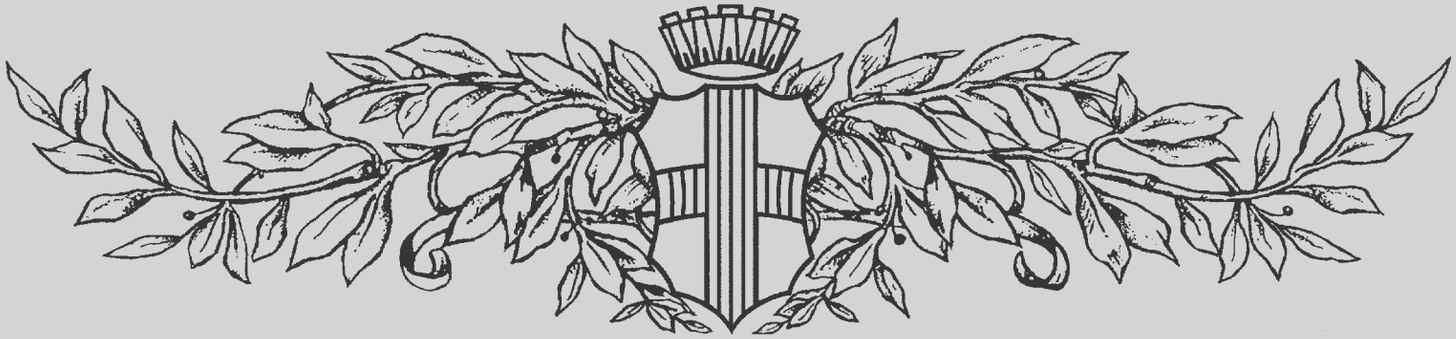
Rivista del Teatro 04/24

LA SCALA

Riccardo Chailly, Irina Brook,
Luciana Savignano, Nicoletta Manni,
Daniele Gatti, Christian Fagetti,
Leonardo Duca



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Recital di Maurizio Pollini, 2012

L'UOMO POLLINI

La scomparsa di Maurizio Pollini è una grave perdita per il mondo dell'arte e per il Teatro alla Scala. Sul palcoscenico della sua città, l'inarrivabile pianista ha continuato a sperimentare la sua rivoluzione interpretativa e la sua programmazione. E a offrire a un pubblico incantato la sua leonardesca perfezione, quasi entro un'italica linea estetica di memoria rinascimentale.

Alla Scala suonò per la prima volta nel 1958, non ancora diplomato: un brano di Giorgio Federico Ghedini, autore allora vivente, una predestinazione verso la contemporaneità. Nei sessantacinque anni successivi, sono quasi due centinaia le sue apparizioni al Gran Teatro, forse anche complice il dissidio con la blasonata Società del Quartetto, il cui pubblico contestò una sua protesta nel 1972 contro i bombardamenti in Vietnam.

Negli ultimi otto anni (2016-23) ho avuto l'onore di intervistarlo nei sette o otto incontri che venivano organizzati con gli studenti del Conservatorio, in occasione dei suoi recital alla Scala. Un paio di giorni prima, ci accordavamo scrupolosamente. Era istruttivo ascoltarlo: tra decine di argomentazioni, fui stupito che cogliesse contenuti letterari nelle Ballate di Chopin (per dire, aveva letto tutto Balzac in francese). Non possedeva computer, né ho mai saputo di un suo cellulare, ma era metodico: tutte le sonate di Beethoven, tutto lo Schönberg pianistico. Per come l'ho conosciuto, era un musicista autocritico, molto preoccupato e modesto riguardo i suoi meriti, consegnati al mito fin dalla gioventù. Faceva di continuo l'elenco dei grandi autori che non aveva mai eseguito in pubblico. Massimo Mila scrisse che forse qualcuno poteva suonare gli Studi di Chopin come lui, ma nessuno meglio di lui. L'adorata moglie Marilisa, che cercava di smussare gli spigoli del suo carattere intransigente, mi apriva la porta, dicendomi che lo andava a chiamare: era di là, diceva, a "litigare" col *Clavicembalo ben temperato*...

Arrivava all'incontro pubblico con tutte le musiche in una borsa, ma non l'apriva neppure ed eseguiva a memoria ogni esempio, suonando inaspettatamente passi di opere di Wagner che le sue dita padroneggiavano alla perfezione. Molto convincente nei contenuti, parlava magnificamente. Era preoccupatissimo delle domande, spesso ingenue, degli studenti, ma riteneva di dover rispondere, anche se sarebbe stato semplice chiudere senza una discussione. Gli pesavano solo un po' gli autografi. Dagli anni Sessanta, aveva costituito alla Scala un duo indissolubile con Claudio Abbado, in decine di concerti. Di lì a poco, con l'arrivo di Luigi Nono, sarà una "trojka" (si disse ironicamente), battendo i tre cuori a sinistra. La loro consacrazione nel segno del nuovo avvenne con *Como una ola de fuerza y luz*. L'anno dopo, nel '73, prima assoluta alla Scala della *Seconda sonata* di Boulez. A lui e a Marilisa, Nono dedicò poi *...sofferte onde serene...*, ma anche, a lui e ad Abbado, l'opera *Al gran sole carico d'amore*. Insieme agli autori amati – Mozart, Schubert, Schumann, Brahms – eseguiva spesso Webern, Bartók, Stockhausen, avvicinando per metodo il passato al passato più recente e al presente. Per almeno un decennio, da fine anni Settanta, fu anche efficace direttore. Suonava volentieri musica da camera, a volte col Quartetto italiano.

Maurizio Pollini in prova con Claudio Abbado, 1969

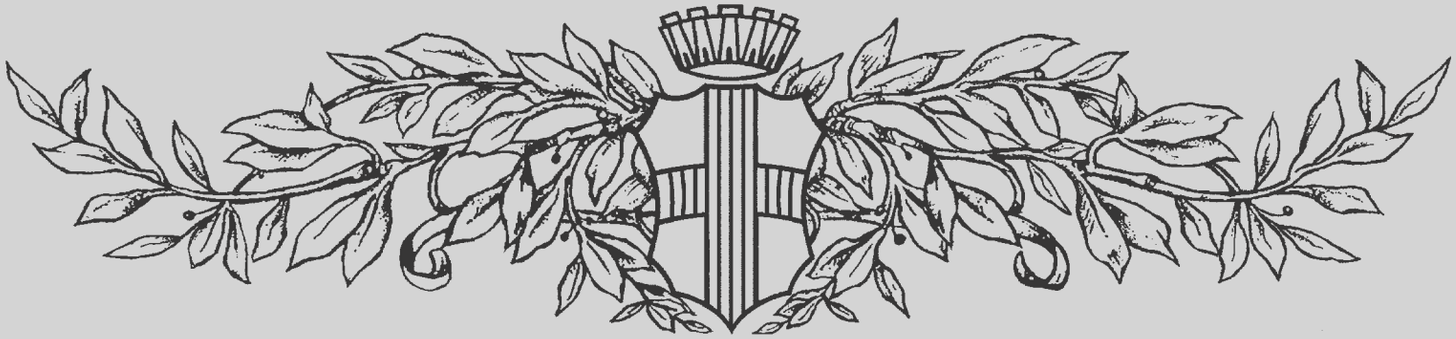
Claudio Abbado, Luigi Nono, Maurizio Pollini, 1974

Nell'era di Riccardo Muti, sedette al pianoforte in alcune occasioni accompagnato da lui, come farà con Barenboim e con Chailly. Interpretò sempre più spesso Chopin, Debussy e pagine tarde e modernissime di Liszt. A Milano offerse un suo vertice interpretativo: le *Variazioni su un valzer di Diabelli*, capolavoro del tardo Beethoven.

Ebbe carta bianca con due "Progetti Pollini", nelle stagioni 2008-2009 e 2013-2014, due piccoli festival dentro la programmazione. Nella prima gli venne concesso il grande camerino del direttore musicale, essendo una specie di direttore artistico di quella manifestazione. Ma lui volle che fosse destinato a Pierre Boulez, direttore ospite, ma soprattutto capostipite della *Neue Musik*. Lui ne pretese uno meno regale.

Il grande Pollini ci mancherà. Come artista, ma anche molto come uomo. Per il cuore appassionato, la schiva dignità, l'ostinato senso di giustizia.

— FRANCO PULCINI
Musicologo e scrittore, è stato Docente di Storia della Musica al Conservatorio di Milano (1979-2013) e Direttore editoriale del Teatro alla Scala (2005-23). Ha collaborato con Sky, la Rai, riviste ed enti lirici. Come saggista si è occupato di musica del Novecento, soprattutto del repertorio slavo. Insegna attualmente alla Scuola di Teatro Paolo Grassi



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
La rondine
↘

INTERVISTA
A RICCARDO CHAILLY
Un Rosenkavalier italiano
↘

INTERVISTA
A IRINA BROOK
Una rondine sul molo
↘

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Chailly e Puccini alla Scala
↘

APPROFONDIMENTO
Chailly e Puccini in disco
↘

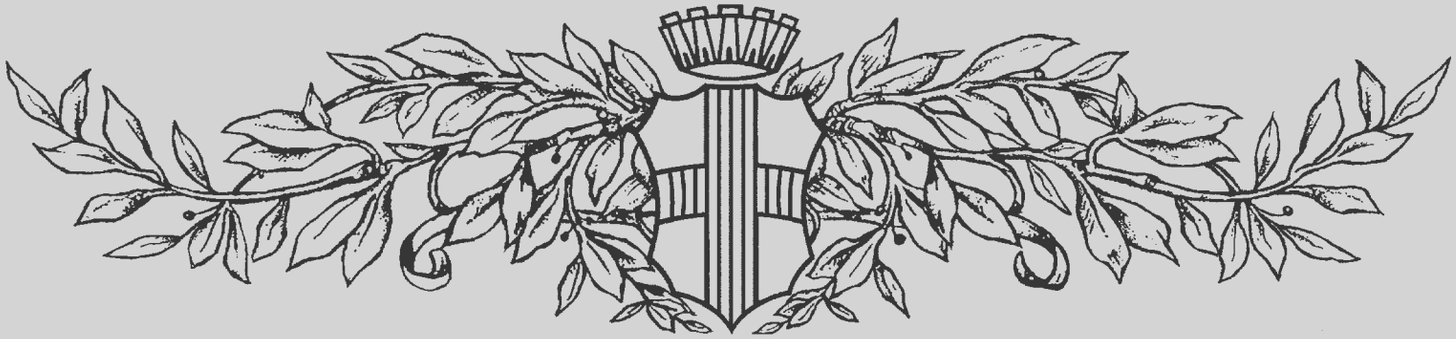
INTRODUZIONE
Cavalleria rusticana / Pagliacci
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Prove della *Rondine*

«Un'opera sopra un'operetta»

— FEDELE D'AMICO
A PROPOSITO DELLA *RONDINE*



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIE DI BRIBICA E ARMANO

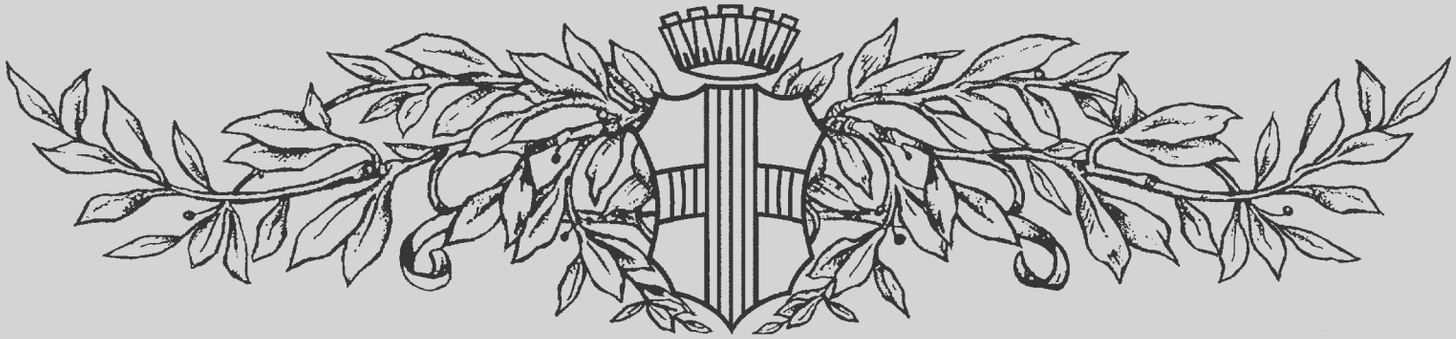
Prove della Rondine

LA RONDINE

"La più elegante, la più raffinata partitura di Puccini": così Victor de Sabata, che la diresse a Montecarlo e conosceva Puccini come pochi, definiva *La rondine*. Si tratta d'altra parte anche del lavoro pucciniano più controverso e meno fortunato: alla Scala giunse soltanto nel 1940, per tre recite dirette da Gino Marinuzzi, che l'aveva tenuta a battesimo nel 1917, e vi ritornò dopo oltre mezzo secolo, ripresa giusto trent'anni fa da Gianandrea Gavazzeni. Proprio con questo titolo il Teatro ha scelto di inaugurare le celebrazioni del Centenario pucciniano, affrontando la questione alla radice – e scommettendo naturalmente sulla lucidità di giudizio di De Sabata. "Un'opera leggiadra e sentimentale, con qualcosa della commedia, ma è piacevole, limpida, facile a cantare, con motivi di valzer e arie briose e seducenti", la dichiarava l'autore, proponendone gli elementi più appariscenti e caratteristici. L'inedito interesse per la commedia (ma non per l'operetta, cui mirava il progetto originario, nato a Vienna e per Vienna ma accantonato) viene infatti declinato secondo la cifra di una leggerezza elegante percorsa da cima a fondo da ritmi di danza: foxtrot, ragtime, tango, valzer... Un registro più che mai adatto a compensare il clima tetro di un'Europa tragicamente intenta al massacro della Grande Guerra. Nella Parigi della *Rondine* la femme fatale Magda e il poeta mondano Prunier, gustosa parodia di Gabriele d'Annunzio, vivono la vita su un altro piano, quello di vicende sentimentali *volage*, libere ed effimere, refrattarie a qualsiasi radicamento, come dimostrerà, a cocente delusione del tenore Ruggero, bon enfant tradizionalista, l'esito del dramma.

Dà vita alla vicenda dell'impenitente Magda, sulla quale la nostalgia del passato e l'intensità del momento presente possono assai più di ogni proiezione nel futuro, una serie di ingredienti drammatico-musicali in cui il Puccini maturo (in grado persino di trasfigurare una ninna nanna per bambini in uno dei brindisi più coinvolgenti della storia dell'opera) si dimostra maestro: la qualità melodica eccellente e costante, un piano rigoroso di motivi che ritornano a testimoniare una storia che non evolve e reggono brillanti conversazioni e una varietà di concertati, dal duettino in su. Pervaso dalle danze è l'animatissimo atto II, in cui Puccini orchestra alla perfezione solisti e masse. Ma lavorata con il cesello è tutta la partitura, in cui il dettaglio e il disegno complessivo si corrispondono con millimetrica coerenza. Il Teatro alla Scala propone *La rondine* nella nuovissima edizione critica a cura di Ditlev Rindom, che ha potuto avvalersi per la prima volta dell'autografo pucciniano, creduto a lungo perduto e resosi disponibile soltanto in anni recenti.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

UN ROSENKAVALIER ITALIANO

Intervista a Riccardo Chailly
di Elisabetta Fava

L'esplorazione di Riccardo Chailly del repertorio pucciniano prosegue con la sua opera dal fascino più particolare, La rondine, gustosissima commedia che fonde tra loro tanti stili

Nel centenario pucciniano e a trent'anni precisi dall'ultima ripresa scaligera, con Gavazzeni sul podio, *La rondine* di Puccini torna sul palco del Piermarini, fortemente voluta da Riccardo Chailly, la cui passione per Puccini è ben nota. La vicenda esterna della *Rondine* forse ha contribuito a condizionarne la ricezione. Il fatto che la commissione venisse da un teatro viennese di operette e dal suo editore lasciò su questo titolo lo stigma fuorviante dell'operetta, a dispetto dello stesso Puccini, che fin da principio assicurò che non avrebbe affatto scritto un'operetta. Pensava piuttosto al modello del *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss, "ma più divertente e organico"; e non gli bastava rifugiarsi nella danza, in cui le operette tendevano a risolversi, ma voleva anche "studio di carattere" e naturalmente «originalità [e] interesse». Il risultato, come dice Riccardo Chailly, fu "un *Rosenkavalier* italiano", tutto pervaso – come quello – dal valzer, ma con ammicchi ad altre danze di sapore moderno e americano, e giocato su un quartetto di personaggi diversissimi per vocalità e temperamento, veri cantanti-attori.

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

17 Puccini torna sempre più volte sulle sue partiture: il caso estremo è quello di *Edgar*, ma anche gli altri lavori comportano rifoniche di strumentazione, aggiunte, limature, ripensamenti. Questo dipende, certo, dal fatto che il teatro musicale è sempre un cantiere aperto con infinite variabili, ma è anche sinonimo del-la modernità di Puccini, che come Mahler, come Berg, non smette di interrogarsi sul dettaglio.

La presenza di versioni differenti è un grande stimolo per l'esecutore, costringe a riflettere, a scegliere, ma regala anche enormi scoperte. Alla Scala hanno la fortuna di disporre dell'edizione critica uscita nel 2002 a cura di Dieter Rohlmann; quando Riccardo ha ottenuto il permesso di visitare l'archivio di Torre del Lago si è scoperto l'esistenza di un manoscritto inedito ed alla prima rappresentazione assoluta, quella del 1907 a Montecarlo. E un ritrovamento preziosissimo, perché ci fa sempre pensare che l'autografo consegnato a Sonzogno per la pubblicazione, e andato distrutto nella Seconda guerra mondiale, fosse l'unico esistente. Invece adesso disponiamo di questa versione che ci mostra *Edgar* come una delle Puccini meno concepita; non solo ci sono Sir Frature non presente in tutte le versioni successive, ma, ma si scoprono dettagli importanti nella strumentazione: per esempio qui la presenza di timpani e percussioni è molto sfoltita e i tromboni acquistano rilievo autonomo soltanto nel terzo atto, quello più scopiato il dramma. Puccini lega il loro timbro tragico a una precisa strategia drammaturgica. Tutti elementi, fra l'altro, che fanno capire la bellezza dell'opera terzo atto, in genere sottovalutato dalla critica (giudicato meno riuscito rispetto ai primi, di particolari all'altezza delle innovazioni di *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West*.

