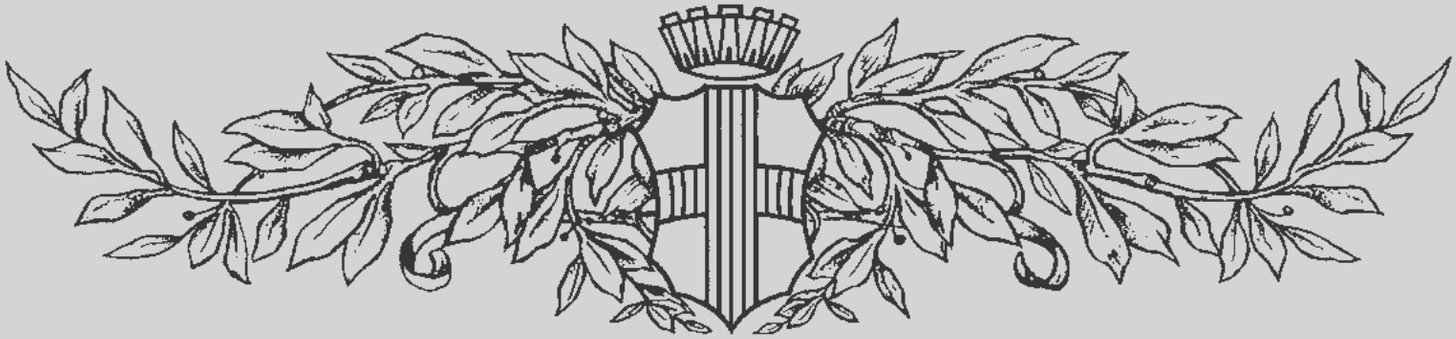
Rivista del Teatro 11/24

LA SCALA

Alexander Soddy,
Patricia Neary, Jean-Pierre Frohlich,
Ben Huys, Gabriele Dotto, Pierluigi Ledda,
Silvia Spruzzola



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

EDITORIALE

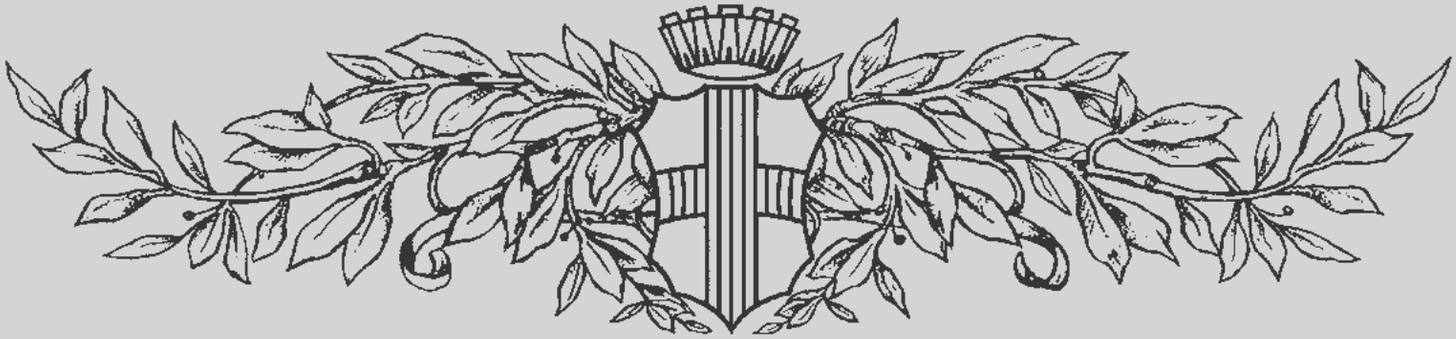
In Europa sono mesi di *Ring des Nibelungen*: mentre alla Scala debuttava il nuovo *Rheingold* con la regia di David McVicar, a Monaco lo stesso titolo andava in scena in un allestimento di Tobias Kratzer, a Londra prosegue la versione di Barrie Kosky, a Parigi si aspetta a gennaio quella di Calixto Bieito e alla Monnaie Romeo Castellucci ha passato il testimone a Pierre Audi. Un'occasione per riflettere su eredità e prospettive della regia d'opera contemporanea, magari superando la contrapposizione fra regie tradizionali e moderne, superficiale sempre e semplicemente inapplicabile a un capolavoro sperimentale e tuttora sfuggente come la Tetralogia. E un'occasione anche per tornare ad ascoltare *Das Rheingold* alla Scala, dove sul podio occupato per le prime tre rappresentazioni da Simone Young debutta il quarantenne Alexander Soddy, intervistato per noi da Alessandro Tommasi. Ma novembre non è meno importante per il balletto: in cartellone campeggia una serata dedicata a George Balanchine e Jerome Robbins, leggendari reggitori del New York City Ballet ma anche protagonisti di una stagione dorata della cultura americana. Se il primo, il cui *Theme and Variations* torna in una nuova veste scenica firmata da Luisa Spinatelli, è autore frequentato dagli scaligeri, il secondo è un'autentica rarità nella nostra programmazione e i suoi *Dances at a Gathering* e *The Concert* si vedono per la prima volta. I supervisori coreografici Patricia Neary, Jean-Pierre Frohlich e Ben Huys ci aiutano a entrare nello spirito di queste pagine straordinarie.

«Non si fermò finché non ebbe portato tutto sul palcoscenico in piena presenza, tutto in quattro serate, dalla cellula primordiale, dall'inizio originario, dal primo mi bemolle del fagotto basso nel preludio del *Rheingold*, con il quale iniziò il racconto solennemente e quasi in modo impercettibile»

— DA *DOLORE E GRANDEZZA DI RICHARD WAGNER DI THOMAS MANN*

Abbiamo dedicato uno spazio speciale alla bellissima mostra "Puccini – Opera Meets New Media" prodotta da Bertelsmann e Archivio Ricordi e approdata in versione ripensata e arricchita al Museo Teatrale alla Scala: al dialogo tra il curatore Gabriele Dotto e il Direttore dell'Archivio Ricordi Pierluigi Ledda si affiancano una nota dello stesso Dotto sulle peripezie della statua di Giulio Ricordi ora collocata in Largo Ghiringhelli e una descrizione firmata da Luciana Ruggeri del costume di Aleksandr Benois per l'allestimento di *Tosca* del 1955, restaurato grazie al contributo della Fondazione Berti e inserito nella mostra accanto a quello recentissimo disegnato da Gianluca Falaschi.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

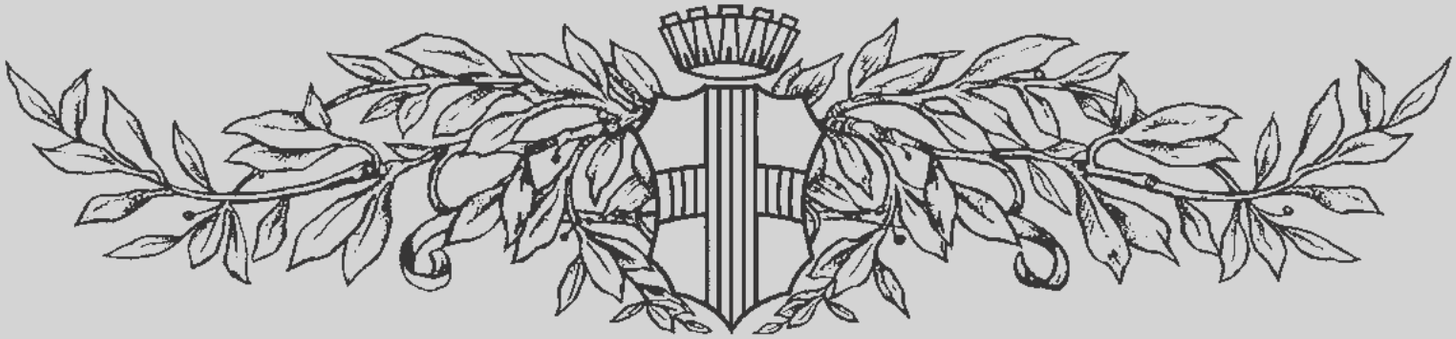
01

OPERA

INTERVISTA
AD ALEXANDER SODDY

Come costruire un suono tedesco

Maquette del nuovo *Rheingold* con regia di David McVicar



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

COME COSTRUIRE UN SUONO TEDESCO

Intervista a Alexander Soddy di Alessandro Tommasi

Il debutto di Alexander Soddy alla Scala, previsto nella prossima Stagione con Così fan tutte, è stato anticipato per le ultime recite di *Das Rheingold*, ritiro che ha affrontato per la prima volta proprio con Simone Young quando era suo assistente ad Amburgo

È Alexander Soddy, nato a Oxford quarantuno anni fa, a dividersi prove e recite di *Das Rheingold* con Simone Young al Teatro alla Scala. Tommasi ha presenza stabile sui podi di orchestre e teatri in Europa e negli Stati Uniti, Soddy non è nuovo alla Tetralogia wagneriana, che ha affrontato come assistente collaboratore ad Opera di Amburgo, poi dal 2015 al 2015 a Bayreuth come assistente di Kirill Petrenko, infine dirigendolo integralmente al Staatstheater Mannheim, dove è stato per sei anni GeneralmusikdirektorIn. La produzione scaligera arriva in ritardo rispetto, anticipato di sei settimane, al Teatro alla Scala di un anno, portandolo in Italia tra le prove e le recite a Berlino e Londra, dove lo raggiungiamo telefonicamente.

AT Ci vuo arrivo alla Scala per questo *Rheingold* è stato inaspettato improvviso.

SS È stato tutto così veloce che sono tutt'ora sorpreso che abbia funzionato. Non avrei mai creduto che la mia *Fidelio* al Covent Garden, *Die Meistersinger* e *Fin de partie* di Kurtág alla Staatsoper di Berlino farei riuscito a inserire alla preparazione e le recite di *Das Rheingold*.

AT Un incastro possibile anche grazie alla preziosa collaborazione con Simone Young.

SS Sì, è stato davvero un colpo di fortuna. Basti pensare che ho cominciato la mia carriera oltre vent'anni fa come maestro collaboratore, poi assistente e infine Kapellmeister dell'Opera di Amburgo proprio sotto la direzione di Simone Young, che è una collega e un'amica ma all'epoca è stata davvero una mentore per me. Proprio con lei ho affrontato per la prima volta il *Ring* e c'è una naturale affinità nella visione che rende molto più facile affrontare questo progetto.

AT Non è complesso dividersi a quattro mani il lavoro in prova e in recita?

SS Non so se sarebbe possibile in altre circostanze, ma in questo caso possiamo fare affidamento su una reciproca conoscenza e sull'abitudine a lavorare insieme, oltre a condividere un principio fondamentale: quello di guidare la preparazione di *Das Rheingold* e del *Ring* in generale. Inoltre, da quando sono stato prescelto e avviato i contatti mi è quotidianamente per affrontare ogni questione, suddividere il lavoro alle prove e procedere insieme a costruirlo, mattone dopo mattone.

AT Ha parlato di principi che guidano la preparazione del *Rheingold*. Quali sono per lei?

SS Se dovessi elencarli direi l'attenzione alla costruzione di un suono tedesco nell'orchestra, la qualità del legato, lo spazio lasciato alla parola e soprattutto il senso dei fraseggi. Io e Simone Young ve ne stiamo parlando da studi preliminari del lavoro di cesello con i cantanti, con grande attenzione alla musica come al testo. Ecco, stiamo attraversando e assaporando un testo ritmicamente più complesso del *Rheingold*, che per me è un vero e proprio pezzo di concertazione.

AT Che cosa intende?

SS Nel *Rheingold*, così come in molte opere sopratutto tedesche, la forma di una frase musicale è sempre guidata dal significato del testo. E la conversazione, dettare i tempi, nonostante la densa *texture* sinfonica delle opere wagneriane. Anche perché il *Rheingold* introduce quel che è fondamento di tutto il *Ring*, quindi al pubblico vengono fornite molte informazioni dettagliate ed è importante che arrivino con chiarezza ed efficacia, tenendo sertato il ritmo dei tanti dialoghi.

