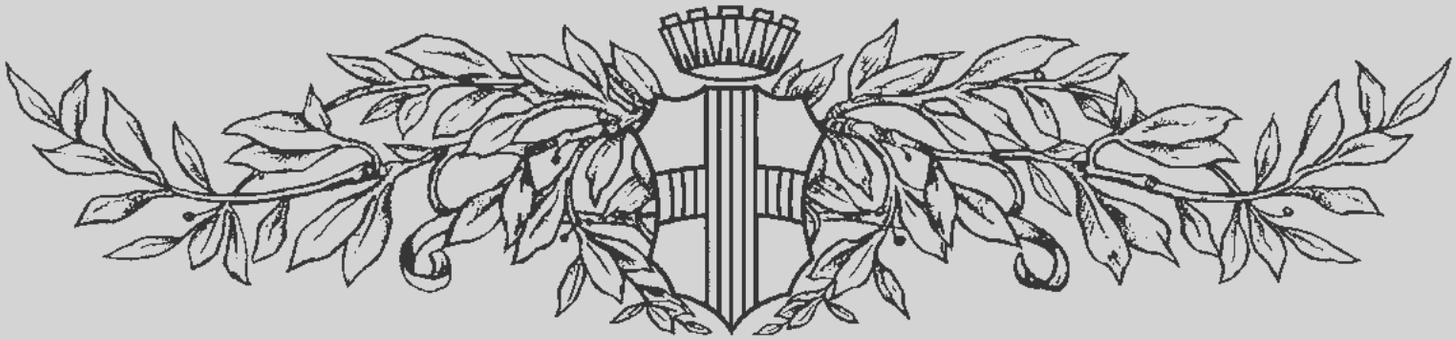
Rivista del Teatro 09/24

LA SCALA

Riccardo Chailly, Robert Carsen,
Donato Renzetti, Giovanni Antonini,
Mario Acampa, Nicoletta Manni,
Timofej Andrijashenko, Simonide Braconi,
Natalia Aspesi



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

EDITORIALE

La Scala riprende veloce: opera, balletto, concerti, presentazioni e convegni si susseguono già da mercoledì 4 con la prima del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, anzi dal primo appuntamento con gli incontri del ciclo "Prima delle prime" il giorno precedente. Un inizio brioso e leggero, con solisti e complessi dell'Accademia a dare il via alla commedia degli equivoci che dopo il debutto a Palermo nel 1955 approdò nel '58 alla Piccola Scala con la direzione di Sanzogno e la regia di Strehler per tornare trionfalmente nel '98 con Bruno Campanella e Pier Luigi Pizzi. Protagonista era allora Juan Diego Flórez, la cui prestazione vocale è dettagliatamente analizzata da Lisa La Pietra. Questa volta sul podio c'è Donato Renzetti, musicista navigato ed eclettico dall'umorismo infallibile, intervistato per noi da Oreste Bossini. Il regista Mario Acampa, che per il Teatro ha realizzato l'intero programma degli spettacoli per famiglie e ragazzi, racconta a Liana Püschel il suo progetto onirico e cinematografico, quasi un unico piano sequenza. Al *Cappello di paglia* è dedicato anche un intervento di Carlo Lanfossi sull'edizione Ricordi. Alla fine del mese debutta *L'Orontea* di Antonio Cesti, nuovo capitolo del ciclo dedicato da Dominique Meyer alla riscoperta del melodramma italiano delle origini dopo *La Calisto* e *Li zite ngalera*. Il direttore Giovanni Antonini presenta la partitura, che nel 1656 fu una delle prime in assoluto a entrare stabilmente in repertorio in diversi Paesi europei, in conversazione con Cesare Fertonani. Lo spettacolo segna l'atteso ritorno annuale di Robert Carsen, che racconta a Mattia Palma di come la regina d'Egitto in quest'opera sia sospesa tra amore e ragione di stato.

«De façon qu'il me faut galoper
après un chapeau... sous peine
de placer ma noce en état
de vagabondage!»

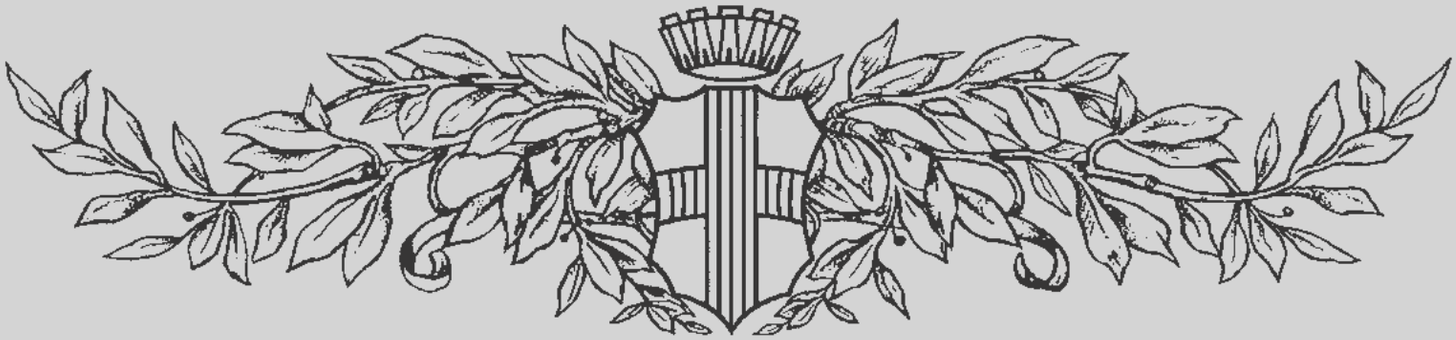
— FADINARD, DA *UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE*
DI EUGÈNE LABICHE

Ad addentrarsi nelle pieghe della vicenda della Marguerite Gautier di Alexandre Dumas come raccontata da John Neumeier in uno dei suoi balletti più celebri, *La Dame aux camélias*, sono gli stessi protagonisti Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko in due testi raccolti da Carla Vigevani.

Nel programma dei concerti del mese, arricchito dalle inaugurazioni del Festival MITO con Riccardo Chailly e della Stagione dell'Orchestra Sinfonica di Milano con Emmanuel Tjeknavorian, spicca l'esecuzione, rarissima per la vastità delle forze necessarie, dei *Gurre-Lieder* di Arnold Schönberg nel 150° anniversario della nascita (13 settembre 1874/2024). Riccardo Chailly, che li ha diretti anche ad Amsterdam pochi mesi fa per il suo ritorno al Concertgebouw, condivide con Paolo Petazzi la sua fascinazione per una partitura che ha ascoltato per la prima volta proprio alla Scala, nell'unica esecuzione che fu diretta da Zubin Mehta nel 1973.

La rubrica sugli Archivi omaggia il grande Carlo Bergonzi nel centenario della nascita, in occasione del quale la famiglia ha generosamente donato due costumi indossati dal leggendario tenore. Andrea Vitalini ricorda in particolare il legame artistico e umano con Mario Del Monaco e Herbert von Karajan. Un'interessante analisi del cambiamento generazionale dell'Orchestra è proposta da Simonide Braconi, che entrò giovanissimo come Prima viola nel 1994, quando ancora suonavano solisti come Pippo Bodanza, Evandro Dall'Oca, Giulio Franzetti o Glauco Cambursano e assiste oggi all'ingresso di una nuova leva di musicisti. Un contenuto speciale di questo numero è l'intervista a Natalia Aspesi in occasione del suo novantacinquesimo compleanno, festeggiato nel giugno scorso. Perfida e appassionata, la signora del giornalismo italiano racconta una Scala che si trasforma con l'Italia, dalla Callas vista dalla barcaccia agli applausi al Presidente Mattarella.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
Il cappello di paglia di Firenze
↘

INTERVISTA A DONATO RENZETTI
Un atto d'amore per l'opera italiana
↘

INTERVISTA A MARIO ACAMPA
Col cappello fra le nuvole
↘

PORTFOLIO L'OPERA OGGI
Il cappello di paglia di Firenze nel mondo
↘

APPROFONDIMENTO
Il cappello di paglia di Firenze in disco
↘

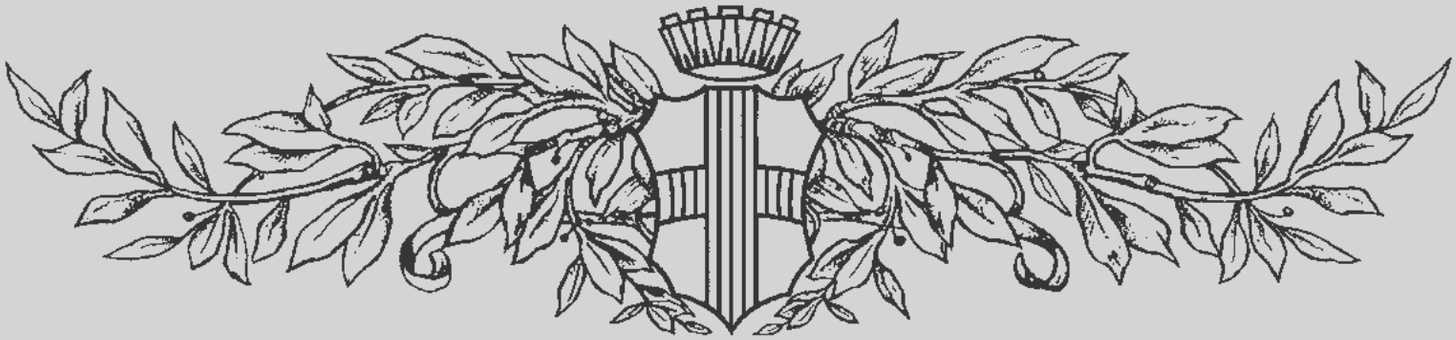
INTRODUZIONE
L'Orontea
↘

INTERVISTA A ROBERT CARSEN
L'educazione sentimentale di Orontea
↘

INTERVISTA A GIOVANNI ANTONINI
Il "teatro costante" dell'Orontea
↘

PORTFOLIO L'OPERA OGGI
L'Orontea nel mondo
↘

Teresa Berganza nell'*Orontea* di Antonio Cesti,
direzione di Bruno Bartoletti,
regia di Luigi Squarzina, Piccola Scala, 1961



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Bozzetto di Riccardo Sgaramella per *Il cappello di paglia di Firenze*

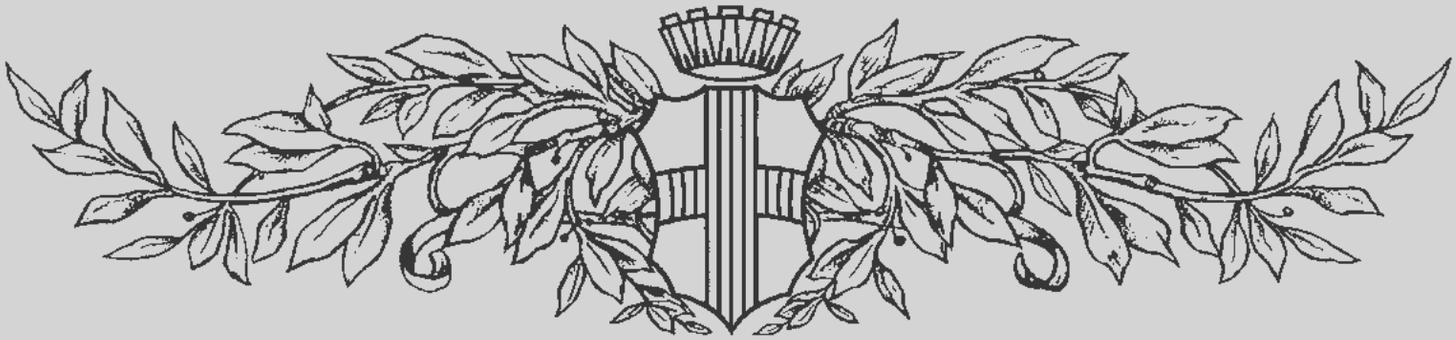
IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE

La leggerezza dei sogni e il moto perpetuo di un'azione senza tregua sono le cifre essenziali del *Cappello di paglia di Firenze*, la farsa musicale, su libretto proprio e della madre Ernesta, con cui Nino Rota rispose alla tragedia della Seconda guerra mondiale. L'unica farsa italiana del Novecento, secondo Fedele D'Amico. L'opera vive della magia dell'ambientazione in una Parigi immaginaria, in bilico tra la paradossale commedia di Labiche cui deve il soggetto e l'omonimo capolavoro cinematografico di René Clair. Un'atemporale *ville lumière* dell'animo, perennemente attuale, in grado di affascinare, in quasi settant'anni di successi ininterrotti, una serie lunghissima di registi di prima sfera: Filippo Crivelli, Ugo Gregoretti, Pier Luigi Pizzi, Giorgio Strehler...

Il cappello di paglia di Firenze viene incontro allo spettatore con affabile immediatezza, con quella sincerità aliena da intellettualistici compiacimenti che anima sempre la musica di Rota. Tradizione del melodramma italiano ed esperienza del Novecento (musical incluso) concorrono con i loro meccanismi collaudati e di sicuro effetto, impiegati senza falsi pudori, a realizzare il prodigio, tanto raro nel panorama novecentesco, di un ascolto felice, sollecitato da una musica candidamente tonale e serenamente orecchiabile. La scuola dell'opera buffa, da Mozart a Rossini, così come la vena sentimentale donizettiana si innestano e prosperano robuste e vivaci nell'officina operistica di Rota, alimentando le peripezie di un cast variopinto, capitanato da Fadinard, tenore estroverso, Nonancourt, basso buffo caricaturale, Elena, Gilda redivivi di grande brillantezza vocale. Mette in moto tali peripezie l'improbabile avventura del cappello di paglia mangiato da un cavallo, che un malcapitato sposino prossimo alle nozze è tenuto rimpiazzare a tutti costi. Nel mentre si balla, si canta, ci si ubriaca, si moltiplicano gli equivoci, ci si rincorre pistole alla mano. Alla fine il buio della notte, come in un celebre capolavoro mozartiano, qui favorito dall'oscuramento di un lampione, risolverà la questione e restituirà la pace. Nella festa musicale innescata da un ricevimento mondano o da un coretto di modiste s'insinuano con freschezza, incalzati da un ritmo drammatico incessante – in un clima tra *vaudeville* e operetta espressione di un'Italia che usciva finalmente dalla guerra – la nota sentimentale e il brio più spigliato, grazie a quell'intuito rotiano per la situazione che avrebbe notoriamente caratterizzato la fortunatissima collaborazione del compositore con Fellini.

— 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 ↘

UN ATTO D'AMORE PER L'OPERA ITALIANA

Intervista a Donato Renzetti di Oreste Bossini

Secondo Donato Renzetti, Nino Rota col *Cappello di paglia* di Firenze ha scritto un'opera che è leggera solo in apparenza, perfetta per il progetto dell'Accademia Teatro alla Scala

Donato Renzetti torna a dirigere alla Scala, dove è entrato giovanissimo come percussionista più di sessant'anni fa, nel nuovo progetto dell'Accademia del Teatro dedicato alla farsa in quattro atti *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota. Renzetti – che alla Scala ha diretto opere comiche come *Le Comte Ory* di Rossini e *L'elisir d'amore* di Donizetti, ma anche lavori del Novecento come *Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti, il maestro di Rota – ha sempre avuto una vocazione naturale a lavorare con i giovani, fin dai tempi dell'Orchestra dei corsi musicali estivi di Lanciano nei primi anni Settanta, forse il primo esempio in Italia di orchestra giovanile preparata dalle prime parti delle grandi orchestre, un modello poi ripreso e diffuso a livello nazionale.

«Credo che *Il cappello di paglia* sia un'opera perfetta per un progetto dell'Accademia, ha tutte le caratteristiche per impegnare e fondo i vari aspetti dell'allestimento di un'opera: il canto, la regia, la scrittura strumentale, la realizzazione visiva. I giovani, poi, hanno tanto entusiasmo e molta voglia di mostrare il proprio talento, non si cancano mai di dire che ho ricevuto tanto, questo, che richiede troppe ricariali perfetti e un notevole movimento sul palcoscenico. Qui tutti mentono la disponibilità e il cuore, non solo i cantanti, ma anche chi suona in orchestra e chi lavora alla parte teatrale, che è complessa almeno quanto lo è la scrittura musicale. Confesso che mi ha commosso dover scegliere che ho ricevuto da questi giovani. Mi sono sentito, io che non ho avuto figli, come un vero maestro, qualcuno di cui si ha voglia di dare qualcosa. Aspettano di sentire da me cose nuove, che spero di poter dare loro, ma in realtà sono loro che danno tanto a me.»

DR Lei ha conosciuto Nino Rota?

DR Sì, ma di sfuggita. Chi lo conosceva molto bene era il mio maestro, Franco Ferrara, che lo aiutò a fare alcune musiche per il cinema. Quando mi è capitato di lavorare a Bari, naturalmente sono andato a visitare il Conservatorio, dove Rota è stato direttore per molti anni e dove ho ricevuto lo sue partiture e altri materiali. In genere siamo abituati ad abbinare il nome di Rota alle musiche di Fellini, ma per Fellini, ma in realtà c'è tanto altro. Anzi, nel *Cappello di paglia* c'è ben poco, o forse niente di quel mondo, quindi per molti sarà una vera scoperta. Rota ha scritto anche molti altri, ho una lunga esperienza e un'approfondita conoscenza anche di quei generi musicali che si definiscono leggeri ma che sono non solo importanti difficili, ma a volte persino più profondi della letteratura musicale alta. Ho suonato nei *night*club, ho scritto canzoni, posso dire innodestamente di conoscere molto bene questo stile, che richiede una certa leggerezza e fluidità, tant'è vero che nel mio *balmarò* di cui molti d'opera diretti finora, ho scritto anche pochi, figurano anche lavori come *My Fair Lady* e *Kiss Me, Kate* di Cole Porter. Proprio per questo penso di poter garantire ai giovani la conoscenza di uno stile che non tutti nel mondo dell'opera sarebbero in grado di padroneggiare.

Il coro dell'Accademia in prova con il maestro Salvo Sgrò

OB Rota ha definito *Il cappello di paglia di Firenze* una farsa musicale, indicando così chiaramente una discendenza dal teatro di Rossini. Ma in realtà, in questa *folle journée*, non c'è solo Rossini ma in un certo senso tutta la grande tradizione dell'opera buffa italiana, fino a *Falstaff* e *Gianni Schicchi*, e non mancano momenti no certe sfumature melanconiche di Mozart e gli spaccati lirici di Puccini. In altre parole, sembra una grande parodia, ossia un atto d'amore, per l'opera italiana.

DR Non si deve cadere nell'errore di pensare che *Il cappello di paglia* sia la trasposizione teatrale dello stile cinematografico di Rota, al contrario. Certo, uno che scrisse a teatro e sceltasse fin dall'inizio certi temi che portano l'inconfondibile firma delle sue musiche di film potrebbe pensarlo, ma i rapporti sono totalmente rovesciati. *Il cappello di paglia*, in realtà, è la summa della visione musicale di Rota, prima che si dedicasse alla musica per il cinema. L'opera è stata scritta nel 1945, e rappresentata per la prima volta dieci anni dopo, nel 1955, nel momento in cui in Italia, la critica musicale, la cultura italiana sembravano avere orecchie solo per la musica contemporanea, per i compositori della cosiddetta Seconda Scuola. Per loro Nino Rota era al massimo un autore di musica leggera, di riviste musicali, anche se era stato allievo di Pizzetti. E chiaro che non era così, ma ci vollero degli anni in realtà è musica molto profonda. Scrivendo un'opera che si riallacciava così apertamente a Rossini, da cronaca Rota dichiarasse di non farsi condizionare dai concetti dell'avanguardia musicale, di voler rimanere sé stesso. *Il cappello di paglia*, in un certo senso, è il suo manifesto artistico: piaccia o non piaccia, questo sono io, questa è la mia musica. E così Rota è scivolato ai margini della vita musicale, tacciato di non essere al passo coi tempi, e ha trovato rifugio nella musica da film. Rota ha riversato in quest'opera la sua superba conoscenza del mondo dell'opera, e non solo perché certe armonie vengono dalla musica di Debussy, perché non ha voluto rinnegare le sue origini. E lo ha fatto sortendendo, con leggerezza.

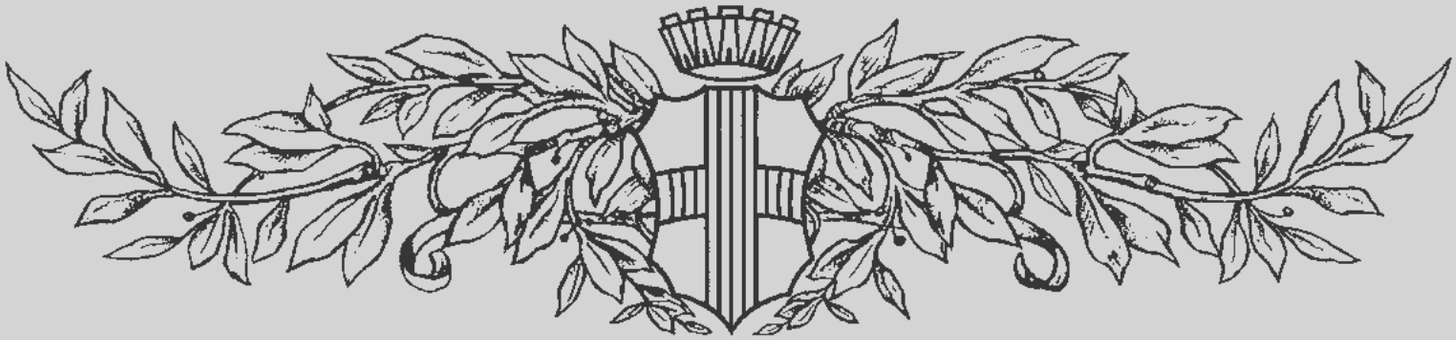
OB Scrivere un'opera comica non è per niente facile. Anche la tradizione italiana, che pure è stata la regina di questo genere, sembrava essersi esaurita con il *Don Pasquale* di Donizetti. A parte le due grandi eccezioni isolate di *Falstaff* e *Gianni Schicchi*, sembrava che i compositori italiani avessero dimenticato l'arte di far ridere a teatro, e poi nel dopoguerra, a poco a poco, spuntano fuori autori come Nino Rota, Gino Negri, Vieri Tosatti capaci di ripendere il filo di quest'antica arte.