17 Si può dire che Puccini nella *Rondine* faccia i conti con il suo passato e al tempo stesso dia il meglio di sé in termini di mobilità interna, con quel dinamismo che ci fa insegnare a conoscere fin dal primo atto di *Manon Lescaut*?

18 Certamente, qui il dinamismo si intreccia anche nelle danze (i ritmi anche con ben dodici appuntiscioni nell'arco dell'opera; e quando ritappare nel secondo atto, accompagnato da un coloro di parti che fa fanno letteralmente esplodere, si sente proprio l'omaggio aperto verso la *Rhapsodie* quarto di *Fledermaus*, ai due Strauss, insomma; tanto più che nella versione "anto-Montecarlo" che, proprio alla Scala questa ripresa fiammeggiante del valzer si accompagna anche alla ripresa del coro. Ma ci sono anche dei quartetti danze: il quidi step (su cui si apre l'opera, adrenalina pura), il tango (legato a Prunier, la polca e lo *slow fox*; non mancano le come inserti chiusi, ma prese in mezzo al discorso, non dichiarate.

19 Non dev'essere facile assecondare questa continua elasticità musicale.

La capacità di integrare in un flusso ininterrotto ritmi e tratti diversi fa parte della grandezza di Puccini, della sua caratteristiche. Certo, il continuo trasformarsi, lo scivolare di un particolare nel latro, ci ritorna nell'ultimo ritmo della versione (azione molto dutrile, di grande flessibilità. Era quello che aveva saputo fare subito Giorgio Martinotti a Montecarlo. Puccini aveva sempre rimpianto la freschezza, la trasparenza con cui aveva saputo tendere la prima montagnaca. Martinotti ha ritrovato lì dinesse anche alla Scala, ma ben ventiré anni dopo, nel duo, I dimenti ritmici sono tirto resi conto del valore straordinario di questa partitura; fu De Sabata (nel 1929 anche lui l'aveva diretta a Montecarlo) dirse che "la più elegante e raffinata partitura di Puccini è quella della *Rondine*".

20 Nella *Rondine* si colgono spunti che riportano, oltre che al *Fledermaus* – e alla *Fledermaus*, anche alla *Traviata*, a Giordano, a Massenet, una scrittura sopra la scrittura...

Anche questa capacità allusiva è un tratto modernissimo: innanzitutto ci rivela quanto Puccini fosse aggiornato, come conoscesse quel che avveniva fuori dall'Italia; l'amusico schecerso e persino ovvio Salon vetro Sfinge Mayerling quanto ricorda anche che era andato fino a Graz per sentirla, con Mahler, con Zemlinski, ricordano quanto fosse internazionale e poi dégajo, perché Puccini resta sempre se stesso. Anzi, nella *Rondine* sono guardarsione anche le autocitazioni: anche le forze drammatiche di alcuni passaggi nel terzo atto, dove sento in modo particolare *La fanciulla del West* e Madama Butterfly, nella chiusa del secondo atto fa capolino *La fanciulla del West*. Il punto in cui Ruggero allontana accompagnato dall'ottavino, il di sotto si sente berbottare un fagotto minorne, che pare Buoso Donati. Il pel andrebbe fatto un discorso a parte sull'originalità delle armonie: nel primo atto della *Rondine* c'è persino un tratto in cui si sovrappongono tutti e 12 i suoni della scala cromatica, con cui Puccini ci presenta la Parigi contemporanea, che non è più la Parigi di Mimì, ma è ancora quella che ci aveva insegnato Ravel, che aveva dedicato a Puccini proprio la celebrazione sua con orchestra i valzer della *Rondine* è un punto di contrasto con il mondo di Ravel.

21 I personaggi sono inscritti nell'ambiente, ma mi pare che abbiano connotazioni anche molto personali.

22 Personalissime! E non solo Magda e Ruggero; anche Lisette, che richiede una fluidità di cromatismi che ricorda in modo ritmico davvero stravinskiano. Siamo fortunati ad avere un'interprete (Rosalia Bonifacio, prestatasi quest'estate a Torre del Lago, valorizza l'impronta novecentesca e ragaccio personaggio che pare uscito da *Marcel*! E poi c'è il continuo bisticcio con Prunier, anche lui tenore, ma così diverso rispetto a Ruggero: il bisticcio, soprattutto andate di parole, una quantità incredibile di parole che Lisette canta a una velocità impressionante. Puccini è attento non solo a come tratta le tessiture, ma a come caratterizza l'andamento dei singoli personaggi, con frasi tenute e molto "aggiunte" (soprattutto Ruggero, che è più lirico. *La rondine* ha proprio bisogno di questi quattro personaggi con identità vocali differenti, dal pauto di vista non solo timbrico, ma anche caratteriale; anzi, anche Prunier, che pare ha meno parte, è un personaggio con tratti ben definiti e personali.

23 Modernissimo è anche il trattamento delle voci, questo "stile di conversazione" che sa essere aderente al flusso del parlato senza rinunciare alla curvatura melodica; pare proprio un discorso avanzato nella *Fanciulla del West* e che poi si sostanza restò senza crediti capaci di sviluppare la questa altezza di equilibri interni e duttilità.

24 Certo, questo si vede bene anche nel terzo atto della *Rondine*, dove si vede che dietro importazionisti di Magda e Ruggero; qui c'è un vero dialogo, aperto, in Puccini, ma senza mai sacrificare la caratterizzazione melodica del canto. E anche il sostarto armonico riesce a riferirsi alle voci senza pregiudicare la caratteristica; qui nella *Rondine* c'è un bel/esempio nella scena del parlaverso, con quelle quartie e quinte parallele che sanno di polco di *Turandot* e che scorrono in parallelo al canto, senza comprometterlo, senza metterlo in ombra.

25 Che pare ha il trattamento dell'orchestra nell'accessibilità che la flessibilità dei dialoghi e degli insiemi?

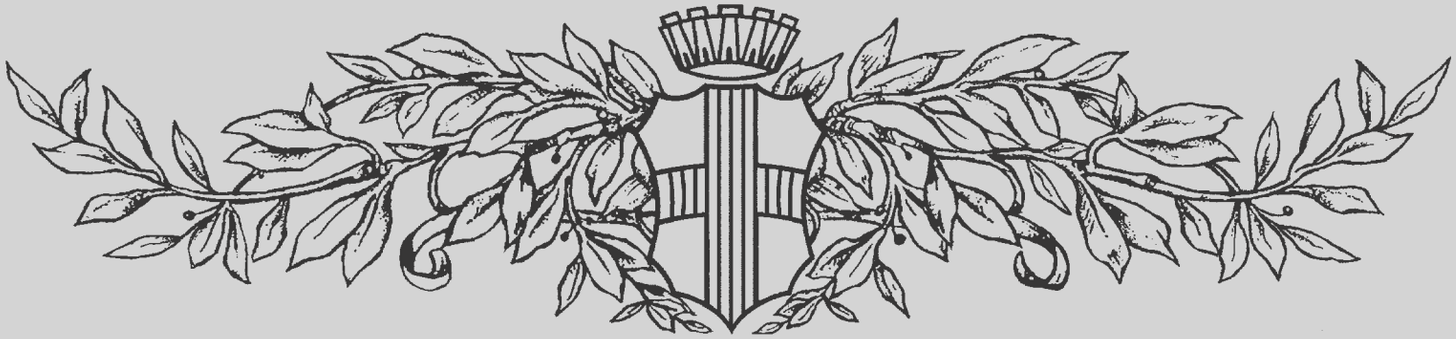
Senza dubbio è fondamentale; non è facile dare i pesi giusti. Quando il canto viene raddoppiato in orchestra bisogna tenere la dinamica sinfonica e soprattutto del peso vocale; era proprio stato questo il problema dell'esecuzione bolognese della *Rondine* di cui Puccini era insoddisfatto. Anche in questo ci vuole flessibilità: è un aspetto insidioso della scrittura di Puccini, ma anche un aspetto affascinante, che va sempre ricalibrato e sospeso. 26 Nella chiusa del secondo atto, quel timbrica che in Puccini ha sempre molto rilievo. Puccini cerca il timbro inedito; ritorna sempre che nella primavera dice di *Madama Butterfly*, che io ho eseguito alla Scala qualche anno fa come inaugurazione, inserisce un *cimbalom*, strumento del folclore ungherese che aveva scoperto per caso a Budapest e che poi in seguito ne ha fatto. Nella chiusa del secondo atto della *Rondine* (dove fa l'atto usa mobrisma la combinazione arpa-celesta-vibrafono) vuole un carillon basso che di fatto non esiste, ma con cui voleva trovare un identità timbrica diversa per caratterizzare la Crostaccia; gli è lavorerò con i professori dell'Orchestra che mi aiutarono a individuare, nella possibilità delle timbrica disponibile, la sfumatura che possa rispondere meglio a questa suggestione. Ho lavorato spesso di modernità di pitura versione è nella presenza del pianoforte; Puccini inizialmente non pensava a un accompagni solenato la romanza di Prunier e la replica di Magda, ma lo fa presegnare anche dopo, e l'inserimento del pianoforte in orchestra è molto novecenteso.

27 Puccini ama le scene collettive, ma nel secondo atto della *Rondine* ho l'impressione che voglia se stesso, andando ancora oltre il quadro del Quartiere Latino nella *Bohème*.

28 Qui mi sembra che si siano tre elementi di interesse che si sovrappongono da una parte il grande valzer viennese, chiamiamolo così, con dei rimandi in cui è evidente l'ispirazione di Strauss in modo particolare; ma a un certo momento all'interno del valzer subentra il tema "Che gelida manina" che, ma ci trasporta nel mondo armonico-melodico di Richard Rodgers, dei musical di Broadway; e qui si evidenzia che Puccini in quegli anni seguiva anche queste nuove correnti, specialmente dopo i soggiorni statunitensi per la *Fanciulla del West*. E dopo questo omaggio al repertorio di Broadway, ecco che arriva il commento finale del fagotto, che ha la sua parte di *Gianni Schicchi*! Puccini riesce a passare attraverso queste mondi musicali diversi in così breve spazio, e però li lega tutti insieme in maniera naturalissima, non sentiamo cesure. Era un maestro nel determinare le idee e farle scivolare l'una nell'altra. Si vede ancora all'inizio del terzo atto, che parte con quel tema "dal Duo" che si sentirà prima, ma che qui si modifica come un ricordo; anzi, al suo ritmo di valzer si sovrappone adesso un tremolo, che, artificio ritmico che produce una variazione carica di senso.

ELISABETTA FANO
Ordinaria di Storia della musica all'Università di Torino, è studiosa di Liszt e di nuovo musicale italiano. Collabora regolarmente con l'Opéra Comique dal Teatro alla Scala

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

UNA RONDINE SUL MOLO

Intervista a Irina Brook di Patrizia Viola

La regista Irina Brook sceglie di tornare nel teatro non-stione per la sua nuova Rondine, perché oggi è più interessata alla magia del teatro piuttosto che a quella dei reportage

In questo anno puccininano *La rondine* torna alla Scala con la regia affidata a Irina Brook. Figlia del grande regista Peter Brook e dell'attrice Natasha Parry, Irina è un'artista dall'eccellente carriera e dall'intensa personalità. Nata a Parigi e cresciuta tra la Francia e l'Inghilterra, ha debuttato giovanissima negli Stati Uniti in produzioni Off-Broadway. Da 50 anni nella sua vita c'è solo teatro, ha diverse vesti: regista, attrice, per qualche anno direttrice del Teatro Nazionale di Nizza. Si muove sztabilmente su principali palcoscenici d'Europa come regista di prosa e di opera, autrice di progetti originali che a volte scavano nelle memorie personali. Ha debuttato alla Scala nel 2021, in diretta streaming a causa della pandemia da Covid con un dittico di Kurt Weill, *Die sieben Todsünden* e *Mahagonny Songspiel*, diretto da Riccardo Chailly. Nel 2022 la regista è tornata al Piermarini per curare un nuovo allestimento di *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, in scena con i giovani dell'Accademia scaligera. Dopo aver vissuto molti anni tra Francia e Germania, ora vive in Inghilterra, ed è qui che è nata l'ispirazione per la sua *Rondine*.

PV Dopo tren'anni avrà in elle il compito di una nuova messa in scena della *Rondine*.

IB È un'opera che amo molto. Già dai primi ascolti ho imparato le sue note, poco cantatile tutte, ed è un gioco, perché quando vado a dormire mi sembra di avere la radio accesa in testa.

PV Un colpo di fulmine, come Puccini?

IB Ma e Ruggero...

IB Sì, è vero. Questo è il mio primo Puccini e l'ho sentito subito adatto a me. Mi ha suscitato le stesse sensazioni provate durante la regia della *Cenerentola* di Rossini.

PV *La rondine* svela una società molto lontana dalla nostra, intrisa di frivola mondanità. Come pensate essere riproposta oggi, rispettando Puccini?

IB Quando ho iniziato a studiare l'opera non ne ero coinvolta. Mi sembrava la classica grande storia d'amore vecchio stile, con donne mantenute da ricchi uomini, corrigiane. Non riuscivo a immaginarmi alle prese con costumi dell'Ottocento, non concerti e cinte.

PV È l'eterno dibattito sulle regie, moderne o classiche? Come se ne esce?

IB Lo so che non tutti sono contenti dell'e regie cosiddette "moderne", ma io ho bisogno di credere a ogni parola della storia per poter lavorare. Questo è la mia cifra artistica, solo con il mio linguaggio, che è quello di una donna di oggi, posso trasmettere al pubblico quello che amo. Cercavo il modo di dare una veste attuale alla *Rondine* e così un anno fa ho intrapreso una ricerca nel teatro nel tempo. Ho avevo già fatto con *Seagull Dreams*, dal *Gabbiano* di Cechov. La visione metateatrale si adatta a questa fase della mia vita.

PV Quale fase?

IB Alla mia età ho perso un po' il sentimento che mi ha sempre fatto credere alla magia delle storie, a un mondo meraviglioso, alla Disney. Oggi sono più interessata alla magia del teatro piuttosto che a quella dei racconti.

PV Come si concretizza questa visione nella sua regia della *Rondine*?

IB C'è un alter ego, interpretato dalla ballerina Anna Olkhovaya, che dovrebbe mettere in scena *La rondine* si ispira ai musical hollywoodiani anni '40. Il tutto si svolge in un piccolo teatro sul mare, sul modello dei molti che troviamo in Inghilterra. Nel primo atto vediamo la prova generale dello spettacolo. L'idea mi è venuta lavorando nei laboratori dell'Ansaldo. Un luogo magico, dove mi sono sentita che quello è il momento che amo di più di tutta la produzione.

PV Nel seguire quello che accade dietro le quinte non c'è il rischio di perdere di vista il cuore della storia?

IB L'ideale è raggiungere un equilibrio tra i vari livelli che ho individuato nella *Rondine*. Vorrei che il pubblico seguisse i personaggi, ma condividendo quello che accade intorno a loro, il lavoro dei tecnici, che sono dei mimi, le maestranze, i truccatori.

PV E il secondo atto? Cosa troviamo al posto della sala da ballo Chez Bouchon?

IB La casa della regista, che si svegla da un incubo in cui la prova non andava bene, non funzionava nulla. La musica del secondo atto è travolgente, la confusione che animа il locale mi ha evocato il caos nella mente della regista.

PV Parlava di livelli individuati in quest'opera di Puccini.

IB Studiandola a fondo, col passare dei mesi, l'ho trovata un'opera molto potente sulle relazioni, sulla psicologia delle donne. In definitiva è molto contemporanea, per la prima volta ho potuto dare un taglio femminista a una regia lirica.

PV È qui arrivicano a Magda, un personaggio puccininano originale: rifiuta l'amore e non muore. Che tipo di donna è la sua rondine?

IB Una donna moderna. Prima fa una scelta materialistica, sta con Rambaldo, un uomo ricco, pratico, molto più vecchio di lei. Una scelta che muoverà forse forse anche oggi. Ma con quest'uomo a un certo punto si sente in trappola, ha bisogno di qualcos'altro.

PV Quindi siamo di fronte a una prima relazione fallimentare.

IB Magda ha bisogno di libertà, di trovare il proprio cammino senza uomini, vuole capire se stessa, e a volte non basta una vita per riuscirci. Quando parla della sua storia con Ruggero, Magda ha bisogno di ragazza. Ruggero rappresenta quell'ideа dell'amore che lei invoca con nostalgia, un amore giovane pure se vive nella mano con uno della sua età. Ma poi quando capisce che neppure quello vita fa per lei (non può accettare ad esempio che Ruggero scriva alla madre, programmi il loro futuro senza prima parlarne con lei), lo lascia. Non vuole ferirlo, ma in realtà cerca un modo per uscire da quest'altra relazione sbagliata.

PV La coppia Prunier-Lisette ci riporta al clima da operetta?

IB No, per me è un amore tossico, terribile. Quando oggi parliamo della violenza sulle donne, sappiamo che alla base ci sono relazioni insane. Ecco, Prunier mi fa venire in mente gli uomini che vogliono prevaricare sulle donne. Ed è una terza relazione che non funziona.

PV Come affronta una regia d'opera?

IB Parto dalla musica, la ascolto molto, in macchina, a casa; è lei che fa partire immaginazione. La ascolto e subito nella testa mi appare come in un film la storia che voglio rappresentare. Come registi di teatro abbiamo tutta la libertà del mondo, è più facile inventare, nel teatro musicale no. C'è maggior rigore. A volte capita che io debba cambiare le mie idee perché non posso applicare a un cantante uno stile, una mia visione di quel personaggio perché devo adattarlo al testo e alla musica.

PV Da figlia d'arte, diventare regista è stata una scelta obbligata dall'ambiente familiare, o è una passione genuina che lei ha sempre avuto?

IB Questa è una grande domanda. Nei primi dieci, venti anni della mia vita pensavo che fosse del tutto naturale fare la regista o l'attrice. Oggi con un po' di distanza posso che se fosse stata mera condizionata dall'essere cresciuta in teatro avrei scelto forme d'arte diverse, magari la fotografia, la danza, la coreografia; se tornassi indietro mi interesserei a una scuola d'arte, per esplorare forme differenti.

PV Prima di lasciarla vorrei chiederle della Scala. Lei è già stata qui. Ricorda il suo debutto?

IB Come dimenticarlo! Nel 2021, in piena pandemia da Covid, ho debuttato in streaming con un dittico di Kurt Weill. È stata la mia *première* favorita, senza pubblico, quindi ero rilassata, senza paura.