AT Quindi una visione più trasparente e drammatica piuttosto che brumosa e lirica.

SS Esatto, che poi è conforme alle richieste dello stesso Wagner. Nelle sue note è lui a insistere più volte sul fatto che la musica debba scorrere, che non si debba arrestare il flusso, che non ci si debba abbandonare all'aspetto più monumentale del suono, né a quello eccessivamente lirico. Ovviamente è difficilissimo perché questa musica è talmente bella che ti viene spontaneo fermarti a delibare ogni singola battuta, ma così si perde la naturalezza espressiva.

AT Eppure, questo aspetto monumentale di cui parla è rimasto connesso a Wagner e in particolare al *Ring*.

SS Certamente vi è un elemento grandioso nel *Ring*, musicale e logistico. Basti pensare all'impegno che deve assumersi un teatro, ancora oggi, per mettere in scena tutte e quattro le opere. Se si pensa a un teatro nel mezzo di una produzione dell'intero *Ring*, con la necessità di adeguarsi a non triplicarsi per seguire tutto il lavoro, persino il Marvel Cinematic Universe non ti sembra poi così impressionante!

AT Parlando di un elemento centrale della preparazione del *Ring* come si seguono i cantanti per *Das Rheingold*, anche considerando l'impatto di quest'opera sui restanti capitoli della Tetralogia?

SS Non è un compito semplice e il cammino è irto di ostacoli. Il primo sta già nella frammentarietà delle quattro diverse opere, che scrive a distanze di anni, pongono ognuna una sfida diversa tanto al direttore quanto al orchestra e al cantante. Quando scrivi *Rheingold* non sei certo di poter fare sette quali scarsano gli sviluppi successivi e molta responsabilità resta al singolo interprete, che deve essere sempre consapevole di come ogni gesto si inserisce nel quadro Tetralogia. Anche per questo ajuta davvero molto avere un cast eccellente, con cantanti che hanno già affrontato il ruolo più volte almeno una volta, come è il caso del cast che avremo alla Scala, e che dunque hanno già presente come si collocano nella totalità di questo affresco.

AT Immagino sia facile farsi inimorire dalla vastità di un simile compito.

SS Ah, facilissimo. Però, quando cominciai affrontarlo, ti rendi conto che il lavoro sul *Ring* non è poi così diverso da quello su un'opera di Mozart. Il livello di dettaglio che devi ricercare con l'orchestra come con i cantanti è lo stesso, perché è solo grazie alla cura di quei tanti piccoli elementi, come un ritmo, un fraseggio, un suono, una transizione, che poi l'impalcatura di tutte e quattro le opere sta insieme.

AT Ha parlato di "suono tedesco". Pensa possa rappresentare una sfida per un'orchestra italiana, che non frequenta assiduamente Wagner?

SS Assolutamente no, ormai l'ambiente musicale è completamente internazionale. Io stesso sono un inglese che ha vissuto vent'anni in Germania ed è cresciuto tra Bekanto, Verdi e Puccini. Il livello dei musicisti di un teatro come la Scala è talmente alto, che in un secondo l'orchestra riesce a cogliere lo stile e il carattere che quella musica richiede. Sicuramente ci saranno cose su cui lavorare, come la cavata degli archi, l'attenzione alle lunghe frasi, il rilievo dato alle ample strutture sinfoniche, ma non è da sottovalutare la flessibilità, l'ascolto, il senso del dramma che ti dà la lunga frequentazione con il repertorio italiano.

AT Mi sembra che, nella sua visione, teatro e sinfonia siano abbiano in Wagner uguale rilevanza.

SS Perché era tra gli obiettivi dello stesso Wagner trovare un modo per cui lo sviluppo sinfonico non distraesse dalla semantica del teatro di parola. Basti pensare a come dia forma ai vari *Leitmotive*, modellandoli perché possano incastrarsi, combinarsi e dialogare come in un dramma musicale. Se si cerca di affrontare Wagner, e in particolare proprio *Das Rheingold*, unicamente dal punto di vista sinfonico-musicale, si perde in parteza. Per fare un esempio, ci sono intere sezioni in cui i cantanti sono completamente soli, giusto a ridosso di accordi di sottofondo. Ecco, quel momento non è separato da ciò che lo precede e lo segue e come direttore non puoi lasciare che il cantante si sieda da qualche parte e canti la sua aria incurante, devi assicurarti che venga mantenuto sempre lo stesso livello drammatico, altrimenti la struttura non regge.

AT Dopo Wagner, come sarà tornare alla Scala con il *Così fan tutte* di Mozart nella prossima Stagione?

SS Questo *Rheingold* è stato una sorpresa e una fortuna perché, se c'è una cosa che amo del mestiere di direttore, è che ti richiede di costruire un rapporto con i musicisti, passo dopo passo, per portare tutti a quel livello. Sono quindi ancora più felice di avere già l'occasione di compiere un secondo passo e di farlo con Mozart, che è un ritorno alle origini... alla base di tutto ciò che facciamo in teatro e come musicisti.

— ALESSANDRO TOMMASI

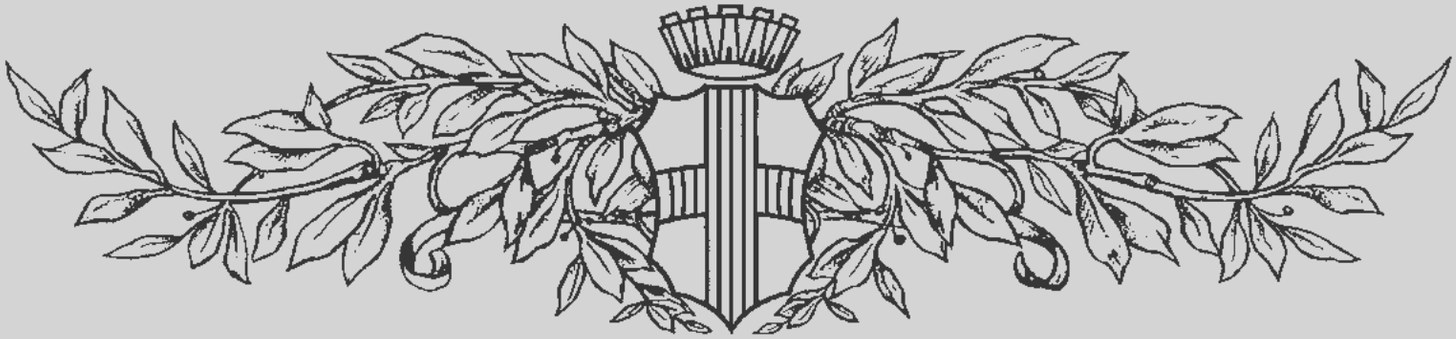
Direttore e organizzatore, ha studiato management classico e pianoforte, scrive per Amadeus, Quinte Parallele, La Salon Musical ed è membro dell'Associazione Critici Musicali

Andrea Carroll, Svetlina Stoyanova, Virginie Verrez come Woglinde, Wellgunde e Flosshilde

Ólafur Sigurdarson nei panni di Alberich

Norbert Ernst nei panni di Loge

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

02

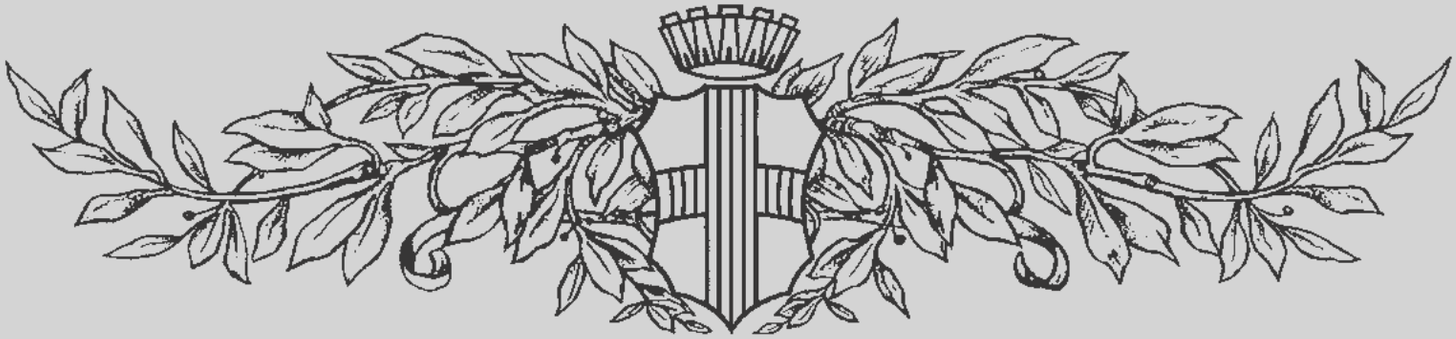
BALLETTO

INTERVISTE

Danze americane

FOTOGRAFIA DI COSTAS

Megan Fairchild, Joseph Gordon, *Dances at a Gathering*, New York City Ballet



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

George Balanchine e Jerome Robbins, 1970
Courtesy of the New York Public Library

DANZE AMERICANE

Patricia Neary, Jean-Pierre Frohlich e Ben Huys, supervisori coreografici del nuovo trittico di balletti, parlano dei lavori chiave di George Balanchine e di Jerome Robbins che stanno rimontando per il Corpo di Ballo della Scala

Dall'8 al 20 novembre il *Trittico Balanchine / Robbins* conclude la Stagione di Balletto 2023/2024 omaggiando due maestri, assoluti punti di riferimento per il mondo della danza: George Balanchine, con *Theme and Variations*, che torna in scena nel nuovo allestimento di Luisa Spinatelli, e Jerome Robbins, con due lavori mai visti prima alla Scala: *Dances at a Gathering*, di grande delicatezza, e *The Concert*, frizzante e spettacolo. Lattuale generazione di artisti scaligeri si confronta per la prima volta con questi tre balletti: compito dei supervisori coreografici delle rispettive formazioni farli rimergere nello stile e nelle specificità di queste importanti produzioni. Li abbiamo incontrati e hanno condiviso con noi la loro esperienza.

Patricia Neary: *Theme and Variations*, uno dei più grandi balletti classici di sempre

In Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets, pubblicato per la prima volta nel 1954, Balanchine parla della prima versione di *Theme and Variations*: "Oltre alle partiture per balletto, Čajkovskij ne ha composte molte altre, perfettamente danzabili. Ed era naturale in un uomo che aveva trovato nel balletto un'ispirazione geniale. Tra l'epoca del suo primo balletto, *Il lago dei cigni* (1875), e quella del secondo, *La Bella addormentata*, Čajkovskij ha scritto quattro suite orchestrali. Non erano composte per la danza ma, ascoltandole, non si capisce perché Čajkovskij non sia stato il compositore preferito dei coreografi del suo tempo. Nel 1931 ho creato *Mozartiana* sulla quarta di queste suite orchestrali, mentre *Theme and Variations* ha composto sulla musica del finale della *Suite n. 3*. È un balletto di danza pura. Evoca il grande periodo della danza classica, quello del balletto Imperiale Russo". Un omaggio, lo stilappo del lessico del balletto classico, *Theme and Variations* fu creato nel 1947 per il Ballet Theatre (futuro American Ballet Theatre), e nel 1960 entrò nel repertorio del New York City Ballet; discutendo dopo Balanchine utilizzò l'intera suite orchestrale per creare *Tschaikovsky Suite No. 3* e, con alcune piccole revisioni, *Theme and Variations* tornò in repertorio come quarto e ultimo movimento di questo balletto.