DR Infatti. Nino Rota doveva riallacciarsi a Rossini per ravvivare lo spirito comico, ma la sua forza è stata di non mantenere la propria originalità. Per questo penso che l'Accademia abbia fatto una buona scelta con *Il cappello di paglia*, perché è un'opera difficile ma molto interessante. Si può far notare a un giovane come un certo passaggio sia modellato sul *Falstaff* o sul *Barbiere* o su *Don Pasquale*, ma proprio dentro un'idea melodica e armonica che appartiene solo a Rota. In effetti, all'epoca in cui ha composto *Il cappello di paglia* Rota non aveva ancora trovato sé stesso, aveva ancora molte influenze, ma ha trovato la fluidità del teatro comico, e l'ossessione ritmica di Rossini, che neppure Verdi, quando tentò la prima volta la strada della farsa buffa, era riuscito a trovare. Ho diretto *Un giorno di regno*, e posso dire che è una bella opera ma non ha il ritmo di Rossini, non è un italiano del primo Novecento, che conosco piuttosto bene, non vedo molti autori che perebbero aver influenzato Nino Rota, forse solo certe armonie lontanamente di Pick-Mangiagalli ma poco altro. Ci tengo a sottolineare ancora una volta che quest'opera è teatro puro, e non ha niente a che vedere con la musica da film. Rota ha preso in prestito lo stile comico da Rossini e da *Falstaff*, ma solo per poter esprimere il suo mondo. Ci sono momenti anche di puro lirismo, come nel duetto d'amore dei due giovani, e il forse Rota si è trattenuto un po', ma evidentemente era ossessionato dall'idea di far sedere il ritmo, come l'ago delle modiste di Parigi.

— ORESTE BOSSINI

Scrive di musica come giornalista (Musica Viva, Il manifesto, la domus, Corriere della Sera) e dal 1992 collabora con il RAI Radio 3 ideando e conducendo programmi come Musicazioni, Tempi Moderni e Radio Tre Suite. Ha pubblicato numerosi saggi e libri di argomento musicale

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

COL CAPPELLO FRA LE NUVOLE

Intervista a Mario Acampa
di Liana Püschel

L'irresistibile commedia di Nino Rota torna alla Scala con un nuovo allestimento affidato ai complessi dell'Accademia. La regia è di Mario Acampa, artista noto al pubblico scaligero per i tanti spettacoli per bambini da lui ideati in questi anni, oltre che per le direttè della ScalaTV

Può un cappello rovinare una festa di nozze? Nella farsa musicale di Nino Rota *Il cappello di paglia di Firenze*, l'accessorio è la causa di una serie di avventure spassose, ai limiti del surreale, che mettono a rischio la felicità di Fadinard, novello sposo che vorrebbe solamente stare tranquillo con la sposina Elena. Questo piccolo capolavoro di comicità torna alla Scala con un nuovo allestimento firmato da Mario Acampa, artista giovane, con esperienze importanti in teatro e in televisione.

LP Qual è stato il suo primo incontro con l'opera?

MA Conosco il lavoro da molto tempo: all'epoca in cui ho avuto la fortuna di lavorare come attore per il regista Ugo Gregoretti in una *Batracomiomachia*, mi sono interessato alla sua versione cinematografica del *Cappello* e ne sono rimasto affascinato. Adesso ho molto approfondito lo studio dell'opera, interessandomi sia alla fonte letteraria (un *vaudeville* francese di fine Ottocento), sia al processo compositivo.

LP *Il cappello* debuttò a Palermo nel 1955, ma Rota l'aveva completata una decina di anni prima.

MA Questa è una cosa che mi ha molto colpito. Rota iniziò a lavorarvi intorno al 1945, nell'immediato dopoguerra, o forse qualche tempo prima, quando ancora c'erano i bombardamenti. Per cui mi sono chiesto cosa abbia spinto un musicista già strutturato, che aveva una carriera ben avviata come autore di colonne sonore, a comporre un'opera così leggera in un momento molto drammatico della storia mondiale, coinvolgendo anche la madre Ernesta nella scrittura del libretto. Secondo me, *Il cappello* rappresenta la resilienza, la forza che ci dà l'arte di guardare oltre la realtà e di sognare. Da qui proviene il *concept* onirico della mia regia.

LP Ci spieghi meglio la sua visione dell'opera.

MA L'escamotage della *rêverie* può sembrare pretestuoso, ma in realtà è latente nell'opera: io non ho voluto snaturarla, ma semplicemente proporre una versione più fresca restando sempre aderente al libretto. In alcune occasioni ho semplicemente interpretato letteralmente le parole del testo: per esempio, quando Fadinard dice "Cado dalle nuvole" lo vediamo letteralmente cadere dalle nuvole. Ho anche rivisitato alcuni elementi della fonte letteraria, il *vaudeville* di Labiche, che nella riscrittura librettistica per esigenze di brevità erano andati persi. Per esempio, dal dramma francese sappiamo che Fadinard era precedentemente fidanzato con la modista, che pianta in asso su una panchina quando si innamora di Elena; ho riscattato questo antefatto inserendo una panchina in scena.

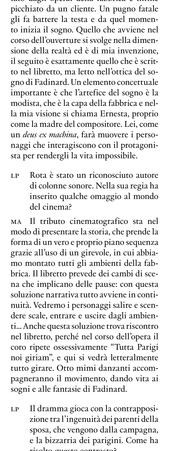


Foto di scena del Cappello di paglia di Firenze

LP È stata mantenuta l'ambientazione originale parigina ottocentesca?

MA Ho trasposto l'azione al 1905, anno in cui debuttò l'opera. Ho immaginato che il protagonista fosse un addetto alle pulizie di un campelliotto francese, la Chapelierie E. Rozza & fils. Durante l'ouverture, mostro una giornata tipo di Fadinard, un uomo alla base della scala sociale, maltrattato dagli operai della fabbrica e infine picchiato da un ciclista. Un pugno fatale gli fa battere la testa e da quel momento tutto inizia il sogno. Quello che avviene nel corso dell'ouverture si svolge nella dimensione della realtà e di mia invenzione. Il seguito è esattamente quello che è scritto nel libretto, ma letto nell'ottica del sogno di Fadinard. Un elemento concettuale importante è che l'artefice del sogno è la modista, che è la capa della fabbrica e nella mia visione si chiama Ernesta, proprio come la madre del compositore. Lei, come un *deus ex machina*, farà muovere i personaggi che interagiscono con il protagonista per rendergli la vita impossibile.

LP Rota è stato un riconosciuto autore di colonne sonore. Nella sua regia ha inserito qualche omaggio al mondo del cinema?

MA Il tributo cinematografico sta nel modo di presentare la storia, che prende la forma di un vero e proprio piano sequenza grazie all'uso di un girevole, in cui abbiamo montato tutti gli ambienti della fabbrica. Il libretto prevede dei cambi di scena che implicano delle pause: con questa soluzione narrativa tutto avviene in continuità. Vedremo i personaggi salire e scendere scale, entrare e uscire dagli ambienti... Anche questa soluzione trova riscontro nel libretto, perché nel corso dell'opera il coro ripete ossessivamente "Tutta Parigi sarà girata", e qui vedrà letteralmente tutto girare. Otto mimi danzanti accompagneranno il movimento, dando vita ai sogni e alle fantasie di Fadinard.

LP In questa produzione canteranno gli allievi dell'Accademia. Come è stato il suo lavoro con loro?

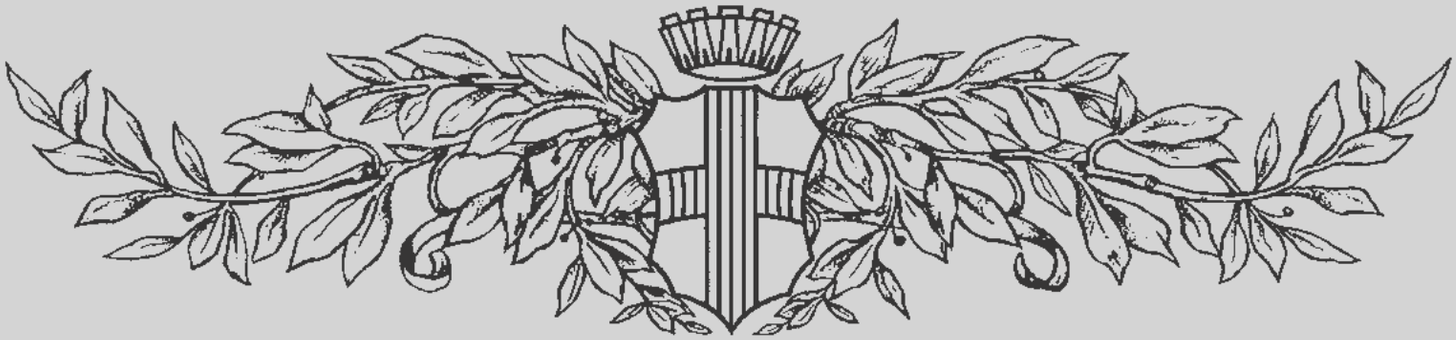
MA I ragazzi sono meravigliosi, tutti molto disponibili, pronti a mettersi in discussione e a divertirsi. In quest'opera sono adatti più che mai, perché la loro freschezza, spontaneità e voglia di farcela rappresentano esattamente lo spirito dello spettacolo. Inoltre, c'è un aspetto fisico molto impegnativo, perché non ci sono pause, non ci sono cambi di scena ed è tutto continuamente in movimento.

LP I suoi spettacoli teatrali e televisivi affrontano sempre problematiche sociali; lo sanno bene gli spettatori scaligeri che hanno assistito ai concerti per famiglie di *Lulù e Nicolì*, ai cui lei è regista e ideatore. Anche in quest'opera ha trovato modo di affrontare questi temi?

MA I miei spettacoli sono sempre destinati a un pubblico di ogni età e propongono diversi livelli di lettura. Qui, attraverso la dimensione del sogno, spero che tutti possano ritrovare il diletto del loro bambino interiore, la loro voglia di divertimento e del travestimento. Poi, chi desidera approfondire potrà trovare temi molto attuali come l'indifferenza e il bullismo. L'indifferenza, il fatto di non accorgersi della persona in difficoltà, dell'emarginato sociale, è un problema grave della nostra società contemporanea. Nell'opera vediamo che Fadinard, un uomo maltrattato da tutti ed emarginato, nel sogno diventa protagonista della sua vita, il centro di tutta la vicenda; questo per lui è qualcosa di nuovo e, benché il sogno a volte si trasformi in un incubo, lo fa sentire felice. Al risveglio sarà un uomo diverso, in teatro vedrete perché!

— LIANA PÜSCHEL
Dottore di ricerca in Culture e Letterature del Mondo moderno, è dedica alla ricerca, la didattica e la divulgazione in ambito musicologico

SCOPRI E ACQUISTA

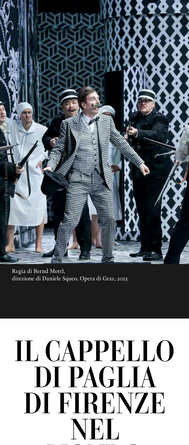


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Regia di Bernd Mottl, direzione di Daniele Squeo, Opera di Graz, 2023

IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE NEL MONDO

Poche opere del secondo Novecento hanno avuto un'accoglienza come quella riservata al *Cappello*, apparso nel 1955 a Palermo, poi subito dopo (e in più riprese) alla Piccola Scala con la regia di Strehler, passando per l'incisione di Rota del 1973 e per l'allestimento di Pier Luigi Pizzi a Reggio Emilia (1987), ripreso nel 1998 alla Scala con un giovanissimo Juan Diego Flórez nei panni di Fadinard. E infatti il merito della partitura risiede nell'immediatezza comunicativa di un linguaggio candidamente pensato per divertire. Negli ultimi vent'anni Rota ha ritrovato anche all'estero. Recentissima la produzione dell'Opera di Graz (2023), dove Bernd Mottl ha declinato il *vaudeville* sui toni del bianco e nero, sfruttando il palco girevole per poter affrontare speditamente i frequenti cambi di scena. Unico elemento colorato, realistico per contrasto, il cappello. Due anni prima Anthony Magnier, all'Opéra de Metz, aveva chiamato in causa il sodalizio Rota-Fellini.

Da qui l'irruzione di Cinecittà e dei suoi personaggi degni di un circo surrealista, con citazioni da *Casanova* a *Otto e mezzo*, passando per *Amarcord* e *La dolce vita*, un vortice gioioso sempre sorvegliato da un mimo e da un clown. Di Elena Barbalich lo spettacolo visto tra il Petruzzelli di Bari (non lontano dal luogo in cui l'opera fu composta nel 1945) e il San Carlo di Napoli, con cantanti-attori racchiusi in uno spazio astratto delimitato da luci e una geometrica scatola di specchi. Un'ambientazione che ricorda sia pittori a rotelle e la coreografica sessione di cucito nell'atelier delle modiste). Viaggiava sulla rotta Firenze-Wexford la produzione firmata da Andrea Cigni nel 2011. Curiosamente, quella è stata anche la prima rappresentazione nel capoluogo toscano. L'impianto scenico consisteva in una serie di cartelloni pubblicitari parigini e in una veduta in bianco e nero della *Cité*. Pochi oggetti suggerivano con grazia i vari ambienti: un letto, un sipario, delle grandi composizioni culinarie per il banchetto dalla Baronessa, un parvenu con gran dispiego di corna per la camera di Beaupertuis. Ma *Il cappello di paglia* appartiene anche ai primissimi lavori di Damiano Michieletto. Nel 2007, a soli quattro anni dal suo debutto nel teatro d'opera (*Sxunda il pifferaio*, Wexford 2003) il regista fu chiamato dal Carlo Felice di Genova in una produzione diretta dall'ottantatreenne Bruno Bartoletti, amico intimo di Rota. Scena sobria, quella immaginata dal duo Michieletto-Fantin, con pochi elementi caratterizzanti (le porte, il pavimento effetto retro satinato) e una recitazione da *perpetuum mobile*, tutta puntata sul ritmo frenetico della vicenda.

Uno spettacolo che non è caduto nel dimenticatoio: il Carlo Felice ha infatti richiamato Michieletto a riallestire quella produzione nella Stagione 2024-25.

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

Portfolio
— L'opera oggi

Direzione di Bruno Bartoletti, regia di Damiano Michieletto, Teatro Carlo Felice di Genova, 2007

Direzione di Sergio Alapont, regia di Andrea Cigni, Teatro Comunale di Firenze, 2011

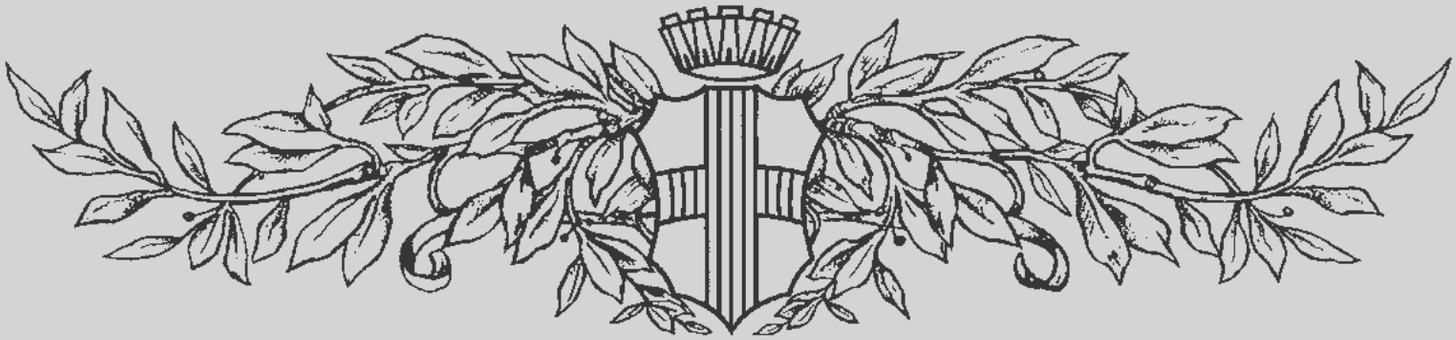
Regia di Bernd Mottl, direzione di Daniele Squeo, Opera di Graz, 2023

Jennifer Michel, Patrick Kabongo, direzione di Jacques Mercier, regia di Anthony Magnier, Opéra-Théâtre de l'Eurométropole de Metz, 2021

Direzione di Valerio Galli, regia di Elena Barbalich, Teatro di San Carlo, Napoli, 2018

Pietro Adaini, Teatro di San Carlo, Napoli, 2018

SCOPRI E ACQUISTA

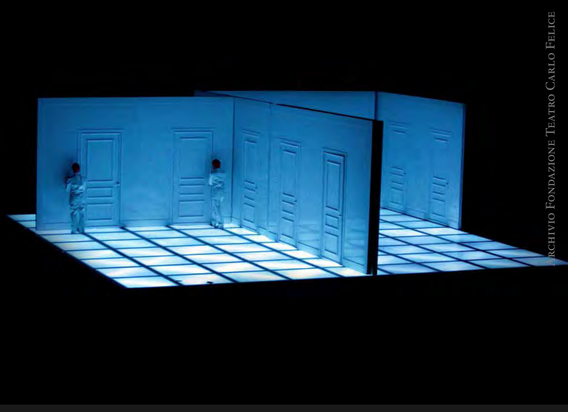


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Archivio Fondazione Teatro Carlo Felice

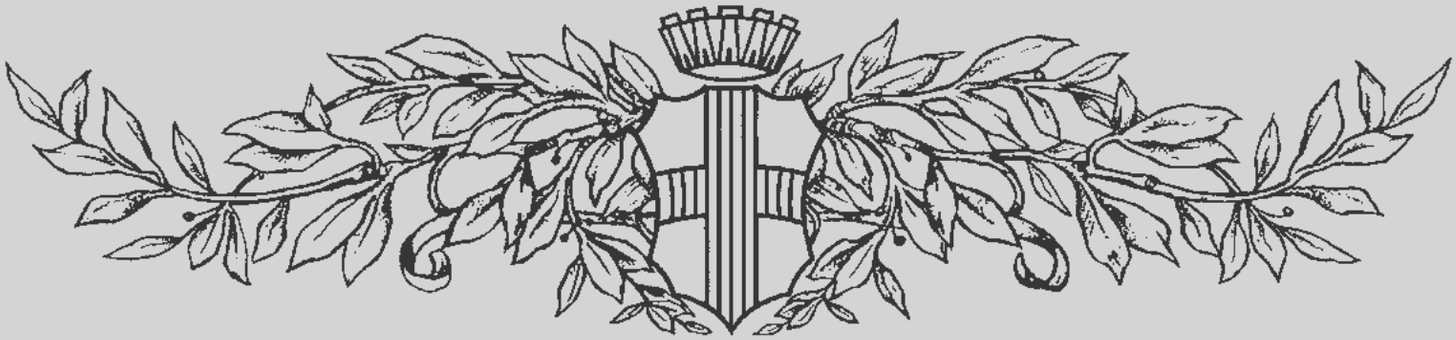
Direzione di Bruno Bartoletti,
regia di Damiano Michieletto, Teatro Carlo Felice di Genova, 2007

IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE IN DISCO

Data la scarsità di materiale disponibile, citeremo per questa volta anche le eventuali edizioni discografiche riprese da esecuzioni dal vivo. Un'unica recente produzione si affianca a quella già storica diretta da Nino Rota. Si tratta del cd diretto da Daniele Squeo per l'etichetta Capriccio con Piotr Buszewski nel ruolo di Faninard, Tetiana Miyus in quello di Elena, Daeho Kim (Nonancourt), Anna Brull (La baronessa di Champigny). Rota e l'Orchestra sinfonica e il Coro di Roma con Ugo Benelli, Daniela Mazzuccato, Viorica Cortez, dunque, incidono in microsolco l'opera (poi ripresa in cd dalla BMG) nel 1975 successivamente a un video del 1974, sempre diretto da Rota, con la regia di Ugo Gregoretti. Per la precisione, va detto che già nel 1962 l'incisione era stata preceduta da una trasmissione televisiva con la RAI di Milano diretta da Nino Sanzogno. Come interpreti principali vi erano Alvinio Misciano (Fadinard), Elena Rizzieri (Elena), Leo Pudis (Nonancourt), Jolanda Gardino (la Principessa), Paolo Montarsolo (Beaupertuis) e Silvana Zanolli (Anaide). La regia era di Mario Lanfranchi con le coreografie di Giancarlo Cobelli, le scene di Ludovico Muratori e i costumi di Luca Crippa. Ripreso da uno spettacolo tenutosi a Bruxelles (al Théâtre de la Monnaie) nel 1976 troviamo infine in cd l'opera diretta da Elio Boncompagni con Magda Olivero, Mariella Devia, Edoardo Giménez.