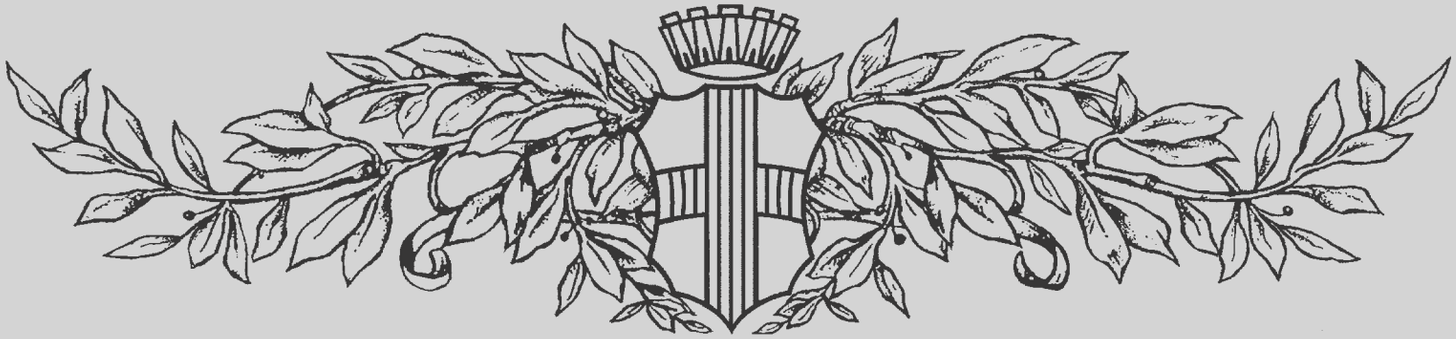
PV C'è sempre la paura del pubblico, anche dopo tante alzate di sipario?

IB È orribile essere attaccata o *buata*, perché pensi di aver dato al pubblico qualcosa che ami, ma dopo tutti questi anni ho capito che non c'entra la qualità del proprio lavoro: è una questione di gusto da parte del pubblico. Allora, penso questo e mi sento uno po' pulcinella.

– PATRIZIA VIOLA

Giornalista professionista, nel 1988 arrivata a TMC, poi direttrice Lei; dopo ha curato la sezione musicale della redazione news. È autrice conduttrice delle principali edizioni del Tg fino al 2020. Da invitata, ha lamentato nella redazione mediante ad Lei

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Turandot, regia di Nikolaus Lehnhoff, 2015

CHAILLY E PUCCINI ALLA SCALA

Senza aspettare il diktat degli anniversari, Riccardo Chailly ha avviato da molti anni uno studio filologico dell'opera pucciniana, cercando di dimostrare quanto sia vitale andare all'origine del pensiero compositivo di un autore tenuto in ostaggio dalla routine. E un'urgenza che sembra reclamare lo stesso Puccini, carattere inquieto per definizione, sempre alla ricerca di nuovi orizzonti. L'ultima opera pucciniana che Chailly ha diretto alla Scala è stata *Tosca*, inaugurazione 2019-2020 (regia di Davide Livermore). Per incredibile che possa sembrare, quella era la prima volta in cui *Tosca* apriva un cartellone scaligero, occasione ideale per mettere sul leggio la primissima stesura usata al debutto assoluto del 14 gennaio 1900 al Costanzi di Roma e che da allora nessuno ha potuto ascoltare perché Puccini modificò alcune parti proprio in vista dell'approdo milanese. Tra i passaggi ritrovati si ascoltarono una coda inedita al "Vissi d'arte", ma soprattutto 15 battute nella scena dell'assassinio di Scarpia, in cui Puccini si avvicina a un espressionismo già di sapore berghiano. L'ebbrezza di avere tra le mani un testo che per ancor più stato nascosto, o addirittura ignorato, s'era avuta anche la stagione precedente in *Manon Lescaut* (regia di David Pountney), un'altra riscoperta, perché il titolo mancava alla Scala da più di vent'anni. Chailly colse l'occasione per proporlo nella stesura originale nata a Torino nel 1893 (esperimento già intrapreso a Lipsia nel 2008). Due grandi differenze al primo ascolto: la chiusura del primo atto col coro protagonista e la splendida aria della morente Manon con una lunga coda sinfonica. Rispetto alla versione di repertorio si ascoltarono così 173 battute in più, sufficienti per inquadrare ancor meglio Puccini nella prospettiva di Wagner e nel "presentimento" di Strauss. Puccini apri la Stagione 2016-2017 con *Madama Butterfly* (regia di Alvis Hermanis), quasi un risarcimento postumo al fiasco che accolse il titolo nel debutto milanese del 17 febbraio 1904. Qui Chailly, a distanza di quasi vent'anni dalla sua prima *Butterfly* scaligera (1996, regia di Keita Asari) volle riproporre con ancor più evidenti ragioni la versione originale della partitura, in due atti anziché tre. A Pinkerton fu tolta la celebre aria "Addio fiorito asil", perché Puccini la compose successivamente, in vista del rifacimento bresciano. La nuova *Butterfly* apparve più spigolosa, aspra, spietata, più adatta a rappresentare lo sprezzo di Pinkerton verso il mondo giapponese e la sua viltà nel ripudiare deliberatamente la ragazza. La stagione precedente toccò a *Fanciulla del West* (regia di Robert Carsen) riabbracciare la versione e l'orchestrazione originale, senza i tagli imposti da Toscanini alla prima al Metropolitan del 1910. Questa versione, che doveva essere circoscritta a New York, si è invece convertita in prassi, privando il pubblico di ben 124 battute. Inedita, per la Scala, era stata anche la *Turandot* del 2015 (regia di Nikolaus Lehnhoff), scelta per battezzare l'Expo: mai, nella sala del Piermarini, era stato allestito in forma scenica il terzo atto completato da Luciano Berio, di cui Chailly era stato il primo interprete nel 2002. Chailly e Puccini alla Scala si erano già incontrati nel *Trittico* (2008, regia di Luca Ronconi) e qui la vena filologica aveva portato al ritorno dell'aria di Michele "Scorri, fiume eterno" al posto di "Nulla... Silenzio" e quella di Suor Angelica "Amici fiori, voi mi compensate" al posto del consueto interludio strumentale prima di "Addio, buone sorelle", entrambi presenti al debutto newyorkese del 1918.

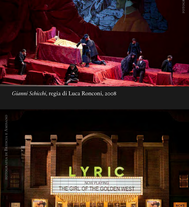
— LUCA BACCOLINI

Giornalista, lavora per la redazione bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

Portfolio
— L'opera oggi

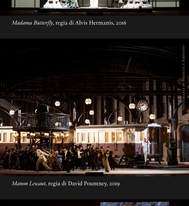
Madama Butterfly, regia di Keita Asari, 1996

Gianni Schicchi, regia di Luca Ronconi, 2008



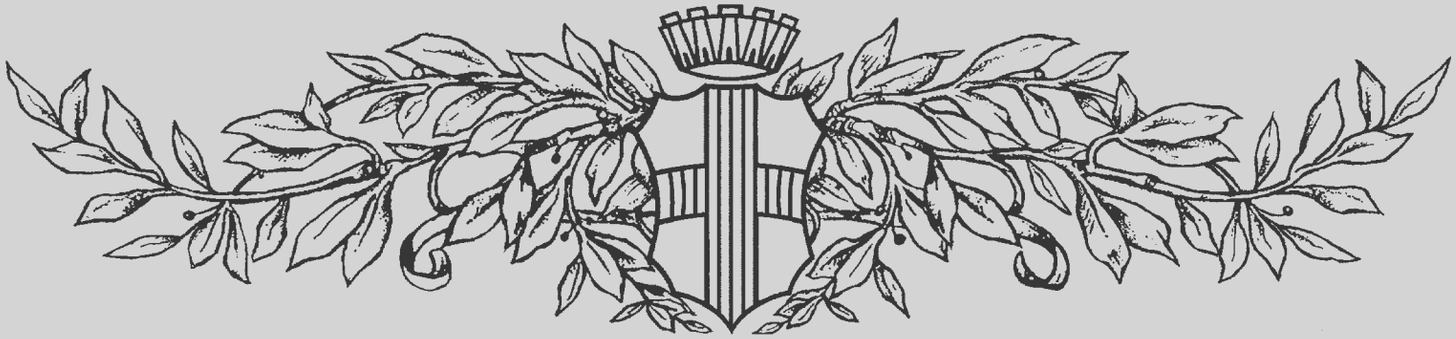
La fanciulla del West, regia di Robert Carsen, 2016

Madama Butterfly, regia di Alvis Hermanis, 2016



Manon Lescaut, regia di David Pountney, 2019

Alfonso Antonioni, Francesco Meli, *Tosca*, regia di Davide Livermore, 2019



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI BERTRAND GUAY/AFP

Riccardo Chailly e Anna Netrebko durante le prove di *Tosca*, 2019

CHAILLY E PUCCINI IN DISCO

Il cammino di lettura pucciniana compiuto da Riccardo Chailly e riversato in disco e dvd si è compiuto finora attraverso pubblicazioni che hanno riscosso un grande successo di critica e di mercato.

Manon Lescaut è stata prodotta con l'Orchestra e l'ottimo Coro del Teatro Comunale di Bologna nel 1987 e un cast che comprende Kiri Te Kanawa, José Carreras (ripresosi da poco dalla grave malattia che lo aveva colpito), William Matteuzzi, Paolo Coni. La direzione di Chailly punta sulla riscoperta del dettaglio, sulla varietà delle sfumature. Carreras è appassionato ma anche affettuoso, puntando la sua storia amorosa con grande intensità senza badare al tragico epilogo della stessa, e il primo incontro con Manon è vissuto nel contesto di una delicata espressività. La Te Kanawa affronta egregiamente i problemi linguistici, anche se è l'eccellenza timbrica a conferire la massima valenza in questa incisione. *Turandot* è registrata dal vivo nel 1977 a San Francisco e si ricorda sia per la presenza di Pavarotti sia per la eccellente direzione di Chailly, meno per la presenza di una Caballé non perfettamente a proprio agio nel ruolo (Legato Classics 1995).

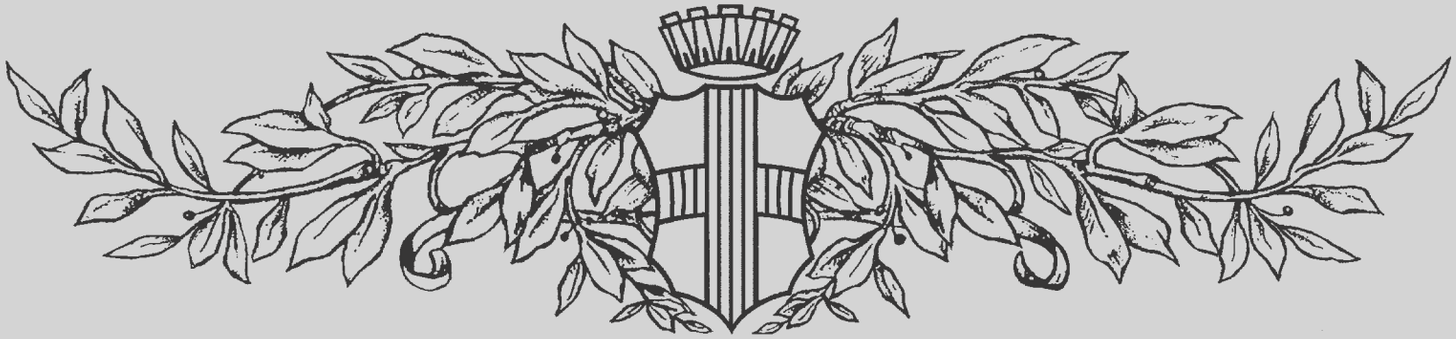
La Bohème con l'Orchestra della Scala (Decca 1999) con Angela Gheorghiu e Roberto Alagna usufruisce della nuova edizione critica ed è pregevole per una certa assertività di una Mimì timbricamente splendida e una perfetta inquadratura del personaggio da parte di Alagna. Al gesto del direttore si accompagna una risposta praticamente ideale da parte dell'orchestra.

Con l'Orchestra Sinfonica di Milano Chailly ha anche inciso nel 2004 per la Decca un cd intitolato "Puccini Discoveries", che contiene un numero elevato di pezzi brevi raramente eseguiti in concerto (otto sono in prima discografica assoluta). Da un "Preludio a orchestra", a uno "Scherzo", a un curioso "Scossa elettrica" e "Corazzata Sicilia" si incontrano anche pagine vocali come la cantata "Cessate il suon dell'armi" (tenore Joseph Calleja), un "Salve Regina" (soprano Chiara Taigi), fino a un finale dell'atto III di *Turandot* composto da Luciano Berio, che il direttore ha eseguito più volte a partire da una "prima" con l'Orchestra del Concertgebouw.

Anche i dvd pucciniani di Chailly rivestono un'importanza particolare nella discografia.

Tosca è stata ripresa dalla Decca al Concertgebouw nel 1998 con Catherine Malfitano, Richard Margison e forse il migliore Scarpia, Bryn Terfel. *La Bohème* risale al 2013 alla guida dei complessi artistici della Comunitat Valenciana, regia di Livermore, con un cast che comprendeva l'israeliana Gal James, Aquiles Machado (Rodolfo), Carmen Romeu (Musetta), Massimo Cavalletti (Marcello), Mattia Olivieri (Schaunard), Gianluca Buratto (Colline). Il Trittico del 2008 con regia di Ronconi ripreso alla Scala denota la triplice essenza dei tre titoli così differenti tra loro. Ottimi Juan Pons (Michele) e Paoletta Marrocu (Giorgetta), mentre di notevole espressività è Barbara Frittoli come Suor Angelica. Leo Nucci è perfettamente a proprio agio nello *Schicchi*, così come Vittorio Grigolo è un freschissimo Rinuccio. Al 2004 risale una precedente versione registrata al Concertgebouw con José Cura, Juan Pons, Cristina Gallardo-Domâs, Daniela Barcellona e Aquiles Machado.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

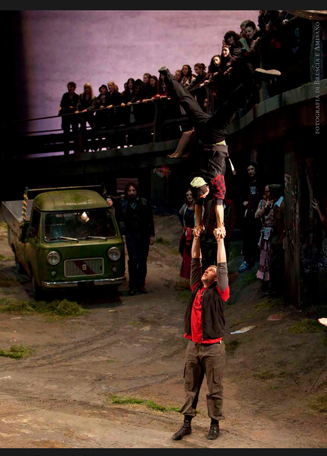


FOTO: ROMANO MARTINIS

Pagliacci, regia di Mario Martone, 2015

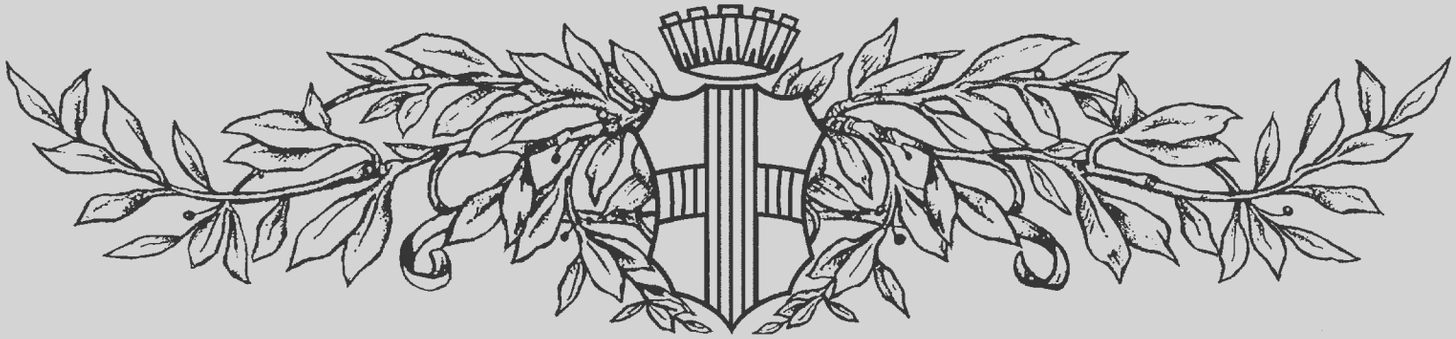
CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI

Il dittico probabilmente più famoso della storia dello spettacolo calca nuovamente le scene scaligere dopo l'ultima ripresa in occasione dell'Expo. In quel frangente si proponeva come uno dei volti più rappresentativi del teatro musicale italiano. Analogamente, nel breve giro di due anni e quattro giorni (maggio 1890 – maggio 1892), fra il Teatro Costanzi (l'attuale Teatro dell'Opera) di Roma e il Teatro Dal Verme di Milano quei due titoli avevano rappresentato l'apertura di una via nuova dell'opera italiana, con cui una nuova generazione di compositori nati nel decennio attorno all'Unità d'Italia archiviava di prepotenza, aggirando qualsiasi costruzione teorica, la stagione del Romanticismo. Lo faceva, peraltro non senza ambiguità né astuzie, in nome della realtà, di un vero assai meno poetico e più brutale di quello perseguito da Verdi o da Manzoni.