Theme and Variations, il Corpo di Ballo della Scala
© Teatro Carlo Felice di Genova, 2019

Il Corpo di Ballo scaligero interpretò per la prima volta *Theme and Variations* nel 2004 all'Teatro Carlo Felice di Genova, per il Festival Internazionale di Balletto, e l'anno successivo alla Scala all'interno del "Tritico Novecento". A 120 anni dalla nascita di Balanchine e a 20 anni dall'ingresso nel repertorio scaligero, questo titolo torna in scena in un nuovo allestimento firmato per le scene e i costumi da Luisa Spinatelli; oggi come allora la supervisione coreografica è curata da Patricia Neary; tra le *top dancers* di Balanchine (al NYCB dal 1960 al 1968, Neary ha ripreso oltre 30 suoi capolavori in tutto il mondo, prima incaricata dal Maestro in persona e poi sotto l'egida del George Balanchine Trust.

Patricia Neary non ha dubbi su cosa significhi rimontare un balletto che fa parte della storia della danza del Novecento: "È ancora oggi incredibile e uno dei più grandi lavori di Balanchine. È un grande balletto classico, intimo, moderno, magnifico tecnicamente per tutti, soprattutto per i due interpreti principali. Sono circa 45 anni che lo insegno... Dagli anni Settanta, quindi da quasi 50 anni. Ho messo in scena per numerosi ballerini e compagnie: Royal Ballet, Opéra di Parigi, Berlino, Balletto di Danimarca, Oslo, Amsterdam, Romania, Giappone, Balletto Reale di Birmingham... solo per citarne alcuni".

Nelle note al programma si legge: "Il movimento finale della terza suite orchestrale di Čajkovskij si compone di 12 variazioni. Lo spettacolo si apre rivelando un ensemble di dodici donne e una coppia principale. Allo svilupparsi del balletto, da una variazione all'altra, gli assolo della ballerina e del suo cavaliere sono infrantesi attraverso i momenti corali. Come in tutti i balletti classici, c'è un passo a due centrale. Una grande Polonese trasporta verso l'apice finale in cui è coinvolto l'intero cast di 26 danzatori". Chiediamo dunque a Patricia Neary su una scala di difficoltà quante le prove, cosa viene richiesto ai ballerini, quali abilità devono sviluppare. "Mr.B. è un coreografo straordinario dal punto di vista musicale, è fenomenale. Nessun ballerino che sesgue questo balletto lo ama. Ma tecnicamente è il più impegnativo di tutti per la coppia principale. Naturalmente, quando insegno i balletti di Mr.B. dobbiamo lavorare per avere i giusti tempi, che di solito sono veloci: ogni balletto di Mr. B. è incentrato sulla musica, sulla velocità, e questo in particolare. È uno dei più grandi balletti classici di sempre e tutto per me è molto importante: la tecnica, la musicalità, le braccia, i piedi... Chi potrebbe dire molto su questa produzione è proprio Manuel Legris, uno dei più grandi danzatori. Gli ho insegnato il balletto quando era all'Opéra di Parigi, *absolutely the best in it*".

Jean-Pierre Frohlich: in *The Concert*, la scaraffata di Robbins

The Concert, per la prima volta alla Scala, è un balletto in cui Jerome Robbins si diverte – e fa divertire – con le stravaganze del pubblico di una sala da concerto. La prima ebbe luogo al City Center of Music and Drama di New York nel 1956 per il New York City Ballet. Robbins realizzò poi altre tre balletti su musica di Chopin: *Dances at a Gathering*, *In the Night* e *Other Dances*. Le note di sala recitano: "Uno dei piaceri di assistere a un concerto è la libertà di perdersi nell'ascolto della musica. Molto spesso, inconsciamente, si fortamo immagini mentali e modelli e i percorsi di queste fantasticherie sono influenzati dalla musica stessa, dalle note del programma o dai sogni, dai pensieri e dalle fantasie personali dell'ascoltatore. Alle musiche di Chopin, in particolare, sono stati attribuiti nomi programmatici inventati quali lo Studio della 'farfalla', il Valzer 'di un minuto', il Preludio 'della goccia d'acqua', eccetera".

Jean-Pierre Frohlich sta rimontando *The Concert* alla Scala per il Jerome Robbins Trust e condivide con noi il suo percorso con il grande coreografo. "L'ho conosciuto quando ero molto giovane e studiavo alla School of American Ballet. Rimettere in scena questo balletto significa molto per me. È un onore e un privilegio poter riportare in scena un pezzo della storia della danza del XX secolo. Sono più di 3 anni che lo rimonto, con innumerevoli artisti ed étoile nel mondo. Prima ero convinto come ballerino, uno degli 'strumenti' di Jerome Robbins, poi sono diventato il suo assistente e quando era in via viaggiavamo assieme e con lui ho rimontato i suoi balletti in numerose compagnie; ora continuo la sua eredità".

Gli domandiamo quale sia a suo parere la forza di *The Concert* e concorda sulla sua specificità di questo balletto porti a strutturare il lavoro in sala prove: "Credo che uno dei punti di forza sia che il pubblico riesce a relazionarsi con i ballerini sul palco o con i vari personaggi, perché questo genere di soggetti si vedono spesso quando si va a un balletto o a un'opera. Li vedi e ti ritrovi a fare le stesse cose che fanno loro. E poi è bello sentir ridere i pubblico. È bello guardare un balletto e non dover cercare troppo di capire cosa sta succedendo, perché è la coreografia stessa a dirti cosa succede, anche se non si balla di danza o di balletto. Ciò che è difficile in questa produzione è proprio il dettaglio. È molto concentrato sui dettagli. *Comedy is timing*. Quindi i ritmi per ogni sezione sono davvero molto importanti, perché se si sbagliano si perde il pubblico. Quello che chiedo ai danzatori è di calarsi nella situazione. Come fa un attore, o come fa chiunque nella sua quotidianità. Chiedo ai danzatori di guardare ciò che fanno e come lo fanno, per capire che non devono rendere divertente solo perché è un balletto divertente. Sono le situazioni a renderlo tale. Se, guardandosi, i tempi e le situazioni hanno un senso per loro, allora arriva anche al pubblico".

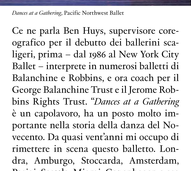
The Concert, New York City Ballet

Il tutto legato a uno stretto rapporto fra coreografia e musica. "Penso che Robbins abbia visto molte storie dentro la musica di Chopin e che abbia trovato il modo di raccontarle attraverso il movimento, senza dire una parola, e attraverso ciò che chiedeva ai ballerini di fare. Non lo considero tanto un balletto quanto una scenetta, cioè diverse sezioni, vari *divertissement*. Poi lui aveva un modo divertente di collegare tutto quando coreografava parti diverse in momenti diversi: sapeva mettere tutto insieme, come un medico o un chimico, sapeva "shakerare" il tutto e trovare un ordine che avesse senso. Tra le tante peculiarità di Jerome Robbins, in *The Concert* emerge la sua teatralità. Era un genio quando si trattava di teatro. Per lui era tutta questione di verità. Desiderava essere onesto. Voleva assicurarsi che il pubblico capisse quello che stava facendo e che si trovasse dentro la situazione, che fosse coinvolto e si riconoscesse in questi personaggi sul palco. Voleva anche che i danzatori fossero persone, non ballerini: anche se con le punte, persone vere".

Per chi assiste a questo balletto per la prima volta, Frohlich ha un solo suggerimento: "Sedersi e godersi lo spettacolo. Non abbiate paura di ridere se pensate che sia divertente! A volte gli spettatori – ho notato soprattutto in Europa – hanno timore a ridere perché in teatro 'non sta bene', ma io penso che dovrebbero lasciarsi andare e godersi ciò che stanno guardando. Non c'è niente di particolare a cui prestare attenzione. Sedetevi, guardate il balletto, ridete se volete ridere, e questo è tutto".

Ben Huys: il senso di comunità di *Dances at a Gathering*

Robbins crea *Dances at a Gathering* – secondo dei suoi balletti su musiche di Chopin – nel 1969, dedicandolo alla memoria di Jerome Rabinowitz, pioniera del *lighting design*. A *Newsweek* quello stesso anno dichiarò: "Ho iniziato a fare un *pas de deux* per Eddie Villella e Patricia McBride, poi mi sono lasciato trasportare dalla musica. Tutto è iniziato a sgorgare come se una valvola dentro di me si fosse aperta e la purezza del lavoro con i ballerini avesse preso il sopravvento".



Dances at a Gathering, Pacific Northwest Ballet

Ce ne parla Ben Huys, supervisore coreografico per il debutto dei ballerini scaligeri, prima – dal 1986 al New York City Ballet – interprete in numerosi balletti di Balanchine e Robbins, e ora coach per il George Balanchine Trust e il Jerome Robbins Rights Trust. "*Dances at a Gathering* è un capolavoro, ha un posto molto importante nella storia della danza del Novecento. Da quasi vent'anni mi occupo di rimettere in scena questo balletto. Londra, Amburgo, Stoccarda, Amsterdam, Parigi, Seattle, Miami, Copenhagen e ora Milano: per me è un onore e un privilegio trasmettere quanto ho appreso lavorando direttamente con Robbins su questo meraviglioso titolo. Una coreografia geniale, ingegnosa, musicale e bellissima, che rende il balletto ancora oggi molto importante. Non sembra affatto datato. Al contrario, ancora oggi i ballerini amano eseguirlo e il pubblico ama guardarlo".

Avendo lavorato direttamente con Jerome Robbins, Huys ha molti ricordi di prima mano su questa produzione. "Ho avuto la fortuna di lavorare direttamente con lui su questo balletto per circa dieci anni, interpretando il 'Green Boy' (i ruoli sono indicati con il colore del costume). Le prove con Robbins potevano essere lunghe, intense e non sempre facili: era molto esigente e si aspettava il massimo da te, proprio come da se stesso. *Dances at a Gathering* significava molto per lui, infatti teneva a partecipare personalmente alle prove e lo faceva con piacere. Anche se le prove erano impegnative, grazie al suo forte senso dell'umorismo ci siamo persino divertiti. Ci organizzavamo per grande sorpresa nel seguire alcune sezioni del balletto. C'era rispetto reciproco tra coreografo e ballerini e raramente cambiava il cast, quindi se eri coinvolto nel balletto restavi per molto tempo e questo ti faceva sentire parte di qualcosa di molto speciale. La particolarità di questo balletto è che non esiste un corpo di ballo, ma solo dieci ballerini principali. Il cast originale era composto da un gruppo di ballerini straordinari – Violette Verdy, Patricia McBride, Edward Villella, Allegra Kent, Kay Mazzo, solo per citarne alcuni – ed è stato meraviglioso vedere così tanti artisti in tutto il mondo fare propri i ruoli interpretati".

Anche a lui domandiamo quale sia a suo avviso il significato di questo balletto e sua cosa i danzatori in sala prove devono prestare maggiormente attenzione per renderlo al meglio. "Il balletto non ha una storia, si tratta di persone che si rimanono in uno spazio e danzano l'una con l'altra. È tutto lì, una grande coreografia sulla bellissima musica di Chopin. C'è un verso senso di comunità nel balletto e come ballerino lo si percepisce. Come tutte le creazioni di Robbins, *Dances at a Gathering* parla di relazioni, di amore, di amicizia e di vita. La parte più importante è la relazione con l'altro: Robbins era molto preciso al riguardo e sottolineava l'importanza di guardarsi l'un l'altro, danzare l'uno in rapporto con l'altro. Per comprenderlo i ballerini devono avere senso artistico e la giusta sensibilità. È un balletto molto intimo, il pubblico deve avere quasi la sensazione di guardare dal buco della serratura di una porta. Penso che sia meraviglioso che Manuel Legris abbia portato *Dances at a Gathering* nel repertorio del Teatro alla Scala. È un privilegio e una grande opportunità per i ballerini interpretare questo balletto nella loro carriera, e che regalo per il pubblico poter godere di questo capolavoro!".