— 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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Banchetto di Antonio e Cleopatra, Giambattista Tiepolo, 1743

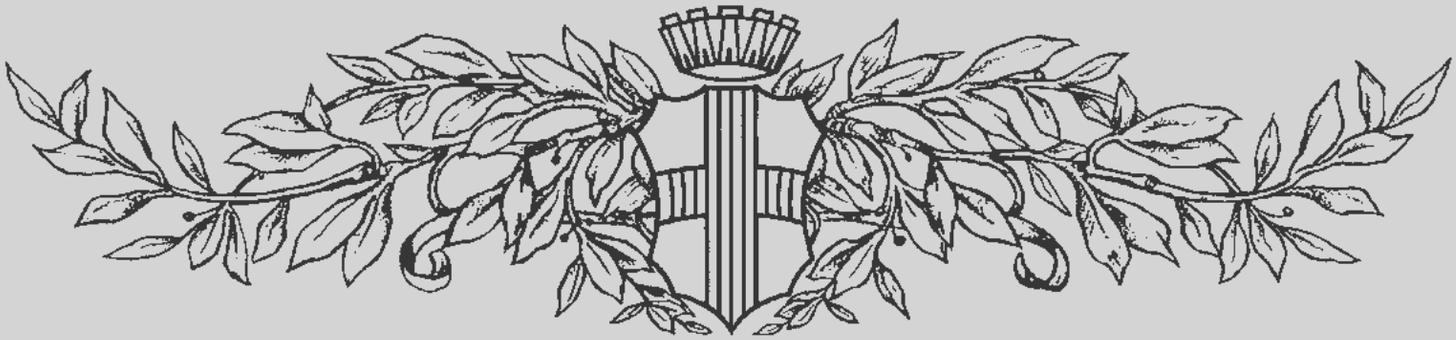
L'ORONTEA

Ritorna nella sala del Piermarini il repertorio barocco nella sua forma più propria, cioè alla prova del palcoscenico, con un titolo e un autore che mai hanno calcato le scene scaligere maggiori. Se familiari sono diventati, specie in anni recenti, i nomi di Monteverdi e Cavalli, quello dell'aretino Antonio Cesti, classe 1623, viene a completare con loro un'ideale triade che esprime nei suoi valori più alti la stagione centrale del melodramma del Seicento. Avviato alla vita religiosa, Cesti scoprì nella musica la propria vera vocazione, prima come cantante, poi come compositore. Protetto dai Medici, al servizio dell'arciduca Ferdinando Carlo del Tirolo, perseguì una brillante carriera oltralpe, tra Innsbruck e Vienna, dove l'opera italiana era considerata lo spettacolo più prestigioso, senza trascurare le piazze italiane: Firenze, Roma e Venezia. Un anno prima della prematura scomparsa, a soli 46 anni, allestì a Vienna la storica, colossale festa teatrale in due serate *Il pomo d'oro*, con ben 23 spettacolari cambi di scena.

Fu però per Innsbruck che Cesti compose nel 1656 *L'Orontea*, uno dei lavori più freschi e fortunati di quel secolo, applaudita ovunque nell'Italia dell'epoca (anche a Milano, al Teatro Regio Ducale, nel 1666; la riprese la Piccola Scala nel 1961). Commedia brillante e avventurosa, ambientata in un Egitto delle favole, *L'Orontea* declina la casistica dell'*eros* in un meccanismo drammatico efficace, approntato da uno dei principali librettisti di allora, Giacinto Andrea Cicognini, con un prologo di Giovanni Filippo Apolloni. "Operetta" (così la definiva Cesti), *divertissement* leggero, commedia degli equivoci basata sull'espediente classico dell'agnizione e vivacizzata da un testo giocoso, ha per protagonista l'umile Alidoro, che fa strage di cuori alla corte della regina d'Egitto Orontea, che se ne innamora ma è costretta a rinunciare a questo legame imbarazzante, salvo ricredersi quando il giovane si rivelerà un principe reale. Arricchiscono l'esile trama intrecci amorosi secondari ed esilaranti derive comiche: un vero caleidoscopio di passioni tipico dell'opera di ascendenza veneziana di medio Seicento. Cesti esibisce doti cospicue d'inventore di soluzioni musicali sempre nuove, costantemente vigile nel rendere la situazione scenica del momento, giocando su una tavolozza di affetti che spazia dal basso comico al sentimentale, alla passione più struggente. Si imprimeranno nella memoria dello spettatore tanto la grazia delle pagine strumentali quanto il fascino di una vocalità suadente, che Cesti sapeva bene, per esperienza quotidiana non avendo mai smesso di esibirsi come tenore, come modulare con infallibile efficacia.

— 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 ↘

L'EDUCAZIONE SENTIMENTALE DI ORONTEA

Intervista a Robert Carsen
di Mattia Palma

È a partire dalla riflessione sulle arti figurative che Robert Carsen ha impostato la nuova produzione dell'*Orontea* di Antonio Cesti, un'opera pervasa dalle passioni scatenate dall'arrivo di un misterioso pittore alla corte della regina d'Egitto

Basta l'arrivo del bel pittore Alidoro per scatenare il caos alla corte di Orontea, regina di un Egitto immaginario che fino a quel momento si credeva immune all'amore in ogni sua forma. La sua educazione sentimentale è il tema di uno dei capolavori di Antonio Cesti, ma non solo, perché l'opera si rivela fin dalle prime scene ricchissima di trame e sottotrame, oltre che di continui cambi di registro, con momenti di pura comicità che scivolano subito in altri più struggenti, al limite del drammatico. Materiale capace di stimolare la fantasia di un regista come Robert Carsen, che torna alla Scala con un titolo di molto precedente agli altri capolavori barocchi che ha messo in scena su questo palcoscenico, entrambi di Händel: *Alcina* e *Giulio Cesare in Egitto*.

MP Come si affronta un materiale tanto composito?

RC In realtà in qualsiasi dramma ben costruito troviamo trame e sottotrame che in qualche modo poi si riuniscono coerentemente. In quest'opera da un lato c'è la vicenda principale della regina Orontea, che segue la tradizione di molti personaggi di questo periodo che escludono l'amore dalla propria vita, salvo poi ovviamente finire per innamorarsi. Anche Alcina segue un percorso simile, con le dovute differenze dato che nel suo caso ci sono delle abilità magiche che qui mancano. In generale si tratta di un topos che viene utilizzato in molte trame teatrali tra Cinquecento e Settecento. Dall'altro lato, però, ci sono molti elementi che hanno a che fare con la commedia tipicamente italiana: pensiamo al personaggio del servo ubriaco Gelone o al gioco delle identità, in cui una donna di una certa età, Aristea, si innamora di un uomo più giovane di lei che in realtà è una donna travestita, Ismeno/Giacinta. Sono trame di repertorio che provengono dalla commedia dell'arte, entrate poi nella tradizione dell'opera veneziana da cui *L'Orontea* deriva. Ma è difficile non pensare anche a Shakespeare, per la continua combinazione di elementi seri ed elementi comici.

MP Nel libretto di Cicognini, all'inizio del terzo atto si legge: "La corte è sottosopra", "La regina è impazzita". Insomma, l'arrivo di Alidoro stravolge completamente l'*ubi consistam* di tutti i personaggi.

RC Dovunque vada, Alidoro lascia dietro di sé una scia di cuori spezzati. È una sorta di incrocio tra Casanova e Don Giovanni, che si fa coinvolgere senza alcun pensiero per le donne che si lascia alle spalle: non gli interessa l'incontro passato, solo quello che deve ancora avvenire. Penso sia in parte legato al fatto che è un pittore e i suoi soggetti sono le donne: quindi è sempre alla ricerca di nuove ispirazioni. Anche Orontea si innamora, ma Alidoro non è di una condizione sociale adatta a una regina, finché nel finale, con una tipica scena di agnizione, in questo caso mediante un medaglione – espediente piuttosto comune che userà ancora Oscar Wilde due secoli dopo –, si scopre che il pittore ha in realtà una posizione sociale alta ma era stato rapito dai pirati da bambino. Tutto questo richiede tempo per essere raccontato: l'opera è lunga, ma ha una grande spinta, che spiega il successo che ebbe nel Seicento, prima che fosse dimenticata.

MP A proposito di pittura, una delle scene memorabili dell'opera è quella del ritratto che Alidoro fa a Silandra. Come interpreta questa incursione dell'arte sul palcoscenico?

RC L'opera per definizione combina tutte le arti: come sappiamo in latino la parola è il plurale di *opus*. Questo include ovviamente la musica e il teatro, ma anche la pittura e l'architettura, oltre che la coreografia, e più recentemente anche il cinema. Quindi la pittura in generale nell'opera c'è sempre, ma come regista bisogna in effetti interrogarsi sul fatto che si mette un pittore in prima linea. Parlandone con lo scenografo Gideon Davey abbiamo pensato di dare molto spazio all'arte nel nostro allestimento. Del resto, Milano è sempre stata un centro importante per l'arte, e questo ci dà modo di attualizzare la vicenda, trovando dei parallelismi tra quell'epoca e la nostra che spero risuonino negli spettatori, tenuto conto che la maggior parte di loro probabilmente non ha mai ascoltato *L'Orontea* di Cesti. Ma c'è qualcosa di più nel fatto che il personaggio principale sia un pittore e che tutte le donne si innamorino di lui. Senza dubbio c'entra il fatto che Alidoro è bello e che ci deve essere per forza un'attrazione sessuale, ma non basta come spiegazione. È qualcosa che ha a che fare con quello che fa: da una parte il pittore proietta qualcosa sul suo soggetto, dall'altra è il soggetto, quindi la donna ritratta in quel momento, che proietta qualcosa sul pittore, come in una sorta di transfert psicanalitico. Alidoro è quello che i francesi chiamano un *voyou*, o un bohémien potremmo dire, un personaggio se vogliamo piuttosto negativo, o perlomeno con dei comportamenti antieroici, egoista e vanitoso, privo di una vera moralità. Viene in mente la figura di Caravaggio, che chissà potrebbe addirittura essere stato un modello.

MP E invece il percorso di Orontea come lo descriverebbe?

RC Orontea è una donna che vive all'improvviso il suo primo amore. Non importa che età si abbia, il primo amore è sempre il primo amore, che sia la giovanissima Giulietta o una donna con più maturità ed esperienza. Orontea vive il contrasto tra dovere e amore, tra razionalità e irrazionalità. È ironico che l'opera inizi con il suo consigliere che la esorta a prendere marito e poi, quando finalmente trova qualcuno che vuole sposare, le venga detto che non va bene, finché non si scopre che invece ha una posizione sociale adatta.

MP Non è la prima volta che lei lavora su un'opera di quel periodo.

RC Ho messo in scena tutte e le tre opere di Monteverdi: due volte *L'incoronazione di Poppea*, recentemente a Firenze *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'Orfeo* a Losanna. Quando ero giovane uno dei miei primissimi lavori fu *La Calisto* di Cavalli, con una compagnia semi-professionale in Inghilterra.

MP In queste opere nei recitativi e nelle arie manca quasi del tutto l'elemento virtuosistico che si ritroverà invece nel tardo barocco. Siamo forse più vicini al teatro di parola?

RC È vero che la linea di arioso delle opere di questo periodo richiede un impegno particolare. Giovanni Antonini, con cui ho lavorato diverse volte, ha molta esperienza sulla ricerca di uno stile vocale che sia sempre vivace. A Vienna abbiamo fatto insieme quella che forse è la prima opera della storia, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* di Cavalieri, andata in scena nel 1600, sette anni prima dell'*Orfeo* di Monteverdi, che di solito viene considerata la prima opera. In quell'occasione Antonini ricordava costantemente ai cantanti di non scavare troppo nella voce, per non sovraccaricarla e mantenere sempre espressività e leggerezza. Però siamo comunque in un contesto di teatro musicale: la musica e il canto aumentano per forza il contenuto emotivo. Certo non c'è l'elemento virtuosistico che avrà poi Händel, ma anche in quel caso l'incredibile brillantezza vocale è sempre legata alla caratterizzazione dei personaggi: sono fuochi d'artificio drammatici. In ogni opera c'è sempre uno scopo drammatico: per me sono tutti lavori teatrali, con dei personaggi e una storia che il pubblico deve seguire. Noi dobbiamo lavorare sulla combinazione tra l'elemento più concreto della trama, con la sua spinta, e quello più astratto ed emotivo della musica.

MP Come lavora invece sulla libertà formale di quest'opera?

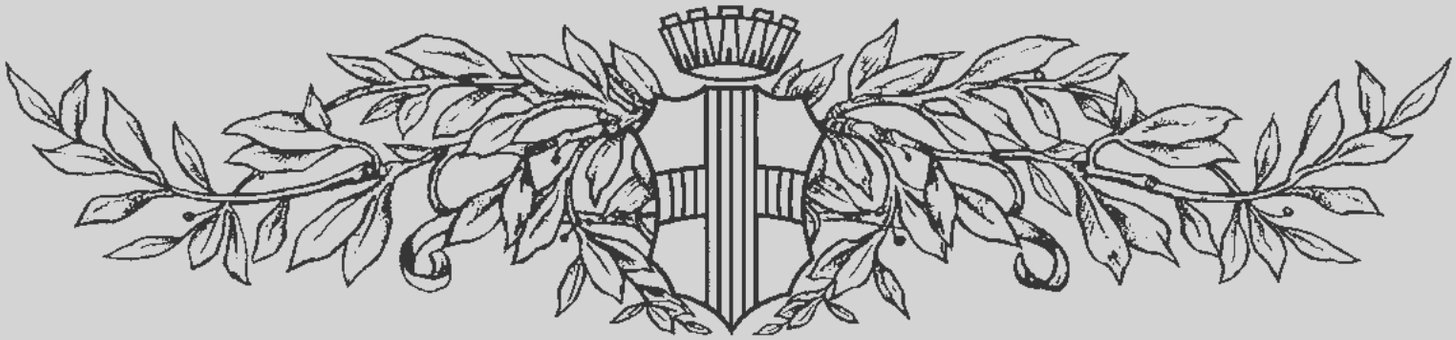
RC Capitava spesso che i compositori dell'epoca, riprendendo le loro opere, tagliassero dei personaggi, spostassero scene da un atto all'altro, aggiungessero musica composta da loro o addirittura da altri. Nel nostro caso lo spettacolo richiede per forza alcuni accorgimenti, perché ogni scena si conclude con l'ultima nota cantata e la successiva ricomincia subito con la prima nota, ma in molti casi Cesti stesso richiede dei cambi scena. È chiaro che bisogna aggiungere della musica per riuscirci: magari si ripete qualcosa che si è già sentito o si esegue qualcosa che non si sentirà affatto. Antonini ha ben presente queste necessità: non stiamo registrando l'opera, la stiamo mettendo in scena, quindi bisogna fare in modo che funzioni. Ad esempio, abbiamo deciso di tagliare il prologo, in cui compaiono Amore e Filosofia. Di solito amo molto i prologhi delle prime opere barocche, ma qui avevamo la necessità di entrare subito nell'azione, perché la nostra messinscena sarà realistica, non simbolica.

MP Vorrei chiederle un ultimo commento sulla libertà sessuale che si può trovare nelle opere di questo periodo, che a volte è persino più esplicita che nel Settecento dei libertini.

RC Ho appena messo in scena a Salisburgo *La clemenza di Tito*, in cui due dei sei personaggi principali sono uomini interpretati da donne, Annio e Sesto, e ho pensato che nel 2024 non c'è alcuna ragione perché non siano davvero due donne, magari innamorate di altre donne come avviene nell'opera di Mozart. E ci siamo accorti che funziona benissimo. Anche nell'*Orontea* ci sono tutti i tipi di identità di genere: c'è un ruolo maschile cantato da una donna, c'è una donna travestita da uomo, c'è poi la madre di Alidoro (che in realtà non è sua madre, come si scoprirà) che in passato poteva essere interpretata sia da un uomo sia da una donna. In quest'ultimo caso abbiamo scelto una donna come interprete: nelle opere del Seicento la scelta di affidare la parte a un uomo rientrava nelle strategie comiche della commedia veneziana, che oggi per noi non sarebbero accettabili. A teatro non vogliamo ritrovarci a ridere delle persone, non stiamo facendo "teatro della crudeltà" alla Artaud. Questa è un'opera che celebra la passione, in cui c'è nell'aria qualcosa che eccita tutti i personaggi. Ed è questo che vogliamo rappresentare.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

IL "TEATRO CONTINUO" DELL'ORONTEA

Intervista a Giovanni Antonini di Cesare Fertonani

Terza incursione nel melodramma barocco italiano di queste ultime stagioni scaligere, dopo La Calisto e Ci ritr ogliera. L'Orontea di Cesti fu uno dei primi successi della storia dell'opera, che presenta ancora diversi elementi di attualità, a cominciare dal linguaggio

CF Composta da Cesti per la corte di Innsbruck, *L'Orontea* (1656) è presto divenuta uno dei primi autentici successi nella storia dell'opera, grazie alle numerose repliche alla prima rappresentazione. A distanza di quattro secoli quali aspetti oggi le ragioni di questo successo?

Nell'affermazione significativa dell'opera credo che abbiano avuto un ruolo rilevante la qualità della musica di Cesti ma anche la plausibilità della vicenda e il ritratto dei personaggi.

CF In effetti i personaggi, che non sono dei ci ceti mitologici, appaiono molto umani, con i loro sentimenti, le loro ambizioni e anche le loro fragilità.

GA Sì, sono personaggi molto veri. Al pubblico si dà la possibilità di identificarsi con loro in modo diretto, fuor di metafora. All'inizio dell'opera la protagonista, la regina Orontea, una spregiudicata donna di potere che rivendica la propria libertà a ella quale non interessa l'amore, è rimproverata dal suo educatore e consigliere, il filosofo Creonte, perché la ragione di stato le impone di avere un marito ed eredi per la successione. Diventata così regina "politica reale" deve insegnarti a superare te stessa" (nella seconda scena del primo atto). Orontea risponde in un modo molto moderno il senso di una *Realpolitik* monarchica. Poi, per un colpo di fulmine, Orontea si innamora di Alidoro che presentato come un pittore, con una connotazione quasi romantica) e tutto naturalmente cambia completamente il tenore dell'opera. In fondo si tratta di una vicenda molto attuale e che si svolge con un ritmo spesso incalzante.

CF Quali possono essere considerati alcuni elementi di attualità dell'opera?

GA Il linguaggio del libretto è molto colloquiale, estremamente diretto. Pur essendo italiano del Seicento, è un linguaggio distante, per esempio, dalla poesia astratta di Metastasio e che lascia piuttosto immaginare l'importanza delle componenti attoriali dei cantanti nell'interpretazione dell'opera del tempo. All'epoca il confine tra commedia, tragedia e opera cantata era forse assai più labile di quanto non sarebbe stato poi nel Settecento. Un ulteriore elemento di attualità è nella forma, che alterna recitativi, arie strofiche e ariette con frequenti cambi di tempi, articolando uno svolgimento drammaturgico e continuamente mosso, proprio come lo avranti. E insomma una forma assai meno definita e codificata rispetto a quella dell'opera metastasiana o dell'opera comica del Settecento. Se ai contemporanei italiani del Seicento veneziano fosse apparire il consequimento di un valore formale, a noi affascina per il suo senso sperimentale di ricerca, come la qualcosa che è in divenire e si sta ancora formando al di là della sua chiarezza di struttura e che ne dell'opera, quasi un'accade anche per la musica strumentale di autori come Dario Castello e Biagio Marini).

CF Per essere eseguita oggi un'opera di metà Seicento di modello veneziano necessita di un soundscape molto ricco di edizione. La maggior parte della musica è scritta per voce e basso continuo, cui vanno aggiunti gli archi e qualche parti di violino.

GA Il Teatro alla Scala ha commissionato per l'occasione una nuova edizione di Alberto Stevanin, che ha analizzato e confrontato quattro partiture complete e due raccolte di arie (conservate in diverse biblioteche a Roma, Parma, Cambridge e Napoli). Dell'opera non è pervenuta la partitura autografa, purtroppo, e inoltre nessuna delle testimoni sembra essere direttamente legato a quello della prima rappresentazione. Edizione affronta e risponde anche le questioni relative alla discrepanza dei registri nelle varie versioni: la parte di Alidoro qui è destinata a un contralto, quella di Delia a un soprano.

CF Quali problemi interpretativi pone oggi una partitura come quella dell'*Orontea*?

GA Siccome la componente strumentale è continuativa essenzialmente di accompagnamento, la parte da cui dare il basso continuo, che sarà molto nutrito, vario e rimbalzante colorato.

CF Quali saranno dunque gli strumenti utilizzati per realizzare il basso continuo?

GA L'organico comprenderà liuti, tiorbe che classicheranno, arpa, chitarra barocca, violoncello e lirone. Proprio per la sua importanza, il basso continuo in molto contrasto. La libertà che questa musica lascia nel trattamento della strumentazione in ogni esecuzione-rappresentazione è forse l'aspetto più affascinante della concertazione. L'autenticità di fare un'opera simile in un grande teatro come la Scala consiste proprio nel dare un'identità di affetti e di situazioni legata alla strumentazione, che è assolutamente libera e aperta.

CF La concertazione del basso continuo avrà quindi diverse modulazioni rispetto alla drammaturgia dell'opera...

GA Certo, è un *work in progress*. Si fissano preventivamente alcune coordinate, ma poi si trarranno gli amplificatori che le scenapropone, interagendo con il regista. Il lavoro più interessante verrà quando inizieranno le prove di scena. Lì troveremo e affronteremo la questione con mano leggera che non sarà mai due superficiale, perché di fatto ciò che pervade questa musica è la libertà, la spezzatura.

CF Al di là dei problemi connessi con la realizzazione del basso continuo, ci sono altri aspetti specifici che ci si è concentrerà il lavoro interpretativo?

