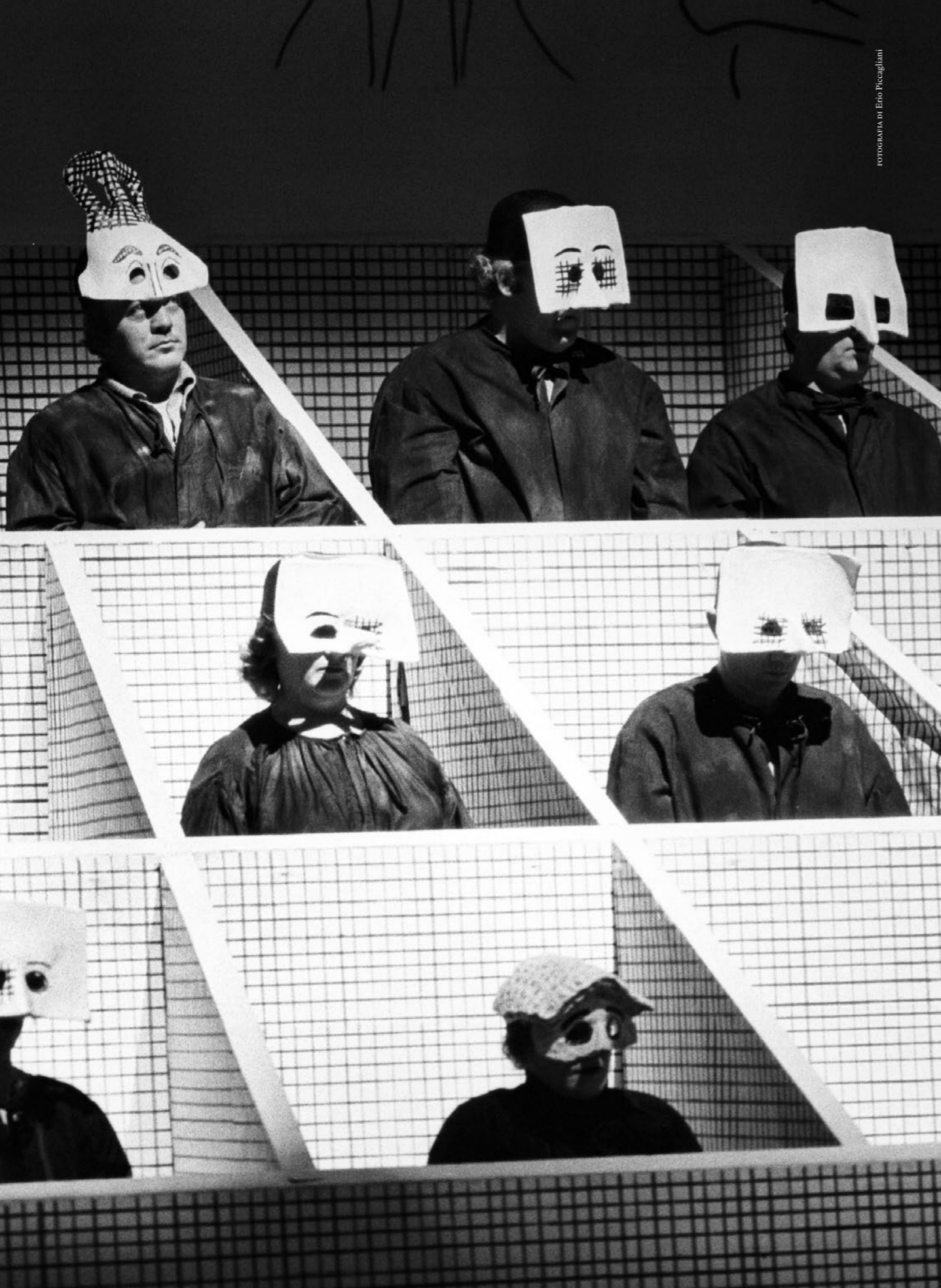
Totalmente opposto per carattere, mezzi impiegati e stile è invece il coro della tempesta sul mare, all'inizio di *Otello*. L'orchestra evoca il fragore dell'uragano, l'oscurità del cielo solcato dai lampi, le voci rendono il terrore davanti allo scatenarsi della natura. Sopra il tumulto sinfonico, il coro è disarticolato in frasi, ora precipitose ora spezzate, sbattuto tra un'estrema densità sonora e momenti di strana rarefazione. Le voci a un certo punto si uniscono nella preghiera "Dio fulgor della bufera!", poi si dividono in segnali isolati, grida di chi vede la nave di Otello in pericolo, mentre alla fine tutti tirano un sospiro di sollievo: "È salvo! È salvo!". Anche i cori, dunque, come si vede da questi pochi esempi cui se ne potrebbero aggiungere molti altri, per esempio la scena dell'autodafé nel *Don Carlo* e quella del trionfo in *Aida*, documentano l'universalità del genio verdiano e la ferrea logica drammatica che imponeva al musicista-drammaturgo di trasformare quasi sempre in snodi essenziali allo svolgersi dell'azione questi pezzi, sovente intesi nell'opera dell'Ottocento come affreschi puramente decorativi. Di qui nasce l'originalità delle grandi pagine corali di Verdi, che hanno da sempre trovato nel Coro del Teatro alla Scala un interprete ideale nel cogliere l'espressione "caratteristica" ricercata dal compositore come fine supremo dell'arte teatrale: arte mirabile nella sua capacità di ricreare in musica le situazioni più diverse che l'uomo, da solo o insieme ad altri uomini, affronta durante il tumultuoso percorso della sua esistenza.

— PAOLO GALLARATI



SOPRA
Commemorazione rossiniana al Teatro alla Scala tenutasi l'8 aprile 1892. L'esecuzione della preghiera del *Mosè* segnò l'ultima apparizione di Giuseppe Verdi sul podio scaligero. Incisione di Ludovico Pogliaghi pubblicata sull'*Illustrazione Italiana* e conservata al Museo Teatrale alla Scala.

SOTTO
Manoscritto di "Va, pensiero", trascrizione per solo coro fatta da Verdi nel 1842 e dedicata alla contessa Giuseppina Morosini, conservata al Museo Teatrale alla Scala.



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

LA STORIA

UN CORO PER OGNI EPOCA

Di Oreste Bossini

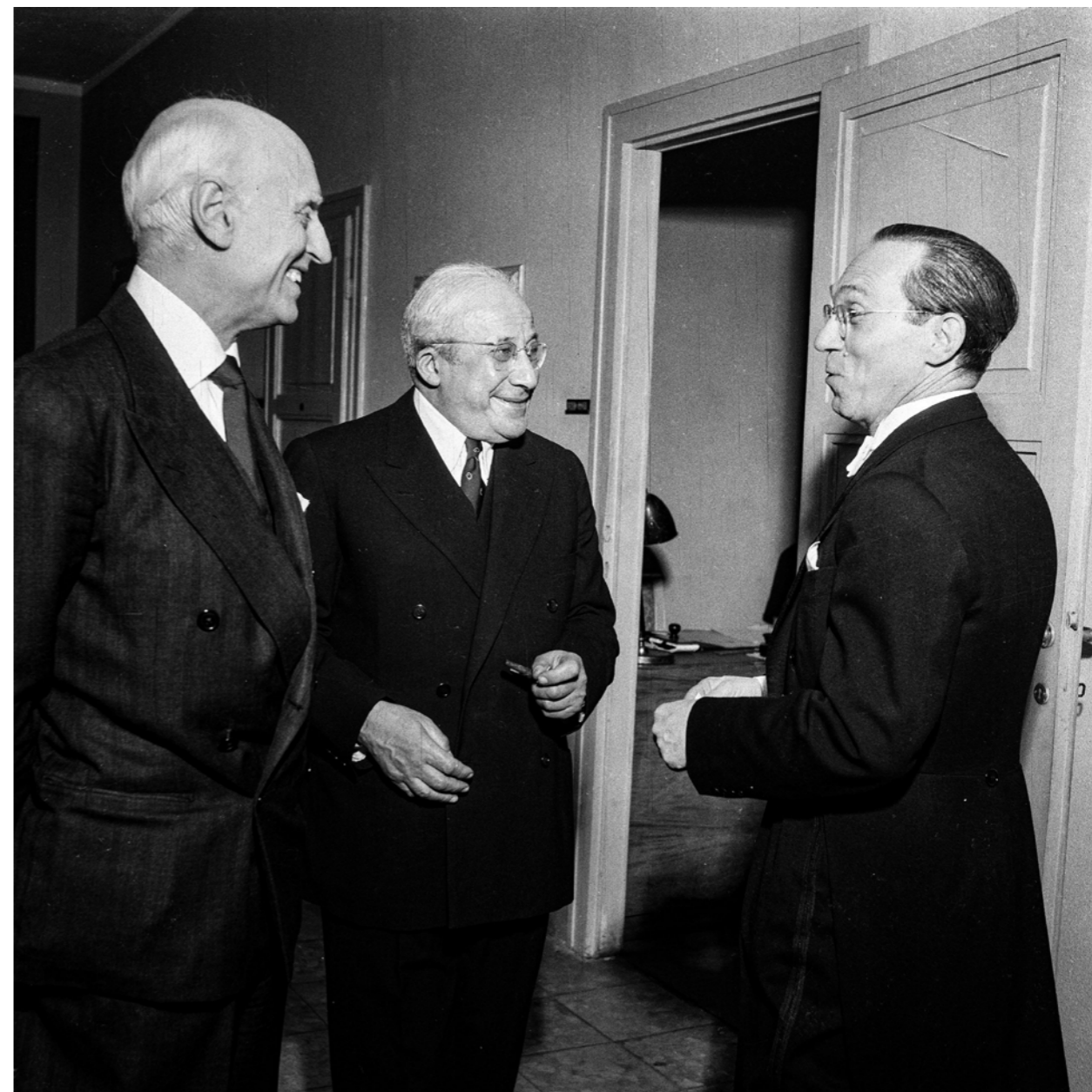
Negli ultimi cento anni il Coro della Scala ha avuto un ruolo in alcuni momenti fondamentali non solo della storia italiana. Ripercorriamo alcune delle tappe più importanti: dagli anni di Toscanini al fascismo, dalla Liberazione ai sanguinosi attentati di Monaco del '72

“In un coro non ci vogliono tutte voci belle, ma anche mediocri e quasi scadenti. L'impasto dell'insieme riesce assai più fuso e omogeneo e quindi nitido e limpido. Le voci troppo belle ed educate sono troppo individualistiche; stanno a sé; non fanno coro” (da *Il Maestro Veneziani dirige* di Rosita Levi Pisetzky). Questa filosofia corale era il frutto della lunga e illustre esperienza di Vittore Veneziani, il maestro che Arturo Toscanini scelse come suo principale collaboratore quando nel 1921 la città di Milano decise di rifondare il Teatro alla Scala dopo la prolungata chiusura causata dalla guerra e dall'incerta gestione finanziaria dei decenni precedenti. Toscanini si fidava ciecamente del maestro ferrarese, a cui affidò la ricostruzione di un organismo delicato e indispensabile alla vita di un teatro d'opera qual è il coro.