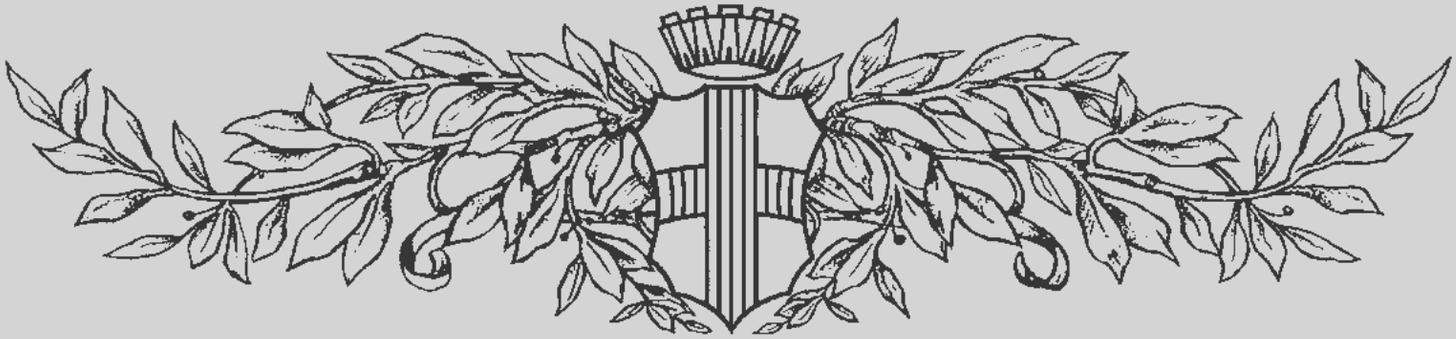
— CARLA VIGEVANI

Ben Huys prova *Dances at a Gathering* con Claudio Coviello e Saúl Ramos Ponce

Patricia Neary prova *Theme and Variations* in sala ballo

Jean-Pierre Frohlich prova *The Concert* in sala ballo

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

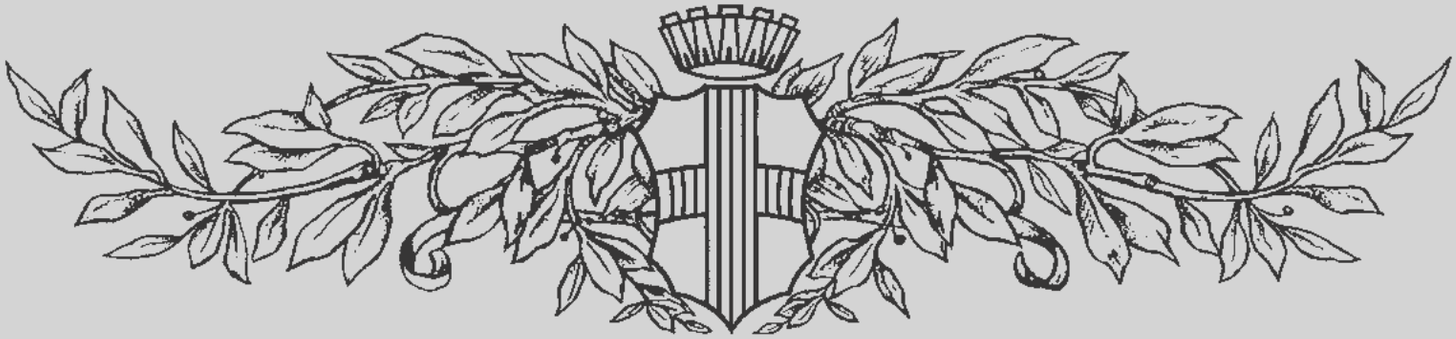
03

CONCERTI

PRESENTAZIONE
I concerti
di novembre
↘

Appuntamenti
da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

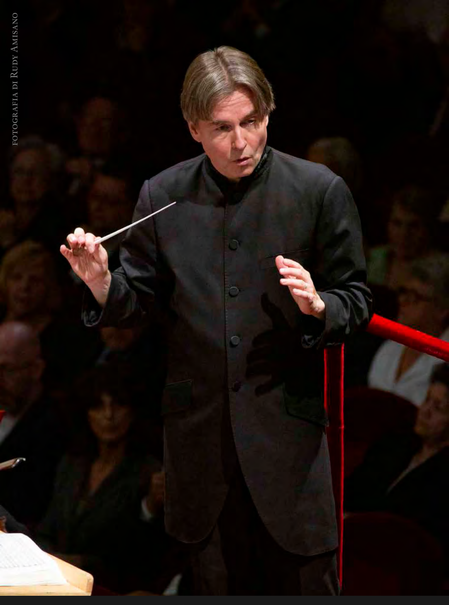


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



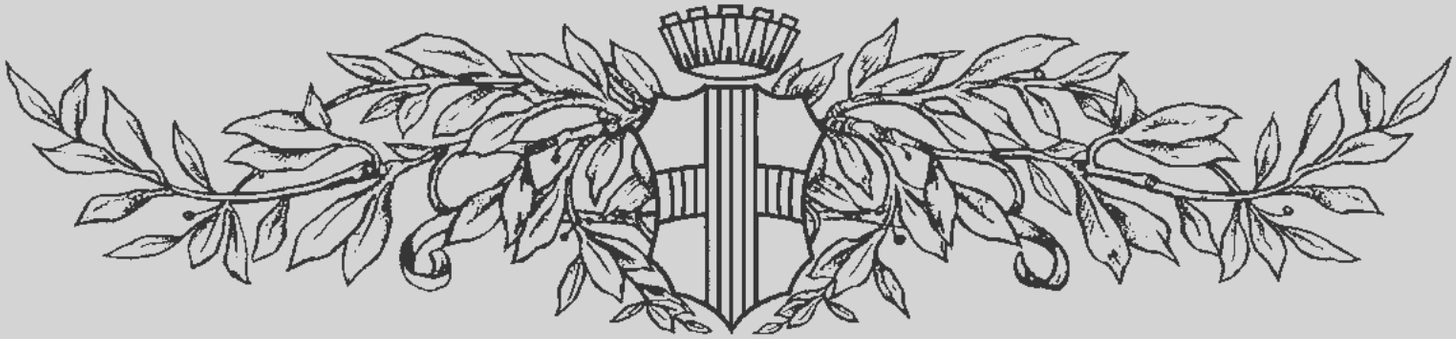
Esa-Pekka Salonen dirige l'Orchestra Filarmonica della Scala, 2014

I CONCERTI DI NOVEMBRE

I concerti scaligeri di novembre iniziano con l'appuntamento che chiude la Stagione della Filarmonica 2024. Lunedì 4 Fabio Luisi dirige Strauss, autore su cui torna ciclicamente, stavolta con il poema sinfonico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* e con la suite dal *Rosenkavalier*. In apertura il *Concerto per pianoforte n. 20 in re minore K 466* di Mozart con il pianista Alessandro Taverna. Sabato 9 invece è atteso alla Scala Esa-Pekka Salonen insieme alla Philharmonia Orchestra con un programma che prevede il *Concerto per orchestra* di Bartók e la *Sinfonia n. 1* di Sibelius. Ancora Strauss è al centro del programma del primo concerto della nuova Stagione Sinfonica della Scala con Simone Young che il 21, 22 e 23 dirige *Ein Heldenleben*, preceduto dal *Concerto per violino* di Brahms con solista Sergej Krylov.

Il 18 i Virtuosi del Teatro alla Scala e il soprano Mariangela Sicilia sono diretti da Massimiliano Caldi in musiche da camera di Puccini per una serata benefica a favore di VIDAS. Sempre a Puccini è dedicata una grande serata il 29 che sarà il culmine delle celebrazioni del Centenario: protagonisti Riccardo Chailly, Anna Netrebko, Jonas Kaufmann e ancora Mariangela Sicilia. Il mese di novembre è ricco anche di concerti cameristici, iniziando con gli ultimi due appuntamenti della stagione del fortunato ciclo della domenica nel Ridotto dei Palchi: il 10 Giuseppe Ettorre al contrabbasso e Pierluigi Di Tella al pianoforte eseguono brani di Franz Schubert, Nicola Sani e Johannes Brahms, mentre il 17 il Quartetto d'archi della Scala si esibisce in un concerto beethoveniano con i *Quartetti n. 4 in do minore, n.11 in fa minore* e *n.14 in do diesis minore*. Il 19 il giovane pianista francese Alexandre Kantorow presenta un ricco programma con musiche di Brahms, Liszt, Bartók e Rachmaninov. È infine il baritono Ludovic Tézier ad aprire il nuovo ciclo di Recital di canto; atteso anche come Don Carlo di Vargas nella *Forza del destino* inaugurale, Tézier sarà accompagnato dal pianista Julius Drake in musiche di Schumann, Duparc e Wagner.

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

6 NOVEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista del *Trittico Balanchine/Robbins* in scena dall'8 novembre, Marinella Guatterini incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza con video, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "Danzando in compagnia".

---

9 NOVEMBRE, ORE 15

INCONTRO DI STUDIO

In occasione dell'Inaugurazione della Stagione 2024/2025 la Scala organizza un incontro di studio sulla *Forza del destino* moderato da Raffaele Mellace dal titolo "L'affresco romanzesco di un'umanità variopinta". Partecipano Vittorio Coletti, Michele Girardi ed Emanuele Senici. Attesa la partecipazione di Riccardo Chailly.

---

10 NOVEMBRE, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Un nuovo appuntamento della Stagione di musica da camera nel Ridotto dei Palchi. Giuseppe Ettorre al contrabbasso e Pierluigi Di Tella al pianoforte eseguono brani di Franz Schubert, Nicola Sani e Johannes Brahms.

---

17 NOVEMBRE, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Per l'ultimo appuntamento cameristico della Stagione, il Quartetto d'archi della Scala si esibisce in un concerto beethoveniano. In programma i Quartetti *n. 4 in do minore*, *n. 11 in fa minore* e *n. 14 in do diesis minore*.

---

18 NOVEMBRE, ORE 20

I VIRTUOSI DEL TEATRO ALLA SCALA

Per una serata benefica a favore di VIDAS, i Virtuosi del Teatro alla Scala diretti da Massimiliano Caldi, con il soprano Mariangela Sicilia, eseguono musiche da camera di Puccini.

---

24 NOVEMBRE, ORE 20

LUDOVIC TÉZIER

Il primo appuntamento del nuovo ciclo di Recital di canto è con Ludovic Tézier, atteso anche come Don Carlo di Vargas nella *Forza del destino* inaugurale. Insieme al pianista Julius Drake si esibirà in un concerto con musiche di Schumann, Duparc e Wagner.

---

27 NOVEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della nuova *Forza del destino*, Alessandro Roccatagliati incontra il pubblico della Scala con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Tra teatralità romanzesca e dramma musicale: una trasfigurazione verdiana".

---

29 NOVEMBRE, ORE 20

CHAILLY / NETREBKO / KAUFMANN

Importante appuntamento delle celebrazioni del Centenario pucciniano: Riccardo Chailly dirige Anna Netrebko, Jonas Kaufmann e Mariangela Sicilia in alcune pagine, sia celebri sia rare, del compositore toscano.

---

30 NOVEMBRE, ORE 11 E ORE 14:30

IL PICCOLO SPAZZACAMINO PER BAMBINI

Riprendono al Teatro Lirico Giorgio Gaber le recite della fortunata produzione dell'opera per bambini di Benjamin Britten, con regia di Lorenza Cantini e scene di Angelo Sala.