GA Un primo aspetto è quello ritmico, legato alla prosodia. Costruire archi musicali ritmici legati e al contempo molto leve sulla chiarezza del singolo elemento è una mia linea guida nell'interpretazione di opere, che poi cercherò di recuperare ancora di più. Poi c'è l'aspetto della recitazione. Quale tecnica vocale deve essere impiegata, visto da chiederà? Scenico in un teatro di grandi dimensioni, ci saranno cantanti esperti in questo repertorio ma che devono anche un volume di suono adeguato. Bisogna combinare la necessità stilistica, l'ornamentazione (da questo punto di vista la musica di metà Seicento si colloca in una fase di passaggio, che richiede una riflessione, tra la diminuzione di fine Cinquecento e inizio Seicento e la prassi ornamentale del Barocco più maturo) e le esigenze imposte dall'ambiente in cui si canta. E ci sono i pezzi di carattere, umoristici con la parte di Gelone, sempre ubriaco, che richiederono un lavoro a stretto contatto con il regista; a volte sembra che non si debba quasi cantare in senso proprio ma in modo da sconfinare nella recitazione. Interpretare *L'Orontea* rappresenta per me un'avventura molto più di quanto non lo sarebbe dirigere un'opera del Settecento o anche del primo Seicento (in passato ho diretto per esempio *L'Orfeo* di Monteverdi e *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri). La partitura dell'*Orontea* è indubbiamente ricca, ma qui si lavora su un filo particolare sottile, perché quasi tutto si concentra sulla linea vocale accompagnata dal basso continuo.

CF Occorre dunque lavorare sull'essenziale...

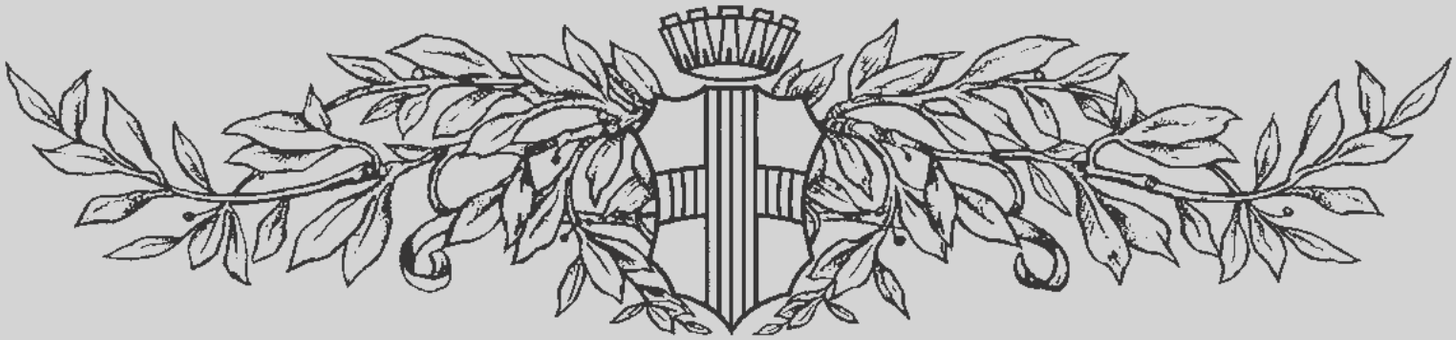
GA Interpretare un'opera del genere è in un certo senso una scommessa. Ma è un lavoro che mi affascina molto, perché va proprio all'essenziale dell'esperienza dramma tica, cioè la parola, senza che vi siano eccessive concessioni a puro virtuosismo vocale come accade nelle arie del Settecento quando il momento dell'esibizione prende il sopravvento. Questo è invece, per così dire, "teatro puro". E mi piace molto. L'obiettivo è riuscire a catturare l'attenzione di un pubblico di duemila persone durante all'interpretazione del singolo verso e della singola parola.

CF Oltre che compositore Cesti è stato un cantante di assoluto rilievo. Quali fi particolarità si colgono nella sua scrittura vocale?

GA Ciò che si nota è l'urgenza di rendere al meglio dal punto di vista ritmico e melodico il senso del testo che viene declamato attraverso forme flessibili e diversificate. Nella scrittura si nota inoltre l'aspetto del suggerire, se si vuole, ma anche così importante costituito dalla sprezzatura, che nella musica italiana colpiva così tanto gli appassionati stranieri: un'espressione della massima eleganza, spontaneità e disinvoltura, così naturale da apparire impercettibile ma in realtà frutto di uno studio ben meditato. Cercare di restituire lo spirito della spezzatura di una partitura come questa, dunque, in un teatro di una musica che suoni naturale, immediata e diverten te sarà per me fondamentale.

CESARE FERTONANI
Professore ordinario di Storia della musica e Musicologia all'Università degli Studi di Milano, è il socquin ispiratore di Vivaldi e della musica strumentale del Seicento, di Monteverdi, di Schubert e del Lied.

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI SIMONE DE FEYTER PER ALTEN MUSIK

Direzione di David Bates, regia di Stefano Vizioli, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, 2018

L'ORONTEA NEL MONDO

Era forse destino che la marcia dell'*Orontea* dovesse ripassare per Innsbruck, palcoscenico della prima assoluta nel Carnevale 1656 al cospetto di Ferdinando Carlo d'Austria (sangue mediceo per parte di madre) sempre prodigo nel dissipare i tesori di famiglia, soprattutto alla voce "artisti": nel 2014, 358 anni dopo il debutto dell'opera, il capoluogo del Tirolo l'ha rivista alle Festwochen der Alten Musik, oggi dirette da Ottavio Dantone. Né scene né macchinari complessi in questa produzione minimal firmata da Stefano Vizioli, che ha sfruttato come fondale le arcate del cortile dell'Università di Teologia. Massima cura, dunque, nell'irrorare di verità l'azione, con i cantanti che sembravano vere sculture in movimento tra una colonna e l'altra. Missione compiuta, a giudicare dal successo delle tre serate. Nello stesso anno, alla Staatsoper di Amburgo, Anja Krietsch prendeva la strada opposta, spostando l'azione dell'opera in uno studio cinematografico e cercando di sovrascrivere una storia alternativa a quella originale. Orontea non era più la regina egiziana, ma una diva del grande schermo, con Creonte direttore di produzione, Silandra truccatrice, Corindo, suo amante, tecnico di scena e Giacinta come suggeritore. "L'amore non conosce leggi", scriveva Giacinto Cigognini nel suo libretto. Deve averlo preso in parola il regista britannico Walter Sutcliffe, che all'Opera di Francoforte nel 2015 ha allestito uno spettacolo in pieno clima carnevalesco, dove si vedeva di tutto, dalle gorgiere ai pantaloni a zampa d'elefante, dagli amplessi dietro le dune di sabbia ai piccoli cupidi che fumavano dal narghilè e festeggiavano davanti al barbecue. Suggestiva la sala del trono di Orontea, nella quale gli antenati della regina erano rappresentati come antichi busti egizi. Nel 2016, al Festival di Primavera di Budapest, si poteva incontrare la terza diversa produzione dell'*Orontea* in meno di tre anni. Qui András Almási-Tóth ha deciso di calare la vicenda in un gruppo di *millennial* che, smartphone alla mano, discutono delle virtù e dei capricci dell'amore. Pezzo forte della scenografia di István Rózsa era una boutique di biancheria intima piena di reggiseni colorati montati su manichini bianchi senza testa. Tra le ultime apparizioni internazionali dell'*Orontea* c'è quella della Pinchgut Opera di Sidney firmata da Constantine Costi nel 2022, in occasione della prima australiana del titolo. Spettacolo più votato all'aspetto giocoso che al dramma, ma con inaspettata catarsi poetica finale: nel quartetto di voci che intonano "Amore castissimo" Alidoro mette le ali. Ora sì che Amore, rappresentato inizialmente come un diavolo rosso, può dire di aver fatto il suo dovere.

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

Portfolio
— L'opera oggi

FOTOGRAFIA DI SIMONE DE FEYTER PER ALTEN MUSIK

Direzione di David Bates, regia di Stefano Vizioli, Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, 2018

FOTOGRAFIA DI MONIKA RITTERSHAUS

Sebastian Geyer, Paula Murrihy, direzione di Ivor Bolton, regia di Walter Sutcliffe, Oper Frankfurt, 2015

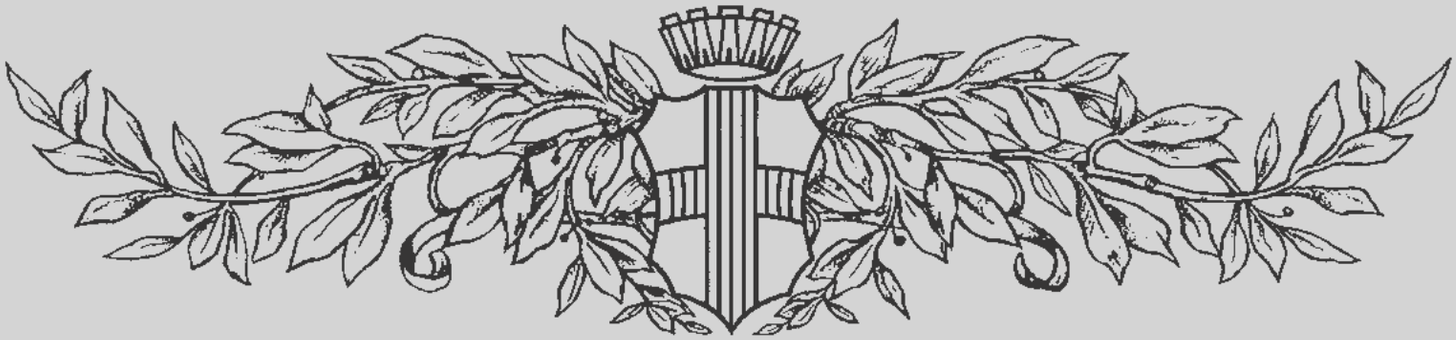
FOTOGRAFIA DI PERRY DARAGJATI

Heath Keating, Anna Dowsley, Andrew O'Connor, direzione di Erin Helyard, regia di Constantine Costi, Pinchgut Opera, Sydney, 2022

FOTOGRAFIA DI WERNER KMETITSCH

Ida Aldrian, direzione di Nicholas Carter, regia di Anja Krietsch, 2014

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

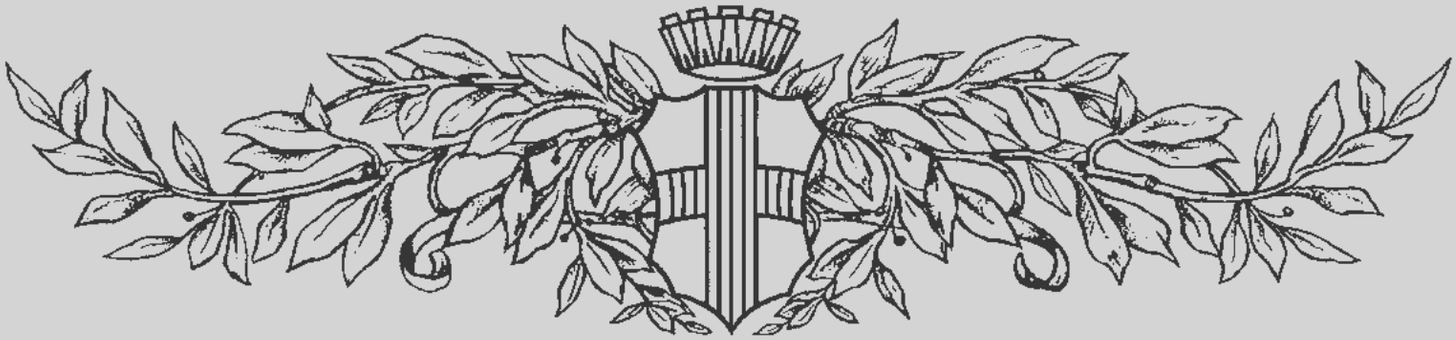
02

BALLETTO

INTRODUZIONE
La mia Dame
↘

INTERVISTA
A NICOLETTA MANNI
E TIMOFEJ
ANDRIJASHENKO
Il tocco di Neumeier
↘

La Dame aux camélias, nella foto Alessandra Ferri,
Teatro alla Scala 2007

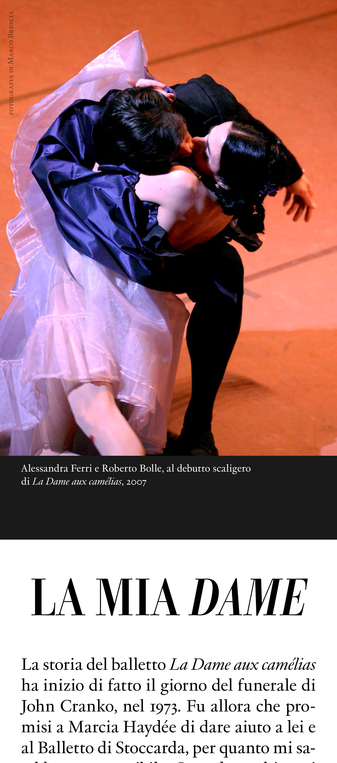


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



FOTOGRAFIA DI MARCO BRESCIA

Alessandra Ferri e Roberto Bolle, al debutto scaligero di *La Dame aux camélias*, 2007

LA MIA *DAME*

La storia del balletto *La Dame aux camélias* ha inizio di fatto il giorno del funerale di John Cranko, nel 1973. Fu allora che promisi a Marcia Haydée di dare aiuto a lei e al Balletto di Stoccarda, per quanto mi sarebbe stato possibile. Quando pochi anni dopo fu nominata direttrice di quella compagnia, mi pregò subito di creare regolarmente per loro, chiedendomi in particolare un balletto a serata intera. Durante un pranzo con Marcia Haydée, nel guardarla mi balenò l'idea di creare per lei *La Dame aux camélias* dal romanzo di Alexandre Dumas figlio, che già da molti anni mi affascinava.

Il soggetto era dunque scelto; non sapevo ancora, però, quale musica utilizzare. La mia prima idea fu di far rielaborare l'opera di Verdi: un progetto che presto abbandonai. In seguito trovai persino la partitura per un lungo balletto sullo stesso soggetto, del compositore francese Henri Sauguet: anche quella musica, tuttavia, a un più attento esame non mi parve adeguata. La data di inizio delle prove si faceva sempre più imminente. Per caso, ancora in occasione di un pranzo, incontrai il direttore d'orchestra Gerhard Markson, e disperato gli chiesi: "Quale musica sceglierebbe per un balletto tratto dalla *Dame aux camélias* di Dumas?". Dopo aver riflettuto alcuni minuti rispose: "Chopin o Berlioz, o entrambi". L'idea di Chopin mi entusiasmò, poiché amo molto questo compositore ma non avevo mai creato coreografie sulla sua musica. Chiesi a Markson di prepararmi una raccolta di brani adatti al balletto. Nell'arco di poche settimane prese forma il corpo musicale, così com'è ora.

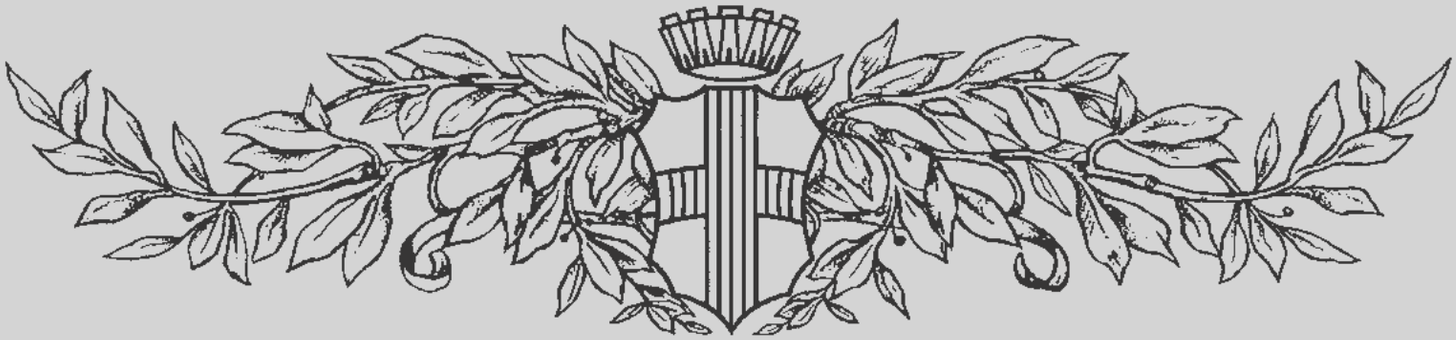
A differenza del dramma di Dumas o dell'opera di Verdi, integrai il mio balletto con i personaggi di Manon Lescaut e Des Grieux. L'idea mi fu ispirata dal racconto di Dumas, in cui Marguerite riceve in regalo da Armand il romanzo *Manon Lescaut*. Dopo la morte di Marguerite, messi all'asta i suoi beni, il libro viene acquistato dal futuro autore della *Dame aux camélias*. Rientrato a Parigi, Armand cerca di tornarne in possesso a ogni costo. Ecco dunque non solo il motivo dell'incontro tra Armand e l'autore, ma anche l'occasione per Armand di raccontare la sua storia con Marguerite.

Tutti i personaggi di rilievo nella *Dame aux camélias* prendono posizione nei confronti di Manon. Il padre di Armand durante una discussione afferma: "Chi ama una Manon corre il rischio di diventare un Des Grieux". E Marguerite pensa: "Chi ama una donna, non la può trattare come Manon". Ho dunque usato Manon e Des Grieux come una sorta di specchi per Marguerite e Armand. I loro pensieri, i loro dubbi, le loro idee sul futuro, le loro fantasie si fanno visibili, si riflettono nell'altra coppia. Nel mio balletto, del resto, Marguerite e Armand si conoscono a teatro durante una rappresentazione di *Manon Lescaut*: un dramma nel dramma. E alla fine, quando Marguerite tenta ancora una volta, con le sue ultime forze, di afferrare la vita, torna in teatro e assiste all'ultimo atto di *Manon*. L'abbandono e la solitudine dei due amanti, Manon e Des Grieux, l'accompagnano verso casa e verso la morte. Il balletto si chiude con un *pas de trois* in cui ella si identifica con i due innamorati a tal punto che non sa più distinguere Armand da Des Grieux, Marguerite da Manon.

— JOHN NEUMEIER

Testo pubblicato nel programma di sala del debutto scaligero di La Dame aux camélias, *Teatro alla Scala, marzo 2007. Traduzione dal tedesco di Lucilla Castellari*

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

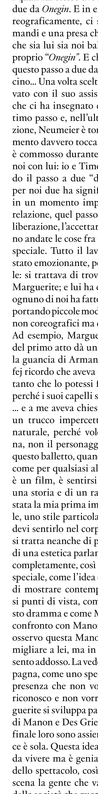
04 RUBRICHE ↘

Nell'atto terzo Nicoletta Manni (Marguerite Gautier), vede apparire sui sogni provocati dalla febbre i personaggi del balletto *Manon Lescaut* (Nicola Del Freo e Dottie Gazzo) 2017

IL TOCCO DI NEUMEIER

Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko ricordano il loro primo incontro con La Dame aux camélias e con i ruoli di Marguerite Gautier e Armand Duval concepiti da John Neumeier

"Marguerite Gautier è morta. Il contenuto del suo lussuoso appartamento sta per essere messo all'asta. Entrano visitatori curiosi, acquirenti, conoscenti e amici della defunta, fra i quali il vecchio Monsieur Duval, per esaminare gli arredi. Un giovane – Armand Duval – irrompe disperato nella stanza e perde i sensi. Duval riconosce suo figlio e amorevolmente lo sostiene. Sopraffatto dai ricordi, Armand comincia a raccontare la sua storia". Così, nel soggetto da lui scritto, John Neumeier fa iniziare *La Dame aux camélias*, pietra miliare nella storia della danza del Novecento e del suo lavoro coreografico, esemplare della sua predilezione per i balletti narrativi a serata e della sua concezione di balletto drammatico contemporaneo. Sulle note struggenti di Chopin, con una intensa e raffinata scrittura coreografica, un apparato scenico splendido e accurato, quasi "viscontiano", e un vocabolario neoclassico, conduce al climax drammatico attraverso meravigliosi passi a due, grandi scene di balli e importanti momenti per i solisti. Entrato nel repertorio scaligero nel 2007, questo titolo fa rappresentato l'ultima volta in apertura della Stagione di Balletto 2017-2018: fra gli artisti in debutto, Nicoletta Manni affrontava per la prima volta il ruolo di Marguerite Gautier e Timofej Andrijashenko quello di Armand Duval. I loro ricordi e le loro emozioni ci portano nel cuore pulsante di un indiscusso capolavoro.



Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko nel cosiddetto "*Black pas de deux*" del terzo atto di *La Dame aux camélias*, 2017

Nicoletta Manni

La Dame aux camélias è arrivata in un momento personale e professionale molto importante. Avevo appena debuttato come Tat'jana in *Onegin* di Cranko e pur essendo ballerti diversi, ma entrambi molto narrativi, dramatici e teatrali, li ho sentiti quasi fossero l'uno preparatorio all'altro, anche per questa ulteriore coincidenza: il mio primo incontro con John Neumeier fu in una sorta di audizione organizzata appositamente per *La Dame* e su sua richiesta abbiamo danzato alcuni brani, fra i quali lui stesso aveva chiesto un passo a due da *Onegin*. E in effetti nella *Dame*, coreograficamente, ci sono piccolissimi rimandi e una presa che lo ricordano, tanto che sia lui sia noi ballerini la chiamiamo proprio "*Onegin*". E che emozione danzare questo passo a due davanti a lui, così da vicino... Una volta scelti i cast, abbiamo prcato con il suo assistente Kevin Haigen, che ci ha insegnato e guidato fino all'ultimo passo e, nell'ultima fase di preparazione, Neumeier è tornato. È stato un momento davvero toccante, ricordo che lui si è commosso durante una prova in sala, e noi con lui: io e Timofej stavamo provando il passo a due "della campagna", che per noi due ha significato tanto, avevamo in un momento importante della nostra relazione, quel passo a due era come una liberazione, l'accettare il bello di come erano andate le cose fra noi, con una serenità speciale. Tutto il lavoro con Neumeier è stato emozionante, perché molto personale: si strutturava di incontro in incontro con Marguerite; e lui ha dato il suo tocco, con ognuno di noi ha fatto prove personali, apportando piccole modifiche e adattamenti, non coreografici ma di personalizzazione. Ad esempio, Marguerite nel passo a due del primo atto dà un piccolo buffetto sulla guancia di Armand, e con una certa enfasi ricordo che aveva detto "mi piacerebbe tanto che lo potessi fare sui suoi capelli", perché i suoi capelli sono così fluidi, liberi ... e a me aveva chiesto di non truccarmi; un trucco impercettibile, estremamente naturale, perché voleva vedere la persona, non il personaggio. Anche se conosci questo balletto, quando lo affronti non è come per qualsiasi altro balletto: è teatro, è un film, è sentirsi totalmente parte di una storia e di un racconto complesso. È stata la mia prima immersione nel suo stile, uno stile particolare che va assimilato, devi sentirlo nel corpo perché a volte non si tratta anche di passi coreografici, ma di una estetica parlante in cui immergersi completamente, così come nella sua regia, speciale, come l'idea di iniziare dalla fine, di mostrare contemporaneamente diversi punti di vista, come vive Armand questo dramma e come Marguerite vive il suo confronto con Manon. Ed io, Marguerite, osservo questa Manon e non voglio assomigliare a lei, ma in qualche modo me la sento addosso. La vedo a teatro e mi accompagna, come uno specchio o un fantasma, presenza che non vorrei accettare, mi ci riconosco e non vorrei. La storia di Marguerite si sviluppa parallelamente a quella di Manon e Des Grieux, ma nel momento finale loro sono assieme, Marguerite invece è sola. Questa idea è stata pesantissima da vivere ma è geniale dal punto di vista dello spettacolo, così come aver messo in scena la gente che va a teatro, l'incontro della società che guarda la rappresentazione, il pianista in scena durante la "campagna". È tutto vero, è un balletto da vivere in palcoscenico, dove sei fra mille variabili, i passi a due, i cambi scena, un vortice di situazioni, sistemi i capelli, cambi abiti... Marguerite ha 13 cambi, alcuni anche da fare in 30 secondi nel primo palchetto e c'è una donna reale, e non una che esce dal proscenio e dai palchi, più vero di così! E poi ci sono i passi a due: nel primo Marguerite è un po' altezzosa, è a un altro livello rispetto ad Armand, lo prende in giro, ma piano piano inizia a farsi convincere dalla sua sincerità. E il "*black pas de deux*" del terzo atto è un concentrato di sensazioni e cambiamenti, inizia quasi interiorizzato, le emozioni sono nascoste poi letteralmente Marguerite si spoglia, si concede. Sono pochi minuti ma dentro c'è tutto, dall'inizio è un non volere, sapendo che qualcosa si è rotto, un "vorrei ma non posso" e alla fine un'esplosione. Sono passati otto anni, ma il passo a due che ricordo con maggiore intensità è quello "della campagna", che arriva dopo tutto il percorso emotivo delle scene precedenti ed esprime una pace interiore: è l'unico momento in cui Marguerite e Armand sono allo stesso livello, sullo stesso piano, un attimo intriso di serenità e gioia per vivere questo amore nella sua pienezza senza nascondersi, senza vergogna, puro. Difficile trovare coreografi che, come Neumeier, riescano a creare un racconto anche solo con un gesto, riuscendo a far emergere dai ballerini tutto questo con verità, semplicità e purezza.

Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko nel cosiddetto passo a due "della campagna" dal secondo atto di *La Dame aux camélias*, 2017

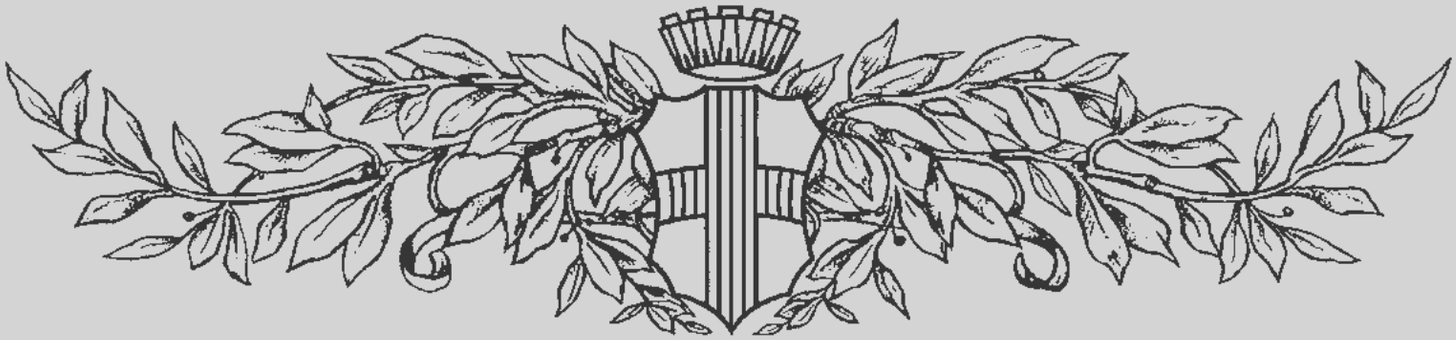
Timofej Andrijashenko

Il mio primo incontro con *La Dame aux camélias* è stato attraverso le parole di Emanuela Montanari, che aveva debuttato alla Scala con Massimo Murru. Mi aveva detto "tu saresti perfetto in questo ruolo"; io non avevo idea della storia o del personaggio e le ho chiesto di più – qual è la vicenda, chi è Armand? Lei era molto affezionata a questo ruolo e me lo ha raccontato con molto entusiasmo, passione, intimità. Mi ha parlato del rapporto tra Armand e Marguerite, della regia di Neumeier, di questi cambi di interpretazione legati alla situazione in cui ti trovi – per esempio quando dall'asta ti catapulti al primo incontro con Marguerite – , di questo non sapere come comportarsi in una certa situazione – come quando Armand va a teatro per la prima volta e non conosce l'alta società, vede questi personaggi e non sa bene cosa osservare di più, la società o lo spettacolo. Ero dunque partito per affrontare il balletto presentandomi in sala caldo e preparato per salti, *pirouettes*, *piqué arabesque*... E invece è stata tutta un'altra cosa, è stato un viaggio, iniziato da una aspettativa mia e proseguito in modo completamente diverso; mi ha scoperto e trascinato in questo mondo di interpretazione, in questo ruolo e in una sofferenza unica. Poi ho fatto altre scoperte, su come essere giovane ma allo stesso tempo uomo in scena, sul portamento, sul sentirmi il frac addosso (perché è diverso da un costume normale) – avere questa sensazione del frac e stare in ginocchio, ed esprimere il personaggio con totale onestà. Forse questa davvero è stata la mia prima esperienza nell'essere onesto in scena, abbandonato completamente all'innamoramento per questa donna con uno *charme* incredibile, di cui tutti gli uomini andavano pazzi. Io non ho un patrimonio da offrirle per accontentarla nei suoi capricci, ma la cosa più sincera e onesta che posso fare è buttarmi in ginocchio e abbandonarmi davanti a lei. Non conoscevo il balletto né le coreografie di Neumeier, e quando è arrivato negli ultimi giorni ci ha dato il suo tocco speciale. Lui metteva le mani davanti come se ti inquadrasse con l'obiettivo di una telecamera e guardava solo il viso: voleva vedere l'interpretazione, voleva vedere Armand. E mi diceva "in questo momento non ti ho veramente creduto"; oppure "qual è il tuo pensiero in questo momento? forse non dovresti pensare così ma dovresti pensare altro". Erano più che correzioni, spunti, perché cambiavano la percezione del momento: non pensare solo al tuo personaggio, ma aprirsi a una situazione già vissuta e a cosa questa situazione ti avrebbe portato. Mi sono affidato poco ai libri, ma ho parlato tanto, con Massimo Murru, Emanuela Montanari e Kevin Haigen che ha rimontato il balletto. Ho cercato di apprendere molto dalle frasi che sentivo e da ciò che mi veniva detto in sala, e in qualche modo mi si è creato il quadro generale; poi ho imparato la coreografia, perché i passi a due sono difficili e pesanti e ci sono momenti tecnici molto particolari e molto fini dove è facile sbagliare.

I passi a due raccontano lo sviluppo della relazione. Nel primo Armand si inginocchia vinto dal fascino di Marguerite, che piano piano si scioglie e crede alla sua sincerità. Nel passo a due "della campagna" la relazione è avviata ed è un momento di pace: non hai più bisogno del mondo, perché il mondo è davanti a te. Questo momento del secondo atto è l'abbandonarsi di una coppia che non vuole altro che guardarsi negli occhi e fare l'amore. È un momento bellissimo anche sul piano musicale, tanto che abbiamo scelto questa musica per l'ingresso di Nicoletta in chiesa al nostro matrimonio. Ma dalla serenità si passa allo struggimento e trovo nella *Dame* un'interpretazione quasi minimalista, non didascalica o pantomimica, ma moderna, una battaglia interiore che poi arriva a esplodere esternamente e fisicamente... Noi ci prepariamo tanto dal punto di vista interpretativo, sappiamo a che punto arriviamo nella disperazione e nel dolore e cerchiamo di richiamare quelle emozioni in scena, ma la difficoltà principale per me è stato il passare dalla sofferenza di aver perso una persona cara nella prima scena dell'asta, all'entusiasmo della prima volta a teatro. E sentire di essere focalizzato su di lei anche quando non c'era: ricordo la scena della lettera che lui riceve quando lei lo lascia. Un vortice di emozioni, come quando vediamo una cosa e non ci crediamo veramente, la vista vacilla e si annebbia, la stanza inizia a girare, e questo vortice è ricreato anche coreograficamente, in modo geniale con una camminata/ corsa all'indietro. Nell'ultimo atto Armand è in scena, legge il diario di Marguerite e semplicemente vede i suoi pensieri; in secondo piano c'è lei, con le forze che la abbandonano, ma ancora piena di amore per Armand. Questo è stato un momento molto toccante per me: adoro immergermi nell'interpretazione dei personaggi soprattutto quando è così importante in un balletto, ma è anche una tortura personale, ti spingi a una sofferenza tale da soffrire veramente, e quando piangi in scena è perché davvero è successo qualcosa che ti ha fatto male, e le lacrime iniziano a scendere. Leggo il diario, tra lacrime, sudore e stanchezza di un'intera serata, in un fiume di emozioni. E quando chiudo quel diario è come se mi arrendessi al fatto che lei non c'è più; è veramente straziante, l'ultima pagina si chiude come fosse l'ultimo battito del cuore di Marguerite.

TESTI RACCOLTI DA CARLA VIGEVANI

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

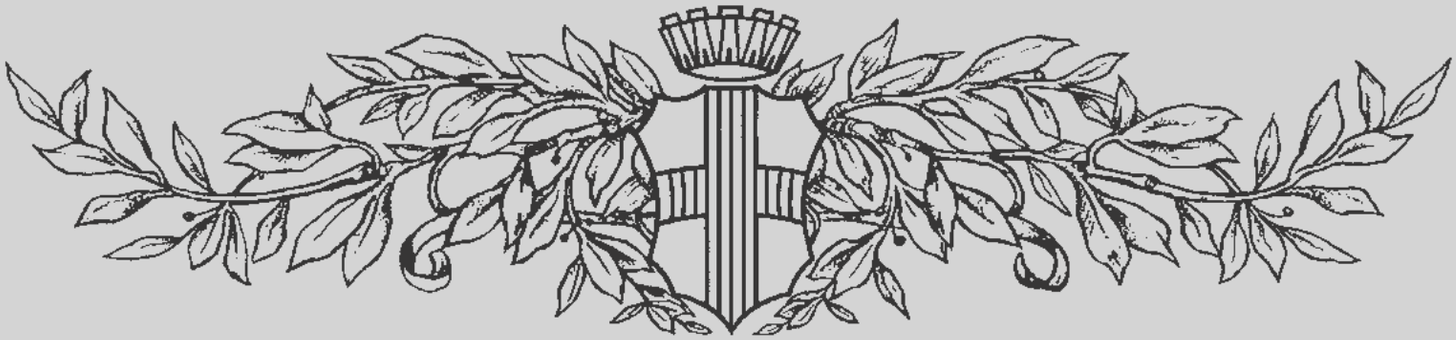
03

CONCERTI

INTERVISTA A RICCARDO CHAILLY
L'irresistibile bellezza dei Gurre-Lieder
↘

Appuntamenti da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

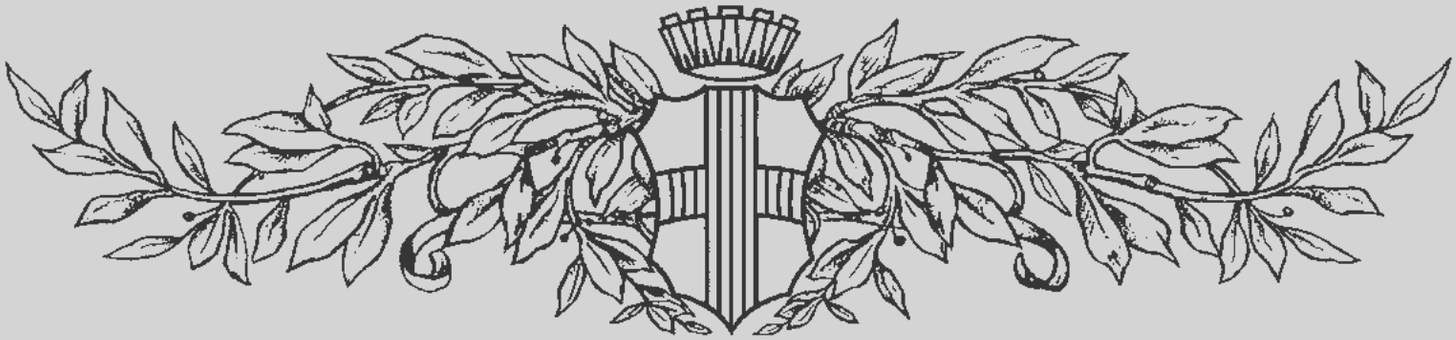
L'IRRESISTIBILE BELLEZZA DEI GURRE-LIEDER

Intervista a Riccardo Chailly di Paolo Petazzi

Dopo più di cinquant'anni il monumentale ciclo dei Gurre-Lieder torna alla Scala con la direzione di Riccardo Chailly, che affronta per la quarta volta nella sua carriera la partitura di Schönberg, tonale ma ugualmente rivoluzionaria

Il 13, 16 e 17 settembre alla Scala Riccardo Chailly dirige i *Gurre-Lieder* di Arnold Schönberg, gigantesca partitura di ratissima esecuzione con impegnative parti solistiche e grandi masse sonore. Schönberg aveva ventisette anni nel 1899, quando (a istanza dalla tradizione tedesca (pubblicata nel 1887) del "Canti di Gurre" del danese Jens Peter Jacobsen (1847-1888): il suo linguaggio particolarmente affine alle complesse vicende della tonalità post-wagneriana, tanto che anni dopo (nel 1912) poté dichiarare che nei *Gurre-Lieder* egli si muoveva "entro aspetti di quella tonalità in seguito o non mi sono più mostrato, oppure l'ho fatto su un'altra base".

Gurre è il nome del castello dove vive Tove, la donna amata dal re Waldemar e ucciso dal veleno della gelosa moglie di lui: alla vicenda di amore e morte si aggiunge la prima parte dei *Gurre-Lieder* segue nella breve seconda parte la ribellione di Waldemar contro Dio e infine la grande l'evocazione (anche attraverso le voci di un contadino e del bullone Klaus) della resurrezione. Come sviluppo di una concezione tonale che



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

3 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della nuova produzione del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, Dinko Fabris incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza con ascolti e video, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "La sostenibile leggerezza di un cappello".

8 SETTEMBRE, ORE 18

FESTIVAL MITO SETTEMBREMUSICA

Riccardo Chailly dirige la Filarmonica della Scala nel primo appuntamento milanese della nuova edizione del festival MITO SettembreMusica. In programma *Quatre dédicaces* di Luciano Berio, *Dis-Kontur* di Wolfgang Rihm e *Daphnis et Chloé* di Maurice Ravel.

11 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa dell'*Orontea*, Giada Viviani presenta al pubblico della Scala l'opera di Antonio Cesti, per la prima volta eseguita alla Scala, in una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Un caleidoscopio di emozioni".

12 SETTEMBRE, ORE 18

THE FAIRY QUEEN

Per la ripresa dell'ormai storica *Dame aux camélias* di John Neumeier, gli Amici della Scala organizzano una presentazione nel Ridotto "A. Toscanini" con Maria Luisa Buzzi. Titolo dell'incontro: "Vite che fanno rumore più della morte".

15 SETTEMBRE, ORE 20

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO

Come da tradizione, l'Orchestra Sinfonica di Milano inaugura la sua stagione alla Scala. Il giovane Emmanuel Tjeknavorian, appena nominato direttore musicale della compagine, presenta un programma con musiche di Šostakovič, Beethoven e Čajkovskij.

20 SETTEMBRE, ORE 15

UN CAPOLAVORO COMICO DEL SEICENTO

In occasione dell'allestimento dell'*Orontea* di Antonio Cesti, la Scala organizza un incontro di studio nel Ridotto dei palchi "A. Toscanini" coordinato da Raffaele Mellace. Partecipano Lorenzo Bianconi, Davide Daolmi, Paolo Fabbri, oltre al direttore Giovanni Antonini.

22 SETTEMBRE, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Riprendono i fortunati appuntamenti di musica da camera nel Ridotto con i Professori dell'Orchestra della Scala. In questo appuntamento Emanuele Urso al corno, Marco Toro alla tromba, Daniele Morandini al trombone e Nelson Calzi al pianoforte eseguono brani di Poulenc, Verdi e Puccini.

Mostre a Milano

14 settembre 2024 – 26 gennaio 2025

PALAZZO REALE MUNCH. IL GRIDO INTERIORE

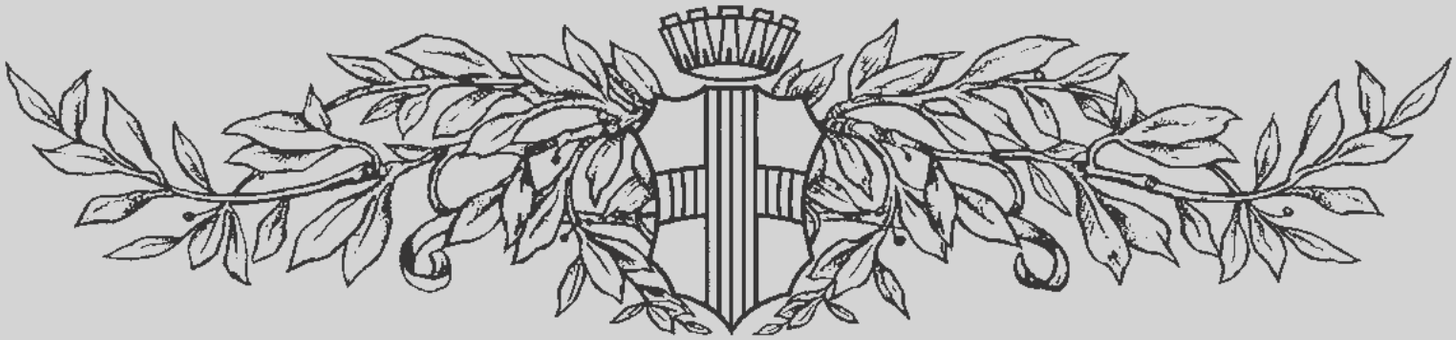
Dopo 40 anni dall'ultima mostra a Milano, Edvard Munch (Norvegia, 1863 -1944) viene celebrato con una grande retrospettiva, promossa da Comune di Milano – Cultura, con il patrocinio della Reale Ambasciata di Norvegia a Roma, e prodotta da Palazzo Reale e Arthemisia, in collaborazione con il Museo MUNCH di Oslo. Protagonista indiscusso nella storia dell'arte moderna, Munch è considerato un precursore dell'Espressionismo e uno dei più grandi esponenti simbolisti dell'Ottocento, nonché l'interprete per antonomasia delle più profonde inquietudini dell'animo umano.

Edvard Munch, *Ragazze sul ponte*, 1927, Museo Munch, Oslo

La vita di Munch è stata segnata da grandi dolori che lo hanno trascinato ai limiti della follia: la perdita prematura della madre e della sorella, la tragica morte del padre, la tormentata relazione con la fidanzata Tulla Larsen. Tutto ha contribuito a formare la poetica di Munch, che riuscirà a esprimere, grazie a un eccezionale talento, il suo grido interiore trasformandolo in opere d'arte. I suoi volti senza sguardo, i paesaggi stralunati, l'uso potente del colore riescono a raggiungere ogni essere umano, trasformando le sue opere in messaggi universali, il malessere esistenziale che affligge ogni essere umano.

La mostra, curata da Patricia G. Berman, una delle più grandi studiose al mondo di Munch, racconterà tutto l'universo dell'artista, il suo percorso umano e la sua produzione, e lo farà attraverso 100 opere, tra cui una delle versioni litografiche custodite a Oslo de *L'urlo* (1895), ma anche *La morte di Marat* (1907), *Notte stellata* (1922–19249), *Le ragazze sul ponte* (1927), *Malinconia* (1900–1901) e *Danza sulla spiaggia* (1904).