Titoli come *Cavalleria* e *Pagliacci*, più che non un episodio fortunato, hanno costituito storicamente il superamento di un trentennio critico per l'opera italiana. L'espressione di una nuova sensibilità. Con loro il tragico fa propria la dimensione dell'urlo, di un esito non più soltanto nefasto ma disperato, cui è estraneo ogni motivo di consolazione. Emozioni forti vengono somministrate tramite un acceso lirismo vocale: la "vena zampillante d'una bella melodia", per dirla con il critico Giannotto Bastianelli. In *Cavalleria rusticana*, atto di nascita di questo stil novo operistico, la si ascolta già prima che s'alzi il sipario, nella canzone siciliana "O Lola c'hai di latti la cammisa". Il canto appassionato, per frasi larghe, sostenuto dal raddoppio della grande orchestra sinfonica capitanata dalla massa dei violini, amplifica enfaticamente le emozioni attraverso una vocalità di forza in grado di sovrastare l'orchestra. L'azione drammatica – imperniata su un contrasto passionale a tinte forti, dal cui orizzonte è appunto categoricamente esclusa la dimensione catartica propria del teatro verdiano – alterna un declamato in stile "di conversazione", prossimo alle inflessioni del parlato, a pezzi di carattere, popolareschi (brindisi, preghiere, canzoni, cori) o sentimentali (arie, duetti), nella cornice di pagine sinfoniche che anticipano il materiale tematico fondamentale (il preludio), assicurano il necessario sollievo dall'intensità delle passioni (l'intermezzo) o sigillano lo scioglimento, precipitoso e immancabilmente nefasto (la perorazione conclusiva, sul tema fondamentale ripreso per l'ultima volta in *fortissimo* dall'orchestra). Esemplare in questo senso il meccanismo perfetto che corona *Pagliacci*, con la successione del doppio omicidio degli amanti che cadono *dando in un rantolo*, il silenzio carico di tensione, l'annuncio del gobbo Tonio, in parlato straniante ("La commedia è finita"), l'esplosione del motto sinfonico che dice l'amara autocoscienza di Canio, su cui già s'era chiuso l'atto I. Analogamente, un urlo non musicato ("Hanno ammazzato compare Turiddu!") aveva notificato *post factum* il finale tragico di *Cavalleria*. Lo storico battesimo di quest'ultima il 17 maggio 1890 (sessanta chiamate per l'autore e gli interpreti), ben più che un evento memorabile degli annali dell'opera, si prolunga fino a noi in una sintonia con il pubblico planetario che non accenna a tramontare.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

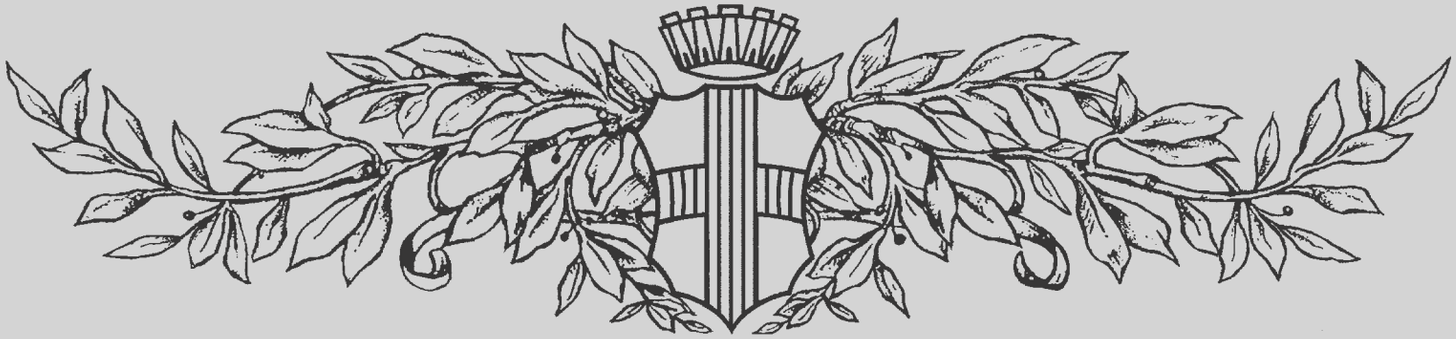
02

BALLETTO

INTERVISTA
A LUCIANA SAVIGNANO
E NICOLETTA MANNI
Due étoile
per una luna

CRONACHE
La tournée
in Cina

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

DUE ÉTOILE PER UNA LUNA

Intervista a Luciana Savignano e Nicoletta Manni di Valeria Crippa

In vista del prossimo Gala Frazeci, Luciana Savignano ha trasmesso a Nicoletta Manni la coreografia de *La Luna*, che Maurice Béjart creò per lei negli anni Settanta

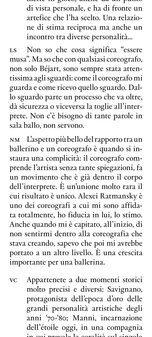
Maurice Béjart creò nel 1976 alla Scala il solo *La Luna* per l'étoile Luciana Savignano sull'Adagio del *Concerto per violino in Re maggiore* di Johann Sebastian Bach all'interno del balletto *Hélioghaile ou l'anarchiste enamoré*. Quei frégoranti semi minimi di danza che racchiudono, come uno scrigno, l'universo artistico e il linguaggio gestuale di Béjart attraverso l'eroicomico femminilità di Savignano giungono fino a noi, oggi, attraverso la testimonianza incarnata di una musa italiana del grande Maestro. Su invito del Direttore del Ballo Manuel Legris, Luciana Savignano ha trasmesso nei mesi scorsi la coreografia de *La Luna* a Nicoletta Manni, l'étoile della Scala di oggi, che la interpreta per la prima volta nel *Gala Frazeci* del 19 aprile 2024. Un incontro speciale che è non solo un passaggio di testimone tra due étoile, ma un prezioso confronto tra due epoche del balletto e due diversi modi di essere protagonista della scena.

Signora Savignano, com'è nata *La Luna*? Si è sentita musa al momento in cui Béjart creava?

LS Il solo *La Luna* è nato in maniera molto fluida, naturale. Con Béjart l'abbiamo montato in poco tempo: quando Maurice ha deciso di realizzarlo, era come se avesse già assimilate prima, non so dove, come, perché. Questa è stata la magia che ha poi guidato tutto il mio percorso. Béjart ha visto in me la mia millenaria di fonda. Nell'assolo c'è un modo delicato di porgersi e di nascondersi, la donna-asteo mi assomiglia. Perciò sento mia *La Luna*: contiene la mia anima, è la mia radiografia. I movimenti delle braccia sono fondamentali perché parrono dal busto, dalla zona del cuore. Un domani, vorrei essere ricordata proprio per *La Luna* più che per il *Bolero* di Ravel. Ora la affido a Nicoletta e ai tempi che verranno.

VC Signora Manni, Béjart ha messo in luce attraverso Savignano la femminilità più magnetica. La grande musa gli della donna. Come si rapporta a quest'idea dell'eterno femminino, come artista e come persona?

NM Guardando quest'assolo, ho immaginato tante storie da raccontare prima ancora di conoscere i segreti della nascita del balletto. Lo vedo in due modi: c'è una bambina che vuole ancora essere una ragazzina e mostrare la spontaneità della sua natura più istintuale, e poi c'è la donna che, con il passare del tempo, matura. Non c'è nulla di esagerato nei passi e nei gesti. Perché la femminilità, qui, non è sensualità ma intimità e spontaneità.



Luciana Savignano e Nicoletta Manni in prove per *La Luna*, coreografia di Maurice Béjart

VC La vita di un danzatore può essere costellata da grandi incontri, ma anche da incontri mancati perché impossibili, che però si possono recuperare attraverso immagini e testimonianze. Signora Manni, qual è il "suo" Béjart?

NM Non ho avuto la fortuna di incontrare Maurice Béjart, né di danzare una sua coreografia: questa è la mia prima volta. Ma grazie a Savignano, ho il grande privilegio di confrontarmi con lei e di rivivere quello che Béjart le ha trasmesso. È un passaggio di testimone unico: altrimenti l'essenza vera del solo andrebbe persa.

VC Tra gli aspetti più delicati della danza c'è, appunto, la questione della trasmissione: oggi abbiamo sofisticati supporti tecnologici. Però il passaggio di un ruolo è un'esperienza artistica vissuta nel corpo. Qualcosa che nessun video può raccontare. Da cosa siete partite per questo passaggio di testimone?

LS Il ripetere/ricordare trasmette un ruolo da me creato. Ero molto emozionata perché non sapevo bene cosa sarebbe successo. Ripeto ovunque che Nicoletta mi ha portato a Nicoletta è ciò che ho sentito, però sa è lei cercare dentro di sé quello che le risuona. Ciascuno è diverso. Nicoletta non può fare una brutta copia della mia danza, sarebbe spreca. Così come quando si interpretano personaggi come Giselle, ognuna dà la propria interpretazione.

NM Oggi siamo abituati alla fretta, ai video: ma avere davanti chi ha creato un ruolo lo è regalo più grande. L'unico modo per mantenere vivo quello che è stato. Durante le prove, osservando Luciana mentre mi mostrava l'assolo, mi dicevo: "Com'è bello un ballerino che in cui esegue i movimenti in (nella la testa". Mi ha incantato. È chiaro che su di me non è la stessa cosa e ho dovuto trovare il mio modo di essere la Luna. Non sarebbe giusto altrimenti.

VC Cosa significa essere musa di un coreografo? È un rapporto creativo di totale apertura in cui l'interprete si mette in gioco, anche a di un punto di vista personale, e ha di fronte un artefice che l'ha scelta. Una relazione di stima reciproca ma anche un incontro tra diverse personalità...

LS Non so che cosa significa "essere musa". Ma so che con qualsiasi coreografo, non solo Béjart, sono sempre stata attentissima agli sguardi: come il coreografo mi guarda e come ricevo quello sguardo. Dall'io sguardo parte un processo che vi sfiera, di sicurezza o viceversa la toglie all'interprete. Non c'è bisogno di tante parole in sala ballo, non servono.

NM L'aspetto più bello del rapporto tra un ballerino e un coreografo è quando si instaura una complicità: il coreografo comprende l'artista senza tante spiegazioni. Lì un movimento che è già dentro il corpo dell'interprete. È un'unione molto rara il che risultano è unico. Alcuni Maestri/Maestre/ uno dei coreografi a cui mi sono affidata totalmente, ho fiducia in lui, lo stimo. Anche quando mi è capitato, all'inizio, di non sentirmi dentro alla coreografia che stava creando, sapevo che poi mi avrebbe portato a un altro livello. È una crescita importante per una ballerina.

VC Appartenere a due momenti storici molto precisi e diversi: Savignano, protagonista dell'epoca d'oro delle grandi personalità artistiche degli anni '70-80; Manni, incarnazione dell'étoile oggi, in una compagnia in cui prevale la coralità sul singolo interprete. Come vedete l'una la generazione dell'altra?

LS Ho visto ultimamente la scrata contemporanea *Smith/Leão e Lafheyer/Valdarz*, il Balletto della Scala ha raggiunto un livello ottimo; i danzatori sono fin troppo bravi, osservi dire. Oggi la tecnica è diventata un'ossessione: è importante ma non va esasperata. L'arte va vista nella sua globalità, la tecnica non deve mai andare a discapito dell'interpretazione, della personalità.

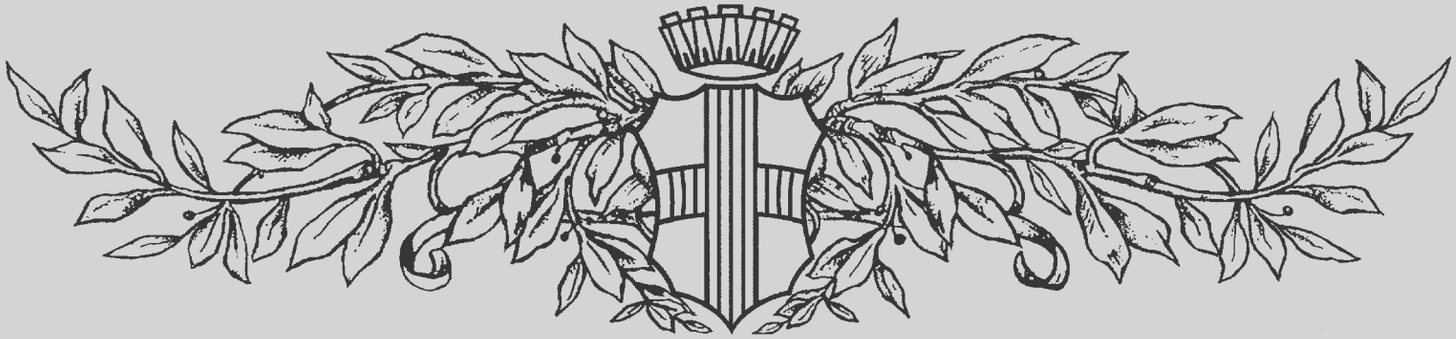
NM Guardo sempre agli anni d'oro del balletto come a un'epoca in cui sono avvenute le cose più belle. Oggi la danza si è evoluta, anche la tecnica, ma la nostra fortuna più grande, oggi, è aver proprio ballerini oscuri che ci danno l'opportunità di assaporare ciò che è stato fissato prima e di portarlo avanti. Oggi il Balletto della Scala è a un livello lo per più ragioni: età, talenti, ricambio generazionale, qualità dei coreografi con dei lavoriamo. Grazie anche alla visione del Direttore Manuel Legris.

VC Il senso di appartenenza alla Scala, il fatto di rappresentare, da étoile, se stessa e il Teatro, anche nel rapporto con l'esterno, che cosa ha significato e significa oggi?

LS Ho sempre sentito la Scala come la mia casa, uno scrigno in cui ritrovare Teatro come artista e come persona. Per me, questo è un ritorno a casa dopo diversi anni. Ho ritrovato persone che mi hanno donato con affetto. Ero curiosa di vedere che cosa succedeva a sin balle: Legris ha fatto un lavoro incredibile. Però è un mondo che ora è più il mio, perché oggi ho per più tempo per fermarsi e riflettere su come va fatto un *port de bras*. Il mondo di oggi è così.

NM È vero, ogni vivamo una cosa completamente diversa: nella danza è adeguata e non è sempre un bene. Ora il ballerino deve affrontare più stili, classico e contemporaneo. Prima si seguiva un repertorio piuttosto che un altro, mentre oggi all'interno di una stagione di qualsiasi teatro si deve e sono serate completamente diverse. Il lato positivo è che apre la visione sulla danza, si è pronti a mettersi in gioco su tutto, e sono bravi. D'altro canto, bisognerebbe avere più tempo ed essere più focalizzati sulle scelte. Ma i tempi sono questi. La mia promozione a étoile è stata una sorpresa anche per me, perché sembrava ormai appartenere a un'epoca drammatica. Invece è accaduta.

VALERIA CRIPPA
Giornalista professionista, critica di danza e teatro musicale, scrive dal 1990 per il Corriere della Sera.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA TOURNÉE IN CINA

Abbiamo chiesto a Christian Fagerti, solista del Corpo di Ballo della Scala, di raccontare la tournée a Hong Kong e Shanghai del mese scorso

Christian Fagerti mentre scrive il diario della tournée di una pausa alla prova

Sono Christian Fagerti, ballerino solista del Corpo di Ballo dell'Ateatro alla Scala. Attraverso le foto e i pensieri raccolti in questa sorta di "diario di bordo" che ho scritto ho cercato, se non di portarvi con noi, almeno di darvi un'idea di alcuni momenti speciali della nostra tournée asiatica.

Le immagini che accompagnano il racconto sono tutti screenshot presi dalle storie o dai reel che ho caricato sui miei social durante queste due settimane di tournée.

Letizia Mariotti in volo per l'ombaxe con il resto del Corpo di Ballo

Prima tappa, Hong Kong. L'ultima volta che siamo venuti in questa città era il 2014, sono trascorsi ben dieci anni da allora. Da sempre sono molto affascinato da questo Paese. Quando sono qui, mi sento a mio agio come se fossi a casa.

Io e i miei colleghi non facevamo una tournée così importante da prima dell'arrivo della pandemia, e in molti avevamo un po' di timore nell'affrontare un viaggio così lungo e distante da casa. Arrivati a destinazione, qualche giorno per abituarci al jet lag e via subito in teatro per le prime prove.

Prove del Coraxon a Hong Kong

Ogni volta mi viene il nostro corpo dopo un viaggio lungo è traumatizzante, ma qui abbiamo dei tempi così serrati che non c'è tempo di pensarci. Dobbiamo ignorare i nostri dolori fisici per abituarci il prima possibile al nuovo palcoscenico e al nuovo teatro.

Siamo ospiti dell'Hong Kong Arts Festival al Cultural Centre – Grand Theatre. Un bellissimo teatro, dove tutti sono molto gentili, accoglienti e ben organizzati.

Oggi ripreso in video i miei colleghi da dietro le quinte con il telefono. Ho scoperto questa passione da un po' di tempo ormai. Mi piace fare video da dietro le quinte e pubblicarli sui miei profili social, Instagram e TikTok, perché in qualche modo è come se permettessi alle persone che mi seguono e non conoscono il nostro mondo di avvicinarsi un po' a noi. Sono contento di poter dare un altro punto di vista agli spettatori, per far comprendere che il nostro mestiere non è una passeggiata come può essere visto da alcuni. Infine è anche un'occasione per far vedere momenti divertenti che si creano tra di noi.

Nicolette Manni nella pausa tra prime e seconda atto del Coraxon

A Hong Kong andiamo in scena con il balletto *Le Coraxon* coreografato dal Direttore del nostro Corpo di Ballo Manuel Legris. È un balletto completo, che dà possibilità alla Compagnia di spaziare tra molti ruoli per i solisti e danze del corpo di ballo. Va detto che è molto impegnativo a livello tecnico.

Un giorno di intense prove prima di andare in scena con gli spettacoli. Qui l'approccio alla scena è totalmente differente rispetto a quando siamo in sala ballo: è come se cambiassimo registro. La prima volta che ci siamo ritrovati con gli specchi e di conseguenza sentiamo anche il nostro corpo in una maniera differente.

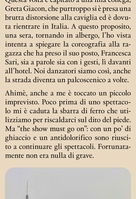
Anche l'arrivo sul pavimento del palcoscenico è diverso, e poi ci sono le luci di scena che possono abbagliare: dobbiamo tutte regolare dai tecnici così da trovare le condizioni più adatte alle nostre performance. In ogni teatro in cui andiamo, i palcoscenici possono essere di grandezze molto differenti. Quindi ogni volta abbiamo bisogno di provare ogni nostra posizione, per adattare la coreografia a nuovi spazi. Ma siamo preparati, perché ovviamente prima di partire per le tournée un apposito staff si occupa di fare il sopralluogo dei teatri che ci ospitano.

Greta Giacon, dopo l'infortunio, spiega la coreografia alla collega Francesca Sart

Possono capitare anche degli imprevisti. E per questo che abbiamo bisogno dei "sostituti", ovvero danzatori che devono essere pronti a entrare al posto di altri "titolari" in caso di incidenti.

Questa volta è capitato a una mia collega, Greta Giacon, che purtroppo si è presa una brutta distorsione alla caviglia ed è dovuta rientrare in Italia. A questo proposito, una sera, tornando in albergo, l'ho vista intenta a spiegare la coreografia alla ragazza che ha preso il suo posto, Francesca Sart, sia a parole sia con i gesti, li davanti all'hotel. Noi danzatori siamo così, anche la strada diventa un palcoscenico a volte.

Ahimè, anche a me è toccato un piccolo imprevisto. Poco prima di uno spettacolo mi è caduta la sbarra di ferro che utilizziamo per riscaldarci sul dito del piede. Ma "che show must go on": con un po' di ghiaccio e un antidolorifico sono riuscito a continuare gli spettacoli. Fortunatamente non era nulla di grave.