Veneziani assolse il compito in maniera superba, plasmando il Coro della Scala secondo i criteri moderni predicati da Toscanini: rispetto assoluto del testo, integrità artistica, fedeltà ai valori drammatici degli autori. È in questi anni che si forma quel particolare colore del coro scaligero che di generazione in generazione si è rinnovato e mantenuto fino ai giorni nostri, non

soltanto nel repertorio verdiano. Nel novembre del 1938 il diario di Veneziani riporta questa asciutta sentenza: “Licenziato dall'incarico al Teatro alla Scala perché di razza ebraica”. Possiamo immaginare l'amarezza e l'angoscia di quegli anni per Veneziani, che riuscì a scampare dallo sterminio rifugiandosi in Svizzera. Alla fine della guerra fu richiamato immediatamente alla Scala, e Toscanini volle ripagare le umiliazioni subite dal suo fedele collaboratore lasciando al coro, insieme alla tonante voce di Tancredi Pasero, l'onore di chiudere lo storico concerto di riapertura dell'11 maggio 1946 con una vibrante esecuzione del Prologo dal *Mefistofele* di Arrigo Boito.

Veneziani rimase al suo posto fino a ottant'anni, lasciando nel 1954 la direzione del Coro a Norberto Mola, entrato giovanissimo alla Scala nel 1925 come maestro sostituto e direttore dei balletti. I suoi anni di gavetta furono ricompensati dalla fortuna di preparare il Coro nell'epoca in cui alla Scala trionfavano Maria Callas e Giuseppe Di Stefano, in cui Luchino Visconti e Giorgio Strehler inventavano una nuova idea di teatro per l'opera, in cui accanto ai maestri che avevano



FOTOGRAFIE DI ERIO PICCIGLIANI (4)

IN APERTURA
The Rake's Progress
di Igor' Stravinskij, direzione di
Riccardo Chailly, regia di John Cox,
scene di David Hockney, 1979

SOPRA
Victor de Sabata, Vittore Veneziani
e Antonino Votto, 1952



SOPRA
Roberto Benaglio
e Romano Gandolfi, 1964

Quando Romano Gandolfi fu chiamato da Claudio Abbado iniziò una collaborazione che nell'arco di una dozzina d'anni vide nascere spettacoli scolpiti per sempre nella storia del teatro

fatto la storia come Victor de Sabata, Tullio Serafin e Antonino Votto cresceva una nuova generazione che avrebbe scritto una storia forse ancora più grande come Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini. Con Karajan, nel 1963, Mola rese il coro quella macchina perfetta capace di scatenare il caos organizzato che anima il Quartiere latino nella *Bobème* di Puccini immaginata da Franco Zeffirelli, uno spettacolo diventato un architrave della storia della Scala.

In quello stesso anno subentrò al posto di Mola il bergamasco Roberto Benaglio, un maestro roccioso e severo già in attività quando Puccini era ancora vivo, stimato da direttori come Serafin, Karajan, Mario Rossi, Lamberto Gardelli. Benaglio ha guidato il Coro della Scala con pugno di ferro anche oltre i confini dell'opera italiana, vincendo sfide importanti come il *Tristano e Isotta* del 1964 con Birgit Nilsson e Wolfgang Windgassen diretto da un giovane Lorin Maazel e il *Boris Godunov* del 1966 con un carismatico Nicolai Ghiaurov nel fiore degli anni. C'è una fotografia del 1964 che ritrae Benaglio durante le prove, ritto in piedi su una seggiola di legno per dirigere il coro, con la candida testa sporta in avanti e la consueta maschera autoritaria e melanconica dipinta sul volto. A pochi passi da lui, a braccia conserte e lo sguardo concentrato verso l'invisibile coro, un giovane maestro osserva, impara, sogna forse di essere lui a montare su quella seggiola. Si chiama Romano Gandolfi, ha trentaquattro anni, viene da un paesino sulle colline dietro Parma, Medesano, e ha già alle spalle anni di gavetta a Parma e in provincia come maestro sostituto. Dovrà aspettare fino al 1971 per salirci idealmente, su quella seggiola, chiamato da Claudio Abbado per iniziare una collaborazione che nell'arco di una dozzina d'anni vide nascere spettacoli scolpiti per sempre nella storia del teatro.

Un fatto tragico segna in maniera emblematica l'inizio dell'era Gandolfi. Ai primi di settembre del 1972 la Scala si trovava a Monaco di Baviera per rappresentare *Aida* e la *Messa da Requiem* di Verdi, entrambe dirette da Abbado, in occasione delle Olimpiadi. La mattina del 5 settembre un commando di terroristi palestinesi irruppe negli alloggi degli atleti israeliani al villaggio olimpico. Due atleti furono uccisi nell'azione, e altri nove catturati per ottenere in cambio la liberazione di oltre duecento palestinesi dalle carceri israeliane. La sera stessa, all'aeroporto militare di Fürstenfeldbruck, sull'aereo messo a disposizione dei terroristi, la polizia tedesca tentò un blitz che finì in una strage. Morirono tutti i nove ostaggi, cinque terroristi e un poliziotto tedesco. Per la Germania, ancora divisa e fiduciosa di superare con le Olimpiadi il trauma della guerra, fu uno choc sconvolgente. In questo clima plumbeo, la sera successiva, 6 settembre, Abbado e i dirigenti della Scala decisero di non cancellare il concerto e di eseguire la *Messa da Requiem* in ricordo dei caduti, solisti Martina Arroyo, Fiorenza Cossotto, Plácido Domingo e Nicolai Ghiaurov. Alla fine del "Libera me" l'emozione in sala era così intensa che il lungo silenzio alla fine del concerto fu indimenticabile, molto più di un travolgente applauso. Il coro, in particolare, aveva toccato l'anima del pubblico in un momento tanto tragico. Per Gandolfi, appena arrivato, fu un vero battesimo del fuoco, anche a livello internazionale, perché in circostanze come quelle gli occhi di tutto il mondo erano, per così dire, puntati sul Coro e sull'Orchestra della Scala.

Iniziava un decennio di profondo rinnovamento, di trasformazioni artistiche e organizzative del Teatro, di lavoro creativo e di apertura della Scala verso la società e verso il mondo. La televisione, infatti, portava la Prima della Scala nelle case degli italiani, e l'Orchestra e il Coro della Scala uscivano dal teatro del Piermarini per portare l'arte più vicina alla città. Il Coro di quegli anni, sotto la guida di Gandolfi, fu il nerbo di produzioni diventate legendarie, dal *Simon Boccanegra* segnato dalla nostalgia del mare del 1971 al *Macbeth* rivestito di corrusche pareti di rame del 1975, fino al *Lohengrin* avvolto nel blu del 7 dicembre 1981, tutti spettacoli firmati da Strehler, che chiedeva al coro di diventare uno strumento teatrale duttile e di integrarsi nella dinamica drammaturgica. Non erano più i tempi del maestro Benaglio, che faceva diventare pazzo il regista iraniano Lotfi Mansouri, chiamato ad allestire nel 1970 un *Elisir d'amore* diretto da Giuseppe Patanè con Maddalena Bonifacio e Luciano Pavarotti, spostando a sua insaputa dopo ogni prova la disposizione degli artisti del coro adducendo motivi "artistici". Il Coro adesso doveva misurarsi con visioni vocali e teatrali nuove, diverse dalla tradizione e talvolta radicalmente rivoluzionarie, come quella di Luigi Nono



per *Al gran sole carico d'amore* allestito al Teatro Lirico nel 1975. Inoltre, Abbado chiedeva al coro, così come all'orchestra, di accettare sfide mai affrontate in precedenza, come la *Terza Sinfonia* di Mahler eseguita nel concerto inaugurale della Filarmonica della Scala il 25 gennaio 1982. *La Messa da Requiem* resta forse il lavoro più emblematico della collaborazione tra Abbado e Gandolfi, culminata nella registrazione del capolavoro di Verdi per Deutsche Grammophon del 1980 con un cast che comprendeva Katia Ricciarelli, Shirley Verrett,

Domingo e Ghiaurov. In quelle pagine aspre e terribili, dolci e pietose che avevano sempre fatto parte della storia della Scala, fin dalla prima esecuzione diretta da Verdi stesso nella Chiesa di San Marco il 22 maggio 1874, Abbado e Gandolfi erano riusciti a trovare, un secolo dopo, accenti nuovi, sfumature d'espressione che raccontavano il loro tempo.

— ORESTE BOSSINI



A SINISTRA
Fiorenza Cossotto,
Herbert von Karajan,
Carlo Bergonzi,
Roberto Benaglio
a Mosca per la *Messa da Requiem*, 1964

SOPRA
Antonino Votto
e Norberto Mola insieme
per *La vestale*, 1954



Arturo Toscanini dirige il concerto di riapertura del Teatro alla Scala ricostruito dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale, 11 maggio 1946

RINASCIMENTO E MARCETTE, ASPETTANDO LA LIBERAZIONE

Di Gian Francesco Amoroso

Negli anni di Toscanini, il repertorio scaligero viene enormemente ampliato anche grazie a Vittore Veneziani, apprezzato Maestro del Coro amante del repertorio rinascimentale, costretto a lasciare il posto a causa delle leggi razziali, poi richiamato dopo la Liberazione

“Si passeggiava – scrive il musicologo Giampiero Tintori – con i maestri Ghione, Veneziani e Mario Rossi direttore artistico, davanti al Palazzo dello Sport in una bella sera di luglio durante una prova del *Mefistofele* (la giovanissima Renata Tebaldi fu prima Elena e poi Margherita) e qualcuno disse: Sarà una bella stagione quella del Palazzo. Veneziani, masticando l’inseparabile sigaro bofonchiò: ‘E finalmente non è un’opera del regime!’”. Questo ricordo si riferisce al luglio del 1946: la Scala, appena risorta dalle macerie, tenne una stagione estiva nel padiglione più grande della Fiera, ricostruito anch’esso dopo la guerra, al fine di garantire a un maggior numero di pubblico - quasi seimila posti disponibili a prezzi popolari - fastose produzioni con le maestranze scaligere.