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

RICORDO
INTERVISTA A
NATALIA ASPESI
Il Foyer delle vanità

PORTFOLIO BOZZETTI
E FIGURINI
Bussotti alla Scala

NOTE D'ARCHIVIO
La nuova opera di Rota

VOCI ALLA SCALA
Rota e Flórez,
narrazione simbolica
fra tradizione e
innovazione

LIBRI
Lo sguardo sornione
di Corelli

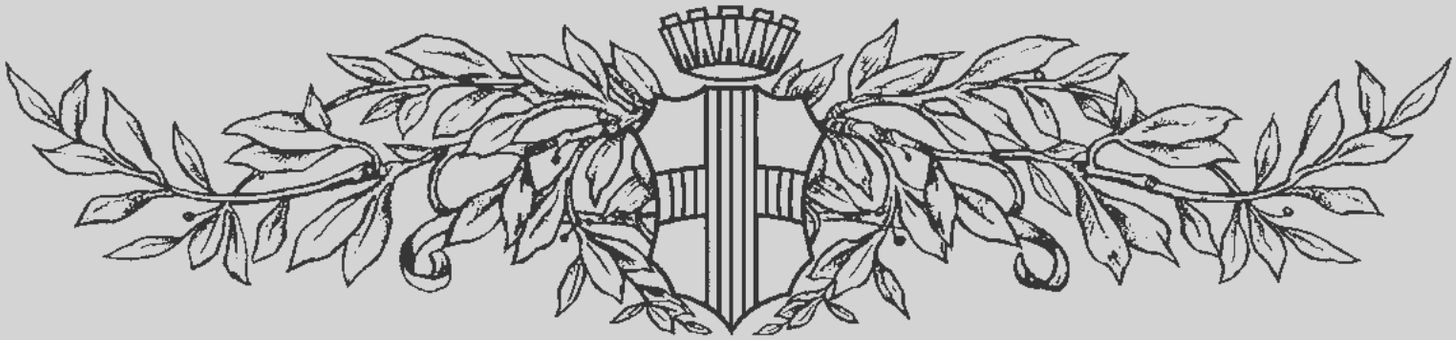
DISCHI
L'intimismo
di Mel Bonis

MEMORIE
DELLA SCALA
Il principe dei tenori

SCALIGERI
Simonide Braconi

INFORMAZIONI

Bozzetti e figurini per *w* di Sylvano Bussotti,
regia di Romano Amidei e Sylvano Bussotti, 1976



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Ricordo

IL FOYER DELLE VANITÀ

Intervista a Natalia Aspesi di Paolo Bessana

Artisti, giornalisti, pubblico: Natalia Aspesi racconta la sua Scala frivola e serissima, cominciata con Maria Callas in *Anna Bolena*

"Piccino, non importa se un altro scrive prima, io scriverò meglio". Questa frase, uscitaci per anni con vezzeggiativi più o meno perfidi, mi ha sempre confortato in un ambito in cui ci sono molti contenuti ma notizie troca inventariate, un lampo di saggezza. Effettivo parte l'altra sera, anche quando piccino lo era davvero, non si è mai sognato di prenderla come un'autorizzazione. Natalia sarebbe uscita sempre per prima e spesso in prima, per la gioia di tutti). Natalia Aspesi ha da poco compiuto novantacinque anni, due terzi dei quali scandirli dagli eterni risorti del 7 dicembre alla Scala, contrappuntati poi dal crimine calendariale commesso tutti a Pesaro ogni agosto. Mi ricevе in un abito a grandi fiori bianchi e azzurri nella sua casa luminosa, sedura alla scrivania coperta di libri davanti al computer su cui sta scrivendo un articolo su Trump. Capote. Per prima cosa mi mostra il catalogo della mostra sulle meogli di Enrico VIII alla National Portrait Gallery, storie di regine usate, maltrattate e uccise, e mi chiede di Emma Dante, che avevamo incontrato a cena quella mesi fa per parlare della sua *Rusalka* colorata e carsica. Elementi di una geografia femminile destinata ad affiorare più volte nella conversazione. Ma siamo qui per parlare della sua vita alla Scala. Alla domanda sulla sua prima volta nel gran Teatro risponde di non ricordare nulla, poi racconta subito:

"Venivo con un collega del Giorno che mi portava in baracca. Nel portafoglio teneva la foto graulicia della fidanzata che ha adorava e che poi naturalmente sposerà tra morta. Io all'inizio speravo che maggari mi sposasse, poi mi buttavo dentro che oltre all'amica dedutta aveva degli amici: allora nascondersi era anche inevitabile. Lui cominciò a insegnarmi a leggere i libretti e poi mi interrogava. Vidi *Anna Bolena* con la Callas nello spettacolo di Visconti, non posso dimenticare lei in quella scena di veleno blu. E poi non ho dimenticato *Norma*, meravigliosa, con la Simionato che mi sembrava già vecchia e aveva 40 anni".

FB Quando hai cominciato a scrivere della Scala?

NA Io ho cominciato a Repubblica prima che fosse fondata. Scalfari è venuto a trattino in corso di collaboratori, ho visto che ero vincina e mi ha detto che avrebbe fatto questo giornale per non so perché se avrebbe funzionato o no: era il 1976 e sono ancora lì. Della Scala mi occupavo di più da quando è arrivato Muti, che era già famosa, quella che raccontava le stupidaggini, anche pertinaci con i boccoleri. Mi ricordo a guardare dentro ma non ci feci il inventavo al momento, non facevo parte di quel mondo. La mia mamma era maestra, veniamo dalla guerra, avevamo dei poveretti e mi piaceva parlare malaccio di certe ipocrisie della Scala e cose così. Il che guardandola da fuori mi sembrava abbastanza ridicola. Ma devo dire anche che mi sono un po' abituata alla Scala, quindi quando arrivavo anche un punto di vista di soggezione. Davvero non ero mai stata al centro di una bagarre. C'era la Castelburo, elegante e bellissima con sua madre Wally Toscanini. Era il gran mondo e prendevo tutti un po' in giro, però mi piaceva.

FB Sallo schermo del computer hai un pezzo su Truman Capote: vi siete conosciuti di società e soprattutto della società hai mai avuto dei modelli?

NA Non direi. Sai, nel giornalismo non siamo donne, ci trattavano un po' come streghe. A Repubblica ero l'unica e dopo sette mesi sono diventata inviato perché in redazione non mi volevano, anche se poi siamo diventati tutti amici perché io fingevo di non capire nulla e chiedevo consigli sull'inflazione. "Se che le dici Carli". Al Giorno c'era stata Adele Cambria, bravissima. E poi c'era Camilla Cederna, di lei ho tantissimi ricordi. Un gesto, non abbiamo mai più avuto una così brava.

FB Sempre fingendo di non capire nulla hai cominciato dal costume per finire al commento politico, ma in mezzo ho fatto anche le interviste agli artisti.

NA Mi ricordo di Abbado, molto informale, andavo a intervistarlo a casa sua. Muti fantastico, aveva fatto un pezzo tratto da Shakespeare sempre un po' a casa e un giorno mentre prendevo un caffè in via Sant'Andrea lo vidi venire diritto verso di me e pensai "addio cosa avrà fatto". Invece mi abbracciò riempiendomi di complimenti, tanto che mi venne il dubbio che non mi avesse letto.

FB Ma i tuoi articoli di solito vengono letti. Parlando di direttori, hai scritto spesso di Daniel Barenboim.

NA Un uomo stupendo. Mi ha impressionato il suo desiderio di pace, la capacità di andare oltre la propria parte per costruire nuova memoria condivisa in cui tutti israeliani e palestinesi suonano insieme. La voglia di fare le cose anziché chiacchierare e farsi del male. Di uomini così ce ne vorrebbero almeno tre: uno in America, uno in Europa e uno in Medio Oriente. Gli amici di Barenboim e Said Asmer sono stati importanti per la Scala. Di Lissner dicevano persino che fossi innamorata. Io non mi innamoro dall'Ottocento, però mi è piaciuta la sua idea della funzione della musica.

Maria Callas in *Anna Bolena*, 1957

FB Natalia, come si fa a spiegare la Scala?

NA Io non sempre venuta a raccogliere le interviste prima e dopo. Ma una volta nei giornali chi scriveva di cinema, di teatro o di musica era un grande, ora lo guardano e si chiedono cosa vuole. Certo, se c'è qualcuno di importante magari mi parlano ma la Scala che è diventata? Boh. Recherche essere intoccabile. E comunque anche i giornali non contano più tanto. Quindici sere voi che dovete sforzarvi. Non sa più bene raccontare i grandi personaggi – se ce ci sono – bisogna andare a Bayreuth per avere meno ovvie che però alla gente interessano. Serve uno sguardo più vispo che nota particolari e mette a fuoco un po' di allegria. Per esempio Franco Pulcini, che è stato vostro direttore editoriale, in questo bravissimo. Ma è stata bravissima anche Donatella Bruzzanti a raccontare la Callas dal punto di vista dell'arte contemporanea nell'ultima mostra al Museo.

FB "La Prima della Scala, fuori in piazza, nei suoi splendore ebbro, pigiato, vanesio, al Festival di Sanremo". Lo hai scritto a proposito del 7 dicembre 1999, anche con una certa simpatia per Sanremo. Come è cambiato il rito nei decenni?

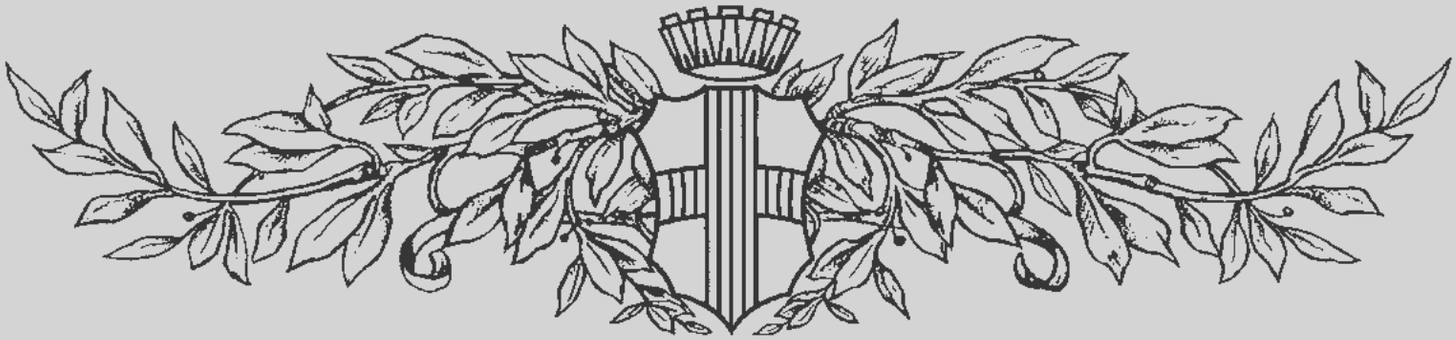
NA Era arrivato questo pubblico un po' isolano, con molte signore cotte dal fatto e farte male e il seno di fuori. Le terte le aveva già mostrate e meglio Martina Ripa di Meana, che era una bella donna. Io avevo fatto in modo intelligente. Ma lo scrivevo come una cosa bella per la Scala, che resta un luogo unico e un po' all'antica. Se vado alla Scala mi aspetto di trovare anche delle persone belle, che sanno perché sono lì.

FB Nel pezzo su una prima importante degli anni della sovrintendenza di Dominique Meyer, quella di *Macbeth*, citavi l'applauso interminabile al Presidente Mattarella. "La bellezza stavillante di colori dell'enorme decorazione floreale donata da Giorgio Armani", "la passione del direttore d'orchestra Chailly e del regista Livermore" e "la Lady Macbeth di Anna Netrebko stupefacente" erano le direttive cui non tempo sapevano esserlo le donne, e poi "Mattarella per concludere che la Prima "ci ha all'improvviso restituito un senso di fiducia nella città, nel Paese e nel suo futuro e in noi, anche in noi stessi". Quindi l'identificazione tra Scala e Città, Scala e Paese regge ancora.

NA Simbolicamente è così, alla Scala si va sapendo che è una cosa importante e nervosa. Però se ci riferisci a Parigi, come la musica sono altri. Nel Nord Europa l'educazione musicale è più diffusa e a teatro si va per quello che accade sul palcoscenico. Penso anche al Venezuela. E si che l'opera è nata qui e si è formata e cresciuta nel vespro. Italia ha avuto grandi compositori, interpreti bravissimi, registi importanti, ma nelle scuole la musica non si insegna. Resta molto da fare.

Mentre lascio Natalia a finire il suo pezzo su Capote, ripenso a quante volte nella conversazione siano tornate le parole "bellezza" e "importante". La ragazza che non sapeva nulla ma capisce tutto ci ha abituati a meccaniche pensieri su teatro e cinema, politica e costume, riportando anche le cattiverie e le birichinate per cui tutti le leggiamo a un'idea di funzione civile della cultura e della musica. Un'idea che Natalia continua a raccontarci attraverso i grandi amori per Daniel Barenboim ma anche per Mario Martone o Emma Dante, in fondo per qualsiasi Teatro. Non si vive se il suo mantra da pudica dissimulatrice: "A me importa di tre o quattro persone e voglio bene e di poter lavorare, il resto può scomparire". Naturalmente.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione di Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Portfolio
— Bozzetti e figurini

Bozzetto per *Nottetempo* di Sylvano Bussotti, regia di Romano Amidei e Sylvano Bussotti, 1976

BUSSOTTI ALLA SCALA

Icona dell'avanguardia musicale italiana, Sylvano Bussotti (Firenze, 1931–Milano 2021) è un artista poliedrico come pochi: compositore, poeta, regista, scenografo, costumista, interprete, scrittore, pittore, realizzatore di filmati e curatore di rassegne.

Immagini tratte
dal volume

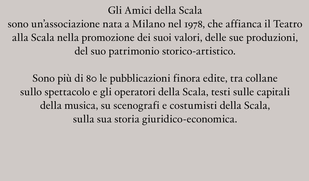
Bussotti alla Scala
di Vittoria Crespi Morbio,

collana "Gli artisti
dello spettacolo alla Scala",
edizioni
Amici della Scala

Per la Scala mette in scena *Le Racine*, libera rivisitazione del mito greco ambientato in un cabaret, e *Cristallo di rocca*, ispirato alla novella romantica di Stifter.

La raffinatezza del disegno, la capillare sperimentazione su tessuti e fogge, la ricerca della bella forma e l'armonia dei quadri scenici, rivelano il classicismo di questo innovatore.

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

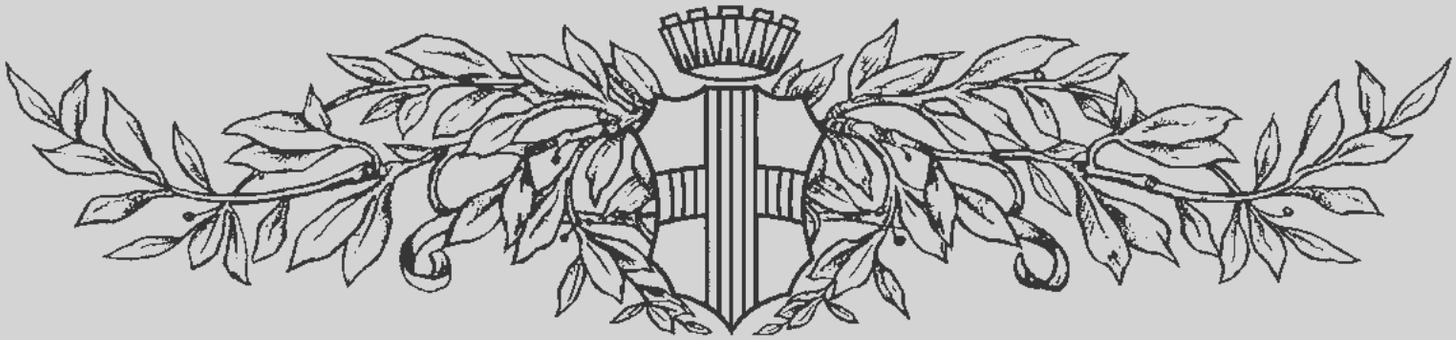


Bozzetti e figurini per *w* di Sylvano Bussotti,
regia di Romano Amidei e Sylvano Bussotti, 1976

AMICI DELLA SCALA

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

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Note d'Archivio

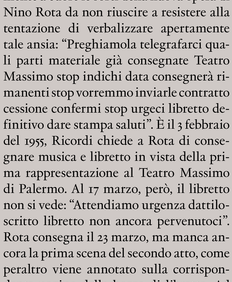
I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

LA NUOVA OPERA DI ROTA

Quella sensazione di familiarità che si prova avendo fra le mani uno spartito Ricordi è il frutto di una studiata strategia di marketing fatta di stili grafici ricorrenti, pentagrammi ordinati e copertine con illustrazioni rassicuranti: dal placido struscio signorile di metà Ottocento di fronte al Teatro alla Scala dipinto da Angelo Inganni, tela "simbolo" degli spartiti dell'editore milanese, all'illustrazione in bianco e nero del vecchio "Casino Ricordi" accanto al Teatro, fino ai disegni e alle grafiche stilizzate di Attilio Rossi. Ricordi è Casa.

Disegno preparatorio di Peter Hoffer per la copertina del libretto a stampa

Il sistema produttivo dell'opera, però, da sempre condivide con l'ambito familiare e relativo nido la tendenza al caos, alle sfuriate riparatrici e ad avere preferenze. Agli occhi di Casa Ricordi, tutte le copertine erano belle uguali, ma qualcuna era più uguale delle altre. Se ne rese conto suo malgrado Nino Rota quando, nell'ottobre del 1956, chiese a Ricordi che la pubblicazione dello spartito del suo *Cappello di paglia di Firenze* potesse riprodurre in copertina la stessa figura femminile disegnata da Peter Hoffer per il libretto a stampa, "o, comunque, un motivo illustrativo che abbia per soggetto il famoso cappello di paglia". La richiesta non poté essere accolta, in quanto – spiegò l'amministratore delegato Guido Valcarenghi – i "moderni" spartiti Ricordi non prevedevano illustrazioni di sorta, "tranne quello della *Figlia di Iorio*, che era ovviamente un caso speciale". Ovviamente, Rota non era D'Annunzio.



Telegramma del 21 ottobre 1955, Nino Rota a Casa Ricordi

La verità è che, come dei genitori apprensivi, i dirigenti di Casa Ricordi hanno talmente a cuore le sorti della nuova opera di Nino Rota da non riuscire a resistere alla tentazione di verbalizzare apertamente tale ansia: "Preghiamola telegrafarci quali parti materiale già consegnate Teatro Massimo stop indichi data consegnerà rimanenti stop vorremmo inviarle contratto cessione confermi stop urgeci libretto definitivo dare stampa saluti". È il 3 febbraio del 1955, Ricordi chiede a Rota di consegnare musica e libretto in vista della prima rappresentazione al Teatro Massimo di Palermo. Al 17 marzo, però, il libretto non si vede: "Attendiamo urgenza dattiloscritto libretto non ancora pervenutoci". Rota consegna il 23 marzo, ma manca ancora la prima scena del secondo atto, come peraltro viene annotato sulla corrispondente pagina della bozza di libretto. Ad aprile il compositore è già a Palermo per le prove, ma al 15 del mese gli uffici milanesi non hanno ancora sentito nessuno e iniziano a preoccuparsi, chiedendo a Rota che "Telegrafi assicurando" dell'effettivo invio, come farebbe un genitore odierno scrivendo al cellulare del figlio fuori casa.

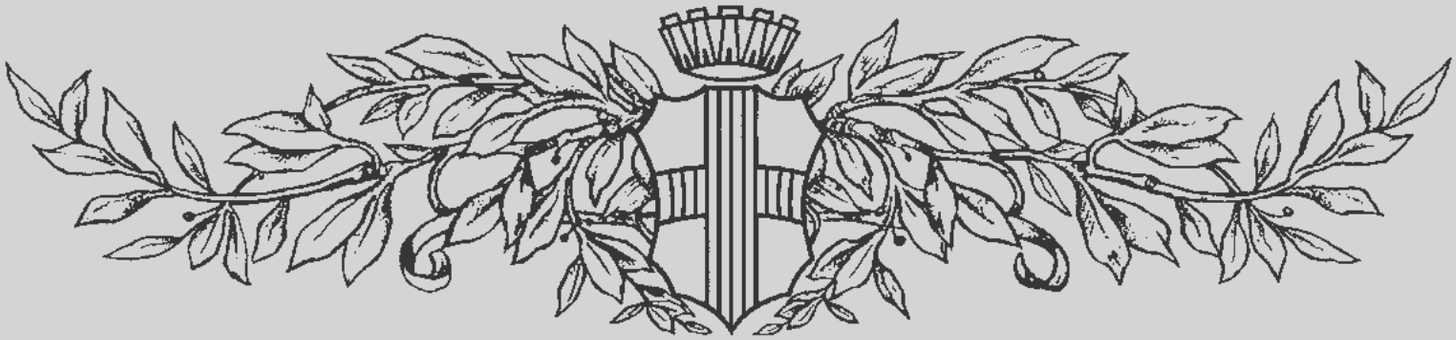
La stessa dinamica si ripete pochi mesi dopo, quando la ripresa al Teatro La Fenice di Venezia vede Rota impegnato a cambiare alcune parti dell'opera e Casa Ricordi a fare da intermediario con le maestranze: "Urgonci lucidi et materiale cappello paglia stop artisti reclamano spartiti saluti". È il 19 ottobre, ma l'ultimo atto rinnovato non arriverà prima della metà di dicembre. Quando finalmente l'opera va in scena nella veste rinnovata, un incidente sugli sci impedisce a Eugenio Clausetti (co-amministratore delegato) di partecipare alla prima: "Sono scocciatissimo perché ero ansioso di ascoltare la tua opera, nella quale ebbi fiducia sin dal primo giorno che me la facesti sentire al pianoforte".

La corrispondenza e i materiali preparatori custoditi presso l'Archivio Storico Ricordi ci permettono di osservare al microscopio l'industria artistico-culturale dell'Italia del dopoguerra, condotta nei termini di un lessico familiare al tempo stesso ansiogeno e rassicurante. È un'operazione utile per comprendere come anche un oggetto apparentemente solido e immutabile come uno spartito sia il frutto di difficili negoziazioni artistiche e personali tra compositore, editore e sistema produttivo teatrale. Nel coinvolgere decine di persone, oggetti, luoghi e sensazioni, l'opera rimane un genere intrinsecamente instabile. Come un cappello di paglia.