La skyline di Hong Kong

Arrivati all'ultima rappresentazione per noi qui a Hong Kong, posso dire che ho trovato un pubblico molto più caloroso rispetto a dieci anni fa. Ci hanno apprezzato e molto accolto con grande entusiasmo.

Ma è già ora di fare le valige e cambiare città. Prossima fermata: Shanghai

Prima mattina a Hong Kong prima della partenza

Tempo uggioso questa mattina qui a Hong Kong. Scrivo dal pullman mentre intravedo il panorama attraverso il vetro sporco e la foschia dello smog mista a umidità. Stiamo per andare nel cuore della Cina, a Shanghai, la città più grande del Paese.

Sono molto curioso di vedere com'è cambiata dal 2019: questa per me è la terza volta e ho un piacevole ricordo del tempo trascorso lì.

Passeggiata nella città vecchia di Shanghai

Siamo arrivati a Shanghai, e le differenze si sentono e si vedono fin dall'aeroporto. Il clima è più rigido, gli odori sono molto più forti e anche le persone sembrano più frettolose e disattente. Il traffico è incredibile: sembra non ci siano regole, è come sentirsi in un enorme Tetris.

La città la trovo bellissima, mi piace molto di più di Hong Kong, perché sento un'energia più conforevole. Se pensassi a un posto lontano da tutto dove potermi rifugiare, forse verrei qui. Nel nostro giorno libero io e i miei amici abbiamo fatto una passeggiata nella Shanghai vecchia. Che bello vedere le caratteristiche architetture nelle della vecchia città contaminate con quelle moderne. È molto divertente notare come le persone del luogo ci osservino curiose. È come se fossimo degli esemplari rari, tanto che a un certo punto hanno iniziato persino a fotografarci.

Oggi scrivo dalla mia camera guardandomi dal questo immenso panorama accomodato su una comoda chaise longue. È tempo di ricominciare il tour de force di prove e spettacoli.

Siamo ospitati dal Shanghai Grand Theatre. Non veniamo da sei anni e ho dei ricordi un po' offuscati del tempo trascorso in questo teatro. Ad esempio non mi ricordavo che il palcoscenico fosse così ampio! Sicuramente qui non avremo problemi di posizioni e spazi e avremo la possibilità di "ballare in grande". Nuova tappa, nuovo balletto. Qui portiamo in scena *Giselle*, il balletto che più ho danzato in questi diciotto anni che sono in Compagnia.

Eugenio Lepera danzare le prove di Giselle

Quando penso a *Giselle*, il balletto romantico per eccellenza, mi vengono in mente due momenti chiave: la follia del primo atto, e le Villi del secondo atto. Giselle scopre che l'uomo che ama, Albrecht, un principe che finge di essere un contadino per conquistarla, si prende gioco di lei. Essendo lei molto fragile e malata di cuore, impazzisce e muore. La follia di Giselle credo sia uno dei momenti più alti a livello interpretativo per una danzatrice. Non nego che spesso mi emoziono quando osservo le mie colleghe immedesimarsi nel ruolo. Anche perché ho la possibilità, da vicino, di leggere davvero ogni loro minima espressione e gesto. Per questo con i miei video cerco di avvicinarmi il più possibile ai danzatori: per cogliere più dettagli possibile.

E poi il secondo atto, l'atto bianco. Giselle viene accolta nel mondo delle Villi, spiriti di donne morte prima di riuscire a sposarsi e che di notte popolano i boschi dove si vendicano con qualunque uomo facendolo danzare fino allo stremo. Sono figure eteree, candide, che si muovono all'unisono dall'inizio alla fine dell'atto. Lo trovo un balletto davvero poetico.

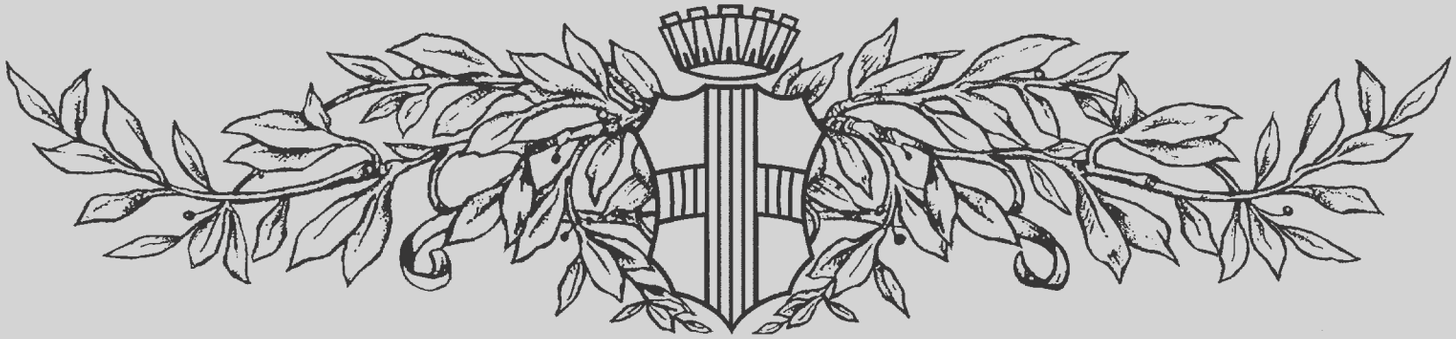
Nicoletta Manni interpreta Giselle

Siamo giunti alla prima rappresentazione di *Giselle*. Tra pochi giorni si torna a casa e uscirò da questa bolla di vita momentanea per ritornare a quella reale.

Ho voglia di riprendere le mie abitudini e i miei ritmi. Ogni volta che vado in tournée mi sembra di entrare in un'altra dimensione, dove non riesco a misurare il tempo.

Abbiamo dovuto cambiare registro in un attimo, da *Corsaro* a *Giselle*, da Hong Kong a Shanghai e, nonostante gli imprevisti, siamo riusciti a portare a termine gli spettacoli.

— CHRISTIAN FAGETTI
Ballerino Solista del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

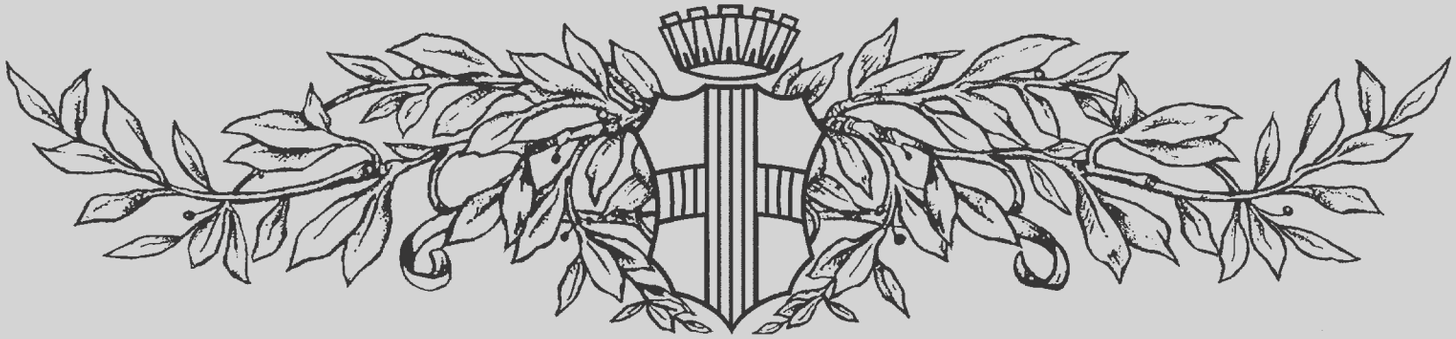
03

CONCERTI

INTERVISTA
A DANIELE GATTI
Lo spazio aperto
di Mahler
↘

Appuntamenti
da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LO SPAZIO APERTO DI MAHLER

Intervista a Daniele Gatti di Claudio Toscani

Daniele Gatti, che torna alla Scala per dirigere la Nona Sinfonia di Mahler, racconta come dal suo punto di vista la musica del compositore austriaco lasci uno spazio più ampio al sentimento degli interpreti

È stata proprio la *Nona* la prima sinfonia di Gustav Mahler diretta da Daniele Gatti alla Scala, per un concerto del 2006 nella stagione della Filarmonica. Quest'anno il direttore milanese affronta di nuovo con l'Orchestra della Scala uno dei massimi capolavori sinfonici di tutti i tempi.

CT Se posso rivolgerle una domanda personale: a quando risale il suo primo incontro con Mahler?

DG Negli anni Settanta ero studente di conservatorio. Mio padre, che aveva anche studiato canto, era un grandissimo appassionato di musica lirica e musica sinfonica. E a quell'epoca amava molto, dopo cena, ascoltare la filodiffusione. Quando ascoltava qualcosa che non conosceva ne prendeva nota e comprava il disco. Mahler lo aveva scoperto così: era rimasto molto colpito dalla sua musica e aveva iniziato ad acquistare i suoi dischi. Quando comprava un disco nuovo lo ascoltavo con lui, per una tradizione tutta nostra; è così che a tredici, quattordici anni ho scoperto Mahler. Ero molto giovane, ma ricordo una *Prima Sinfonia* diretta da Bruno Walter di cui ho ancora il disco, una *Quarta* diretta da George Szell... In conservatorio i compositori che mi erano più vicini erano quelli che suonavo al pianoforte, Beethoven, Chopin, Mozart; ma l'apertura verso il mondo sinfonico è merito dell'attivismo di mio padre. Grazie a lui ho potuto ascoltare e conoscere in età così giovane anche Bruckner e Strauss.

CT Per alcuni grandi direttori del passato, la *Nona* di Mahler ha rappresentato un po' un punto d'arrivo, un approdo preceduto da un lungo processo di maturazione. Ritiene che anche per lei si possa dire la stessa cosa?

DG Ricordo che il maestro Giulini mi disse, una volta, che anche una sinfonia molto semplice può essere estremamente impervia. Ci sono composizioni che, collocandosi in un momento particolare della vita di un compositore, richiedono un atteggiamento straordinariamente rispettoso prima di essere proposte e affrontate da un direttore d'orchestra. Ricordo con molto piacere che il mio primo incontro con la Filarmonica della Scala avvenne nella primavera del 2006, proprio con la *Nona* di Mahler.

CT Rispetto a quegli anni, il suo approccio interpretativo è cambiato?

DG Tutto è sempre un po' in movimento: la vita ci porta a cambiare, a maturare, quindi ad avvertire ogni volta – e non solo per le grandi composizioni – un senso di novità. Cambia anche il nostro modo di studiare: mi capita di riacquistare partiture nuove, perché sulle vecchie vedo segni che oggi non mi dicono più granché, e preferisco ripartire dalla pagina bianca, ricominciando da capo. Ci sono brani particolari che ti rimangono nel sangue e che poi "ribollono". E quando si riapre una partitura, quando si leggono libri che vanno a supporto di un mero studio tecnico e musicale, entra in gioco anche l'età, non è vero? La vita che vedevo a 35 anni non è più la vita che vedo oggi, a 62. Cambiano le decisioni, la scelta di certi tempi anziché di altri, la preferenza per un colore o un fraseggio di un certo tipo, insomma tutto quanto è legato al percorso di un musicista.

CT Mahler, come sappiamo, ha sempre cercato di evitare un'interpretazione contenutistica delle sue sinfonie: eliminando, per esempio, le note esplicative che lui stesso aveva scritto per i suoi primi lavori sinfonici, e confidando che ci si potesse affidare solamente alle suggestioni della musica. Ma per la *Nona* abbiamo l'interpretazione di Alban Berg – il cui punto di vista era certamente vicino a quello di Mahler – che parla di una sinfonia concentrata sul presentimento della morte. Sembra anche a lei che questo sia l'elemento più caratterizzante della *Nona*?

DG Sappiamo che Berg amava particolarmente il primo movimento, che descriveva come il più potente tra quelli scritti da Mahler in tutte le sue sinfonie. Devo dire di essere d'accordo con lui, per quanto possa valere il mio parere a confronto di quello di un gigante della musica. Non dimentichiamo che Mahler non ha potuto né provare né eseguire questa sinfonia; non ha potuto perciò rivederla dopo una prima esecuzione, com'è invece avvenuto regolarmente per le altre sue composizioni sinfoniche. Il caso della *Settima*, oggetto di enormi cambiamenti tra la prima stesura e la prima esecuzione e oltre, ci mostra un compositore pieno di dubbi; a Praga, angosciato dall'insicurezza, ritirava dai leggii le parti orchestrali dopo le prove e le portava con sé in albergo per correggerle. Nella *Nona*, Mahler non ebbe la possibilità di apportare correzioni. Mi chiedo, per esempio, se avrebbe modificato le ultime due battute del primo movimento, dove fa eseguire una nota acuta all'ottavino e un suono armonico ai violoncelli, creando un serio problema per l'intonazione. O se nella lunga e quasi spettrale cadenza del flauto e del corno soli, punteggiati dai bassi – la pagina più enigmatica della sinfonia, che arriva quasi inaspettata – Mahler abbia annotato una semplice traccia o abbia realmente voluto rendere misterioso il passaggio. È difficile dire se nella *Nona* si senta aleggiare la morte. Certo la struttura dei quattro movimenti ricorda la *Patetica* di Čajkovskij, dove il senso della morte è molto presente.

CT Un'altra questione pone problemi di esegesi: nella *Nona*, accanto al presentimento della morte c'è l'elemento ironico tipico delle sinfonie mahleriane, cioè le citazioni, le reminiscenze di repertori popolari o addirittura volgari – le fanfare, le danze, i motivi infantili, le marce funebri – ma anche la deformazione stilistica dei valzer viennesi o del Ländler con gli accenti ritmici spostati. Che significato possono avere queste presenze "fuori contesto" in una sinfonia come la *Nona*?

DG Sono elementi tipici di questo compositore, che comunque si indirizza verso una scrittura che diventa sempre più musica pura. Se la *Prima Sinfonia* ha una sua teatralità, e lo stesso si può dire della *Terza*, dopo la *Quarta* Mahler si avvia verso un linguaggio di maggior purezza musicale. Così è difficile rintracciare una sorta di teatralità nelle pagine della *Nona Sinfonia*. Tornando alla *Prima*, senza che si possa parlare di un superficiale descrittivismo musicale, ci sono nel primo movimento una spinta, un accelerando musicale che arriva all'esplosione come di primavera, la danza collettiva del secondo, e poi la marcia funebre. Elementi che escono dalla categoria della musica pura e riferita a se stessa, per portare all'interno di una sorta di teatralità. Forse la svolta avviene proprio con la *Settima Sinfonia*, che risulta ancora oggi per tutti noi la più enigmatica, la più ostica, quella per la quale si fatica a trovare una strada interpretativa. Dal punto di vista del linguaggio è quella che porta improvvisamente verso quanto poi la Scuola di Vienna farà suo, la somma degli intervalli di quarta che prelude alla dodecafonia e apre un mondo nuovo.

CT In cosa consistono le maggiori difficoltà per un direttore che affronta una sinfonia mahleriana?

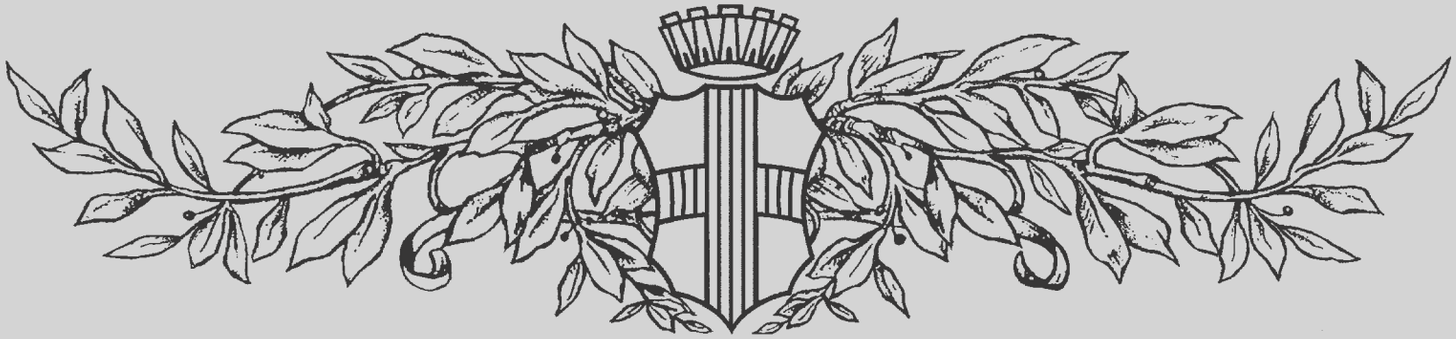
DG È laddove Mahler scrive tutto ciò che vuole, che le cose diventano più difficili. Accade per esempio quando ti dà l'indicazione per scegliere il tempo di un movimento: a volte è talmente ricco e ti lascia una tale libertà, il margine per l'interpretazione è talmente ampio, da metterti in difficoltà. Cosa significa *Allegro, non troppo, ma con passo cadenzato*? Ovvio che poi le risposte vengano anche dalla musica, dalla sua pulsazione interna. Ma è anche vero che alcune "forzature" possono portare a una lettura musicale ricca di tensione. Per la difficoltà di interpretare ciò che forse non è interpretabile, il direttore d'orchestra, se ritiene di avere compreso un messaggio all'interno della partitura e forza i tempi in un senso o nell'altro, ha bisogno dell'aiuto del pubblico – che non è passivo e si aspetta una lettura di un certo tipo – per percorrere un cammino che altrimenti si fa molto arduo. Le indicazioni di Mahler sono difficilmente interpretabili perché ognuno di noi ha un suo senso etico e musicale, in base al quale un aggettivo gli può dare un'idea di quel passaggio: la difficoltà maggiore sta quindi nella massima libertà che apparentemente ci è concessa, e che ci costringe a essere sempre in dubbio con noi stessi.

CT Come si conciliano, alla luce della sua esperienza internazionale, il suono e l'approccio esecutivo delle orchestre italiane a un repertorio, come quello mahleriano, che sembra piuttosto lontano dalla loro tradizione? Si rilevano difficoltà particolari di realizzazione pratica, sul piano tecnico o su quello interpretativo?