Per meglio comprendere il clima di rinascita e necessaria libertà di espressione che traspare dall’esclamazione del maestro Veneziani occorre però retrocedere di un paio di decenni.

Negli anni che seguirono il primo conflitto mondiale, il Teatro alla Scala attraversò un periodo di crisi superato grazie all’intervento di Arturo Toscanini e dell’allora Sindaco di Milano, Emilio Caldara. Il progetto di ristrutturazione fu capillare: il palcoscenico venne reso più moderno ed efficiente, il Museo riordinato e reso visitabile dal pubblico durante le rappresentazioni, l’Orchestra e il Coro potenziati di numero per garantire una qualità artistica che soddisfacesse le aspettative dei milanesi e, soprattutto, le esigenze di Toscanini. Ad assumere l’incarico di Maestro del Coro fu chiamato il ferrarese Vittore Veneziani, riconosciuto musicista per le doti artistiche e compositive con le quali si era distinto in fortunati lavori corali e strumentali. La riforma Toscanini-Caldara restituì ai milanesi un teatro moderno anche nell’impianto istituzionale, tanto che il 26 dicembre 1921 (allora la Serata inaugurale era di tradizione nella festività di Santo Stefano) la Scala, divenuta Ente Autonomo, riaprì i battenti con un *Falstaff* memorabile che segnò l’avvio di una nuova era.

Con l'emanazione delle leggi razziali del 1938, improvvisamente Vittore Veneziani, in quanto ebreo, divenne un personaggio scomodo, un nemico del regime

Ma una nuova era si impose anche politicamente: in seguito alla marcia su Roma dell'ottobre 1922, Vittorio Emanuele III incaricò Benito Mussolini di creare un nuovo governo, che segnò l'inizio dell'ascesa del regime fascista. Il Teatro meneghino proseguì il suo corso sotto la bacchetta di Toscanini che, seppur iscritto nel 1919 alle liste del fascio, rinnegò presto l'adesione al partito avviando un braccio di ferro con Mussolini che lo portò nel 1931 ad autoesiliarsi negli Stati Uniti.

Se Toscanini portò la Scala a un altissimo livello performativo ampliando il repertorio con autori quali Wagner, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Alfano, Pizzetti, Respighi, Zandonai, Giordano, per citarne alcuni, al contempo Vittore Veneziani, più silenzioso, edificò il Coro scaligero affiancando alle produzioni operistiche una serie di concerti corali particolarmente ricercati e pionieristici per l'epoca.

Amante e profondo conoscitore dei maestri del Rinascimento italiano, Veneziani iniziò a presentare programmi che comprendevano pagine sacre di autori quali Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello, affiancati, per agevolarne la fruizione, da una serie di canti regionali arrangiati per coro da Leone Sinigaglia, Alberto Favara, Enzo Masetti e dallo stesso Veneziani. L'attività del Maestro ferrarese si alternò fra il Coro del Teatro e una compagine femminile amatoriale denominata "Accademia Corale del Teatro alla Scala", che spesso interveniva nelle produzioni in cui era necessaria maggiore massa corale. Con questa interessante realtà Veneziani affrontò nel maggio del 1925, in un concerto presso il Salone del "Real Conservatorio Giuseppe Verdi" di Milano, la partitura dell'oratorio *Jefte* di Giacomo Carissimi in una trascrizione per coro, orchestra d'archi, arpe e organo realizzata da Vittorio Gui insieme a una pagina tratta dall'*Abram e Isaac* di Ildebrando Pizzetti.

Nel 1927 le signore dell'Accademia scaligera ottennero un positivo successo esibendosi nella Sala degli Affreschi dell'Umanitaria in un concerto a favore dell'Opera Bonomelli, ottenendo apprezzamenti da parte della critica. La medesima formazione fu impegnata nel 1929 al Conservatorio di Milano e a Venezia, l'anno successivo a Padova, al Teatro Filarmonico di Verona, alle grotte di Postumia e al Teatro del Popolo di Milano, distrutto dai bombardamenti del 1943.

Nel 1932 il Coro della Scala partecipò alle manifestazioni dopolavoristiche cantando l'inno *Giovinezza* di Giuseppe Blanc nella trascrizione corale realizzata da Vittore Veneziani; al Castello Sforzesco in un concerto organizzato dall'Associazione Nazionale delle Donne Professioniste e Artiste con un programma comprendente pagine di Claudio Monteverdi, Carmine Guarino, Nino Cattozzo e Giulia Recli. Nello stesso anno, sotto la direzione di Victor de Sabata, il Coro intonò per la prima volta l'*Inno del Decennale* di Umberto Giordano commissionato da Mussolini per celebrare il primo decennio fascista.

Gli impegni si intensificarono. Nel 1933 il Coro della Scala tenne un concerto al Teatro di Ferrara con musiche di autori antichi, Pizzetti e canti regionali, mentre in ottobre fu protagonista di una trionfale tournée ad Amsterdam, Aja, Rotterdam, Haarlem e Utrecht nella quale la compagine scaligera, diretta dal maestro Albert van Raalte, eseguì pagine di Sinigaglia, Mascagni, Verdi, Rossini. "Alla fine del concerto – si legge sul Corriere della Sera – un'ovazione interminabile ha salutato i rappresentanti dell'arte italiana. Tutto il pubblico si è alzato in piedi e ha chiesto a viva voce l'inno *Giovinezza* che è stato ascoltato in piedi e salutato alla fine da applausi scroscianti. Particolari manifestazioni sono state rivolte al maestro Veneziani".

L'anno seguente il Coro della Scala eseguì la prima del *Mosè* di Perosi; tenne un concerto interamente dedicato alle musiche di Palestrina al quale il Corriere della Sera e il Radiocorriere dedicheranno ampio spazio con articoli specifici sul grande esponente della scuola romana; infine prese parte alla Mostra Azzurra, manifestazione sindacale dei musicisti lombardi.

Per le celebrazioni della Marcia su Roma il 29 ottobre del 1935 il Coro scaligero intonò in piazza della Scala, amplificato anche in piazza del Duomo, una serie di canti patriottici, l'immane *Giovinezza*, l'*Inno dei Giovani Fascisti* e l'*Inno a Roma* di Puccini. A novembre eseguì nuovamente l'*Inno* di Giordano per l'inaugurazione dell'annata sociale di "Vita Nuova".

"Il grande successo del concerto in piazza Belgioioso" apparì sul Corriere Teatri il 3 giugno 1936 in seguito a una manifestazione nella quale il Coro della Scala



SOPRA
Vittore Veneziani



SOPRA
Il Primo violino Enrico Minetti
e il Maestro del Coro
Vittore Veneziani

esegui, “per un pubblico di buongustai ed eruditi della musica pura”, pagine di Palestrina, Marenzio, Verchi, Azzaiole, Fara, Pratella, Verdi (“O Signore dal tetto natio” e “Va, pensiero”), Favara, Puccini (*Inno a Roma*) naturalmente preceduti da *Giovinezza*.

Successo clamoroso anche a Lugano qualche mese dopo per l’inaugurazione del circolo Italo-Svizzero presso il Teatro Apollo.

Nel giugno 1938 l’Orchestra e il Coro del Teatro alla Scala con i solisti Maria Caniglia, Ebe Stignani, Aurelio Marcato, Tancredi Pasero e il maestro Giuseppe Del Campo si recarono a San Cassiano in Pennino a rendere omaggio alle tombe dei genitori di Benito Mussolini eseguendo un Salmo di Palestrina. “Di ritorno a Predappio la comitiva – si legge sul Corriere della Sera – si è recata a Palazzo Varano, alla casa natale del Duce, alla Casa del Fascio, facendo poi ritorno a Forlì. Stasera in piazza Ordelfaffi è stata eseguita la *Messa di Requiem* [di Giuseppe Verdi], facendo poi ritorno a Forlì”.

Molti gli omaggi al regime e alle sue molteplici manifestazioni di piazza, tuttavia il 29 novembre dello stesso anno comparve sul Corriere della Sera un trafiletto anonimo: “Alla Scala il nuovo direttore per il coro. La sovrintendenza della Scala comunica che a sostituire il maestro Vittore Veneziani nella direzione del coro della Scala è stato chiamato per la prossima stagione il maestro Costantino Costantini, da due anni all’E.I.A.R. di Roma, ceduto alla Scala dalla Fenice di Venezia”. In realtà Costantini verrà sostituito nello stesso anno da Bruno Erminero, il quale a sua volta cederà il posto nella Stagione 1939-40 ad Achille Consoli.

Con l’emanazione delle leggi razziali del 1938, che imponevano l’esclusione immediata dagli enti pubblici, aziende statali e parastatali di tutti i dipendenti di religione ebraica, improvvisamente Vittore Veneziani, in quanto ebreo, divenne un personaggio scomodo, un nemico del regime. Nulla valse aver dimostrato di accettare a denti stretti di affiancare a mirabili pagine del Rinascimento italiano una marcetta che inneggiava a una “primavera di bellezza il cui canto squilla e va”, né aver dato prova di essere eccellente ambasciatore della cultura musicale italiana tanto esaltata dalla dittatura. All’indomani di questa assurda estromissione l’appartamento di Veneziani venne invaso da decine di mazzi di fiori da parte dei colleghi scaligeri in segno di solidarietà. Veneziani, resistente, rimase in Italia fino al 1943, per poi trovare rifugio a Roveredo nello svizzero Cantone dei Grigioni.

Il Coro della Scala proseguì faticosamente la sua attività partecipando tra un coprifuoco e l’altro

unicamente alle produzioni operistiche in cartellone, salvo l’esecuzione della *Missa Papæ Marcelli* di Palestrina eseguita nel giugno del 1944 per il 350° anniversario della morte del compositore.

Veneziani tornò a dirigere il suo coro il 29 novembre del 1945 in un concerto al Teatro Lirico di Milano per festeggiare il ritorno dall’esilio. Nel frattempo fu impegnato col maestro Antonio Guarnieri nell’aprile del 1946 sempre al Lirico con l’esecuzione della *Juditha Triumphans* di Vivaldi e il mese successivo con la *Giovanna d’Arco al rogo* di Honegger diretta da Paul Sacher.

La Scala fu ricostruita grazie al tempestivo desiderio del sindaco Greppi, Toscanini tornò sul podio scaligero l’11 maggio del 1946, a fianco a lui Vittore Veneziani. Nel riascoltare l’incisione di quella leggendaria serata, sembrano identificarsi entrambi nel passo del Coro dei leviti “Oh mia patria sì bella e perduta!” dal *Nabucco* di Verdi eseguito con vibrante trasporto e intensa commozione. E finalmente si tornò a navigare verso una primavera di rinascita.