— 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 ↘

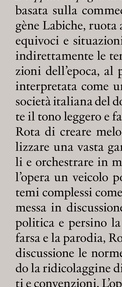
02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

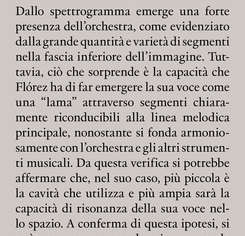
ROTA E FLÓREZ, NARRAZIONE SIMBOLICA FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Come Fadinard nel *Cappello di paglia* di Rota, Juan Diego Flórez sfrutta tutta la sua esperienza di interprete di canzoni popolari, per un'opera leggera capace però di critica sociale.



Juan Diego Flórez interpreta Fadinard, direzione di Bruno Campanella, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, 1998

Il cappello di paglia di Firenze di Nino Rota, basata sulla commedia omonima di Eugène Labiche, ruota attorno a una serie di equivoci e situazioni paradossali, riflette indirettamente le tensioni e le contraddizioni dell'epoca, al punto che può essere interpretata come una sottile critica alla società italiana del dopoguerra, nonostante il tono leggero e farsesco. La capacità di Rota di creare melodie accattivanti, utilizzare una vasta gamma di stili musicali e orchestrare in modo espressivo rende l'opera un veicolo potente per affrontare temi complessi come l'ipocrisia sociale, la messa in discussione del matrimonio, la politica e persino la mafia. Attraverso la farsa e la parodia, Rota riesce a mettere in discussione le norme sociali, evidenziando la ridicolaggine di certi comportamenti e convenzioni. L'opera buffa di Rota può essere vista dunque come un'operazione culturale di informazione, se non di educazione sociale. La narrazione in forma di farsa permette di trasmettere messaggi profondi in modo più accettabile e digeribile per il pubblico, e questo era particolarmente rilevante nel contesto italiano del dopoguerra, dove la società era in uno stato di transizione e molti argomenti erano difficili da affrontare apertamente. Il pubblico italiano, consapevole delle tensioni e delle problematiche sociali del periodo, coglieva riferimenti e allusioni implicite nelle dinamiche tra i personaggi e nelle situazioni rappresentate. A tal proposito, si prende in considerazione l'interpretazione di Juan Diego Flórez, che ha contribuito a rendere indimenticabile l'allestimento scaligero del 1999, ripresa dello spettacolo di Pier Luigi Pizzi nato a Reggio Emilia nel 1987. Si è scelto di analizzare la prima sezione del Racconto di Fadinard, e precisamente da: "Io sto per far le scuse alla Signora" fino a "ed eccomi qua!". Grazie alla sua straordinaria coscienza sonora, che affonda le radici nella musica popolare, Juan Diego Flórez ha affermato pubblicamente che "si impara prima a cantare le canzoni e poi si diventa tenore". Questa formazione gli ha permesso di adattare la sua voce a una nuova estetica musicale, confrontandosi con la ricerca di nuove sonorità in funzione della scrittura, dimostrandosi sempre all'altezza delle sfide musicali innovative oltre alla consolidata esperienza nel repertorio romantico. Flórez, celebre per il suo virtuosismo e la sua capacità di trasmettere emozioni nei suoi ruoli, ha arricchito i personaggi delle opere di Nino Rota grazie a un eccezionale controllo tecnico. Questo gli consente di produrre note pulite e ben proiettate anche nei passaggi più delicati ed esigenti.



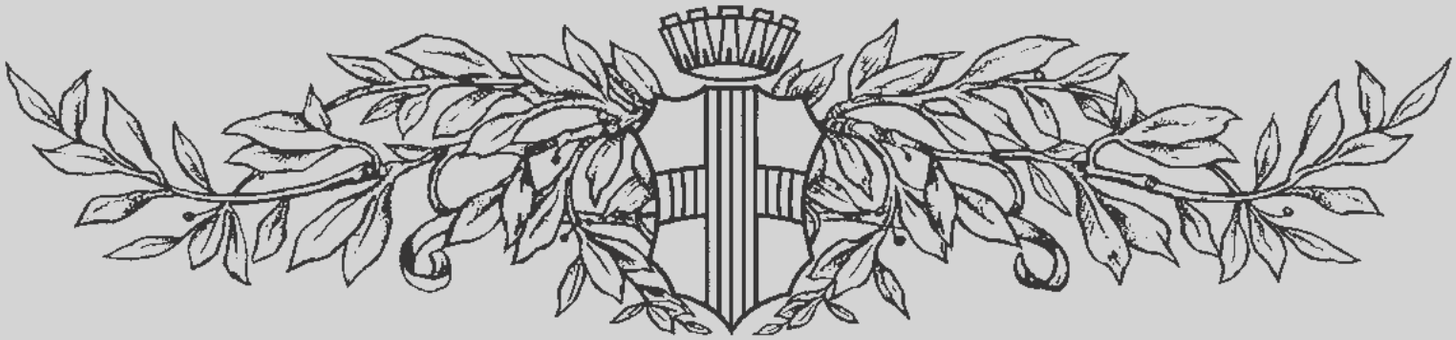
Prima sezione de "Il racconto di Fadinard", da "Io sto per far le scuse alla Signora" fino a "ed eccomi qua".

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Direttore: Bruno Campanella Registrazione dal vivo del 1998

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

Dallo spettrogramma emerge una forte presenza dell'orchestra, come evidenziato dalla grande quantità e varietà di segmenti nella fascia inferiore dell'immagine. Tuttavia, ciò che sorprende è la capacità che Flórez ha di far emergere la sua voce come una "lama" attraverso segmenti chiaramente riconducibili alla linea melodica principale, nonostante si fonda armoniosamente con l'orchestra e gli altri strumenti musicali. Da questa verifica si potrebbe affermare che, nel suo caso, più piccola è la cavità che utilizza e più ampia sarà la capacità di risonanza della sua voce nello spazio. A conferma di questa ipotesi, si può osservare come nel registro acuto la sua voce emerga sopra l'orchestra mantenendo un timbro chiaro e leggero, ma con una forte propagazione che si evince dalla rappresentazione delle frequenze di colore azzurro che saturano l'immagine (fino ad arrivare in alto a destra). In conclusione, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota rappresenta un esempio perfetto di come la musica possa essere utilizzata come strumento di critica sociale ed educativa attraverso una narrazione simbolica. La capacità di Rota di combinare tradizione e innovazione, quando la sua musica incontra l'intelligenza musicale di artisti come Juan Diego Flórez, rende quest'opera un potente veicolo di riflessione sociale e culturale. L'esperienza di Flórez, dalle canzoni popolari al repertorio colto, ha aggiunto un senso di autenticità e immediatezza, perfettamente adatti alla tematica della narrazione. Flórez rimane impresso nella memoria collettiva per la generosità del suono che riesce a produrre, per l'intensità con cui si inserisce e si distingue nelle masse sonore di qualsiasi entità, e per quella musicalità radicata nelle tradizioni popolari che lo rendono un interprete versatile, capace di incarnare molteplici sfaccettature umane attraverso il canto: un grande artista, un uomo e tante maschere.

— 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 ↘

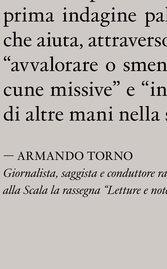
ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FABIANI

Libri

LO SGUARDO SORNIONE DI CORELLI

Non vi è dubbio che Arcangelo Corelli (1653-1713) sia uno dei compositori che nella storia della musica rappresentano espressioni tra le più alte di un'epoca. La sua fu d'innovazione e fervore nell'ambito delle creazioni strumentali d'insieme e solistiche. Vissuto tra due secoli ricchi di armonie, ideò con singolare capacità di sintesi e ricerca; inoltre seppe racchiudere in architetture stagliate ma non rigide, disciplinate ma dotate di elastico respiro, le forme della sonata e del concerto. Generi che Corelli dotò di ellenica proporzione, lasciando un'indelebile traccia nel mondo delle note e diventando il maestro, diretto o indiretto, di numerosi successori.

Nuovi documenti sulla sua figura emergono dal libro *Il giovane Corelli*, curato da Enrico Gatti e Francesco Zimei, un violinista e un professore dell'Università di Trento. È un testo che offre un contributo per l'iconografia corelliana e l'analisi di ritrovamenti epistolari attraverso i saggi dei curatori e di altri studiosi.



Enrico Gatti e Francesco Zimei (a cura di)

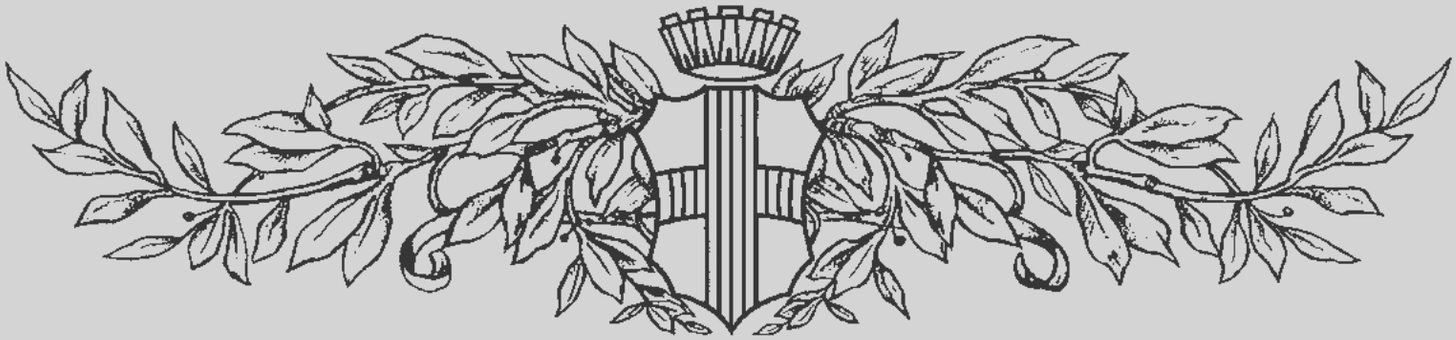
Il giovane Corelli. Nuovi documenti e contesti

pp. 186
Libreria Musicale Italiana
euro 40

Va detto innanzitutto che quest'opera offrirebbe un'inedita immagine del musicista. Nel 2021, come scrivono i curatori, "ci siamo accorti che un adespoto ritratto seicentesco di giovane violinista apparso nel catalogo della casa d'aste Cambi raffigurava proprio Corelli in carne e ossa, peraltro in una fase precoce e non documentata della sua attività artistica". È un mezzo busto con la chioma castana, lo "sguardo sornione", abbigliato con un sobrio farsetto nero col colletto "rabat" e le maniche della camicia a sbuffo, nell'atto di suonare il violino. Misura 76 x 61 centimetri ed è in buono stato di conservazione. Proviene da un collezionista italiano e l'opera è stata foderata e rintelata forse in occasione dell'incanto; ora è visibile sulla copertina del libro.

Nell'analisi delle lettere, tra gli altri, si legge il contributo di Sara Bischetti "La corrispondenza epistolare di Arcangelo Corelli tra recuperi e nuovi ritrovamenti: una prima indagine paleografica". Un saggio che aiuta, attraverso le ultime ricerche, ad "avvalorare o smentire l'autografia di alcune missive" e "individuare l'intervento di altre mani nella stesura delle stesse".

— 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

L'INTIMISMO DI MEL BONIS

Mel Bonis (1858-1937) è stata oggetto recentemente di una riscoperta impensabile fino a qualche anno fa. Sebbene già negli anni Novanta i musicologi tedeschi Eberhard e Ingrid Mayer avessero aperto la strada alla riscoperta di questa compositrice, è solo in quest'ultimo decennio, anche grazie al lavoro del Centre de Musique Romantique Française Palazzetto Bru Zane di Venezia, che la musica di Bonis ha iniziato a circolare nei festival e nelle stagioni. Cresciuta in una famiglia piuttosto ostile all'idea di una figlia musicista, la giovane Mélanie-Hélène firmava le sue composizioni con il nome quasi asessuato di Mel, facendosi passare per uomo. Solo come "compositeur", infatti, Mel poteva sperare di veder eseguite e pubblicate le sue opere. Il matrimonio combinato con un ricco uomo d'affari piuttosto indifferente alla musica non facilitò la situazione, ma Bonis riuscì comunque a portare avanti una doppia vita di madre di tre figli e compositrice. Questa sorta di dissociazione fu ancor più accentuata dal conflitto fra la sua educazione religiosa, evidente anche in certe pagine musicali di meditata spiritualità, e la relazione extraconiugale che ebbe con il poeta e cantante Amédée Hettich, autore dei testi di alcune sue *mélodies*, dal quale – secondo le cronache – ebbe un altro figlio.

Mel Bonis

Complete Music for Flute & Piano

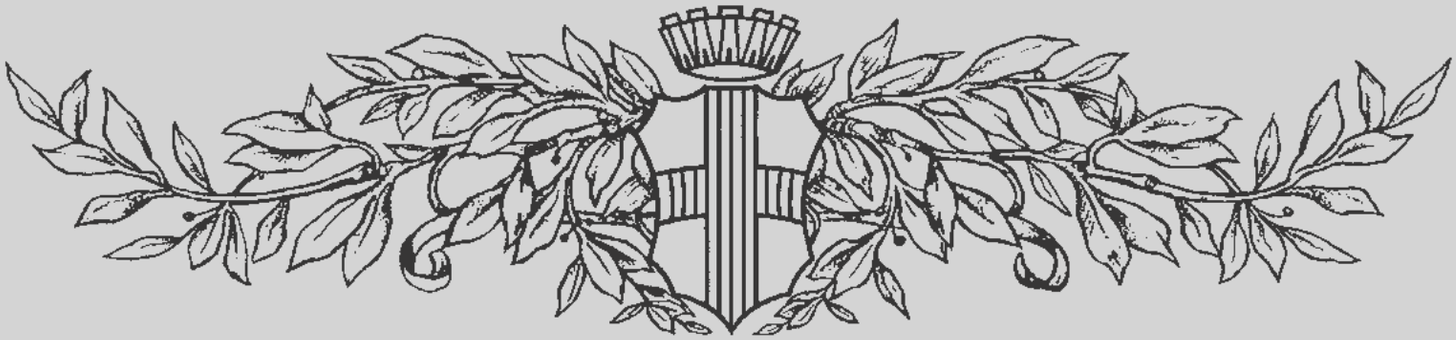
Mario Ancillotti, Eliana Grasso

Brilliant Classics

Allieva di César Franck e di Charles Koechlin, fu sensibile alla nuova temperie debussista. Fin dalla Sonata che apre quest'integrale discografica per flauto e pianoforte, però, notiamo l'originalità della vena creativa: l'ispirato dialogo melodico fra i due strumenti mette in luce una freschezza d'invenzione impreziosita da arditi ma mai astrusi collegamenti armonici. Anche le pagine più brillanti, come lo Scherzo, non cedono mai a un virtuosismo effettistico, preferendo l'intimismo alla spettacolarità. Perfettamente coerente risulta in tal senso la scelta dei raffinati interpreti di questo album, il flautista Mario Ancillotti e la pianista Eliana Grasso, di arrangiare alcune *mélodies* particolarmente significative, sostituendo il flauto alla voce. I due strumenti dialogano perfettamente alla pari, assecondando con naturalezza una scrittura in cui anche gli ornamenti appaiono essenziali, all'insegna di una cantabilità assoluta. Potremo ascoltarli anche dal vivo nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala, l'11 dicembre, per "Dischi e tasti".

— 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 PRINCIPE DEI TENORI

Il centenario di Carlo Bergonzi è l'occasione per ripercorrere la carriera di uno dei più grandi tenori del Novecento, osannato sia in Europa sia negli Stati Uniti e considerato interprete di riferimento da tutti i colleghi delle nuove generazioni

Il 13 luglio 1924, a Vidalenzo di Polesine Parmense – a due passi da Busseto e a un chilometro dalla villa di Giuseppe Verdi a Sant'Agata – nasceva Carlo Bergonzi, il "Principe tra i tenori e migliore tenore verdiano del secolo". E con questa motivazione che nel 2001 alla Royal Albert Hall di Londra riceve il "Gramophone's Lifetime achievement Award", non solo per l'alto livello delle sue interpretazioni, ma anche in quanto unico tenore ad aver inciso tutte le sue arie verdiane per tenore.

Carlo Bergonzi nella *Forza del destino*, 1° dicembre 1965

Paradossalmente, il "Principe tra i tenori" inizia la carriera interpretando ruoli baritonali ed esordisce nel 1947 come Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini in un piccolo teatro parrocchiale di Cremona, nei pressi di Milano, parte che poi sostiene più in grande stile a Lecce, dando il via a una carriera che lo vede impegnato nei due anni successivi in diversi ruoli, tra cui il Dottor Malatesta in *Don Pasquale*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Enrico Ashton in *Lucia di Lammermoor*, Silvio in *Pagliacci*, Alfio in *Cavalleria rusticana*, Giorgio Germont nella *Traviata*, Barnaba, Sharpless e Lescaut in *Madama Butterfly*. Nel 1949, durante una recita di *Butterfly* a Livorno, di cui non era molto soddisfatto, in camerino con il maestro Galliano Masini prova a fare il do finale del duetto fra soprano e tenore, che gli riesce senza nessuno sforzo. Scopre così la sua vocazione tenorile e decide di ricominciare da capo. Si dedica allo studio per un anno e il 9 gennaio 1951, giorno in cui nasce il suo primo figlio Maurizio, debutta al Petruzzelli di Bari come protagonista nell'*Andrea Chénier* di Giordano.

Dotato di grande umiltà, ma fortemente determinato, è caratterizzato nella sua fase di crescita da un'innata capacità di imparare dagli altri, studiando minuziosamente le interpretazioni dei più grandi tenori della sua epoca e di quelle precedenti, chiedendo anche consigli a illustri colleghi come Tito Schipa e Beniamino Gigli, frutto anche una tenacia ingegnosa livelli di eccellenza nella preparazione tecnica, "forse la più raffinata del periodo in ambito tenorile", come scrive Alberto Cellotto, in particolare caratterizzandosi per il controllo assoluto della respirazione, che gli consente fasi lunghissime senza nessuno sforzo apparente. Diventa poi punto di riferimento per molti tenori della sua epoca e di quelle successive. Ci racconta la moglie Adele, che abbiamo incontrato nella bella scuola di canto della Besozzi, che mentre Bergonzi è a Minneapolis per alcune recite di *Un ballo in maschera*, Franco Corelli, più anziano di lui di due anni, si rivolge a lui per approfondire alcuni passaggi delicati con Carlo al pianoforte.

Alla Scala esordisce nel 1951 come *Macduff*, nella prima rappresentazione assoluta dell'opera di Jacopo Napoli, per poi tornare nel 1953 come Don Alvaro, in sostituzione di Giuseppe Di Stefano nella *Forza del destino*, e quindi nel gennaio 1956 come Gabriele Adorno in *Simon Boccanegra*.

Nel 1956 Mario Del Monaco lo sente cantare a Parigi nella *Manon Lescaut* e al termine della recita lo raggiunge in camerino e gli promette che reciterà di Bergonzi in New York, una di *Aida* e una del *Trovatore*. Racconta sempre la moglie Adele che Carlo: "Non credette molto, ma si creò dei Magari fosse così, andare al Metropolitan, figurati!". Nonostante questi timori, dopo il grande successo di *Aida* contrario ci così Bergonzi debutta al Met e, in occasione dell'esordio, Del Monaco è presente in teatro, in attesa al tracciato riservato ai cantanti, e il primo ad applaudirlo al termine dello spettacolo. La critica lo elogia e il New York Times scrive: "Forse è arrivato il Rodames che sognava Verdi". Inizia un rapporto eccezionale che lo vedrà protagonista al Met per 31 stagioni consecutive, con 224 recite. Durante questo periodo, nel 1958, in una prova di *Aida* le sono cantate al direttore Bruno Walter, che dice al direttore del Teatro, Rudolf Bing: "Voglio questo per il *Requiem* di Verdi a marzo". Nonostante le preoccupazioni di Bergonzi, che non si era mai cimentato nel Requiem, l'esecuzione è magnifica. Walter al termine gli regala una foto con dedica: "Al più grande interprete del *Requiem* che io abbia mai avuto".

Soprattutto a questa partitura verdiana e legato il grande rapporto artistico fra il tenore ed Herbert von Karajan: insieme sono protagonisti con i Complessi della Scala di *Requiem* verdiano in otto occasioni tra quattro in sede e quattro in tournée a Mosca, Montreal e New York). Rapporto che si incrina solo quando Bergonzi declina l'invito del Maestro di cantare *Pagliacci* alla Scala, nonostante l'incisione realizzata con grande successo in studio poco tempo prima. Ci racconta ancora la moglie Adele che, dopo aver inciso il disco, Karajan teneva moltissimo a proporre alla Scala l'opera, insieme a *Cavalleria rusticana* di Mascagni, ma voleva Bergonzi come Canio. Il tenore però riteneva che fosse troppo rischioso esibirsi in quel ruolo in un grande teatro come la Scala: un conto era la sala di incisione, dove si poteva ripetere, un altro cantare dal vivo. Bergonzi, non sentendosi pronto, restò sulla sua decisione e Karajan non lo perdonò: "Non canterai più con me" gli disse. E mantenne fede a questa promessa.