DG No, a mio parere. L'ultima orchestra italiana con cui ho eseguito Mahler è stata l'Orchestra Rai di Torino, nel gennaio del 2020: si trattava proprio della *Nona Sinfonia*. Ho diretto anche altre sinfonie mahleriane con le orchestre di Firenze e di Santa Cecilia a Roma. Le orchestre italiane hanno ormai Mahler in repertorio, e per quanto riguarda la questione del suono (importante, ma sulla quale sono sempre molto scettico), una grande orchestra lo "modula" in funzione di un'esigenza espressiva. I Wiener hanno consolidato il loro suono mahleriano grazie allo sforzo di Leonard Bernstein negli anni Sessanta; abbiamo il suono del Concertgebouw, dove Mahler stesso è andato a "seminare" eseguendo musiche sue; abbiamo il suono della New York Philharmonic, con cui Mahler ha lavorato negli ultimissimi anni della sua vita. È un compositore che può essere eseguito benissimo da orchestre diverse perché dà la possibilità di una libera interpretazione del segno e dell'andamento; ogni direttore, ogni orchestra, ogni solista si sente un po' più libero. Ecco perché per dieci esecuzioni abbiamo dieci impronte diverse. Posso permettermi di dire che dal punto di vista stilistico Mahler è un compositore che non ha uno stile. Noi siamo un po' ingessati quando eseguiamo Haydn, Mozart, Beethoven, un po' più liberi nel fraseggio quando eseguiamo Brahms o una sinfonia di Schumann: ma con Mahler abbiamo l'impressione che al nostro sentimento sia lasciato uno spazio più ampio. Che va comunque guidato all'interno di un'idea interpretativa, cioè di un progetto.

— CLAUDIO TOSCANI
Insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano ed è presidente della Società Italiana di Musicologia

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

———————————————————————————————

7 APRILE, ORE 11

PERCUSSIONISTI DELLA SCALA

Il primo appuntamento di aprile di musica da camera al Ridotto dei Palchi coinvolge i Percussionisti della Scala, che eseguono un programma interamente dedicato a Philip Glass.

———————————————————————————————

8 APRILE, ORE 20

MYUNG-WHUN CHUNG

Nominato l'anno scorso Direttore emerito della Filarmonica della Scala, Myung-Whun Chung sceglie per questo programma il Concerto K 488 di Mozart, per il quale è anche solista al pianoforte, e affronta per la prima volta con la Filarmonica la musica di Bruckner, la Sinfonia n. 6.

———————————————————————————————

11 APRILE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa del dittico *Cavalleria rusticana / Pagliacci*, Cesare Orselli incontra il pubblico al Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "Una nuova stagione dell'opera italiana".

———————————————————————————————

14 APRILE, ORE 15

LALLA & SKALI

Il ciclo per bambini "Lalla & Skali" prosegue con un episodio dedicato all'"armonia spaziale".
A volte basta premere il pulsante sbagliato (o forse quello giusto...) per atterrare direttamente tra marziani, robot e creature spaziali! Il programma è eseguito dai Violoncelli della Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia.

———————————————————————————————

20 APRILE, ORE 11 E ORE 14:30

IL PICCOLO SPAZZACAMINO PER BAMBINI

Proseguono le recite della fortunata produzione dell'opera per bambini di Benjamin Britten, con regia di Lorenza Cantini e scene di Angelo Sala. Altre due repliche il 29 aprile riservate alle scuole.

———————————————————————————————

22 APRILE, ORE 16

MARIA ALLA SCALA

Il nuovo appuntamento della rassegna "Invito alla Scala" racconta come nel XVIII secolo la Chiesa di Santa Maria alla Scala fu demolita per far spazio al Teatro.
C'è però un'altra Maria, tuttora laicamente venerata dai fedeli melomani di tutto il mondo, con cui la Scala ha un legame indissolubile: Maria Callas.
A eseguire famosi brani del repertorio operistico i giovani talenti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala.

———————————————————————————————

28 APRILE, ORE 11

ARTISTE DEL CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

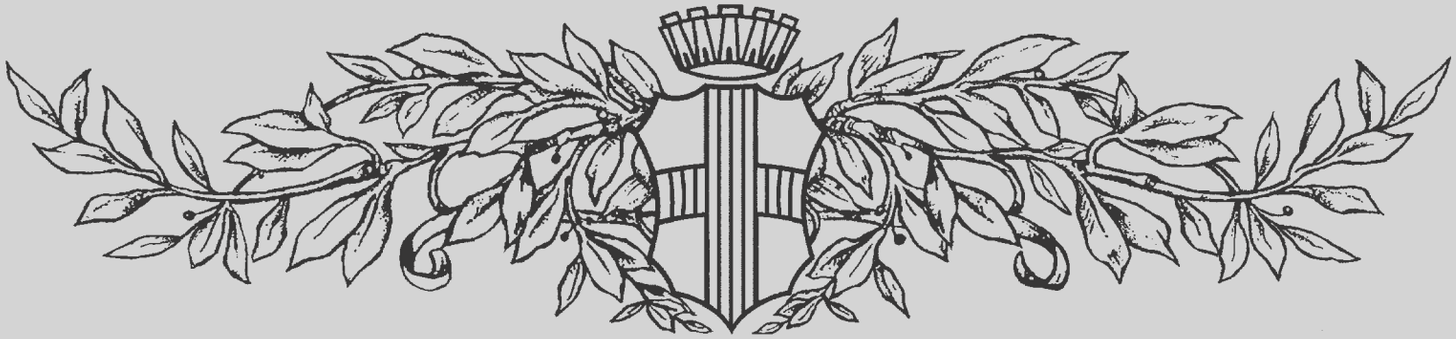
Nel Ridotto dei Palchi un gruppo di dodici artiste del Coro della Scala insieme all'arpista Luisa Prandina e ai cornisti Giovanni Emanuele Urso e Giulia Montorsi, sotto la direzione di Alberto Malazzi esegue musiche di Brahms, Rheinberger, Andrès e Holst.

———————————————————————————————

29 APRILE, ORE 20

CONCERTO ARMILIATO / OROPESA / BERNHEIM

Il direttore Marco Armiliato, con l'Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala, dirige arie francesi di Donizetti, Gounod, Meyerbeer, Massenet, Rossini interpretate dal soprano Lisette Oropesa e dal tenore Benjamin Bernheim.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Mostre a Milano

23 febbraio – 2 giugno

PALAZZO REALE
BRASSAÏ. L'OCCHIO DI PARIGI

Fino al 2 giugno Palazzo Reale presenta la grande mostra "Brassaï. L'occhio di Parigi", promossa da Comune di Milano – Cultura e prodotta da Palazzo Reale e Silvana Editoriale, realizzata in collaborazione con l'Estate Brassaï Succession. La retrospettiva è curata da Philippe Ribeyrolles, studioso e nipote del fotografo che detiene un'inestimabile collezione di stampe di Brassaï e un'estesa documentazione relativa al suo lavoro di artista.

Brassaï, *Couple amoureux dans un café parisien, Place Clichy*

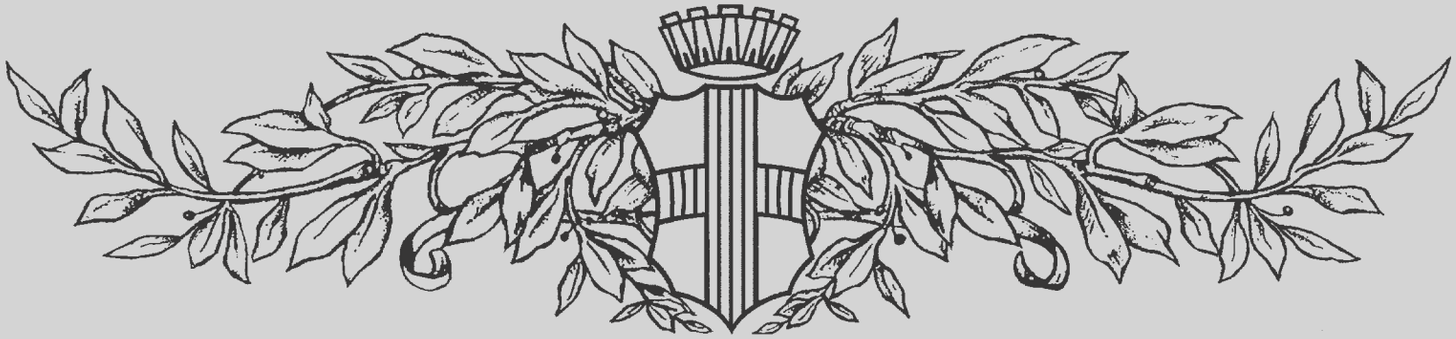
La mostra presenta più di 200 foto d'epoca, oltre a sculture, documenti e oggetti appartenuti al fotografo, per un approfondito e inedito sguardo sull'opera di Brassaï, con particolare attenzione alle celebri immagini dedicate alla capitale francese e alla sua vita.

Le sue fotografie dedicate alla vita della *Ville Lumière* – dai quartieri operai ai grandi monumenti simbolo, dalla moda ai ritratti degli amici artisti, fino ai graffiti e alla vita notturna – sono oggi immagini iconiche che nell'immaginario collettivo identificano immediatamente il volto di Parigi.

Ungherese di nascita – il suo vero nome è Gyula Halász, sostituito dallo pseudonimo Brassaï in onore di Brassó, la sua città natale –, ma parigino d'adozione, Brassaï è stato uno dei protagonisti della fotografia del XX secolo, definito dall'amico Henry Miller "l'occhio vivo" della fotografia.

In stretta relazione con artisti quali Picasso, Dalí e Matisse, e vicino al movimento surrealista, a partire dal 1924 fu partecipe del grande fermento culturale che investì Parigi in quegli anni. Brassaï è stato tra i primi fotografi in grado di catturare l'atmosfera notturna della Parigi dell'epoca e il suo popolo: lavoratori, prostitute, clochard, artisti, girovaghi solitari.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Anna Anni
alla Scala
↘

NOTE D'ARCHIVIO
Accordi e disaccordi
tra Puccini e Ricordi
↘

VOCI ALLA SCALA
Domingo verista
tra palco e realtà
↘

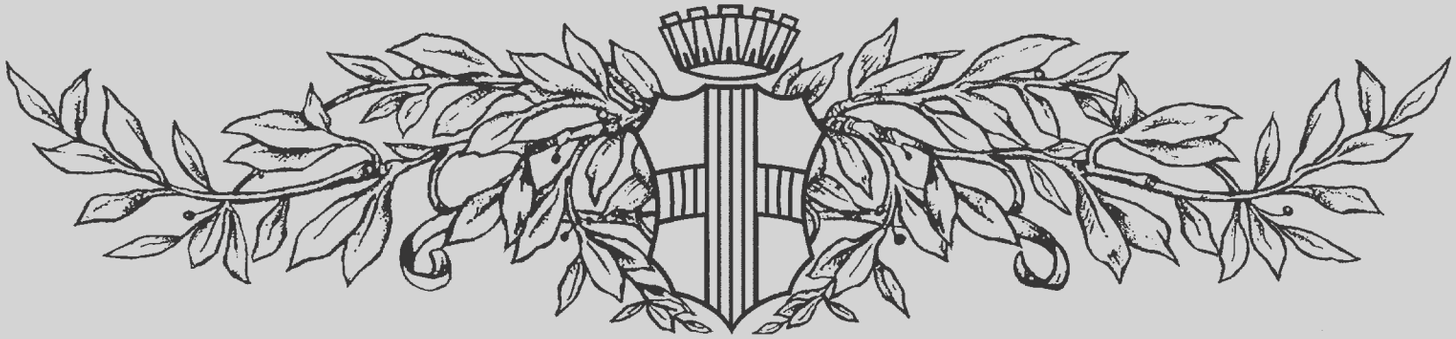
LIBRI
Le tante rinascite
di David Geringas
↘

DISCHI
Chung al pianoforte
↘

MEMORIE
DELLA SCALA
Il tutù dai figurini
alla realizzazione
↘

SCALIGERI
Leonardo Duca
↘

INFORMAZIONI
↘



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Figurini per *Il lago dei cigni* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, coreografia di Rosella Hightower, regia di Franco Zeffirelli, 1985

ANNA ANNI ALLA SCALA

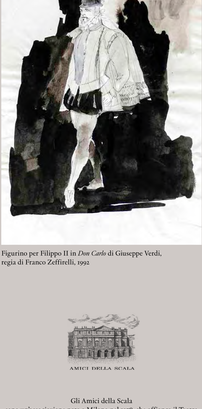
Approdata tardi alla notorietà, Anna Anni (1926-2011) resta tuttavia un nome leggendario nella storia del costume teatrale. Alla Scala il suo lavoro si affianca a quello di Franco Zeffirelli, che le affidò i primi incarichi di supporto negli anni Cinquanta e successivamente la "lanciò" in una *Cavalleria rusticana* (1981) di spettacolare bellezza e poesia, per la quale la costumista scese in Sicilia ad apprendere le fogge e i segreti della lavorazione dei tessuti. Il realismo storico e il minuzioso studio delle fonti agiscono come miccia per un'invenzione di sbrigliata e fantasiosa ricchezza coloristica, ammirata anche nei *Pagliacci* di Leoncavallo (1981), nella celeberrima messinscena di *Turandot* di Puccini (1983) e nel meno fortunato, ma sul piano dei costumi pregevolissimo, *Don Carlo* di Verdi (1992). Oggi gli abiti di scena di Anna Anni sono ammirati come piccoli capolavori di gusto e di stile, e segnano una stagione irripetibile del teatro lirico italiano.

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

Immagini tratte dal volume *Anni alla Scala* di Vittoria Crespi Morbio, collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala

Figurino per Turiddu in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, regia di Franco Zeffirelli, 1981

Figurino per Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, regia di Franco Zeffirelli, 1981



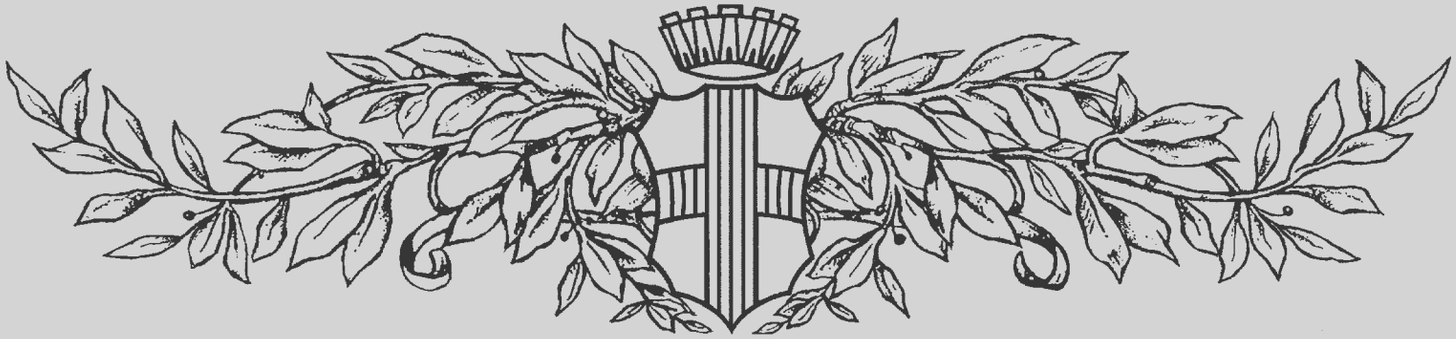
Figurino per Liù in *Turandot* di Giacomo Puccini, regia di Franco Zeffirelli, 1983

Figurino per Filippo II in *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, regia di Franco Zeffirelli, 1992

AMICI DELLA SCALA

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

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

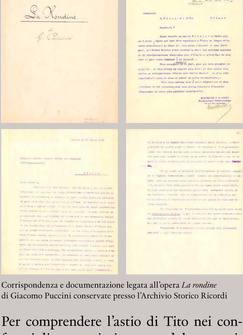
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

ACCORDI E DISACCORDI TRA PUCCINI E RICORDI

Un atto mancato. Un'azione imprevista che tradisce un problema profondo. Così si potrebbe interpretare la clamorosa decisione, da parte di Giacomo Puccini, di abbandonare momentaneamente i lidi sicuri del suo storico editore, Ricordi, per pubblicare la nuova opera *La rondine* con un "altro".

I primi sintomi di una crepa nei rapporti tra Puccini e la casa editrice erano sorti in seguito alla morte di Giulio Ricordi il 6 giugno 1912: per lui, per l'uomo a cui il compositore era legatissimo e di cui aveva cieca fiducia, Puccini non trova parole di conforto per il figlio dell'editore, Tito II. Si confida solo col direttore artistico Carlo Clausetti, nel settembre 1912, "per parlare insieme di tante cose mie e specialmente del *vuoto* in cui mi ritrovo per causa di mancanza di lavoro". È in questo silenzio, in questo "vuoto" che si innesta l'affaire *Rondine*. Puccini sta flirtando con la possibilità di emanciparsi temporaneamente dalla casa madre accettando l'esorbitante offerta di duecentomila corone austriache da parte degli editoriimpresari viennesi Eibenschütz e Berté. Come noto, l'offerta si rivelerà un'arma a doppio taglio che costringerà Puccini a tentare in tutti i modi di uscire dal contratto a causa dei nuovi assetti geopolitici in seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale. L'Archivio Storico conserva un faldone dedicato alla *Rondine*, all'interno del quale sono conservate alcune lettere fra Tito II e le varie personalità coinvolte nella vicenda (quelle al mediatore viennese Angelo Eisner sono particolarmente passivo-aggressive: alla sua proposta del 17 marzo 1914 di contattare direttamente gli impresari viennesi per accaparrarsi i diritti della *Rondine* in Italia, Tito II risponde "non ho alcuna intenzione di scrivere ai Sigg. Eibenschütz e Berté, che non ho il piacere di conoscere"). C'è anche un dattiloscritto "Promemoria sul libretto della *Rondine*" che descrive tutta la vicenda fino alla metà del 1915, forse distribuito durante una delle sedute amministrative del giugno 1915 con le quali Tito II chiede il parere dei soci e del Consiglio di vigilanza per far ragionare Puccini, il quale chiede le stesse condizioni della *Rondine* viennese anche per futuri progetti.