— GIAN FRANCESCO AMOROSO

I MAESTRI DEL CORO ALLA SCALA DAL 1778 A OGGI

Il Coro del Teatro alla Scala è da sempre considerato uno dei migliori in assoluto, soprattutto nel repertorio operistico, verdiano in particolare. Questa compagine, di importanza fondamentale per il Teatro, è stata nel corso della storia guidata da figure quasi sempre poco appariscenti, non particolarmente osannate alla ribalta, nonostante il grande lavoro svolto e i prestigiosi risultati raggiunti. Dall'inizio della storia della Scala (3 agosto 1778) a oggi si sono succeduti alla guida del Coro della Scala 35 maestri, a volte con la qualifica di direttore, a volte di maestro, altre di istruttore, o anche più di una contemporaneamente. Nel primissimo periodo, tra il 1778 e il 1787, i Maestri del Coro erano scelti tra i cantori della Cappella del Duomo di Milano, così come molti dei cantanti che componevano il Coro a quell'epoca. Nel 1787 assume la carica Gaetano Terraneo, che la manterrà per 29 stagioni, fino al 1816, ed è tutt'oggi il più longevo in questo ruolo.

In alcuni periodi storici, tra il 1830 e il 1845, la figura è sdoppiata e si trovano sia un "Maestro Istruttore", sia un "Maestro Direttore" dei Cori. Con la figura di Emanuele Zarini, in carica dal 1861 al 1880, nello stesso periodo in cui anche la direzione d'orchestra cambia connotazione con Franco Faccio, la direzione del Coro assume una dignità più consona alla sua importanza. Tra le figure che spiccano particolarmente, oltre a Gaetano Terraneo, ricordiamo Vittore Veneziani, con 26 stagioni, spezzate in due periodi a causa dell'allontanamento dovuto alle leggi razziali, poi Aristide Venturi, attivo tra il 1894 e il 1914, quindi per 20 stagioni, e infine Bruno Casoni, con 19 stagioni all'attivo, tra il 2002 e il 2021, il maestro che ha ricoperto più a lungo la carica nel Dopoguerra.

— ANDREA VITALINI

PERIODO	DIRETTORE	QUALIFICA, DETTAGLI E NOTE
1778 1780	Giovanni Stefano Valcamonica	Indicato come Direttore dei Cori a partire dal "Solenne aprimento" del Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala, Stagione di Autunno 1778, insieme con Severo Giussani. Cantore della Cappella del Duomo di Milano, dove entra come alunno nel 1733, poi soprano, dal 1750 contralto e resterà fino alla morte. Nel 1765 viene eletto Pontatore (responsabile di annotare presenze, assenze e mancanze dei Cantori) ed è anche annoverato tra i componenti della Cappella di Corte. Nel 1778 viene ingaggiato, insieme a Severo Giussani e a Francesco Bianchi, per cantare nell' <i>Europa riconosciuta</i> , opera che inaugura il Teatro alla Scala, assumendo anche la direzione dei cori. Risulta attivo almeno anche nella stagione successiva.
1778 1779	Severo Giussani	Indicato come Direttore dei Cori insieme con Valcamonica nelle prime due opere della Scala, anche se in alcune pubblicazioni figura come "Sotto-direttore". Anch'egli proviene dal Coro della Cappella del Duomo, dove è impegnato come tenore.
1780 1782	—	Nelle Stagioni 1780/81 e 1781/82 il Direttore del Coro non è indicato nei libretti delle opere rappresentate. Non è comunque da escludere che abbiano sempre esercitato Valcamonica e Giussani, poiché anche negli anni successivi i Direttori del Coro non sono sempre indicati.
1782 1787	Francesco Bianchi	Appare dalla Stagione di Carnevale 1781/82, a partire dal secondo titolo d'opera (<i>Ezio</i> di Felice Alessandri) e figura come Direttore dei Cori; ricopre il ruolo fino al 1787. Era già stato impegnato nelle stagioni precedenti come cantante. Anche Bianchi proviene dal Coro della Cappella del Duomo, in cui entra come "soprano alunno" nel 1742 e resta fino al 1745, quando viene sostituito a causa della muta della voce. Nei vent'anni successivi è attivo come cantante nel Nord Italia, Austria, Belgio e Inghilterra. Rientra tra i musicisti della Cappella del Duomo nel 1759 e nel 1774 viene eletto Vicemaestro di Cappella. Nel 1778 è ingaggiato con Valcamonica e Giussani per l'inaugurazione della Scala. Negli ultimi anni è attivo come archivistica della Cappella del Duomo, di cui cura il riordino dei materiali musicali.
1787	Carlo Ambrogio Grandati	Figura insieme con Gaetano Terraneo con la qualifica di Direttori dei Cori nel 1787. Anch'egli proviene dal Coro della Cappella del Duomo dove è attivo come contralto e ha ricoperto l'incarico di "pontatore".
1787 1816	Gaetano Terraneo	È Direttore del Coro dal 1787 e mantiene la carica fino all'opera inaugurale della Stagione di Carnevale 1815/16. Negli anni 1789, 1791, 1792, 1795, 1796 è attivo anche come Maestro al cembalo. Ricopre il ruolo per 29 anni consecutivi ed è quindi il più longevo tra i Maestri del Coro della Scala.
1816 1821	Gaetano Bianchi	Assume il ruolo di Direttore del Coro durante la Stagione di Carnevale 1815/16, dal terzo titolo (<i>La secchia rapita</i> di Nicola Zingarelli e Francesco Bianchi, omonimo del direttore citato sopra) e rimane in carica fino al 1821. Chiude con l'opera <i>Fedra</i> di Simone Mayr che inaugura la Stagione di Carnevale e Quaresima 1820/21. In precedenza attivo come cantante, anche al Teatro alla Scala tra il 1789 e il 1808.
1821 1826	Carlo Salvioni	Assume l'incarico di Direttore del Coro nel gennaio 1821 con l'opera <i>La donna del lago</i> di Gioachino Rossini e lo mantiene fino al 1826.
1825 1831	Antonio Bruschetti	Inizia nel 1825 coadiuvando Carlo Salvioni. Poi è titolare del ruolo fino al 1831, nel 1830-31 figura Maestro Direttore dei Cori insieme con Cesare Luchini.
1830 1836	Filippo (Cesare) Luchini	Dopo aver coadiuvato Antonio Bruschetti nella Stagione 1830/31 (dove figura come Cesare Luchini), nell'Autunno 1831 diventa "Istruttore dei Cori" con Giulio Cesare Granatelli nel ruolo di Direttore. La divisione dei ruoli rimane la stessa per tutta la Stagione di Carnevale e Quaresima 1831-32, poi dalla Stagione di Autunno 1832 e fino al 1836 condivide con Granatelli il ruolo di Direttore, salvo in alcuni casi in cui figura ancora la divisione tra Direttore e Istruttore.

PERIODO	DIRETTORE	QUALIFICA, DETTAGLI E NOTE
1831 1845	Giulio Cesare Granatelli	Assume l'incarico di Direttore dei Cori dalla Stagione di Autunno 1831, con Cesare Luchini come Istruttore dei Cori fino alla Stagione di Carnevale e Quaresima 1831/32. Dall'Autunno 1832 Granatelli e Luchini sono entrambi Direttori dei Cori fino al 1836, in alcuni casi con la divisione rispettivamente tra Direttore e Istruttore. Dal 1836 ricopre in modo esclusivo il ruolo di Direttore del Coro ed è affiancato da Antonio Cattaneo nelle vesti di Istruttore del Coro. Cessa dall'incarico nel gennaio 1845.
1836 1851	Antonio Cattaneo	Compare per la prima volta nella Stagione di Autunno 1836. Fino al 1845 opera insieme con Granatelli con la qualifica di Istruttore dei Cori, poi da febbraio 1845 fino all'Autunno 1851 rimane da solo alla guida del Coro con la qualifica di Maestro Istruttore dei Cori.
1851 1852	Pietro Lenotti	Subentra ad Antonio Cattaneo per la sola Stagione di Carnevale e Quaresima 1851/52 con la qualifica di Maestro e Direttore dei Cori. In precedenza attivo nello stesso ruolo al Teatro Filarmonico di Verona fin dalla Stagione 1829/30. Tornerà alla Scala nel 1858.
1852 1854	Giovanni Galli	Assume la carica di Maestro e Direttore dei Cori dalla Stagione di Carnevale e Quaresima 1852/53 e la mantiene fino alla Stagione di Carnevale e Quaresima 1853/54.
1854 1858	Paolo Carletti	Succede a Giovanni Galli a partire dalla Stagione di Carnevale e Quaresima 1854/55 ed esercita come Maestro e Direttore dei Cori fino alla Stagione di Carnevale e Quaresima 1857/58. In precedenza attivo come cantante.
1858 1859	Pietro Lenotti	Torna a dirigere il Coro della Scala, dopo il primo periodo nel 1851/52, nelle Stagioni di Autunno 1858 e Carnevale e Quaresima 1858/59.
1859 1861	Achille Bassi	È Maestro e Direttore dei Cori dalla Stagione di Autunno 1859 alla Stagione di Carnevale e Quaresima 1860/61. In precedenza impegnato sempre come Direttore del Coro presso il Teatro della Concordia di Cremona.
1861 1880	Emanuele Zarini	Assume la carica di Maestro e Direttore dei Cori dalla Stagione di Autunno 1861 e la mantiene fino al 1879/80. Durante il suo lungo periodo di permanenza nella carica, la figura del Direttore del Coro assume più rilevanza nei libretti delle opere e viene collocata immediatamente dopo quella del Maestro Concertatore e Direttore: la struttura direttiva della parte musicale comincia ad assumere la connotazione attuale.
1880 1894	Giuseppe Cairati	Assume la carica di Maestro Direttore dei Cori dalla Stagione 1880/81 e la mantiene fino alla Stagione 1893/94.
1894 1914	Aristide Venturi	Succede a Cairati dalla Stagione 1894/95 e rimane in carica fino allo Stagione 1913/14. Nelle ultime Stagioni assume la qualifica di Maestro del Coro.
1914 1916	Enrico Romeo	Succede a Venturi dalla Stagione 1914/15 e mantiene la carica fino al marzo 1916, al termine della Stagione 1915/16. Il 30 marzo 1916, in occasione della rappresentazione di <i>Cavalleria rusticana</i> diretta da Pietro Mascagni nel XXV anniversario dell'opera, è chiamato a dirigere il Coro Romeo Bartoli.
1916 1917	Silvio Piergili e Giuseppe Papi	Si alternano nella Stagione 1916/17 nella direzione del Coro.