Costume indossato da Carlo Bergonzi durante alla Scala nell'*Andrea Chénier*

In realtà non era solo Karajan a volere Bergonzi nei *Pagliacci* programmati per la primavera scaligera: anche Strehler aveva designato per il "dittico", considerava l'interprete imprescindibile per la realizzazione del rituale; poiché tuttavia Bergonzi dà la sua accettazione di Bergonzi per *Pagliacci* influiva il caratterre particolare di quel personaggio e di Canio in particolare, come risulta dalla lettera del 15 ottobre 1965, conservata negli archivi scaligeri, inviata da Luigi Oldani, allora Segretario generale scaligero, a Karajan. Ma già nel luglio precedente, in un'altra lettera, il direttore artistico Francesco Siciliani aveva scritto al Maestro che il tenore era disposto solo all'incisione, ma non all'interpretazione dal vivo. Tenore decisi pertanto di realizzare la sola *Cavalleria rusticana* (nella rara edizione Strehler/Karajan più volte ripresa nelle stagioni successive), rinviando *Pagliacci* a un altro momento, che non arrivò mai.

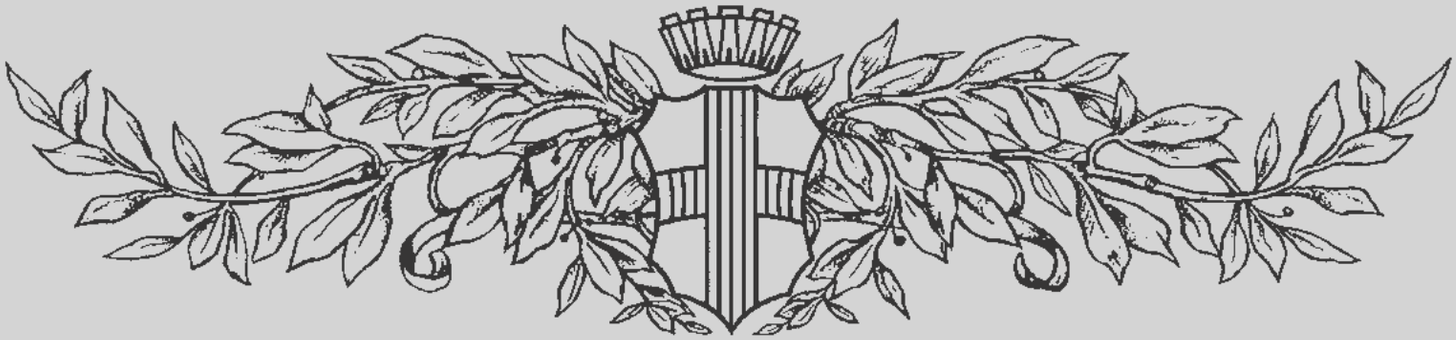
Il rapporto tra Karajan e Bergonzi si interrompe, dunque, ma diversi anni più tardi è due si trovano a New York nello stesso periodo, mentre alla radio viene trasmessa in diretta dal MET *La Gioconda* di Ponchielli, con Renata Tebaldi e Carlo Bergonzi come protagonisti. Racconta Adele Corno in un'intervista: "Dopo la recita, tornai in albergo e mi preparai per andare a cena con amici. Mentre con mia sorpresa stavano ascendo dalla camera, squillò il telefono [...]. Con mia grande sorpresa, era Karajan: 'Ho sentito Pippo di oggi alla radio. Sei il più grande tenore del mondo'. Non disse altro e non ebbi il tempo per ringraziarlo, perché dopo quelle poche parole aveva subito riattaccato".

Alla Scala Bergonzi è presente continuativamente fino al 1968, ma conta una sola *Inaugurazione* il 7 dicembre 1965 con *La forza del destino*, proprio il titolo che inaugurerà la prossima Stagione scaligera. Ferma ancora in *Aida* nel 1976, con la direzione di Thomas Schippers ("Forse il più grande tenori di cui, aveva un gusto meraviglioso e una musicalità innata", racconta, "se non forse morto così giovane, sarebbe potuto diventare come Toscanini, per aver un concerto a favore di Casa Verdi il 31 ottobre 1983.

Dopo aver calcato tutti i più grandi palcoscenici del mondo, Carlo Bergonzi salava il Scala il 21 ottobre 1990 con un ultimo concerto. Anni dopo dichiarerà: "Al Metropolitan ho cantato per trent'anni, posso dire che era la mia seconda casa. Ma nessun teatro ha mai battuto la Scala in quegli anni. Tutti quei grandi teatri facevano spettacoli importanti, ma la Scala era un'altra cosa, era unica". Al termine della serata Carlo ringrazia pubblicamente la moglie Adele, che gli è stata sempre distante e tutta la sua carriera, aiutandolo anche nei momenti più complessi e nel prendere le decisioni più delicate. A proposito di questo, negli archivi scaligeri troviamo una lettera del 1965 in cui il direttore artistico Francesco Siciliani scrive proprio a lei, chiedendo di farsi "gentile e autorevole portavoce per convincere Sua Signora a confermare la sua accettazione di *Aida*".

Carlo Bergonzi si spegne a Milano il 26 luglio 2014 – dieci anni fa – pochi giorni dopo aver compiuto i novant'anni. La Scala, nel suo centenario, lo ha ricordato dedicandogli la recita di *Turandot* diretta da Michele Gamba lo scorso 11 luglio, alla presenza del figlio Maurizio con la famiglia, anche in rappresentanza della madre Adele, che ha donato al Teatro alcune sue importanti testimonianze.

ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

SIMONIDE BRACONI

Prima viola dal 1994, Simonide Braconi festeggia quest'anno trent'anni nell'Orchestra della Scala

Prima viola dell'Orchestra della Scala e della Filarmonica, membro del Quartetto d'archi della Scala, Simonide Braconi, 52 anni, romano di nascita e formazione ma milanese da trent'anni, ha un'opinione molto informata sul passato e sul presente della compagnie in cui milita da tre decenni. Per celebrare i trent'anni esatti dal suo ingresso nella formazione scaligera, abbiamo raccontato il passato più o meno recente dell'Orchestra grazie al punto di vista privilegiato che il suo ruolo permette, a un soffio dal podio.

CM La sua carriera come Prima viola inizió prestissimo. Come accadde?

SB Era il 1994, ero appena ventiduenne. Non avevo una grande esperienza orchestrale, se non con delle formazioni giovanili. Avevo vinto anche un'audizione a Santa Cecilia – sono nato a Roma e ho vissuto lì fino al mio ingresso in Scala. Ad ogni modo, mi mancava l'esperienza da Prima viola, e quindi a 22 anni mi trovai un po' catapultato in questa nuova realtà, con la responsabilità di essere scelto dal dal maestro Muti, che era in commissione.

CM Il percorso per essere confermato, però, non fu lineare.

SB Sì, infatti, questa nuova avventura all'inizio non fu affatto facile. Soprattutto perché il Maestro era – ed è – molto esigente. Essere Prima viola si apprende col tempo e con l'esperienza, e io ne avevo poca. Questa situazione avrebbe messo a dura prova anche chi, come me, aveva nervi saldi e voltero un paio d'anni di prova, come si usava allora, e comunque dovetti vincere un'audizione e affrontare due concorsi, in quanto il primo, nonostante fossi in finale da solo, non mi assegnò il posto: il Maestro, pur apprezzandomi come strumentista, non mi trovava ancora pronto per il ruolo di Prima viola. Nel 1996 fui assunto definitivamente. La mia prima opera fu *Rigoletto* proprio con Muti, e di lì a poco iniziai a suonare nella Filarmonica: ricordo, ad esempio, un ciclo di Beethoven con il maestro Giulini. Da lì in poi ho vissuto tutti i direttori principali: l'era Barenboim, con il repertorio tedesco e un *Tristan* che mi è rimasto nel cuore; poi ovviamente Chailly, con il quale di recente abbiamo concluso una bellissima produzione della *Rondine* e con cui abbiamo affrontato anche molto Novecento. Dal punto di vista umano quest'ultimo è sicuramente il direttore con cui mi sono trovato meglio.

CM Iniziando il suo incarico, quali difficoltà incontrò? Com'era essere una Prima viola così giovane?

SB Quando arrivai alla Scala mi trovai con la mia fila, quella delle viole, che aveva un po' di musicisti avanti con gli anni e un repertorio piuttosto consolidato. Io, invece, avevo fatto pochissima opera. Suonare in un'orchestra d'opera è profondamente diverso rispetto a un'orchestra sinfonica: si deve avere un occhio sul direttore, mentre le orecchie devono essere sempre puntate sui cantanti. Essere la Prima viola, poi, non è un compito semplice: bisogna mantenersi in forma e studiare molto, perché quando arriva il solo, anche se di poche note, si deve dare il massimo. La difficoltà più grande, però, è quella di essere un intermediario tra il direttore e la sezione: realizzare la volontà del maestro, essendo vigile nei confronti dell'esecuzione, pronto a intervenire nel caso di problemi di insieme.

CM E le indicazioni del direttore sono sempre realizzabili?

SB Dipende da quello che dice. Se dà indicazioni giuste, piace. Se invece dà indicazioni, magari tecniche, non giuste, allora di fastidio come se io gli dicessi come battere il tempo. Ognuno deve rispettare il proprio ruolo. A volte capita qualche direttore giovane o inesperto che mette bocca su cose che non conosce fino in fondo: in tal caso sarebbe meglio affidarsi a una prima parte, perché alcune cose si imparano con l'esperienza: un'arcata giusta in un pezzo solistico può essere molto scomoda per una fila di viole, e viceversa. Il direttore deve fidarsi. Poi, ovviamente, se è un grande direttore a fare queste richieste, la cerca di accontentarle, anche se pure loro qualche volta dicono cose che non sono condivisibili.

CM Quello del professore d'orchestra, soprattutto se di esperienza, è un punto di vista unico, perché vede passare sul podio molti direttori. Che impressione ne ha ricavato?

SB In effetti chi davvero può giudicare un direttore è chi siede in orchestra, perché vede il modo in cui lavora, che in fin dei conti è quello che lo contraddistingue. Ed è anche una grande capacità. Il risultato finale, infatti, non è indicativo della bravura del direttore: può essere condizionato dall'abilità dell'orchestra, o di un solista particolarmente virtuoso. È comunque le mani nella musica si devono prove che è fondamentale. E se questa abilità manca, deve sopperire l'orchestra. Ovviamente, poi, è impossibile fare una classifica tra i direttori, perché non ne esiste quasi nessuno che possa essere impeccabile in qualsiasi repertorio per me Barenboim è insuperabile sul repertorio tedesco, su quello francese adoravo Prêtre, e Gergiev per quello russo.

CM In trent'anni in Scala, come ha visto evolversi l'Orchestra del Teatro?

SB Quando sono entrato c'erano delle figure insostituibili. Ricordo Bodanza, Prima tromba, ma anche Dall'Oca, Franzetti e Camburso, che sono ancora delle figure mitiche: non era una questione tecnica, ma di insieme. Sapevano esattamente come suonare in orchestra, quando emergere e quando amalgamarsi con gli altri. Avevano una grande esperienza, sapevano come seguire il direttore e interpretare le sue volontà ed erano molto dediti allo studio anche delle parti: ci tenevano molto. C'era una grandissima professionalità. E quando capita di ascoltare le esecuzioni degli anni Cinquanta e Sessanta si viene colpiti dalla compattezza. Rispetto a questa orchestra che suonava veramente come un unico grande strumento, adesso ci sono degli elementi più preparati tecnicamente. Quello che è venuto a mancare, però, è il senso del gruppo: l'idea di far parte di una grande famiglia ed essere uno al servizio dell'altro e tutti a servizio della musica.

CM A cosa è imputabile questo cambiamento, per lei?

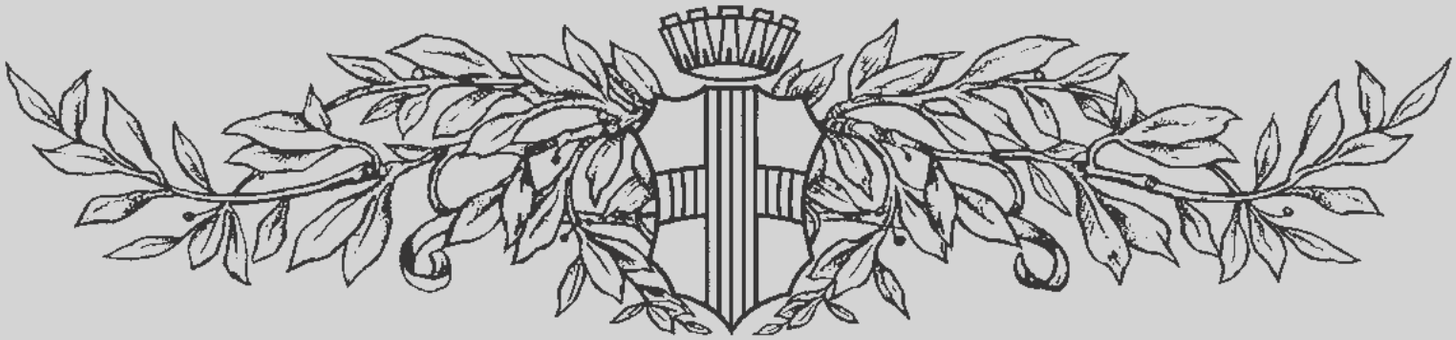
SB L'idea che mi sono fatto è che, nonostante entrare in un'orchestra sia sempre più difficile, non è più vissuto come un punto di arrivo, come lo era una volta. Sembra quasi un ripiego.

CM In generale, avverte un senso di cambiamento?

SB Siamo senz'altro nel bel mezzo di un cambiamento generazionale. Molti dei musicisti che erano già in orchestra quando arrivai io stanno iniziando ad andare in pensione, e me ne sono accorto di recente, quando è successo al mio collega di leggio, il concertino Emanuele Rossi. Ci sarà un grande ricambio, soprattutto negli archi, e senz'altro il livello tecnico sarà sempre più alto. Quello che mi auguro è che amino e svolgano questo impiego con dedizione e con gioia, ritenendosi fortunati a fare uno dei lavori più belli del mondo.

— 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 CdA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 24/25

OPERA

4 (anteprima Under30),
7, 10, 13, 16, 19, 22,
28 DICEMBRE 2024;
2 GENNAIO 2025

LA FORZA DEL DESTINO
Giuseppe Verdi

16, 18, 23, 26, 29 GENNAIO;
1, 7 FEBBRAIO 2025

FALSTAFF
Giuseppe Verdi

5, 9, 12, 15, 20,
23 FEBBRAIO 2025

DIE WALKÜRE (DER RING DES NIBELUNGEN)
Richard Wagner

19, 22 FEBBRAIO;
2, 5, 8, 11 MARZO 2025

EVGENIJ ONEGIN
Pëtr Il'ič Čajkovskij

15, 18, 20, 22, 25, 26, 28,
30 MARZO;
2, 4 APRILE 2025

TOSCA
Giacomo Puccini

29 MARZO;
1, 3, 6, 9 APRILE 2025

L'OPERA SERIA
Florian Leopold Gassmann

27, 30 APRILE;
3, 6, 10 MAGGIO 2025

IL NOME DELLA ROSA
Francesco Filidei

14, 17, 20, 23, 27,
30 MAGGIO 2025

DIE SIEBEN TODSÜNDEN / MAHAGONNY-SONGSPIEL / HAPPY END
Kurt Weill

6, 9, 12, 16, 21 GIUGNO 2025

SIEGFRIED (DER RING DES NIBELUNGEN)
Richard Wagner

27, 30 GIUGNO;
4, 8, 11, 14, 17 LUGLIO 2025

NORMA
Vincenzo Bellini

6, 9, 11, 13, 15, 17, 19
SETTEMBRE 2025

LA CENERENTOLA
Gioachino Rossini

7, 10, 13, 16, 22, 25,
28 OTTOBRE 2025

RIGOLETTO
Giuseppe Verdi

17, 24, 29, 31 OTTOBRE;
4, 7 NOVEMBRE 2025

LA FILLE DU RÉGIMENT
Gaetano Donizetti

5, 8, 12, 15, 18, 21, 23,
26 NOVEMBRE 2025

COSÌ FAN TUTTE
Wolfgang Amadeus Mozart

BALLETTO

17 (anteprima Under30),
18, 20, 29,
31 DICEMBRE 2024;
3, 4, 5 (2 RAPPR.), 7, 9, 10, 11,
12 GENNAIO 2025

LO SCHIACCIANOCI
Rudolf Nureyev

28 FEBBRAIO;
1, 4 (2 RAPPR.), 6, 7,
12 MARZO 2025

KRATZ / PRELJOCAJ / DE BANA
Solitude Sometimes
Philippe Kratz

Annonciation
Angelin Preljocaj

Carmen
Patrick de Bana

3 MARZO 2025

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

8, 11, 12, 13, 15, 16,
18 APRILE 2025

PEER GYNT
Edward Clug

15 MAGGIO 2025

GALA FRACCI
Quarta edizione

11, 13, 14, 17, 19, 20, 25,
26 GIUGNO 2025

PAQUITA
Pierre Lacotte

7, 9, 10, 12, 15, 16,
18 LUGLIO 2025

IL LAGO DEI CIGNI
Rudolf Nureyev

22, 23, 24, 25, 26, 27,
30 SETTEMBRE;
2, 3 OTTOBRE 2025

ASPECTS OF NIJINSKY
John Neumeier
Petruška
L'après-midi d'un faune
Le Pavillon d'Armide

11, 13, 14, 16, 19, 28,
29 NOVEMBRE 2025

SERATA WILLIAM FORSYTHE THE BLAKE WORKS
William Forsythe
Prologue
The Barre Project
Blake Works I

SCOPRI E ACQUISTA

IL TUO POSTO ALLA SCALA TI ASPETTA:

È APERTA LA CAMPAGNA ABBONAMENTI 2024/2025

Con oltre venti diverse formule tra cui scegliere, il Teatro alla Scala offre ai suoi abbonati la possibilità di assicurarsi i migliori posti in sala per gli spettacoli più importanti della Stagione, garantendo un'agevolazione del 20% rispetto al costo dei singoli biglietti.

Il ritorno di *La forza del destino* di Giuseppe Verdi il prossimo 7 dicembre apre ufficialmente la Stagione 2024/2025 del Teatro alla Scala, che propone più di 250 recite tra opere, balletti, concerti e spettacoli per bambini. Per il pubblico più fedele, come ogni anno sono già disponibili tutte le formule di abbonamento a data fissa per garantire la miglior scelta dei posti e il miglior prezzo.

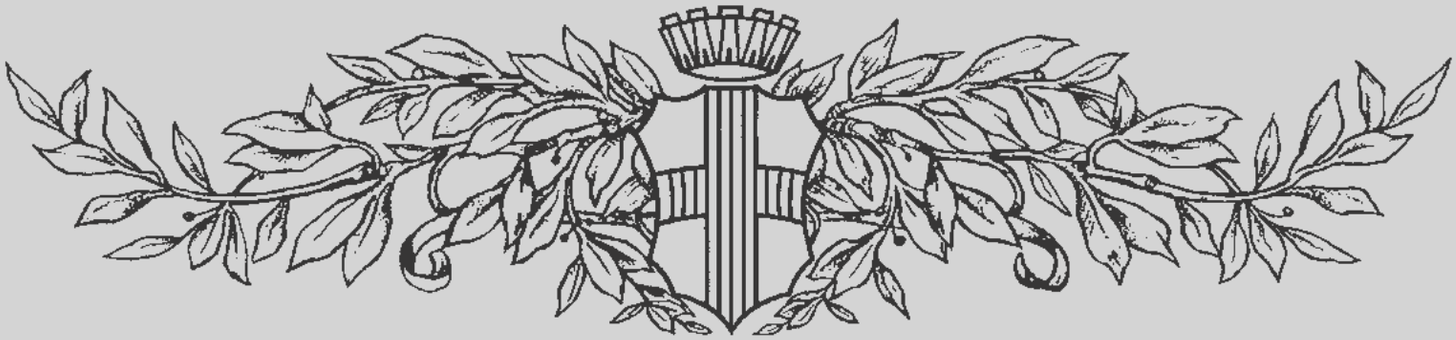
Partendo dalle opzioni più prestigiose – che includono tutte le **14 Prime d'opera** o le **7 Prime di Balletto** della Stagione – l'offerta si articola per un pubblico ampio e diversificato con selezioni di titoli pensate per ogni gusto e preferenza: le due tradizionali serie **Opera (10 titoli)** e **Balletto (5 titoli)** privilegiano le nuove produzioni e gli spettacoli mai visti a Milano, mentre le formule miste **Mini (6 titoli)** e **Weekend (5 titoli** nel fine settimana, ideale per chi viene da fuori città), raccolgono le riprese dei classici di repertorio, in maniera complementare alle precedenti. Sul fronte dei concerti si rinnovano le proposte per tutti i cicli: **Stagione Sinfonica, Orchestre Ospiti, Grandi Pianisti e Recital di Pianoforte.**

Per promuovere il coinvolgimento dei giovani e introdurre alla magia della Scala il pubblico del futuro, su tutte queste proposte di abbonamento è valida l'offerta **"Un palco in famiglia"**, che permette di portare minori accompagnati al prezzo speciale di 10 euro per i concerti e 15 euro per opere e balletti.

Per i ragazzi dai 18 ai 36 anni è pensato invece il Progetto **Under30/35**, con abbonamenti a data fissa da 4 date praticamente al prezzo di una e con formule Libero da comporre a piacimento.

Ulteriori dettagli sugli spettacoli e gli abbonamenti sono disponibili sul nostro sito e nel calendarietto cartaceo. Per richieste di nuovi abbonamenti, scrivere a abbonamento@fondazionelascala.it o telefonare al numero 02 99901922 (lunedì/sabato, ore 10/19).

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 09/24
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: ROTOLITO S.p.A.
EDIZIONE DIGITALE INTERATTIVA:
Ottavio Barbieri · Goodloop

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

COPERTINA: *Autoritratto come allegoria della Pittura,* Artemisia Gentileschi, 1638-1639