Mostre a Milano

fino al 9 febbraio 2025

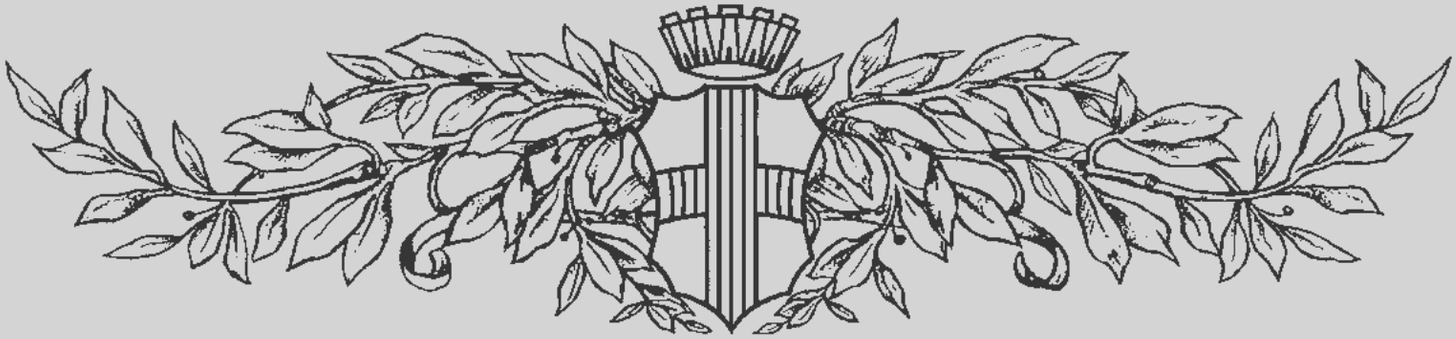
PALAZZO REALE BAJ CHEZ BAJ

In occasione del centenario della nascita, Milano celebra Enrico Baj (Milano, 1924 – Vergiate, 2003), uno dei maestri della Neo-avanguardia italiana e internazionale, con un'ampia retrospettiva in Sala delle Cariatidi, studiata per ripercorrere tutti i temi e i soggetti della sua lunga e poliedrica esperienza. Baj torna a Palazzo Reale a dodici anni dall'esposizione, nella stessa sala, de *I funerali dell'anarchico Pinelli* che, per la prima volta, sarà integrata in un percorso antologico e in un dialogo puntuale con altri lavori del maestro.

Enrico Baj, 1964

Promosso e prodotto da Comune di Milano-Cultura e da Palazzo Reale con Electa, curato da Chiara Gatti e Roberta Cerini Baj, il progetto conta quasi cinquanta opere selezionate in un arco temporale che dai primi anni Cinquanta giunge all'alba del Duemila, attraversando le fasi di ricerca e adesione ai movimenti del tempo: dal recupero del Dadaismo e del Surrealismo ai modi dell'arte Informale, dalla vicinanza al gruppo nordico di Co.Br.A alla genesi del movimento dell'arte Nucleare, che Baj fondò a Milano con Sergio Dangelo nel 1951. Partendo dall'astrazione gestuale degli esordi, passando per la nascita delle sue larvali figure antropomorfe e per l'eruzione delle montagne liquefatte nel corpo magmatico dei Generali, si toccherà la parodia delle invasioni extraterrestri per approdare all'esercito dei Meccano e al mondo animato delle cassettiere e dei trumeau.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

MOSTRE
Puccini nell'epoca della riproducibilità tecnica
↘

PORTFOLIO BOZZETTI E FIGURINI
Savinio alla Scala
↘

NOTE D'ARCHIVIO
Peripezie statuarie
↘

LIBRI
Dalla buca d'orchestra
↘

DISCHI
Kantorow tra miniatura e grande forma
↘

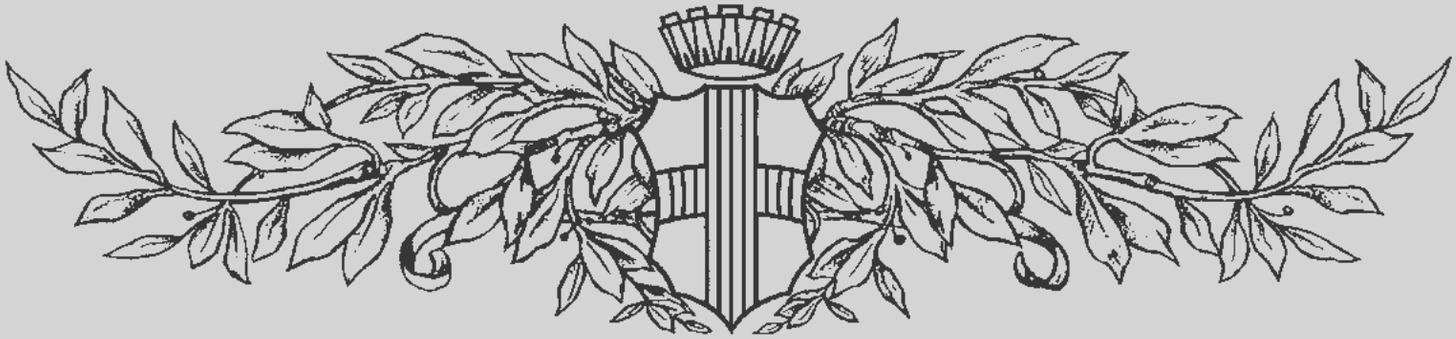
MEMORIE DELLA SCALA
Visse d'arte, ora vive d'amor
↘

SCALIGERI
Silvia Spruzzola
↘

INFORMAZIONI
↘

A NATALE REGALA L'EMOZIONE DI UNO SPETTACOLO ALLA SCALA

Figurino per Hoffmann, 1949



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Al Museo Teatrale alla Scala

PUCCINI NELL'EPOCA DELLA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA

Pierluigi Ledda, Direttore generale dell'Archivio Storico Ricordi, dialoga con Gabriele Dotto, Direttore scientifico dello stesso Archivio, che ha curato la mostra "Puccini – Opera Meets New Media" al Museo Teatrale alla Scala

Ingresso della mostra, grammofono prodotto dalla Società Italiana di Fonografia, modello a-co "Sonrara"

PL Sapevamo già da tempo che quest'anno avremmo voluto celebrare la figura di Puccini, ricordo che già qualche tempo fa ne avevamo parlato, ragionevole, su come concepire le celebrazioni senza cadere in toni apologetici.

GD A novembre del 2019, eravamo alla vigilia ne Scala alla Mostra Library di New York, ripresa della mostra "L'Impresa Opera" che ebbe un grande successo a Berlino, Bruxelles e Milano. Ci chiedemmo cosa avremmo fatto in seguito. Un pensiero provocazione, proposto il tema "Puccini nel XX secolo", ma senza incentrarlo sulla sua musica o sulla sua biografia, dato che era prevedibile che nell'anno delle celebrazioni ce ne sarebbero state a sua sua sarebbero state a iosa.

PL Quel progetto raccontava gli sforzi dell'editore, Casa Ricordi, per portare Verdi a comporre gli ultimi capolavori Falstaff e Otello in modo che riscuotessero un successo immediato e fossero rappresentati degnamente con cuore l'apparato scenico e scenografico. La tua proposta curatoriale per Puccini segue quel tracciato, ma sposta leggermente la prospettiva perché descrive il rapporto di Puccini e Casa Ricordi con il contesto della loro epoca, che avevano non pochi punti di contatto con le industrie culturali del nostro tempo.

GD Esatto, ma dal punto di vista alquanto medito di lettori esterni che hanno avuto un effetto dirompente sui tradizionali modelli di dissemizione dell'opera: Casa la grande crescita del mercato scelta riproduzione meccanica sia audio sia visiva. Negli ultimi ventanni è cresciuto a conseguenza dell'impoverimento dell'industria musicale, tema già materia d'interesse negli ultimi decenni tra storici dell'economia, basti pensare ai libri fondamentali di John Rosselli, ma assai di rado studiata a fondo da musicologi. I biografi fino a quarant'anni fa ancora abbastanza ritenevano la dedaramonica del genio solitario che comunque sarebbe affiorato, della musica che in ogni caso si sarebbe ascoltata. Vale questo se qualcuno sta scrivendo brani da camera o lavori più impegnativi che restano nel cassetto, ma quando si tratta di teatro lirico da mettere effettivamente in scena, che (come analogia moderna) è come fare film, è controvita una grande quantità di talenti, non solo creativi ma anche a livello di produzione, marketing e commercializzazione. Il compositore, nonostante il dedaramonica del genio solitario che comunque sarebbe affiorato, della musica che in ogni caso si sarebbe ascoltata. Vale questo se qualcuno sta scrivendo brani da camera o lavori più impegnativi che restano nel cassetto, ma quando si tratta di teatro lirico da mettere effettivamente in scena, che (come analogia moderna) è come fare film, è controvita una grande quantità di talenti, non solo creativi ma anche a livello di produzione, marketing e commercializzazione. Il compositore, nonostante, in molti casi, era consapevole che senza un successo, anche economico, le sue opere non sarebbero circolate. C'è poi il ruolo dell'editore: se tra i non esperti si sentea si rispondere a una domanda come "chi era Ricordi, Beethoven?", sarà che gli appassionati amatoriali non si fatica invece a dire che l'editore principale di Verdi era Ricordi. Questo editore, dalla fondazione a scame commerciale rari nel mondo dell'editoria musicale, ha avuto una visione lungimirante nel marketing, che oggi vediamo come modo moderno. Per la fama storia dell'arte grafica agli inizi del Novecento, quando il cinema è la voce letteraria diventano fenomeno sociale più di nicchia ma commercialmente impomenti. Non immediatamente, bada bene, perche erano spesso accolti la tecnologia di ripresa ma anche in documenti aziendali, che un numero limitato di studiosi hanno visio pagarti questi ultimi dal Museo Teatrale Bracciforti *Meranti dell'Opera* del 2011, la storia, la programmazione e l'evoluzione di ancora oditore musicale, nuovo di diversa impresario, maestro di merchandising e marketing con una rete distribuviva impressionante. Persino gli spartiti hanno prima Novecento (che si considerazvano anche a quei tempi maestri della materia) immiravano spesso a grandi artisti italiani pa per la sua bravura commerciale, come evidenziato da un articolo lusinghiero a due pagine inserto appunto in New York Times all'epoca della prima della *Fanciulla del West*. Il fatto di avere questo *case study* di Puccini è importante: non solo stesa un autore o un repertorio minore, avrebbe avuto un ritorento interesse storico, Ma più parlamo del compositore lirico italiano vivente più famoso del mondo, che si adatava benissimo a un *branding*. Puccini era un uomo che teneva molto all'immagine che proiettava, e la sua musica era diventata iper-popolare (lo storico Julian Budden scrive che "nessun compositore comunica col pubblico in modo più diretto di Puccini"), grazie anche alla massiccia possibilità commerciale e industriale di far arrivare in modo capillare questo repertorio a un vasto pubblico. Mi sembrava un taglio medito per questa mostra, in linea con quello che tanti giovani studiosi stanno affrontando oggi: la riproduzione meccanica, il mondo dei cinema è di fatto che non era mai stato "muto", poi questo tipo di marketing, che per l'epoca era all'avanguardia.

PL Proprio Baia Curioni nella prelazione del libro, parlando del concerto di arte, sostiene l'ossimoro tra una dimensione individuale e per l'impunto artistica e una dimensione collettiva e produttiva. Questa oscillazione è una costante di Casa Ricordi, perché l'opera non è produzione ma in un ambiente aesterico, ma è sempre immersa in un contesto, in una fitta rete di istanze politiche, sociali, economiche e filosofiche. Guardando a Puccini, una certa continuità tra la produzione delle sue opere e il primo cinema mi ricorda una recente considerazione del regista cinematografico Paul Schrader quando dice che i sistemi di fruizione sono fluidi per definizione. Oggi si "condanna" la fruizione di film attraverso i servizi di streaming su schermi molto piccoli, rispetto a una fruizione più nobile come quella in sala, come se quella modalità fosse dunque stata cristallizzata e immutabile. Invece anche quella modalità è figlia del teatro, e quindi il risultato di una prospettiva e costante rimodulazione dei modi di fruire l'arte. Sempre in riferimento al cinema e agli aspetti imprenditoriali, mi affascina quella componente di rischiosità che accomuna molto le due industrie. Per entrambe vale l'assioma che non si può determinare in maniera scientifica il successo o meno di un'opera finita che non la rappresenta davanti a un pubblico. Questo vale tanto per l'opera, che è una materia più plastica, quanto per il film, che tartara è molto difficile da modificare. Difficile ma non impossibile, se si pensa che molti registi hanno realizzato versioni diverse dello stesso film; per esempio un regista come Francis Ford Coppola è tornato su un progetto più volte, come *Apocalypse Now* nella sua versione *redux* o *Il padrino*, che è stato ricombinato cronologicamente.