PERIODO	DIRETTORE	QUALIFICA, DETTAGLI E NOTE
1918	Achille Clivio	Impegnato come Maestro del Coro nella Stagione di Autunno 1918.
1919 1920	—	In questi due anni il Teatro è chiuso e vengono realizzati i lavori di ristrutturazione programmati prima della riapertura nelle nuove vesti di Ente Autonomo.
1921 1938	Vittore Veneziani	Chiamato da Toscanini, è Maestro del Coro nel nuovo Ente Autonomo inaugurato il 26 dicembre 1921. Viene rimosso dalla carica a causa delle leggi razziali prima dell'inizio della Stagione 1938/39, anche se la sua presenza era inizialmente indicata in cartellone. Riprenderà il suo posto al termine della Seconda Guerra Mondiale nel 1945.
1938 1939	Costantino Costantini	Subentra a Vittore Veneziani come Maestro del Coro nella Stagione 1938/39. Negli ultimi mesi, giugno e luglio 1939, è sostituito da Bruno Erminero.
1939 1945	Achille Consoli	Assume la carica di Maestro del Coro nella Stagione 1939/40 e la mantiene fino al 1944/45. Figura in locandina per l'ultima volta il 24 aprile 1945 al Teatro Lirico, sede dell'attività dopo i bombardamenti del 1945. Dopo la Liberazione, negli spettacoli d'opera di maggio 1945 il Maestro del Coro non è indicato in locandina, mentre in alcuni concerti di giugno figura Norberto Mola.
1945 1954	Vittore Veneziani	Rientra alla Scala con un concerto al Teatro Lirico il 28 novembre 1945. A partire da tale data il Teatro riassume la denominazione ufficiale di “Teatro alla Scala” e non più di “Teatro della Scala”, modifica introdotta durante il regime fascista. Rimane in carica fino al 1954. Complessivamente, tra primo e secondo periodo, ricopre il ruolo per 26 anni, secondo solo a Gaetano Terraneo (29 anni tra il 1787 e il 1816).
1954 1963	Norberto Mola	Subentra a Veneziani a partire dalla Stagione 1954/55. In precedenza impegnato alla Scala anche come direttore d'orchestra e maestro sostituto. Dirige per le ultime volte il Coro della Scala nel luglio 1963.
1963 1971	Roberto Benaglio	Subentra a Norberto Mola nel luglio 1963 e mantiene la carica di Maestro del Coro fino al 1971. Chiude dirigendo il Coro nella <i>IX Sinfonia</i> di Beethoven diretta da Zubin Mehta nel giugno 1971.
1971 1983	Romano Gandolfi	Assume la carica di Maestro del Coro nel settembre 1971 e appare per l'ultima volta in locandina l'11 giugno 1983. Durante il suo periodo la carica assume la denominazione di Direttore del Coro. Nel giugno e luglio 1983, prima del definitivo arrivo di Giulio Bertola, è sostituito da Leone Magiera.
1983 1991	Giulio Bertola	Assume la carica di Direttore del Coro da settembre 1983, ma già il 21 maggio 1983 aveva diretto il Coro nel Concerto verdiano per Papa Giovanni Paolo II diretto da Riccardo Muti. Dirige l'ultima opera, <i>Adriana Lecouvreur</i> di Cilea, nel maggio 1991.
1991 2002	Roberto Gabbiani	Subentra a Giulio Bertola nel giugno 1991 dirigendo il Coro ne <i>La bohème</i> e in <i>Attila</i> . Mantiene il ruolo fino a luglio 2002. Dal febbraio 1999 la denominazione del ruolo torna a essere quella di Maestro del Coro e non più direttore.
2002 2021	Bruno Casoni	Entra in carica come Maestro del Coro nel settembre 2002 e mantiene il ruolo fino a luglio 2021, risultando il direttore più longevo del Dopoguerra. Già in precedenza aveva diretto il Coro scaligero in alcun produzioni: sette tra il 1984 e il 1990. Dal 1983 al 1994 aveva ricoperto il ruolo di Altro Maestro del Coro. Dal 1993 a oggi è anche Maestro del Coro di Voci bianche.
2021 OGGI	Alberto Malazzi	Subentra a Bruno Casoni a partire dal settembre 2021 ed è tutt'oggi in carica come Maestro del Coro. In precedenza, dal 2002 al 2019, aveva ricoperto il ruolo di Altro Maestro del Coro.



foto: A. Lelli e M. Masotti

Oedipus rex di Igor' Stravinskij, direzione di Claudio Abbado, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, 1980 (debutto nel 1969)

LE MEMMOIRIE

TANTI ARTISTI, UN UNICO SUONO

di Luca Ciammarughi

Sono innumerevoli gli episodi che gli artisti del Coro possono raccontare. Nelle parole di Bruno Capisani, Massimiliano Italiani e Claudia Bocca ci sono le testimonianze di quasi sessant'anni di storia scaligera

“Il Coro della Scala sarà sempre il Coro della Scala!”, così esclama Bruno Capisani, 86 anni, tenore primo del Coro scaligero per trent'anni, dal 1965 al 1995. Grazie ai suoi racconti possiamo ricostruire i tasselli di una memoria storica che altrimenti rischierebbe di andare perduta: innanzitutto quella degli anni di Roberto Benaglio, direttore del Coro dal 1963 al 1971 (prima di lui, Norberto Mola, e prima ancora Vittore Veneziani). La statura artistica di Benaglio è subito evidenziata da Capisani: “Karajan, quando incideva i dischi, chiamava spesso lui come Maestro del Coro, non solo con la Scala, ma anche con molte altre grandi istituzioni europee” – viene in mente subito l'*Otello* di Verdi con i Wiener. Oggi, pochi si ricordano di Benaglio, che per Capisani fu una figura indimenticabile: “Lavorava in modo accuratissimo ed era molto esigente, anche sul piano del comportamento: se qualche corista disturbava, lo ragelava immediatamente con lo sguardo”.

I successivi direttori del Coro, Romano Gandolfi e Giulio Bertola, ampliarono il repertorio verso lidi inesplorati. Tale allargamento di prospettive fu poi accentuato da Roberto Gabbiani, grande amante del barocco:

Massimiliano Italiani, nei tenori secondi dal 1991 a oggi, sottolinea come Gabbiani cercasse “una maggiore duttilità stilistica, facendoci cantare in piccoli ensemble musica rinascimentale e barocca, ma anche del '900. Il primo lavoro che feci con lui, appena entrato, fu *Les Noces* di Stravinskij. Il suo obiettivo, nel repertorio operistico, era trovare colori e stili di canto diversi per ogni compositore”. Pur divenendo più duttile, il Coro scaligero non ha perso quel colore verdiano, caratterizzato dall'arrotondamento dei suoni, che abbiamo potuto apprezzare sotto la direzione di Bruno Casoni, esperto nella gestione dei grandi organici.

“Continuità” è la parola-chiave per comprendere il segreto della conservazione di un suono così autentico e unico: come Casoni era stato il “secondo Maestro” all'epoca di Bertola, così Alberto Malazzi, direttore del Coro dal 2021, lo è stato di Casoni. Il concetto hegeliano di *Aufhebung* si adatta benissimo al complesso scaligero: ogni generazione aggiunge un nuovo tassello, senza perdere l'identità originaria. Tutti però sono concordi nell'evidenziare che i metodi di lavoro sono cambiati. Per Claudia Bocca, entrata ad appena



Riprese del film *Cavalleria rusticana* diretto da Franco Zeffirelli, 1981

“Continuità” è la parola-chiave per comprendere il segreto della conservazione di un suono così autentico e unico come quello del Coro della Scala

22 anni, “quarant’anni fa c’era più tempo e più calma. Con Bertola ripetevamo e ripetevamo fino a che non si raggiungeva la perfezione. La conoscenza dell’opera doveva maturare lentamente, anche sul piano mentale. Bertola pretendeva che lo guardassimo sempre: già dalle prime prove il processo di memorizzazione doveva essere avanzato”. I ritmi di produttività non erano quelli odierni: “A inizio anni Novanta, la stagione operistica - dice Italiani - iniziava il 7 dicembre e terminava fra maggio e giugno. L’autunno era dedicato al repertorio sinfonico, e nel frattempo noi studiavamo in vista della nuova stagione”.

Non sempre ci si ricorda che il Coro, benché non impegnato continuamente nell’opera come l’orchestra, è obbligato a memorizzare tutto: non solo la parte musicale, ma anche quella scenica. Italiani evidenzia come Malazzi utilizzi “metodi che aiutano molto la memorizzazione”, che con i ritmi di produzione odierni deve essere più rapida di un tempo. Ma il lavoro nel Coro non è solo disciplina austera: dalle voci dei tre artisti del coro emerge anche il divertimento e un pizzico di guasconeria. Capisani ricorda con un sorriso il suo primo anno, quando “i colleghi volponi si prendevano gioco dei pollastrelli come me, particolarmente tesi nell’anno di prova. Mi facevano ridere durante la recita, per esempio cambiando il testo. Una volta nel *Boris Godunov*, cantato in italiano, cambiarono le parole e io non fui più in grado di cantare, da quanto ridevo”. Il giochetto si ripeté anni dopo nel *Boris* in russo, con Claudio Abbado, che venne da me e mi chiese: ‘Adesso dovete spiegarmi cosa diavolo dite all’inizio del *Boris*!’. Tentai di negare, ma Abbado si era accorto della nostra guasconata;

tuttavia, invece di arrabbiarsi, sorprendentemente disse: ‘Così vi svelerò cosa dico io’, e scoprimmo che anche lui si divertiva a cambiare le parole!”.

Il lato del divertimento gioca un ruolo essenziale anche nel rapporto con i registi. Se ci si diverte, si canta anche meglio. “Io amo quando un regista mi fa muovere - dice Claudia Bocca - e invece mi annoio a stare ferma. La staticità eccessiva è innaturale e finisce per peggiorare anche la qualità del canto”. Fra i nomi che Claudia e Massimiliano amano di più, da questo punto di vista, ci sono quelli di Robert Carsen (il *Candide* e i *Dialogues des Carmélites* in particolare, ma anche il recente *Peter Grimes*) e del compianto Graham Vick, in particolare per lo storico *Macbeth* con un grande cubo in scena. Registi capaci di “uscire dai vecchi schemi, rinfrescare senza andare contro la musica” dice Bocca. Testimonianze di questo tipo evidenziano come gli artisti del Coro siano tutt’altro che tradizionalisti e conservatori nel loro punto di vista sulla regia: al contrario, sia Bocca sia Italiani sottolineano la necessità di dare stimoli al Coro, facendolo uscire dalla routine. Ciò avveniva già ai tempi di Strehler, intemperante e focoso (“fino al punto di salire sul palco e cantare egli stesso, contorcendosi tutto!”), o recentemente con Davide Livermore, che - come sottolinea Italiani - “nella prima prova fa un ampio excursus per illustrarci nei dettagli il suo progetto”. I membri del coro amano essere coinvolti e considerati artisti a tutto tondo, della voce, ma anche della recitazione. Con emozione, Italiani racconta come Vick avesse memorizzato “i nostri volti e i nostri nomi già dalle foto, prima delle prove. Così, già nei primi giorni ci conosceva uno a uno. Per lui non ero uno dei tanti. Lavorava con ogni singolo artista del coro. Penso a *Outis* di Berio, opera difficilissima in cui ci fece fare di tutto, scene sadomaso comprese. Ci divertimmo da morire”. Questo metodo era proprio anche di Liliana Cavani, che nella sua celebre regia della *Traviata* creava una traccia per ogni artista del coro (per esempio: uno arriva alla festa e pensa: “Quel tipo mi sta sulle scatole” - e ciò si dovrà intuire dai movimenti e dallo sguardo).