Corrispondenza e documentazione legata all'opera *La rondine* di Giacomo Puccini conservate presso l'Archivio Storico Ricordi

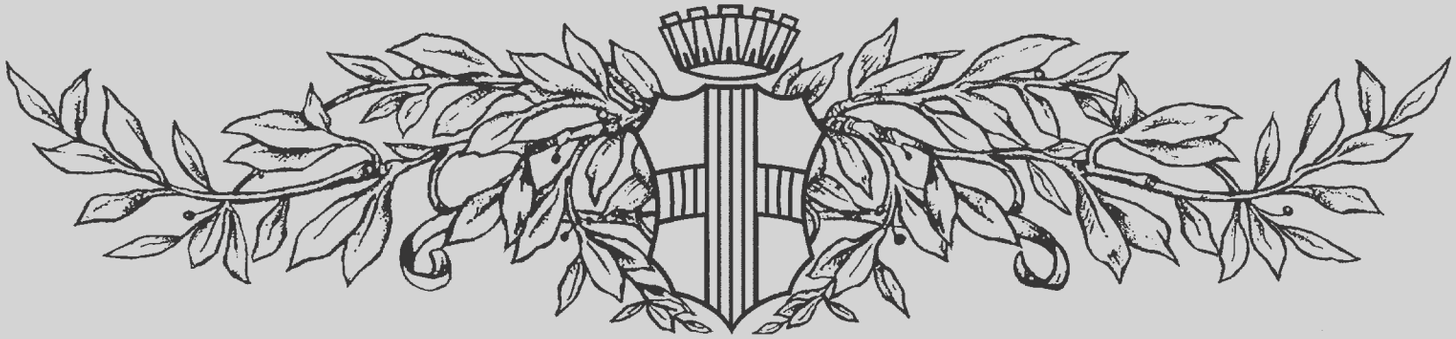
Per comprendere l'astio di Tito nei confronti di un pasticcio creato dal compositore ribelle, bisogna tornare ai mesi successivi alla morte di Giulio Ricordi. Il 12 novembre 1913, dopo aver invano aspettato qualche giorno perché il reo Puccini si potesse pentire di una missiva del 29 ottobre con la quale accusava il Gerente di scarsa attenzione, Tito II rinfaccia di tutto: "Chi si è addossato il peso di una tela di libretto del D'Annunzio pur sapendo a priori qual fine avrebbero avuto quelle trattative? Chi ha acquistato un libretto del Sigr. Gold, solo perché tu lo desideravi e senza sapere se veramente tu lo avresti messo in musica e a quali condizioni? Chi ha chiamato a Milano Carlo Clausetti perché sorvegliasse meglio e più da vicino che pel passato l'esecuzione delle opere di Casa Ricordi – e quindi pure le tue? Chi..." e così via. La gravità del contenuto della lettera pucciniana è tale da indurre Tito II a leggerne ad alta voce il contenuto durante la seduta del Consiglio di Vigilanza del 12 novembre 1913. In quell'occasione il Gerente identifica la causa di tale comportamento nel non aver telegrafato al Maestro, come di consueto, per felicitarsi del successo della *Fanciulla del West* a Vienna.

La lettera incriminata del 29 ottobre 1913 non è mai stata rinvenuta. Forse Tito II l'ha distrutta in un momento di rabbia, o forse giace in qualche collezione privata ancora da catalogare. La pubblicazione della *Rondine* presso Sonzogno segna uno spartiacque importante nei rapporti tra Puccini e Ricordi: tra un telegramma dimenticato, una lettera sparita e una partitura autografa mai arrivata, il vuoto creatosi nell'Archivio Storico Ricordi ha le fattezze non solo di uno scaffale rimasto libero, ma anche di un'impasse psicologica che è il frutto di diversi atti mancati.

— CARLO LANFOSSI
Ricercatore in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano, collabora con l'Archivio Storico Ricordi per un progetto digitale sulla collezione di libretti d'opera

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

DOMINGO VERISTA TRA PALCO E REALTÀ

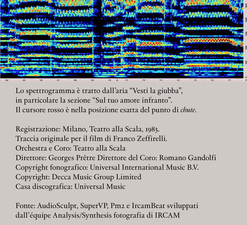
Nella sua interpretazione di "Vesti la giubba", Plácido Domingo alterna momenti di libertà espressiva ad altri caratterizzati da più regolarità: esemplare il passaggio in cui simula il singhiozzo del pianto

Plácido Domingo nasce a Madrid nel 1941. Figlio d'arte – il padre era un baritono e la mamma un soprano –, da bambino si trasferisce in Messico con la famiglia, dove si dedicherà agli studi di composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Città del Messico. Nel 1956 inizia a collaborare con la compagnia di zarzuela della sua famiglia ricoprendo diversi ruoli (corista, pianista, maestro del coro ecc.) e all'età di sedici anni vi esordisce come baritono solista. Dai primi anni Sessanta passa al registro tenorile e, dopo aver ricoperto ruoli secondari, si impone all'attenzione internazionale interpretando Cavaradossi in *Tosca*, Rodolfo nella *Bohème*, Pinkerton in *Madama Butterfly* e molte altre parti, esibendosi soprattutto in teatri del Messico, degli Stati Uniti e di Israele.

FOTOGRAFIA: © EMP/MUSEUM VIEW

Plácido Domingo in *Pagliacci*, direzione di Georges Prêtre, regia di Franco Zeffirelli, 1981

A partire dal 1967 si consolida su un panorama internazionale più ampio, conquistando le scene dal Metropolitan di New York alla Wiener Staatsoper, dal Covent Garden all'Arena di Verona. Finalmente tra il dicembre 1969 debutta alla Scala in *Ernani* di Giuseppe Verdi, diretto da Antonino Votto, al fianco di Raina Kabaivanska e Nicolai Ghiaurov. Da allora Domingo diventa una presenza costante nel cartellone scaligero fino ai giorni nostri, lasciando indimenticabili interpretazioni, come *Don Carlo* e *Otello* di Verdi. Fra le sue prove più celebri e toccanti vi è "Vesti la giubba", dai *Pagliacci* di Leoncavallo, che spicca per la sua intensità emotiva, la potenza della voce e la capacità di trasmettere la complessità del personaggio, che oscilla tra la passione e la disperazione. A tal proposito, si prende in esame il verso: "Sul tuo amore infranto", in cui Domingo pone l'accento emotivo sulla "O" di "tuo", osservando una *chute* realizzata attraverso una pressione pneumofonica maggiore rispetto alla distribuzione del fiato nel resto della frase. In questa maniera ottiene un movimento glottico (in corrispondenza della barra rossa nell'immagine) col quale simula il singhiozzo di un pianto, ma senza perdere la tonicità muscolare che, con elasticità, gli consente di terminare la frase con la stessa intenzione ordinata e composta inizialmente. Questo modello tecnico espressivo lo ritroviamo anche a ridosso del secondo 95, in conclusione dell'aria, quando nell'ultimo verso pone l'accento su "il" cor. Il controllo magistrale che Domingo ha del suo strumento vocale viene valorizzato da una fortissima teatralità con cui, grazie a un utilizzo consapevole della maschera, riesce a intercalare momenti di libertà espressiva, che dall'immagine emergono dalla forte irregolarità dell'oscillazione frequenziale (come nei due segmenti a destra della barra rossa), ad altri caratterizzati da una regolarità incisiva, intensa e costante, che s'impone acusticamente nello spazio travolgendo il pubblico e sovrastando l'orchestra, pur mantenendo un grande senso musicale. La natura verista dello stile interpretativo di Domingo consente all'interprete di valorizzare le intenzioni del compositore attraverso una riflessione didascalica e rigorosa delle indicazioni agogiche riportate in partitura. Dalla ricerca fra rigore tecnico e introspezione del canto nella realizzazione del personaggio, emerge il significato contemporaneo dell'opera che pone l'accento su intreccio tra arte, che richiede di mascherare le emozioni personali dietro un personaggio, e realtà, che inevitabilmente irrompe, portando dolore e tragedia nella vita dei personaggi.



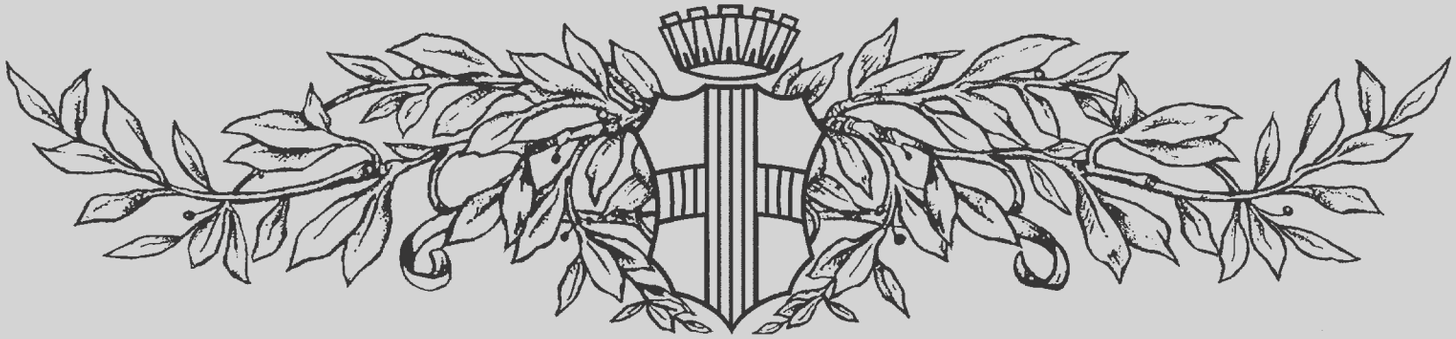
Lo spettrogramma è tratto dall'aria "Vesti la giubba", in particolare la sezione "Sul tuo amore infranto", Il cursore rosso è nella posizione esatta del punto di *chute*.

Registrazione: Milano, Teatro alla Scala, 1983.
Traccia originale per il film di Franco Zeffirelli.
Orchestra e Coro Teatro alla Scala
Direttore: Georges Prêtre Direttore del Coro: Romano Gandolfi
Copyright fonografico: Universal International Music B.V.
Copyright: Decca Music Group Limited
Casa discografica: Universal Music

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

In *Pagliacci* la linea tra finzione e realtà sfuma quando le emozioni vere e profonde dei personaggi trovano espressione attraverso le loro performance teatrali. Questo conflitto culmina proprio in "Vesti la giubba", in cui Canio canta con disperazione mentre si prepara a esibirsi come Pagliaccio, nascondendo il suo dolore personale dietro una maschera di allegria per il pubblico. La tragedia si compie quando la finzione teatrale si trasforma in realtà. In definitiva, dall'interpretazione viscerale e profonda di Domingo, *Pagliacci* può essere vista come un'esplorazione della dualità dell'arte e della vita e della difficile lotta per mantenere una distinzione tra le due. In altre parole, anche dietro le maschere dell'arte la vita reale e le emozioni umane trovano sempre un modo per emergere, portando con sé tanto la gioia, quanto il dolore, specie se la voce in questione è quella istrionica di Plácido Domingo.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

LE TANTE RINASCITE DI DAVID GERINGAS

C'è anche chi, come l'olandese Quirine Viersen, sostiene che fra tutti gli strumenti di un'orchestra il violoncello produca il suono più simile alla voce umana; forse perché "può essere tutto, dal basso al soprano". Non sappiamo se queste parole siano state condivise dal lituano David Geringas, uno dei violoncellisti più stimati al mondo. Di certo, lui ha compiuto un magnifico volo nei cieli della musica con il suo strumento. Primo interprete di rilevanti opere di Sofija Gubajdulina, Ernst Krenek e Anatolijus Šenderovas, pedagogo influente (ha formato violoncellisti solisti che suonano nelle migliori orchestre tedesche), vincitore della Medaglia d'oro al Concorso Ćajkovskij del 1970, insignito di numerosi premi (due Echo Klassik e il Grand Prix du Disque), la sua discografia supera i 120 titoli.

Geringas sintetizza la sua vita sostenendo di essere nato tre volte: nel 1946 da sua madre, a Vilnius; nel 1963 in grazia delle lezioni con il "violoncellista del secolo" Mstislav Rostropovič, a Mosca; infine nel 1975, quando lasciò l'Unione Sovietica per l'Occidente.

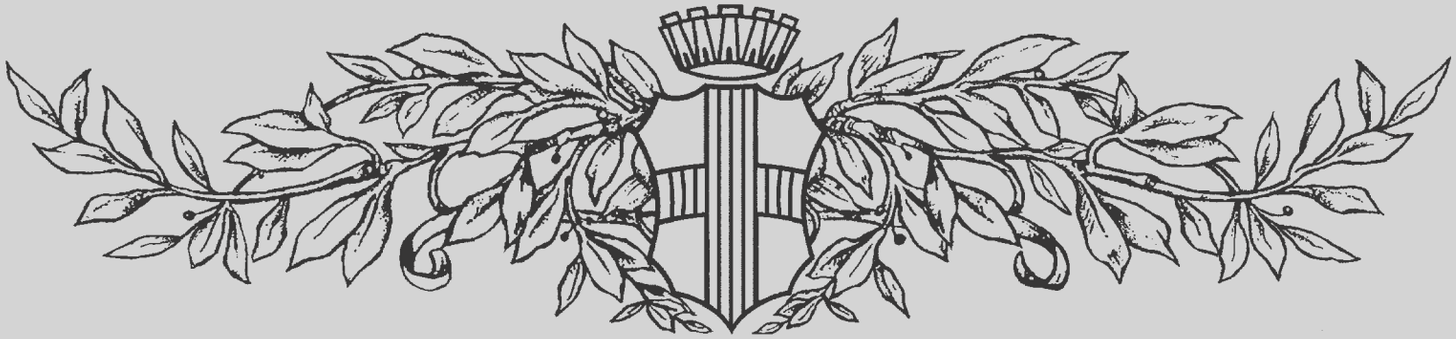
David Geringas

Non dirlo a nessuno.
Memorie di un violoncellista

pp. 344
Zecchini Editore
euro 33

Ora è stato tradotto il libro *Non dirlo a nessuno*, le sue memorie scritte con il giornalista musicale Jan Brachmann. Pagine che raccontano momenti di vita ed esperienze musicali. Si può conoscere quel che accadde alla sua famiglia, che era di origini ebraiche, in Lituania; in che modo Rostropovič teneva le sue lezioni e perché si schierò a favore di un dissidente quale Aleksandr Solženicyn; come lui stesso fosse spiato dai servizi segreti dell'Unione Sovietica. E ancora: ci si rende conto di quanto accadde dopo che ha lasciato l'URSS; si osserva da vicino, grazie alla sua testimonianza, come Herbert von Karajan lavorasse con i Berliner Philharmoniker. Particolarmente interessanti sono le pagine in cui si apprende come lo stesso Geringas abbia collaborato con compositori quali Henri Dutilleux, Krzysztof Penderecki o György Ligeti. Il risultato è una testimonianza preziosa di storia della musica e, allo stesso tempo, una lettura che rivela indicazioni e segreti dell'arte di suonare il violoncello.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Dischi

CHUNG AL PIANOFORTE

In un'intervista in cui veniva chiesto a Mikhail Pletnev quale differenza ci fosse fra dirigere e suonare, il pianista russo rispondeva: "È la stessa cosa, ma per un recital pianistico devo mettere le dita in forma almeno due settimane prima". Alla stessa domanda, MyungWhun Chung risponde: "Quando avevo una carriera pianistica intensa, non riuscivo quasi a parlare con mia moglie. Ora ci parliamo!". Scherzi a parte, è evidente che l'aspetto più importante per un musicista è il "pensiero musicale", più che il mezzo con cui viene attuato – che sia una tastiera o una bacchetta (per chi la usa). Non tutti sanno che Chung, dal 2023 Direttore emerito della Filarmonica della Scala dopo 35 anni di intensa collaborazione artistica, ha iniziato la carriera come super-virtuoso del pianoforte. Allievo di Maria Curcio, mitica pupilla di Schnabel, vincitore del secondo premio al Concorso Čajkovskij di Mosca (del Concerto n. 1 del compositore russo abbiamo una sua incisione mirabolante con Dutoit sul podio), per molti anni in carriera insieme alle sorelle con il Trio Chung, il musicista coreano mantiene tutt'oggi una forma pianistica smagliante, che potremo ammirare l'8 aprile quando vestirà i doppi panni di pianista-direttore nel Concerto K 488 di Mozart con la Filarmonica della Scala.

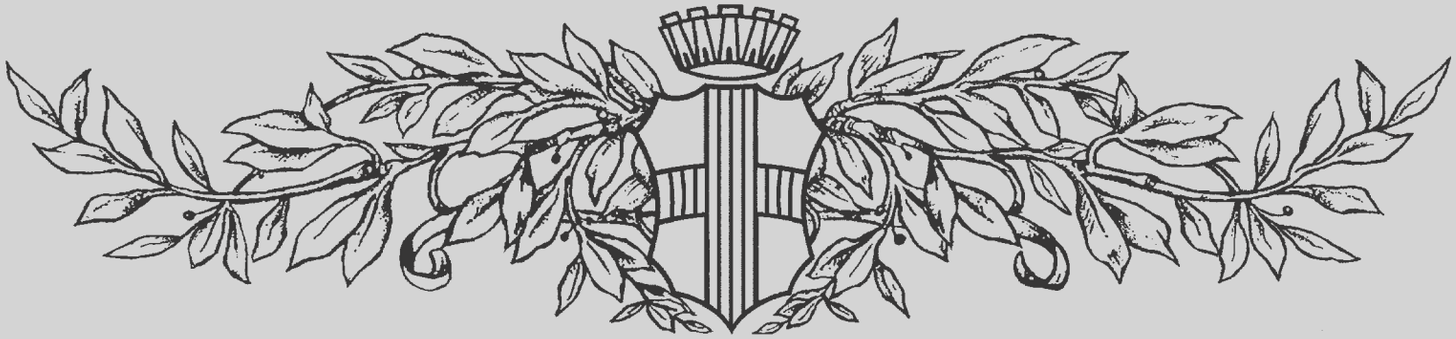
Myung-Whun Chung

Piano

ECM

Per prepararci, la cosa migliore è ascoltare l'incantevole cd solistico pubblicato per ECM. Si tratta di uno di quegli album antologici pieni di evergreen (Aldo Ciccolini ne pubblicò uno dal titolo-capolavoro: "A quoi rêvent les jeunes filles", citando Musset): c'è la *Träumerei* di Schumann, i due più famosi *Impromptus* di Schubert (secondo e terzo dell'Opera 90), il *Notturno* in do diesis minore di Chopin, il *Clair de lune* di Debussy e perfino la Bagatella "Für Elise" di Beethoven (che, come ha dimostrato Luca Chiantore in un recente libro, totalmente di Beethoven non è). Quella di Chung sembra quasi una scommessa: è come se ci dicesse "vi faccio ascoltare un repertorio inflazionato, provando a depurarlo di qualsiasi manierismo". Sembra di ascoltare molte di queste pagine per la prima volta, grazie a un candore di sguardo che si nutre di un rifiuto totale di effetti plateali e tic interpretativi. La timbrica è fatata, ma non c'è mai ricercatezza sibaritica fine a se stessa. Che si tratti delle Variazioni "Ah, vous dirai-je maman" di Mozart, dell'*Arabeske* di Schumann o del *Canto d'autunno* di Čajkovskij, in Chung c'è sempre un profondo equilibrio fra concretezza (anche nella chiarezza dell'articolazione) e astrazione onirica.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

IL TUTÙ DAI FIGURINI ALLA REALIZZAZIONE

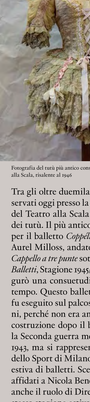
Costume simbolo del balletto classico, il tutù richiede una complessa lavorazione per una sartoria teatrale. Tra quelli conservati alla Scala, il più antico risale al 1946, e sono del 1951 i costumi di Giselle che vanno in scena ancora oggi

Sartoria del Teatro alla Scala impegnata a preparare i tutù di *Coppélia*, 1951

Tutù è un termine di origine francese e indica un costume da scena indossato dalle danzatrici nel balletto classico. Nato nel 1832 con la *Sylphide*, capostipite del balletto romantico, il tutù ha creato uno stile che ha segnato il mondo della danza per più di un secolo ed è ancora oggi l'elemento di abbigliamento divenuto emblema della ballerina di danza "classica". Esistono due principali tipi di tutù: il tutù lungo, o romantico, e il tutù corto, o classico.