GD Il cinema preoccupava moltissimo Casa Ricordi, per il timore che si svuotasseo i teatri lirici e dunque per la ricadtta sui guadagni, perché la legislazione sui diritti d'autore è il rispetto della proprietà intellettuale) era sempre indietro rispetto alle innovazioni tecnologiche. Ma fermi oggi, in fondo, per quanto riguarda tecnologie di riproduzione e disseminazione: è un rapidissima evoluzione: e anche questo parallelismo a un secolo di distanza è un fattore affascinante, sebbene sia solo sostitesso, per quanto riguarda la nostra mezza. Una volta farto un film, quello resta, si ripete quasi all'infinito. La rappresentazione dal vivo in teatro invece è sempre per sua natura cangiante, anche se la produzione è la medesima. Vuol in modo lirico è spetacolo dal vivo dipendente da ancora qualcosa nel corso di una serie di recite. Il compositore, o gli interpreti, inserisono delle modifiche. Ancor di più per l'opera quando cambiava la produzione, il regista, il direttore d'orchestra, gli interpreti. Poi altra grande innovazione: il disco. Noi oggi stamo figli dell'epoca dell'alta fedeltà discografica. Anche se assistiamo spesso ai concerti, apprezziamo la possibilità di ascoltare su una registrazione ogni più piccolo dettaglio che in una grande sala, dal vivo, può sfuggire. Ma quella fedeltà ce ha sentite in testa sua. Grazie alla rivoluzione dei dischi c'è stata anche un'evoluzione dunque dell'ascolto. Anche dietro alla tecnologia di registrazione sonora – l'epoca cosiderata "meccanica", fino ad 1950 – la voce cantata impostata tende a preferire larmente bene. Anche questo ha fatto sì che un pubblico che non si era mai avvicinato all'opera lirica iniziasse ad amarla.

PL Sapevamo già da tempo che quest'anno avremmo voluto celebrare la figura di Puccini, ricordo che già qualche tempo fa ne avevamo parlato, ragionevole, su come concepire le celebrazioni senza cadere in toni apologetici.

GD A novembre del 2019, eravamo alla vigilia ne Scala alla Mostra Library di New York, ripresa della mostra "L'Impresa Opera" che ebbe un grande successo a Berlino, Bruxelles e Milano. Ci chiedemmo cosa avremmo fatto in seguito. Un pensiero provocazione, proposto il tema "Puccini nel XX secolo", ma senza incentrarlo sulla sua musica o sulla sua biografia, dato che era prevedibile che nell'anno delle celebrazioni ce ne sarebbero state a iosa.

PL Quel progetto raccontava gli sforzi dell'editore, Casa Ricordi, per portare Verdi a comporre gli ultimi capolavori Falstaff e Otello in modo che riscuotessero un successo immediato e fossero rappresentati degnamente con cuore l'apparato scenico e scenografico. La tua proposta curatoriale per Puccini segue quel tracciato, ma sposta leggermente la prospettiva perché descrive il rapporto di Puccini e Casa Ricordi con il contesto della loro epoca, che avevano non pochi punti di contatto con le industrie culturali del nostro tempo.

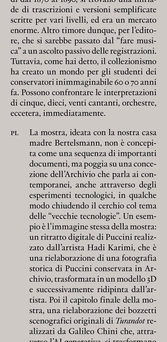
GD Esatto, ma dal punto di vista alquanto medito di lettori esterni che hanno avuto un effetto dirompente sui tradizionali modelli di disseminazione dell'opera: Casa la grande crescita del mercato scelta riproduzione meccanica sia audio sia visiva. Negli ultimi ventanni è cresciuto a conseguenza dell'impoverimento dell'industria musicale, tema già materia d'interesse negli ultimi decenni tra storici dell'economia, basti pensare ai libri fondamentali di John Rosselli, ma assai di rado studiata a fondo da musicologi. I biografi fino a quarant'anni fa ancora abbastanza ritenevano la dedaramonica del genio solitario che comunque sarebbe affiorato, della musica che in ogni caso si sarebbe ascoltata. Vale questo se qualcuno sta scrivendo brani da camera o lavori più impegnativi che restano nel cassetto, ma quando si tratta di teatro lirico da mettere effettivamente in scena, che (come analogia moderna) è come fare film, è controvita una grande quantità di talenti, non solo creativi ma anche a livello di produzione, marketing e commercializzazione. Il compositore, nonostante, in molti casi, era consapevole che senza un successo, anche economico, le sue opere non sarebbero circolate. C'è poi il ruolo dell'editore: se tra i non esperti si sentea si rispondere a una domanda come "chi era Ricordi, Beethoven?", sarà che gli appassionati amatoriali non si fatica invece a dire che l'editore principale di Verdi era Ricordi. Questo editore, dalla fondazione a scame commerciale rari nel mondo dell'editoria musicale, ha avuto una visione lungimirante nel marketing, che oggi vediamo come modo moderno. Per la fama storia dell'arte grafica agli inizi del Novecento, quando il cinema è la voce letteraria diventano fenomeno sociale più di nicchia ma commercialmente impomenti. Non immediatamente, bada bene, perche erano spesso accolti la tecnologia di ripresa ma anche in documenti aziendali, che un numero limitato di studiosi hanno visio pagarti questi ultimi dal Museo Teatrale Bracciforti *Meranti dell'Opera* del 2011, la storia, la programmazione e l'evoluzione di ancora oditore musicale, nuovo di diversa impresario, maestro di merchandising e marketing con una rete distribuviva impressionante. Persino gli spartiti hanno prima Novecento (che si considerazvano anche a quei tempi maestri della materia) immiravano spesso a grandi artisti italiani pa per la sua bravura commerciale, come evidenziato da un articolo lusinghiero a due pagine inserto appunto in New York Times all'epoca della prima della *Fanciulla del West*. Il fatto di avere questo *case study* di Puccini è importante: non solo stesa un autore o un repertorio minore, avrebbe avuto un ritorento interesse storico, Ma più parlamo del compositore lirico italiano vivente più famoso del mondo, che si adatava benissimo a un *branding*. Puccini era un uomo che teneva molto all'immagine che proiettava, e la sua musica era diventata iper-popolare (lo storico Julian Budden scrive che "nessun compositore comunica col pubblico in modo più diretto di Puccini"), grazie anche alla massiccia possibilità commerciale e industriale di far arrivare in modo capillare questo repertorio a un vasto pubblico. Mi sembrava un taglio medito per questa mostra, in linea con quello che tanti giovani studiosi stanno affrontando oggi: la riproduzione meccanica, il mondo dei cinema è di fatto che non era mai stato "muto", poi questo tipo di marketing, che per l'epoca era all'avanguardia.

PL Proprio Baia Curioni nella prelazione del libro, parlando del concerto di arte, sostiene l'ossimoro tra una dimensione individuale e per l'impunto artistica e una dimensione collettiva e produttiva. Questa oscillazione è una costante di Casa Ricordi, perché l'opera non è produzione ma in un ambiente aesterico, ma è sempre immersa in un contesto, in una fitta rete di istanze politiche, sociali, economiche e filosofiche. Guardando a Puccini, una certa continuità tra la produzione delle sue opere e il primo cinema mi ricorda una recente considerazione del regista cinematografico Paul Schrader quando dice che i sistemi di fruizione sono fluidi per definizione. Oggi si "condanna" la fruizione di film attraverso i servizi di streaming su schermi molto piccoli, rispetto a una fruizione più nobile come quella in sala, come se quella modalità fosse dunque stata cristallizzata e immutabile. Invece anche quella modalità è figlia del teatro, e quindi il risultato di una prospettiva e costante rimodulazione dei modi di fruire l'arte. Sempre in riferimento al cinema e agli aspetti imprenditoriali, mi affascina quella componente di rischiosità che accomuna molto le due industrie. Per entrambe vale l'assioma che non si può determinare in maniera scientifica il successo o meno di un'opera finita che non la rappresenta davanti a un pubblico. Questo vale tanto per l'opera, che è una materia più plastica, quanto per il film, che tartara è molto difficile da modificare. Difficile ma non impossibile, se si pensa che molti registi hanno realizzato versioni diverse dello stesso film; per esempio un regista come Francis Ford Coppola è tornato su un progetto più volte, come *Apocalypse Now* nella sua versione *redux* o *Il padrino*, che è stato ricombinato cronologicamente.

GD Il cinema preoccupava moltissimo Casa Ricordi, per il timore che si svuotasseo i teatri lirici e dunque per la ricadtta sui guadagni, perché la legislazione sui diritti d'autore è il rispetto della proprietà intellettuale) era sempre indietro rispetto alle innovazioni tecnologiche. Ma fermi oggi, in fondo, per quanto riguarda tecnologie di riproduzione e disseminazione: è un rapidissima evoluzione: e anche questo parallelismo a un secolo di distanza è un fattore affascinante, sebbene sia solo sostitesso, per quanto riguarda la nostra mezza. Una volta farto un film, quello resta, si ripete quasi all'infinito. La rappresentazione dal vivo in teatro invece è sempre per sua natura cangiante, anche se la produzione è la medesima. Vuol in modo lirico è spetacolo dal vivo dipendente da ancora qualcosa nel corso di una serie di recite. Il compositore, o gli interpreti, inserisono delle modifiche. Ancor di più per l'opera quando cambiava la produzione, il regista, il direttore d'orchestra, gli interpreti. Poi altra grande innovazione: il disco. Noi oggi stamo figli dell'epoca dell'alta fedeltà discografica. Anche se assistiamo spesso ai concerti, apprezziamo la possibilità di ascoltare su una registrazione ogni più piccolo dettaglio che in una grande sala, dal vivo, può sfuggire. Ma quella fedeltà ce ha sentite in testa sua. Grazie alla rivoluzione dei dischi c'è stata anche un'evoluzione dunque dell'ascolto. Anche dietro alla tecnologia di registrazione sonora – l'epoca cosiderata "meccanica", fino ad 1950 – la voce cantata impostata tende a preferire larmente bene. Anche questo ha fatto sì che un pubblico che non si era mai avvicinato all'opera lirica iniziasse ad amarla.

In primo piano il comune di *Tarandor* di Nicola Bertoni indossato da Brigit Nilsson, in secondo piano l'applicativo AI dedicato ai bozzetti originali di *Tarandor*

PT. Il disco, così la pubblicità del farto sonoro e ciò che ne consegue, è uno dei macro-temi della mostra. Da un lato le nuove tecnologie per l'editore rappresentano un potente strumento di promozione. Non è un caso che dal disco in poi nascesero nuove forme di monetizzazione su certi repertori. Dall'altro, però, vengono a questo punto di come tutelare il catalogo editoriale all'interno di questi nuovi scenari produttivi e di fruizione. Sono sfide che richiamano le problematiche che si pongono oggi, ad esempio con l'intelligenza artificiale o qualche anno fa con i nuovi servizi di streaming musicale. Quindi, è interessante capire come veniamo assorbite queste ondate tecnologiche, di regola più rapide del contesto normativo. Inoltre, l'avvento del disco generò una crescita ancora maggiore del consolidato *star system* di cantanti, Enrico Caruso *in primis*, che fu decisivo vertori della promozione del repertorio di Casa Ricordi nei mercati stranieri. E qui la mostra affronta il tema dei viaggi, sia fisici dei compositori come Puccini, che facevano lunghe traversate, sia mediologici, di repertori finalmente riproducibili in mercati fino allora vergini. Quindi c'è lo spetto della dimensione domestica, non più solo teatrale, della fruizione musicale. Ad esempio, le pubblicità dell'epoca in cui le nuove industrie discografiche di riproduzione promettevano un'esperienza domestica simile a quella teatrale. Infine, c'è il tema dei collezionisti. Nella realizzazione della mostra, dedicando un capitolo ai primi 78 giri e al grammofono, è stato doveroso guardare al di là delle collezioni dell'Archivio Storico Ricordi. Grazie a collezionisti come Mario Chiodetti e Simonetta Bigongiari abbiamo trovato materiali molto belli e significativi. Tutto ciò mi fa tornare su Puccini: abbiamo constatato che i materiali di Puccini sono disseminati ovunque. Nella nostra prospettiva l'Archivio è centro da cui si irradia questo raccontio, ma è un centro non esclusivo in una rete giocoforza più ampia, perché abbiamo trovato merchandising pucciniano, dischi, documentazione fotografica e video in tante collezioni. Labilità vostra, dei curatori, è stata di aver mappato e assemblato tutto per restituire la narrazione finale della mostra. Questa connessione è stata anche la premessa allo sviluppo del portale Puccini Online, che funge da mera-archivio e aggregatore di queste fonti, sia istituzionali che private, e che come la mostra ha avuto un sostegno decisivo dal Comitato Promotore delle Celebrazioni Pucciniane.