L’attenzione al singolo membro del Coro, non propria di tutti i registi, non è però un’assoluta novità. Capisani ricorda che il suo regista prediletto, Franco Zeffirelli (“persona d’oro!”) curava “uno a uno gli artisti del coro, addirittura nei costumi e nel modo di portarli. Di Zeffirelli, Capisani ricorda anche lo straordinario pragmatismo: “Era rapidissimo nel capire come muovere le masse e come costruire lo spettacolo. In sei o sette prove faceva quello che Strehler faceva in quaranta”.

Altro rapporto cruciale è quello con i direttori d’orchestra. Fino agli anni di Riccardo Muti, era raro che il direttore venisse a provare direttamente in sala

coro, come fa oggi anche Riccardo Chailly, che cura il Coro altrettanto minuziosamente dell’Orchestra. Un tempo, il direttore solitamente riferiva le indicazioni al Maestro del Coro, che le metteva in atto. Nonostante ciò, il carisma di alcune grandi figure traspariva direttamente durante le recite. Capisani, che nel famoso video del *Requiem* di Verdi diretto da Karajan spicca fra i tenori con la sua chioma fulva, ha un ricordo indelebile del grande direttore austriaco, con cui fece anche l’incisione di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*: “Karajan ispirava grande fiducia. Non usava la bacchetta, dirigeva a mani nude, ma ciononostante il risultato era di una precisione assoluta: ti portava a dare l’attacco senza che lui facesse il segno di attaccare. Era un mago”.

Nei ricordi degli artisti del Coro, vale il detto “la prima volta non si scorda mai”. Così, percepiamo un brivido nella voce di Claudia Bocca quando rievoca “la *Carmen* con Plácido Domingo e Shirley Verrett, diretta da Abbado: la mia prima Inaugurazione. E, sempre quell’anno, il mio primo *Requiem* di Verdi, in San Marco: sentirmi immersa nel colore del Coro scaligero, con solisti come Caballé, Ramey, Valentini Terrani, fu una sensazione ineffabile”.

Lo stesso vale per Italiani, che ricorda il suo primo 7 dicembre, nel 1991 con il *Parsifal*. “Nel terzo atto, una parte del Coro cantava in palcoscenico e l’altra sui ballatoi del terzo piano, poiché Wagner voleva un suono che venisse dall’alto. Sensazione metafisica per noi stessi che cantavamo. Fu impegnativo, anche perché avevamo costumi che dovevano sembrare di marmo: la sartoria aveva usato un tessuto plastificato, che pesava svariati chili”. Fra i direttori, il ricordo di Italiani va anche a Sawallisch, “sempre sorridente e pacato”; a Sir Georg Solti, “burbero, ma anche simpatico: ricordo le sue gag quando suonò la celesta nella *Zauberflöte*”; e a Barenboim, “estroso, di un’intelligenza rapidissima e di una musicalità sconcertante: non dimenticherò mai i pianissimi che riuscì a ottenere da contrabbassi e violoncelli nella *Nona Sinfonia* di Beethoven”.

Al Coro sono richiesti spesso virtuosismi, che però gli artisti del coro eseguono volentieri, se hanno la giusta motivazione. Nel recente *Peter Grimes*, sottolinea Bocca, “abbiamo dovuto cantare nella balconata disposti a ferro di cavallo, con distanze spesso considerevoli fra noi, al punto che spesso dovevamo cantare con ampio anticipo per essere giusti”. Il culmine del funambolismo corale, racconta il contralto, “l’abbiamo raggiunto in pandemia, quando abbiamo cantato lo *Stabat Mater* di Rossini diretti da Chung: ogni membro del coro era da solo in un palco, con la mascherina. Riuscire a farlo è stato un miracolo”.

Ciò che emoziona di più nei racconti degli artisti del Coro è il sentimento di appartenenza al Teatro, che è come una famiglia. Ovviamente ci sono conflitti, simpatie e antipatie, brontolii, momenti di difficoltà, rivalità, volontà di primeggiare da parte di alcuni, ma al momento di andare in scena la compattezza e l’idea di cantare (o meglio, il *piacere* di cantare) per una causa comune prevalgono sempre. Questo sentimento è ancor più vivo nelle tournée, quando il nome della Scala viene portato nel mondo. I ricordi, da questo punto di vista, sono infiniti e investono anche l’ambito personale: Italiani ha trovato l’amore nella tournée in Giappone (lì incontrò colei che sarebbe diventata sua moglie); Capisani cantò da solista al Teatro dell’Università di Mosca, sostituendo all’ultimo momento e con gran successo il mitico Giuseppe Giacomini. Nelle tournée, inoltre, gli artisti del Coro poterono vivere, talvolta quasi inconsciamente, snodi fondamentali della Storia del Novecento: nel 1987 fra la Germania dell’Est e dell’Ovest, poco prima della caduta del Muro; nel 1989 in Russia, durante la Perestrojka (ma ancora con i tremendi controlli alle dogane, che rendevano rischioso ogni acquisto); a Sarajevo, appena usciti dalla guerra, camminando con Muti su un sentiero protetto da filo spinato, per evitare le mine.

“È un gran bel lavoro, il nostro! Quest’anno vado in pensione, mi mancherà molto”, sospira Italiani con un po’ di nostalgia nello sguardo. La nostra gratitudine va agli artisti del Coro della Scala per le meraviglie che ci hanno dato, frutto non solo di bravura, ma anche di autenticità e passione.

— LUCA CIAMMARUGHI



DAL CORO ALLA RIBALTA

di Enrico Parola

Anche il baritono Leo Nucci, per alcuni anni, ha fatto parte del Coro della Scala, prima che prendesse il via la sua carriera da solista

Quando si scorrono le varie biografie dedicate a Leo Nucci, le prime due date in cui ci si imbatte sono per lo più il 1967 e il 30 gennaio 1977, cioè quando vinse, venticinquenne, il concorso del Teatro Lirico Sperimentale 'Adriano Belli' a Spoleto, debuttando come Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, e quando, dieci anni dopo, interpretò lo stesso ruolo alla Scala. "Lo so, ma le posso assicurare che in quei due lustri ne sono successe di cose, e tante" ricorda il baritono nato ottantun anni fa a Castiglione de' Pepoli e divenuto una delle voci e dei volti più amati della lirica mondiale, con oltre cinquecento serate in cui ha vestito i panni di Rigoletto e più di trecento dove è stato il Figaro rossiniano.

"Alla Scala ho cantato ventitré ruoli più uno, importantissimo, fondamentale non solo artisticamente: il coro. Ufficialmente sono stato corista della Scala per cinque anni, dal 30 agosto 1970 al 1975, fisicamente per tre, tra l'altro con parentesi e pause sempre crescenti" sorride Nucci, ricordando quello che definisce "uno dei periodi più belli della mia vita. Vi arrivai invece dopo il primo, forse il più difficile momento della mia carriera. Il mio primo Figaro era andato bene, accanto

a me aveva debuttato anche Ruggero Raimondi. Gli ingaggi iniziavano ad arrivare, ma in quegli anni a calcare i palcoscenici c'era una generazione di fenomeni: Cappuccilli, Gobbi, Bastianini, Raimondi, tra tenori, bassi e baritoni i fuoriclasse erano tanti, farsi notare e magari preferire a loro era un'impresa titanica e infatti la carriera non decollava. Dopo i tipici sogni del giovane musicista, stavano vincendo il disincanto e la sfiducia. Morale della favola: nel 1970 andai al Consolato australiano di Firenze perché a quel tempo cercavano immigrati in quanto là mancava la forza lavoro; avrei fatto di tutto, stavo già cercando la scuola dove imparare bene l'inglese".

Invece il destino iniziò proprio in quel frangente a indirizzare i suoi passi: "Al Comunale di Firenze, proprio quella sera, c'era un concerto col Coro e l'Orchestra della Scala; ci andai, incontrai un amico da cui appresi che stavano per indire il concorso per entrare nel Coro. Feci l'audizione, presenti Di Stefano e Zecchillo, e il 30 agosto entrai alla Scala, convinto che fosse una scelta temporanea, un impiego di passaggio". Non però quale preludio alla carriera da solista: "Macché, avevo deciso

che avrei studiato inglese a Milano, mentre mi mantenevo cantando, e da lì a un anno sarei partito per l'Australia. Invece, in quella che oggi è l'Accademia e allora si chiamava 'Cadetti', arrivò la prima diplomata del Conservatorio di Parma, una morettina interessante. Due anni dopo diventava mia moglie”.

Curiosità: il Rigoletto per antonomasia debuttò come Gobbo proprio grazie ad Adriana Anelli: “Partecipò al Concorso Verdi, vinto da Katia Ricciarelli, e vi cantò ‘Caro nome’. Fu notata, al Teatro di Legnago le offrirono la parte di Gilda e a quel punto mi aggregarono; lei era incinta, pensi che allestimento incestuoso, con Gilda gravida da parte del padre; meglio non dirlo a voce troppo alta, non vorrei ispirare certi registi; coi direttori non ho mai litigato, invece con loro...”. Inutile dire che quel *Rigoletto* fu un successo, ma Nucci non fu tentato di riprovare la carriera da solista: “Sarò sincero, il motivo non era artistico: avevamo vacanze lunghe e noi, giovani sposi, volevamo godercelce; era bello stare con i colleghi, c'era grande calore umano ed era esaltante lavorare in allestimenti splendidi con registi come Giorgio Strehler e direttori come Claudio Abbado o Carlos Kleiber.