La costruzione di entrambi si appoggia su un busto, liscio o decorato, con maniche o senza, e una baschina di cotone alla quale vengono cuciti i vari strati di tulle o organza; per il tutù corto (o piatto) le strisce di tessuto vengono tagliate con adeguati calcoli, per poi essere confezionate mediante accorgimenti che si tramandano in sartoria; il giro del tutù si appoggia sulle anche della ballerina.

Gli strati di tulle, inoltre, hanno pesi e consistenze diverse: dall'estrema leggerezza di quelli del tutù romantico alla solidità e rigidità di quelli del tutù classico. Il busto, sia esso del tutù corto o lungo, non subisce variazioni.



Fotografia del tutù più antico conservato nella sartoria del Teatro alla Scala, risalente al 1946

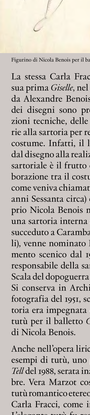
Tra gli oltre duemila costumi storici conservati oggi presso la sartoria dell'Ansaldo del Teatro alla Scala sono presenti anche dei tutù. Il più antico è del 1946, prodotto per il balletto *Coppélia* con coreografia di Aurel Milloss, andato in scena insieme al *Cappello a tre punte* sotto il titolo di *Serata di Balletti*, Stagione 1945/1946, titolo che inaugurò una consuetudine che si fisserà nel tempo. Questo balletto, ovviamente, non fu eseguito sul palcoscenico del Piermarini, perché non era ancora terminata la ricostruzione dopo il bombardamento della Seconda guerra mondiale avvenuto nel 1943, ma si rappresentò presso il Palazzo dello Sport di Milano, durante la stagione estiva di balletti. Scene e costumi furono affidati a Nicola Benois, il quale ricoprirà anche il ruolo di Direttore Artistico per la stessa stagione estiva dei balletti.

La fotografia del meraviglioso tutù del 1946 mostra un corpetto in cotone rosa laminato argento, decorato con pizzo macramè avorio e nastri rosa, maniche in tulle di seta avorio e pizzi argento; la parte inferiore, o piatto (gonna), è formata da vari strati di tarlatana di cotone e balze in seta avorio e pizzi argentei, con nastri rosa e fiori bianchi applicati. Purtroppo, non sono conservate immagini di scena né il figurino di riferimento.

Nell'Archivio Bozzetti e Figurini è però presente un disegno che fa riferimento al tutù già prima del 1946: si tratta di un figurino disegnato da Nicola Benois nel 1940, dove su una annotazione per la sartoria posta di lato si chiede "tutù più corto". Non si conserva, purtroppo, il rispettivo costume.

Fu Alexandre Benois – padre di Nicola, che debuttò alla Scala nel 1926 con la tournée dei Ballets Russes – a disegnare invece i tutù romantici per la *Giselle* andata in scena nel 1951 e che ancora oggi va in scena con quegli stessi costumi, tranne dove l'usura ha richiesto un nuovo lavoro sartoriale, una nuova realizzazione.

Figurino di Vera Marmot per Carla Fracci per l'opera *Guglielmo Tell*, 1988



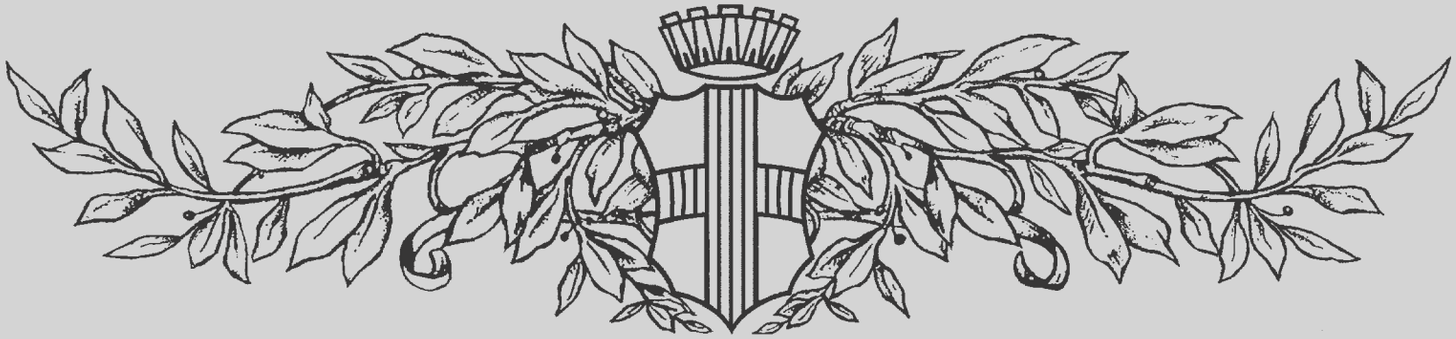
Figurino di Nicola Benois per il balletto *La bottega fantastica*, 1940

La stessa Carla Fracci indossò sin dalla sua prima *Giselle*, nel 1958, i costumi ideati da Alexandre Benois. Solitamente ai lati dei disegni sono presenti delle annotazioni tecniche, delle indicazioni necessarie alla sartoria per realizzare un qualsiasi costume. Infatti, il lavoro che intercorre dal disegno alla realizzazione del prodotto sartoriale è il frutto di una intensa collaborazione tra il costumista (o figurinista, come veniva chiamato sino alla metà degli anni Sessanta circa) e la sartoria. Fu proprio Nicola Benois nel 1939 a inaugurare una sartoria interna alla Scala in quanto, succeduto a Caramba (ovvero Luigi Sapelli), venne nominato Direttore dell'allestimento scenico dal 1937 al 1970. Il primo responsabile della sartoria del Teatro alla Scala del dopoguerra fu Arturo Brambilla. Si conserva in Archivio Fotografico una fotografia del 1951, scattata mentre la sartoria era impegnata nella produzione dei tutù per il balletto *Coppélia* alla presenza di Nicola Benois.

Anche nell'opera lirica sono presenti degli esempi di tutù, uno per tutti il *Guglielmo Tell* del 1988, serata inaugurale del 7 dicembre. Vera Marmot costumista disegnò un tutù romantico etereo, delicato, proprio per Carla Fracci, come indicato sul figurino. L'elegante tutù fu realizzato con maestria dalla sartoria del Teatro alla Scala, con la supervisione dell'attenta costumista.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala – Bozzetti, figurini, documenti e costumi storici

— RITA CITTERIO
Responsabile Magazzino Costumi del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

LEONARDO DUCA

Classe 1996, Leonardo Duca è appena entrato nelle file dei violoncelli scaligeri, dove in pochi mesi si è misurato con un vastissimo repertorio

L'orchestra di un teatro è un'entità viva, dove coesistono la tradizione e lo slancio verso il futuro. Leonardo Duca, classe 1996, nuovo Violoncello della Scala, appartiene senz'altro a quest'ultima categoria: la sua formazione, divisa fra l'Italia e l'estero, gli ha permesso di brillare in numerosi concorsi e audizioni, arrivando a meno di trent'anni all'ambitissimo posto alla Scala.

CM Come è entrata la musica nella sua vita?

LD C'è sempre stata, perché provengo da una famiglia di musicisti: mio padre, Renato Duca, è stato il Corno inglese della Scala fino al novembre scorso. Io ho iniziato da bambino a studiare violoncello: curiosamente le mie primissime lezioni le ho avute con uno dei miei attuali colleghi in Teatro, Simone Groppo. La decisione di farne la mia professione a tempo pieno l'ho presa soltanto alla fine delle scuole superiori, quando fra tutte le alternative la più ovvia è stata la musica. A ogni modo, non ero un enfant prodige come certi talenti precoci che si vedono in giro, e fino all'ultimo so che avrei potuto scegliere un'altra strada: frequentando il Liceo Scientifico mi affascinava molto la fisica, ad esempio. Ho frequentato per un paio d'anni il Conservatorio di Reggio Emilia, finché non ho iniziato a seguire l'insegnante che mi ha formato più di tutti, Giovanni Gnocchi: prima con i corsi a Fiesole, poi nella sua classe al Mozarteum di Salisburgo, esperienza che mi ha cambiato la vita e mi ha formato come musicista e come persona. Non credo di avere molto più talento di altri, ma il duro lavoro che ho imparato a fare nella sua classe ha dato dei risultati: dopo tante audizioni andate bene, ho ottenuto un posto a tempo determinato all'Orchestra del Mozarteum.

CM E a ventisette anni arriva alla Scala. Come è stato l'impatto?

LD Una grande sfida. Il periodo di prova è pensato come una sorta di stress-test, in cui si fanno tutte le produzioni in cartellone. La mole di lavoro è notevole, e capire come gestirla fa parte della sfida. Adesso che sono stato confermato, entrerò a far parte delle rotazioni dei turni di riposo interni alla fila: per noi, che facciamo un lavoro artistico, è fondamentale trovare un buon equilibrio fra studio e riposo, ne va della qualità dell'orchestra. Un'opera come *Guillaume Tell*, per esempio, dura cinque ore: per poter reggere e suonare al meglio è necessario essere freschi e riposati.

CM In tutto quello che ha fatto dall'inizio del periodo di prova, a settembre, fino a ora, cosa ha trovato più impegnativo?

LD Mi viene in mente *Peter Grimes*, che è stato molto impegnativo, per via di una scrittura che non avevo mai affrontato prima. Certo, per violoncello avevo già eseguito qualcosa di Britten, ma suonare la musica sinfonica – o da camera – è molto diverso che suonare un'opera, anche quando si parla dello stesso autore: l'esperienza in un'orchestra d'opera è una cosa che va anche costruita, perché hai bisogno di certe qualità che non sono innate.

CM Restando sul Novecento, ha affrontato anche il quarantennale di una prima di Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y luz* è un lavoro ormai storicizzato, molto legato a Milano, con molte peculiarità nell'organico e nella scrittura.

LD È stato molto curioso, a partire dalla presenza del nastro magnetico: all'inizio credevo che fosse quasi una registrazione. Invece no, era una cosa che veniva gestita e suonata, e ogni sera era diversa – una parte musicale che aveva un suo senso autonomo. Il linguaggio, poi, non era dei più accessibili, anche per un addetto ai lavori. Anche se non sono nuovo alla contemporanea, è stata una novità per me.

CM Ha invece molta esperienza con la musica di Mozart, avendola suonata spesso proprio a Salisburgo. Che distanza c'è fra il Mozart salisburghese e quello scaligero?

LD Entrambe le opere messe in scena quest'anno, *Le nozze di Figaro* e *Die Entführung aus dem Serail*, mi sono piaciute molto. Tuttavia, ho notato alcune differenze sostanziali nella loro esecuzione, principalmente legate all'organico orchestrale. Le orchestre da camera, come quella del Mozarteum e la Camerata Salzburg, permettono di affrontare Mozart in modo più agile e flessibile. Al contrario, i teatri d'opera come la Scala hanno esigenze diverse: tante riprese, molti spettacoli, sono dinamiche che influiscono. Ho apprezzato, però, l'organico più piccolo che è stato scelto in entrambi i casi: eravamo quattro violoncelli. Tutti e due i direttori, poi, erano comunque molto attenti al linguaggio di Mozart, senza snaturarlo o appesantirlo: tra le altre cose, è stato molto bello, nelle *Nozze*, che ci fosse un violoncello destinato al basso continuo, senz'altro un segno di attenzione alla prassi.

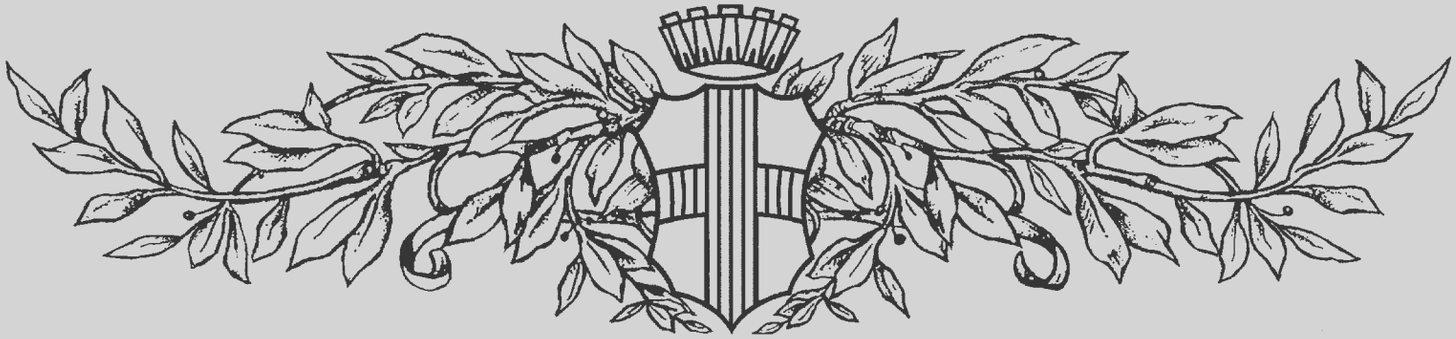
CM A proposito di prassi, una delle novità del titolo di apertura della Stagione, il *Don Carlo*, è stata quella di far eseguire a tutta la fila dei violoncelli un passo tradizionalmente di solo, in corrispondenza di "Ella giammai m'amò". Come l'ha vissuto?

LD Conoscevo il passo del *Don Carlo* come passo solo, perché nella mia esperienza di audizioni d'orchestra mi è capitato di studiarlo. A quanto pare, però, Verdi aveva concepito il passo per tutti, per la sezione. La volontà di Chailly di far eseguire il passo a tutta la fila dei violoncelli è stata quindi molto interessante. Ha sacrificato un po' della flessibilità e dell'espressività che un violoncellista solista può dare al brano, ma il suono di tutti i violoncelli era davvero bellissimo. Un momento di grande suggestione ed emozione.

CM Cosa si aspetta dal futuro in Scala?

LD Sicuramente mi aspetto di fare tanta esperienza. Lavorare in un teatro che propone così tanti titoli diversi e di altissimo livello è una grande fortuna. Poter suonare sia musica sinfonica che opere, dal barocco al contemporaneo, è un'opportunità fantastica per accrescere le mie capacità di violoncellista e di musicista in generale. Sono sicuro che i prossimi anni saranno pieni di momenti indimenticabili.

— CARLO MAZZINI
Presidente onorario della Conferenza Nazionale degli Studenti dei Conservatori, diplomato in Composizione, attualmente studia Direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Milano, di cui è anche membro del GIA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TEATRO ALLA SCALA TV

LA SCALA TV

Opere, concerti e balletti
del Teatro alla Scala in streaming live
e on demand

Prossimo appuntamento live:
23 aprile 2024, ore 19.45

CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI

di Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo
Direttore Giampaolo Bisanti
Regia Mario Martone

Noleggia o abbonati per accedere
a tutto il catalogo e alla programmazione
in diretta del 2024, tra cui le opere
Guillaume Tell,
Cavalleria rusticana / Pagliacci,
Don Pasquale, *Werther*, *Turandot*,
Il cappello di paglia di Firenze, *L'Orontea*,
Das Rheingold
e i concerti diretti da
Lorenzo Viotti, Myung-Whun Chung,
Daniele Gatti, Riccardo Chailly,
Daniel Harding e Fabio Luisi.

Sponsor Principale LaScalaTV

INTESA SANPAOLO

LA SCALA

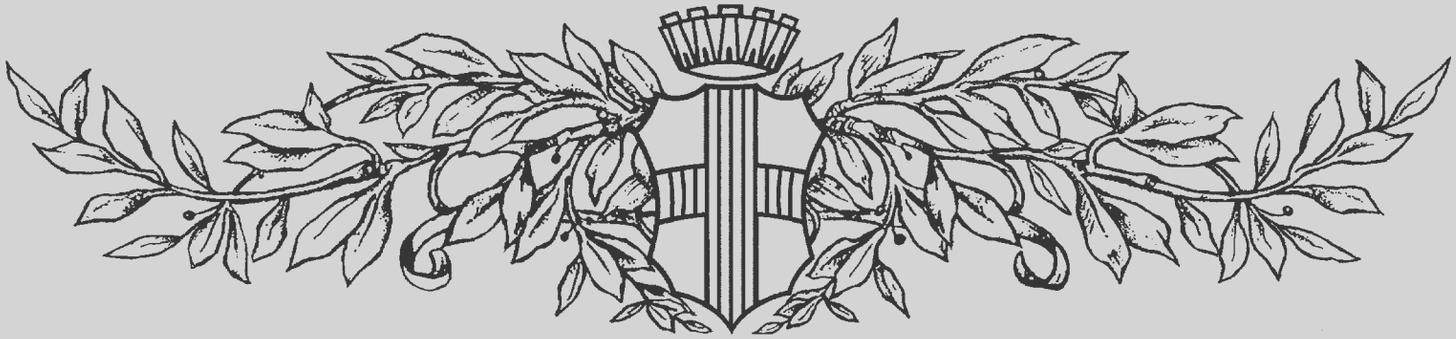
LA SCALA

Rivista del Teatro 04/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

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

Si consiglia di verificare date e programmi sul sito www.teatroallascala.org
COPERTINA: Bozzetto di Patrick Kinmonth per *La rondine*



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