Alcuni 78 giri esposti nell'allestimento "Puccini - Opera Mezzo Mare Modo"

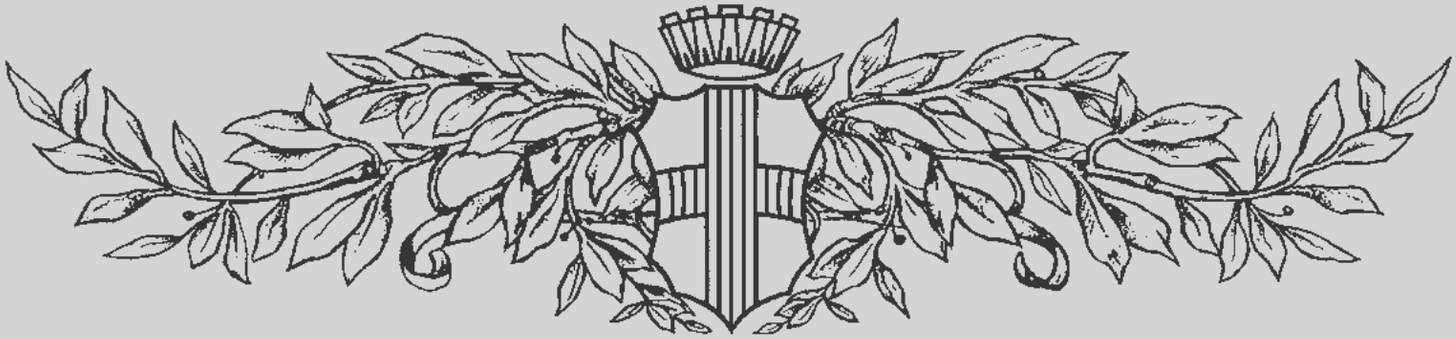
GD Inoltre abbiamo potuto, nella mostra, beneficiare dell'*expertise* in materia della storica dell'arte agli studi del cinema, e della storia del merchandising, di due esperte studiose come Christy Thomas Adams ed Ellen Lockhart, che mi hanno affiancato come co-curatrici. Sulle tecnologie all'epoca "nuove" ho toccato alcuni temi fondamentali di ispirazione per la mostra. La stereofonia domestica, il fare musica in casa: se andassimo indietro all'inizio del Novecento troveremmo poche case di classe media o borghese dove non ci fosse l'aspirazione di migliorare la cultura musicale, la quale non meno dello studio della letteratura, della storia e del disegno, faceva parte del bagaglio culturale di chiunque. In qualsiasi casa borghese, c'era sicuramente un pianoforte, qualcuno suonava la chitarra, magari strumenti a corda o a fiato, e si faceva musica in salotto. Guardando i cataloghi di Casa Ricordi dal 1870 al 1890, si trovano una miriade di trascrizioni e versioni semplificate scritte per vari livelli, ed era un mercato enorme. Altro tema importante, per l'editore, che si sarebbe passato dal "fare musica" a un assolto passivo delle registrazioni. Tuttavia, come hai detto, il collezionismo ha creato un mondo per gli appassionati dei conservatori inimmaginabile 60-70 anni fa. Possono confrontare le interpretazioni di cinque, dieci, venti cantanti, orchestre, eccetera, immediatamente.

PT. La mostra, ideata con la nostra casa madre Bertelsmann, non è concepita come una sequenza di importanti documenti, ma poggia su una concezione dell'Archivio che parla ai contemporanei, anche attraverso degli esperimenti tecnologici, in qualche modo chiudendo il cerchio col tema delle "vecchie tecnologie". Un esempio dell'immagine stessa della mostra un ritratto digitale di Puccini realizzato dall'artista Hadi Karimi, che è una rielaborazione di una fotografia storica di Puccini conservata in Archivio, trasformata in un modello 3D e successivamente ridipinta dall'artista. Poi il capitolo finale della mostra, una rielaborazione delle 40 bozzetti scenografici originali di *Tarandor* realizzati da Galileo Chini che, attraverso l'AI generativa, si trasformano in immagini fotorealistiche quasi a richiamare dei set cinematografici. Entrambi questi esperimenti rhabdiscono l'importanza di riattivare in chiave contemporanea i documenti archivistici, oltre a rilanciare i temi fondanti della mostra: il rapporto che abbiamo oggi con queste nuove tecnologie come gli artisti possono usarle come strumenti per sviluppare idee in modi forse più rapidi ed efficaci ma sempre sotto il dominio dell'umano. Ieri come oggi, in questi operazioni c'è sempre una sensibilità umana al tramone e questa, se vogliamo, potrebbe essere anche una chiave di lettura generale del progetto. Una fortissima componente umanistica è presente anche nelle opere di Puccini, dove l'agire dei suoi personaggi e l'interesse per gli esseri umani sono centrali.

GD Credo che non sia necessario essere pucciniani, melomani o solo interessati al mondo della pubblicità o dei dischi per trovare analogie affascinanti in questa mostra. L'Archivio Storico Ricordi non è nato in un contesto museale e archivistico, ma come strumento a supporto della protezione dei diritti d'autore contro la pirateria. Inoltre, l'Archivio di Casa Ricordi ha conservato anche un'enorme quantità di dischi prezioso per molte generazioni, comprese schede di produzione e diverse versioni di libretti, rendendo l'archivio incredibilmente ricco. Epistolario, ad esempio, fungeva anche da mediatore diretta tra gli artisti. Quando si arriva all'epoca di Giulio Ricordi, notiamo che egli stesso ha contribuito alla preparazione dei libretti di opere come *Boheme* e *Madama Butterfly*. Ho ritrovato dei libretti che hanno delle piccole note di pugno di grande successo, *La Vilia* di *Edgar*. Ma anche le note di lui curate, e l'interscambio con giornalisti e autori dell'epoca. Credo che il pubblico della mostra troverà molto interessanti anche le proposte relative all'intelligenza artificiale, perché in un certo senso ci troviamo di fronte alla stessa situazione che hanno fronteggiato Giulio Ricordi e suo figlio Tito II, vedendo crescere prepotentemente il mondo della registrazione sonora e del cinema. Non c'è giorno in cui non legga preoccupazioni per il pericolo che l'intelligenza artificiale venga utilizzata non per svolgere compiti creativi, ma piuttosto per generare testi che possono aumentare il rischio di pirateria. Io, invece, preferisco vedere come l'intelligenza artificiale abbia portato benefici significativi nella ricerca scientifica: poche settimane fa dei premi Nobel per la chimica e fisica, ma non solo, ti assegnati a ricerche che sarebbero state inimmaginabili senza l'intelligenza artificiale. Sul fronte della creazione artistica, invece, l'intelligenza artificiale possiamo molti al momento, ma è chiaro che diventerà, se gestita bene, una risorsa importante, proprio come lo è stata la CGI (*computer generated imagery*) per il cinema. All'inizio qualcuno temeva che la CGI potesse arrivare a sostituire gli attori, invece si è rivelata una risorsa di creatività. Bisogna trovare un accordo su come venga utilizzata la AI, proprio come hanno dovuto fare nel passato con le nuove tecnologie e l'evoluzione delle protezioni legislative dei diritto intellettuale.

PIERLUCA LEDDA
Manager culturale e collezionista musicale, è direttore generale del Jukebox Senza Ricordi e insegna nel master in Editoria e produzione musicale dello IULM di Milano.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Portfolio
— Bozzetti e figurini

Il gabinetto di Spallanzani per *I racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach con regia di Guido Salvini, 1949

SAVINIO ALLA SCALA

Al numero delle sue molteplici attività, Savinio (Atene, 1891 – Roma, 1952) aggiunse quella di scenografo e costumista a partire dal 1948, quando firmò per la Scala la messa in scena di *Œdipus Rex* di Stravinskij.

Le scenografie e i costumi sono una parte poco conosciuta del suo lascito, ma è possibile rintracciarvi i temi che percorrono la sua arte: la presenza inquietante dell'occhio, le figure umane private dei tratti del volto, l'archeologia rivissuta attraverso il Surrealismo, la crescita a dismisura degli oggetti, la polarità fra diletto e malinconia.

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

Immagini tratte dal volume
Savinio alla Scala

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

Bozzetto per *Œdipus Rex* di Igor Stravinskij, regia di Alberto Savinio e Giuseppe Marchioro, 1948

Bozzetto per *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinskij, regia e coreografia di Margherita Wallmann, 1949

Figurino per Hoffmann, 1949

Figurino per un'invitata alle danze nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann*, 1949

La taverna di Lutero per *I racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach con regia di Guido Salvini, 1949

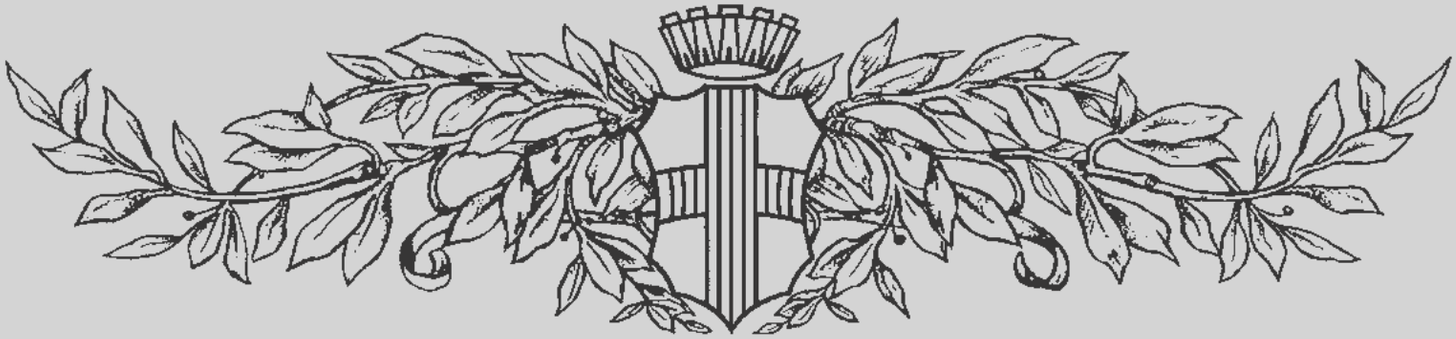
Siparietto per *I racconti di Hoffmann*, 1949

Figurino per Edipo nell'*Œdipus Rex* di Igor Stravinskij, 1948

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

PERIPEZIE STATUARIE

Qualcuno dei turisti che oggi passano davanti al Teatro alla Scala, sostando per un selfie con la statua di Giulio Ricordi, si sarà magari chiesto perché mai quel distinto signore con i baffi e il pizzetto curatissimi e l'alto collo inamidato in stile borghese *fin de siècle* sembra fare a chi guarda, con sorriso divertito, l'italianissimo gesto del "ma che vuoi?", gesto internazionalmente riconosciuto tanto da meritarsi un'*emoji* sugli smartphone. Ovviamente quando quella statua fu commissionata un secolo fa a nessuno era venuto in mente di dare un significato simile a quella mano alzata, e la storia che ci sta dietro è curiosa quanto potrebbe essere quell'interpretazione errata.