Romano Gandolfi, che succedette alla direzione del Coro a Roberto Benaglio, mi fece cantare con i tenori secondi sia nella *Nona Sinfonia* di Beethoven sia nella *Messa da Requiem* di Verdi, perché riteneva che avessi degli acuti squillanti. Ancora oggi mi emoziono pensando a quel *Requiem*: l'inizio, il 'Lacrimosa', il 'Dies irae' con quegli accordi iniziali di una potenza da far venire la pelle d'oca. E incancellabile è anche il mio primo 7 dicembre, come corista, nel 1970, con Ghiringhelli e la Callas nel palchetto”. Nucci non cerca ingaggi, ma sono gli impresari a cercarlo: “Gli impegni si moltiplicavano e iniziavano ad arrivare anche dall'estero, così sempre più spesso dovevo chiedere dei permessi; me li accordavano sempre, e devo dire che non percepivo invidia da parte dei colleghi, piuttosto orgoglio e sostegno. Fino al 1973 comunque partecipai a parecchie produzioni; sinceramente, nei due anni successivi fui ufficialmente un corista della Scala, ma ero sempre in giro, permesso dopo permesso”.

Una volta, senza permesso. “Da Taranto mi chiamarono chiedendomi di cantare Figaro in una recita per le scuole al mattino e Schaubard nella *Bohème* la sera; il problema era che si trattava del giorno dopo, troppo tardi per chiedere il permesso; mi detti malato”. Fui scoperto e licenziato. “Incontrai Paolo Grassi; gli occhiali a metà del naso, lo sguardo fisso su un documento, a fianco una pila di giornali. ‘La devo licenziare, Nucci. Però ha dei mezzi; la tengo, ma deve cantare un mese senza stipendio’. Accettai subito, dovevamo fare al Lirico *Al gran sole carico d'amore*. Senza alzare lo sguardo mi

“Alla Scala ho cantato ventitré ruoli più uno, importantissimo, fondamentale non solo artisticamente: il coro”

domandò: ‘Nucci, perché l'ha fatto?’. Risposi: ‘Perché ho dei mezzi, l'ha detto anche lei. Al mio posto che cosa avrebbe fatto?’. A quel punto alzò lo sguardo, sorrise e disse: ‘Lo stesso’. A fianco aveva i giornali con le recensioni ad alcune mie esibizioni”.

Due anni dopo Grassi, nel frattempo divenuto presidente della Rai, gli scrisse una lettera. “Il 30 gennaio 1977 avevo debuttato alla Scala come Figaro, chiamato all'ultimo come sostituto. Siciliani mi fece provare quattro volte la cabaletta e il duetto. Andò molto bene, Grassi mi scrisse: ‘Caro Nucci, leggo sui giornali e mi si segnala l'ottimo esito della Sua recita... Agli applausi del pubblico, al riconoscimento della critica, alle felicitazioni dell'interno, unisco i miei più vivi complimenti e ogni augurio, non dimenticando il nostro ormai lontano incontro all'aeroporto, quando Lei si apprestava a tentare l'avventura. Molto cordialmente. Paolo Grassi’. Conservo ancora quella lettera”.

Allo stesso modo conserva ancora tanti ricordi indelebili della sua esperienza nel Coro: “Credo sia l'espressione più alta del canto e la vera scuola al cantare. Rispetto al solista è come suonare in un'orchestra: bisogna sapersi ascoltare, accordarsi con gli altri, fondere perfettamente le voci: la potenza dell'emissione, gli accenti, il fraseggio, le dinamiche, tutto deve sublimarsi in un'unità che, quando viene bene, è qualcosa di rapinoso. I cori verdiani, ma anche quelli di Wagner, e non posso dimenticare anche un *Mosè* di Rossini: sono momenti che tutto quanto è venuto dopo non ha mai potuto cancellare”. Se arrivasse un invito dalla Scala a cantare nel coro per un galà? “Accetterei subito! E potessi scegliere, inizierei con ‘Patria oppressa’, forse la mia pagina preferita. E poi *Nabucco*, ma più ‘Gli arredi festivi’ che ‘Va, pensiero”.

— ENRICO PAROLA



IN APERTURA
Gli artisti del Coro della Scala in occasione della *Cenerentola* del 1973 a Vienna. Leo Nucci è accanto a Lucia Valentini Terrani

SOPRA
Il primo *Barbiere di Siviglia* di Leo Nucci alla Scala, 1977



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Peter Grimes di Benjamin Britten, direzione
di Simone Young, regia di Robert Carsen,
scene e costumi di Gideon Davey, 2023

LA REGGIA

IL CORO IN SCENA

Di Sara Chiappori

Muovere il coro sul palcoscenico è uno dei compiti più ardui per un regista, perché solo nell'opera si ha a che fare con una tale moltitudine di persone. Ne parlano Emma Dante, Damiano Michieletto, Robert Carsen, Mario Martone e Davide Livermore

Potremmo considerarlo uno dei punti chiave dell'evoluzione contemporanea della regia lirica, snodo cruciale di un sistema di segni sempre più complesso che chiede al grande spettacolo dell'opera di aggiornarsi allo spirito del tempo.

C'era una volta il coro, massimo della potenza di fuoco vocale dentro un corpo collettivo immobile e tendenzialmente inamovibile. Compatto come un muro capace di intimidire anche i più spavaldi. Quando te lo trovi davanti può fare l'effetto "di un drago a più teste", ammette Emma Dante. Soprattutto la prima volta, come è accaduto a lei che con Bizet e *Carmen*, nel 2009, debuttava tre volte: nella regia lirica, alla Scala, un 7 dicembre. Di quello spettacolo di splendori e furori ricordiamo un coro che saturava la scena di energia e movimento. Teatrale, teatralissimo, anche grazie alla sapienza con cui Emma Dante aveva mescolato i suoi attori in mezzo ai cantanti intensificandone la forza espressiva. "La massa informe che si muove senza consapevolezza mi spaventa e mi angoscia, non posso pensare al coro in questo modo. Ho bisogno di pensarlo come un insieme di individualità con cui

costruire un dialogo per condividere un progetto. Vanno trattati come si trattano i solisti. È vero che insieme fanno una voce, ma ognuno di loro ha un'ambizione, una sensibilità, un punto di vista". Che possono anche non coincidere con quelli della regia. Per *Carmen* è successo. "La scena in cui il Cristo cade dalle mani delle donne rompendosi in tre pezzi ha urtato le convinzioni di qualcuno del coro, ma non c'è stato ostruzionismo. Semmai dialettica. Intendo dire che tutto dipende dall'approccio". Se è quello giusto, "il coro va ovunque". Anche su una scala alta venti metri, da cui scendere come dal cielo. "Faceva paura, ma ce l'abbiamo fatta perché si sono entusiasmati all'idea, credo anche per il modo in cui gliel'ho raccontata. E soprattutto grazie a Lorenza Cantini, regista assistente. Mi piace ricordarla non solo perché non c'è più, ma perché devo a lei e al suo straordinario lavoro di intermediazione il rapporto di fiducia che ho costruito con il coro della Scala, uno dei migliori al mondo". Entità multipla che può regalare momenti di esaltazione. "Nell'ultimo atto di *Carmen* sul palco erano in 250. Mai avuto così tanta gente in scena tutta insieme, non lo dimenticherò mai".



Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, direzione di Daniel Harding, regia di Mario Martone, scene di Sergio Tramonti, costumi di Ursula Patzak, 2011



Attila di Giuseppe Verdi, direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, scene di Giò Forma, costumi di Gianluca Falaschi, 2018

La questione potrebbe essere guardata anche così, come un'occasione registica piuttosto unica. Ne è convinto Damiano Michieletto, che con Verdi e il coro sovraccaricato da campagna elettorale del suo *Ballo in maschera* ha portato un certo scompiglio tra le file più conservatrici del pubblico scaligero. "Solo l'opera può permettersi questa moltitudine di persone. Le hai a disposizione, usale. Sono un ingrediente speciale, anzi proprio unico. Un coro che canta ha un impatto emotivo fortissimo, si tratta di capire come lavorare con questa emozione trasformandola in visione", ragiona Michieletto. Perché il coro può, anzi spesso desidera, essere l'alleato di audaci imprese dove in scena tutto si muove. "Cerco di costruire una drammaturgia fisica, una partitura di azioni. Bastano poche indicazioni, ma molto precise, per rendere dinamico un coro mettendolo in movimento". A volte, per scatenare il talento performativo nascosto nel cantante, è sufficiente un'immagine. Un esempio? *Medea* di Cherubini, al debutto nel gennaio 2024, inizia con un coro di donne. "Rispetto alla trama non ha nessuna funzione, si sta preparando il matrimonio della

figlia di Creonte con Giasone. Allora ho pensato a un coro sbarazzino, euforico: 'Come se aveste già bevuto due o tre proseccchi. È una festa, non sapete ancora niente della tragedia che verrà'".

Non è detto che funzioni, la regia è anche arte dell'errore e della soluzione trovata scena dopo scena, prova dopo prova, accorciando le distanze tra cabina di regia e palcoscenico. Come fa Robert Carsen che, fra i tanti pregi di uno spettacolo che si aggira dalle parti del capolavoro, con *Peter Grimes* ci ha consegnato memorabili scene corali. Una su tutte, la frenetica caccia all'uomo braccato dalla violenza della massa nel terzo atto, con quelle torce minacciose a squarciare il buio saettando come lame accecanti sugli spettatori. "Per me tutto si costruisce durante le prove" spiega. "Non esiste una ricetta, si parte con delle domande. Perché la gente del villaggio odia tanto Peter Grimes? Che cosa li spaventa? Potrebbe forse essere perché in lui riconoscono qualcosa di se stessi? Abbiamo cominciato a lavorare su questi spunti fino a rendere la scena sempre più potente, più intensa,

più precisa". Più che imposta, la visione va messa a fuoco. "Lascio agli artisti del coro la libertà di esprimersi, di trovare il modo che più gli corrisponde, dentro la situazione data. È un'opportunità in più, possono venire fuori cose grandiose che poi si tratta di scolpire, ma sempre partendo da materiali prodotti da loro". Poi, c'è coro e coro, e senza dubbio quello della Scala è un'eccellenza. Non andrebbe dimenticato che "con l'orchestra e i tecnici, il coro è il cuore di un teatro d'opera, l'elemento fondante della sua identità. Tutti noi altri siamo ospiti – continua il maestro canadese – nutro una grande ammirazione per questi artisti alle prese con opere diverse, in lingue diverse, spesso quasi contemporaneamente. Studiano una partitura per uno spettacolo che debutterà fra tre mesi, la sera vanno in scena con un altro, la settimana dopo iniziano le prove di un altro ancora. Tutto questo dividendosi fra la necessità di coltivare lo spirito di gruppo e quella di sviluppare il proprio talento individuale".

Questione di equilibri (e di equilibrismi) in un habitat complesso. "Direi questione umana prima che artistica", riflette Mario Martone. "Devi prepararti a lavorare insieme a loro, non illuderti di poterli semplicemente 'usare' piegandoli alla tua visione". In alcune opere il coro è clamorosamente protagonista. Succede in *Chovanščina* di Musorgskij, dove è lo spirito del popolo russo in marcia verso la Luna che brucia nel finale, uno degli spettacoli in cui Martone ha meglio dimostrato il suo talento di regista di moltitudini che nel coro lirico ritrova le radici della tragedia greca. "L'ho capito con *Cavalleria rusticana*, che ho affrontato con un gesto radicale, svuotando completamente lo spazio per mettere al centro il coro, che in quest'opera giudica, soffre, partecipa da vero protagonista come in una tragedia greca. Non esiste una formula, questo è ovvio, ma posso dire che, quando affronto una regia lirica, per me è importante partire dallo spazio per metterlo immediatamente in relazione al coro, di cui va capita la funzione narrativa, la posizione nella storia che si sta raccontando ma anche rispetto alla Storia". Con i cori di Verdi, poi, non parliamone. Prendiamo *Rigoletto*, che Martone ha firmato per la Scala in un'edizione discussa (spesso sono le migliori), taglio fortemente politico e impianto cinematografico a servizio di una stregante teatralità. "Opera difficilissima, con drammaturgia molto articolata e coro maschile che spesso deve agire in contrasto con il sentimento della musica". Chiedere solo la prestazione vocale ha poco senso, soprattutto riduce le possibilità di invenzione registica. "Sono interpreti a tutto tondo con cui costruire un dialogo. Per questo mi assumo il rischio di dedicare parte delle prove al confronto con loro, anche a costo di sacrificare tempo alla pratica. Sono convinto che ne guadagniamo tutti, lo spettacolo in primis, perché non può accadere che sul palco ci sia qualcuno che non sa cosa sta facendo o cosa stanno facendo gli altri".

Compatto come un muro, capace di intimidire anche i più spavaldi, quando un regista se lo trova davanti, il coro può fare l'effetto "di un drago a più teste"

Per Davide Livermore "gli artisti del coro sono musicisti, nel senso in cui lo intendeva Giuseppe Verdi, che di sé diceva: 'non sono un musicista, sono un uomo di teatro'". L'approccio dunque è "da musicista che parla a musicisti. Il rapporto con il coro è prima di tutto tecnico, si fonda su una conoscenza profonda della partitura, sulla sua comprensione, sullo studio del suo autore. Se qui c'è un *fortissimo* o una cadenza d'inganno è solo un effetto sonoro o serve a raccontare qualcosa? Ovvero serve a fare quello che Monteverdi chiamava 'mettere l'armonia a servizio della poesia?'. Politico, dialogico, lirico, narrativo, il coro svolge funzioni drammaturgiche diverse. "In Verdi è chiaramente politica. 'Patria oppressa', in *Macbeth*, comincia con un accordo lentissimo degli archi a corde vuote. Senza il dito il suono è fisso, non vibra: definitivo e senza speranza. Produce esattamente quel sentimento". Discorso molto diverso per Puccini, "a cui non interessa trasmettere nessun messaggio. Puccini vuole raccontare storie perfette in modo perfetto e ci riesce come nessuno. Se lo pensiamo come l'inventore del kolossal capiamo immediatamente come pensava alle scene di massa. Le partiture di Puccini sono sceneggiature cinematografiche messe in musica". Secondo Livermore, non andrebbe dimenticato nemmeno il valore civile intrinseco al coro, formidabile tessuto connettivo che lega teatro, società e territorio. "Parliamo di migliaia di famiglie che in Italia vivono con l'arte lirica ricordandoci quanto studio, quanta applicazione, quanto senso della collettività ci vogliano per fare questo mestiere. E quanto senso etico sia necessario per mettere da parte un po' se stessi e diventare parte di un'unica voce".

— SARA CHIAPPORI



SOPRA
Macbeth di Giuseppe Verdi,
direzione di Riccardo Chailly,
regia di Davide Livermore,
scene di Giò Forma,
costumi di Gianluca Falaschi, 2021



SOPRA
Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi,
direzione di Daniele Rustioni,
regia di Damiano Michieletto,
scene di Paolo Fantin,
costumi di Carla Teti, 2013



Carmen di Georges Bizet, direzione di Daniel Barenboim, regia e costumi di Emma Dante, scene di Richard Peduzzi, 2009



SOPRA
Les contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach,
direzione di Marko Letonja,
regia di Robert Carsen,
scene e costumi di Michael Levine, 2012



SOPRA
Chovanščina di Modest Musorgskij,
direzione di Valery Gergiev,
regia di Mario Martone,
scene di Margherita Palli,
costumi di Ursula Patzak, 2019

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

Macbeth di Giuseppe Verdi,
direzione di Claudio Abbado, regia
di Giorgio Strehler, scene e costumi
di Luciano Damiani, 1975



PORTFOLIO



FOTOGRAFATA DI ENZO PICCAGLIANI (4)



A SINISTRA
Aida di Giuseppe Verdi,
 direzione di Gianandrea Gavazzeni,
 regia di Franco Zeffirelli,
 scene e costumi di Lila De Nobili,
 1963

SOPRA
Atotod di Giacomo Manzoni,
 direzione di Claudio Abbado,
 regia di Virginio Puecher,
 scene di Josef Svoboda,
 costumi di Silvia Barbieri, 1965



SOPRA
Al gran sole carico d'amore
 di Luigi Nono,
 direzione di Claudio Abbado,
 regia di Jurij Ljubimov,
 scene e costumi di David Borovskij,
 1975



A DESTRA
Boris Godunov
 di Modest Musorgskij,
 direzione di Claudio Abbado,
 regia di Jurij Ljubimov,
 scene e costumi di David Borovskij,
 1979



Europa riconosciuta di Antonio Salieri, direzione di Riccardo Muti, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, 2004



foto: M. Bescia



SOPRA
Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk di Dmitrij Šostakovič,
 direzione di Kazushi Ono,
 regia di Richard Jones,
 scene di John MacFarlane,
 costumi di Nicky Gillibrand, 2006

SOPRA
 1984 di Lorin Maazel,
 direzione di Lorin Maazel,
 regia di Robert Lepage,
 scene di Carl Fillion,
 costumi di Yasmina Giguère,
 2008



foto: M. Bescia



A SINISTRA
Da una casa di morti di Leoš Janáček,
 direzione di Esa-Pekka Salonen,
 regia di Patrice Chéreau,
 scene di Richard Peduzzi,
 costumi di Caroline de Vivaise, 2010

SOPRA
Death in Venice di Benjamin Britten,
 direzione di Edward Gardner,
 regia di Deborah Warner,
 scene di Tom Pye,
 costumi di Chloé Obolensky, 2011



SOPRA
Macbeth di Giuseppe Verdi,
direzione di Riccardo Muti,
regia di Graham Vick,
scene e costumi di Maria Björnson,
1997



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 2023 • 2024

(434ª dalla fondazione del Teatro)

DON CARLO Musica di Giuseppe Verdi dal 7 dicembre 2023 al 2 gennaio 2024			
MÉDÉE Musica di Luigi Cherubini dal 14 al 28 gennaio 2024	SIMON BOCCANEGRA Musica di Giuseppe Verdi dall'1 al 24 febbraio 2024	DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL Musica di Wolfgang Amadeus Mozart dal 25 febbraio al 10 marzo 2024	GUILLAUME TELL Musica di Gioacchino Rossini dal 20 marzo al 10 aprile 2024
LA RONDINE Musica di Giacomo Puccini dal 4 al 20 aprile 2024	CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI Musica di Pietro Mascagni / Musica di Ruggero Leoncavallo dal 16 aprile al 5 maggio 2024		
DON PASQUALE Musica di Gaetano Donizetti dall'11 maggio al 4 giugno 2024	WERTHER Musica di Jules Massenet dal 10 giugno al 2 luglio 2024	TURANDOT Musica di Giacomo Puccini dal 25 giugno al 15 luglio 2024	<i>Progetto Accademia</i> IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE Musica di Nino Rota da 4 al 18 settembre 2024
L'ORONTEA Musica di Antonio Cesti dal 26 settembre al 5 ottobre 2024	DER ROSENKAVALIER Musica di Richard Strauss dal 12 al 29 ottobre 2024	DAS RHEINGOLD (DER RING DES NIBELUNGEN) Musica di Richard Wagner dal 28 ottobre al 10 novembre 2024	
COPPÉLIA Coreografia di Alexei Ratmansky Musica di Léo Delibes dal 17 dicembre 2023 al 13 gennaio 2024		SMITH / LEÓN E LIGHTFOOT / VALASTRO REVEAL SKEW-WHIFF Coreografia di Garrett Smith / Coreografia di Sol León e Paul Lightfoot Musica di Philip Glass / Musica di Gioacchino Rossini MEMENTO Coreografia di Simone Valastro / Musica di Max Richter e David Lang dal 7 al 18 febbraio 2024	
MADINA Coreografia di Mauro Bigonzetti Musica di Fabio Vacchi dal 28 febbraio al 9 marzo 2024	GALA FRACCI Terza edizione 19 aprile 2024	SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA 18 maggio 2024	
LA BAYADÈRE Coreografia di Rudolf Nureyev Musica di Ludwig Minkus dal 25 maggio al 21 giugno 2024	L'HISTOIRE DE MANON Coreografia di Kenneth MacMillan Musica di Jules Massenet dall'8 al 18 luglio 2024	LA DAME AUX CAMÉLIAS Coreografia di John Neumeier Musica di Fryderyk Chopin dal 25 al 16 ottobre 2024	
TRITTICO BALANCHINE / ROBBINS			
THEME AND VARIATIONS Coreografia di George Balanchine Musica di Petr Il'ic Cajkovskij	DANCES AT A GATHERING Coreografia di Jerome Robbins Musica di Fryderyk Chopin dall'8 al 23 novembre 2024	THE CONCERT Coreografia di Jerome Robbins Musica di Fryderyk Chopin	
GRANDI SPETTACOLI PER BAMBINI			
IL PICCOLO PRINCIPE Musica di Pierangelo Valinotti dal 27 ottobre al 20 dicembre 2023	IL PICCOLO SPAZZACAMINO Musica di Benjamin Britten dall'11 febbraio al 29 aprile 2024		

La Direzione si riserva il diritto di apportare al programma le modifiche che si rendessero necessarie per esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.

Per informazioni, acquisto biglietti e abbonamenti: www.teatroallascala.org



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