Ah, il grande "Sor Giulio"... Con l'eccezione di Muzio Clementi, sarebbe difficile pensare a un editore musicale più famoso e influente di quanto lo fosse ai suoi tempi il buon Giulio. "Talent scout" di notevole abilità (la sua "scoperta" più famosa fu Giacomo Puccini, ma la Scuderia Ricordi vantava decine di eccellenti compositori nel formidabile catalogo di autori da lui promossi), Giulio era lui stesso un uomo dai molti talenti. Mirabile pubblicista (le riviste musicali aziendali da lui curate erano tra le più influenti in Italia), imprenditore lungimirante con geniali intuizioni per il marketing che precorrevano i tempi (lanciò la divisione Officine Grafiche di Casa Ricordi, assumendo alcuni dei migliori artisti grafici dell'epoca, rinomata per i suoi poster in stile liberty). Era pure un abile compositore, sfornando una quantità di gradevolissimi brani da salotto con lo pseudonimo "Jules Burgmein" e perfino delle deliziose operette che ebbero un discreto successo. La sua capacità poi come *executive producer* (diremmo oggi), gli venne riconosciuta anche dai contemporanei; tant'era risaputa la storia, ad esempio, di come fosse riuscito a convincere il recalcitrante "grande vecchio" di Busseto a tornare a comporre per il teatro (magistrale operazione di delicata diplomazia felicemente coronata dai due ultimi capolavori verdiani *Otello* e *Falstaff*) che un giornale inglese, nel dedicare alla prima di *Falstaff* un'illustrazione a piena pagina, incluse tre ritratti in testa alla pagina raffiguranti gli artefici dell'impresa: Verdi, il suo librettista Boito e... Giulio Ricordi.

La statua di Giulio Ricordi quando aveva il *pince-nez* in mano (a sinistra) e oggi (a destra)

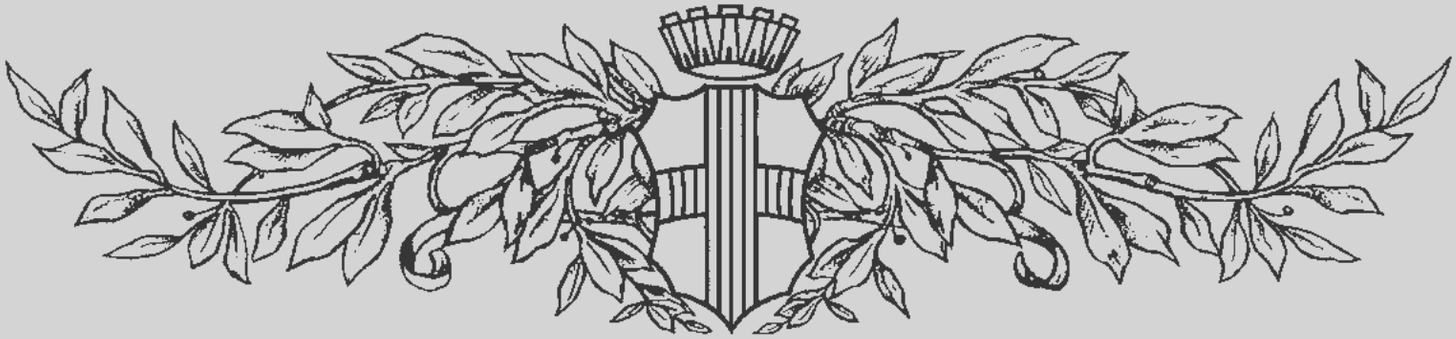
Questa statua, prima di arrivare in Piazza della Scala, ne ha fatti di giri, ed è pure scampata a potenziali danni in più di un'occasione. Opera di Luigi Secchi, proposta da diversi "amici – estimatori" (come si legge sul piedestallo) tra i quali Boito e Puccini, dedicata nel 1922 (decennale della scomparsa del grande editore) e collocata nell'atrio dell'allora sede amministrativa della casa editrice a fianco della Galleria milanese in via Berchet 2, fu successivamente trasportata (quando l'atrio di via Berchet venne inglobato nell'ampliamento del negozio) di tre chilometri nel cortile delle Officine di produzione in viale Campania. Sopravvissuta indenne al bombardamento che nel 1943 distrusse gran parte di quello stabilimento, fu di nuovo spostata di altri 3 km alla fine degli anni Cinquanta nel giardinetto davanti ai nuovi uffici di produzione di via Salomone, nella zona industriale ricavata nel Dopoguerra dal dismesso Campo di aviazione di Taliedo. E qui subì la sorte di tante statue marmoree dell'area milanese negli anni del boom industriale, coperta di nerofumo dal pesante inquinamento. Quando nel 2001, all'indomani della vendita dello stabilimento di via Salomone, il sottoscritto ha proposto di riportare in centro la statua, avevo in mente una sua ideale collocazione davanti al Palazzo degli Omenoni, sede della Ricordi all'epoca della gerenza di Giulio. Felicissima invece la scelta alternativa attuale, davanti non solo alla Scala ma anche al palazzo dell'antico Stabilimento Ricordi (locali oggi sede di un ristorante e del Museo Teatrale). Tirata a lucido e risplendente mentre, con il suo lieve sorriso, osserva passare i tram e il pubblico che si affretta al teatro, la statua cela comunque un piccolo segreto.

Nel passato, tante statue avevano degli elementi aggiuntivi non marmorei oggi mancanti: una spada di metallo, magari un arco di legno, e così via. Orbene, anche il nostro Giulio statuario aveva un "extra" oggi perduto e dimenticato, e l'arcano è svelato dall'immagine pubblicata nelle pagine della rivista aziendale "Musica d'oggi" in occasione della dedica. In quella mano, dall'apparente curioso gesto, teneva gli occhiali: un paio di "stringinaso" (*pince-nez*), di filo di metallo. Dispersi nel corso di quei pellegrinaggi da un angolo all'altro della sua amata Milano.

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FERANI

Libri

DALLA BUCA D'ORCHESTRA

Il libro di Andrea Sicco *Vita d'eroe. L'Italia vista dalla Scala* è un omaggio al violinista Giulio Franzetti e, al tempo stesso, si potrebbe definire un'opera che sa evocare tutte le emozioni che si nascondono nei ricordi. Sulla copertina si legge "romanzo", ma tale non è; l'autore, per evitare di ripercorrere la vita del celebre violinista con una serie di domande e risposte, ha scelto un espediente narrativo ricorrendo a Pietro, un allievo che esiste veramente. Questo giovane stringe un patto con Franzetti, primo violino alla Scala tra il 1969 e il 1995: si impegna a studiare bene e tanto per sostenere l'esame alla Royal School di Londra e in cambio il maestro gli racconterà, dopo ogni lezione, la sua vita. Dal magma dei ricordi emerge il Novecento, con grandi interpreti musicali e personaggi fascinosi (non manca, tra i molti, Grace Kelly); si ritrovano i fatti della storia italiana degli ultimi ottant'anni, reminiscenze del tempo di guerra e descrizioni di una Milano che si recava trepidante alla Scala, anche se i contestatori della Prima del 7 dicembre non si curarono di questo importante dettaglio.

Andrea Sicco

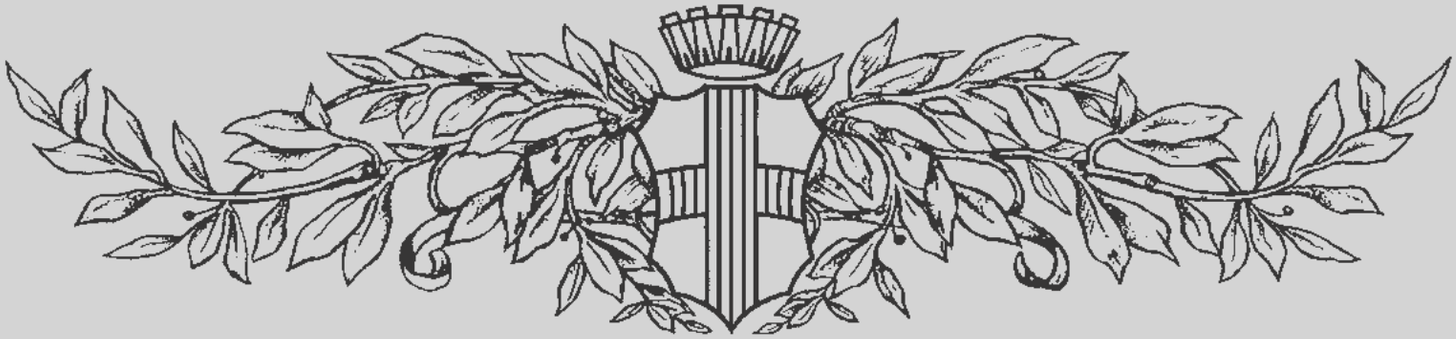
Vita d'eroe. L'Italia vista dalla Scala

Delta 3 Edizioni

pp. 184
euro 15

Prefato da Paolo Bosisio (che, tra l'altro, nota: "Non è solo una biografia artistica inedita, ma anche l'affresco di una generazione che si apre al domani"), il volume ha una postfazione di Carla Delfrate e riporta un'intervista a Riccardo Muti. C'è anche un'appendice fotografica. Il contenuto è difficile da riassumere, perché in ogni pagina si incontrano miti della musica o protagonisti delle scene teatrali che hanno donato emozioni indimenticabili. In alcuni casi eccoli apparire in un cenno, in altri il pensiero si sofferma e frammenti di vita artistica si trasformano in storia. Si va da Arturo Benedetti Michelangeli a Carlos Kleiber, da Claudio Abbado a Riccardo Muti, da Gianandrea Gavazzeni a Maria Callas, da Montserrat Caballé a Luciano Pavarotti. L'indice analitico è stato necessario e il lettore può correre tra un'opera e un concerto, tra un aneddoto e la registrazione di un incontro rendendo omaggio ai momenti di una vita. Che per la musica è eroica.

— 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 FERANI

Dischi

KANTOROW TRA MINIATURA E GRANDE FORMA

La bellezza di un disco pianistico non dipende soltanto dalle qualità del musicista, ma anche dallo strumento scelto e dall'acustica della sala. Nel caso di questa nuova pubblicazione dell'etichetta svedese BIS, all'eccezionalità di Alexandre Kantorow – il primo pianista francese a vincere il Concorso Čajkovskij di Mosca (2019) e il più giovane a conquistare il Gilmore Artist Award (2024) – si aggiunge una delle acustiche più belle al mondo, quella della Salle de Musique della Chaux-deFonds, e uno Steinway storico che fu strumento prediletto per le incisioni Philips di Claudio Arrau e di altri leggendari musicisti. La sonorità calda di questo pianoforte, accolta dalle famose *boiseries* in noce della sala, è particolarmente adatta al Romanticismo austro-tedesco, fulcro di questo album costruito su due grandi monumenti, la *Sonata n. 1* di Brahms e la *WandererFantasie* di Schubert, entrambe in do maggiore. Ma è soprattutto il cantabile dei *Lieder* di Schubert trascritti da Liszt a esserne esaltato: in queste pagine, Kantorow trova un equilibrio ideale fra il pathos struggente e il rubato mesmerico di un Sofronickij e la dimensione asciutta, essenziale che è propria dell'originale schubertiano. Prendiamo un *Lied* emblematico come *Die Stadt,* dallo *Schwanengesang*: nonostante l'apparato esornativo lisztiano trasformi radicalmente la scrittura schubertiana nella seconda parte di questo arrangiamento, Kantorow riesce a conservare il senso originario del *Lied*, ovvero l'avvicinarsi di un misterioso *Wanderer* a un'imprecisata città in cui perse l'amore (tutto si svolge nell'atmosfera livida e spettrale che prelude all'incontro terrificante con il *Doppelgänger*, il Doppio). Oppure *Der Müller und der Bach* dalla *Schöne Müllerin*, in cui la voce del giovane mugnaio è restituita con un dolore composto, in dialogo con le sonorità liquide del ruscello.

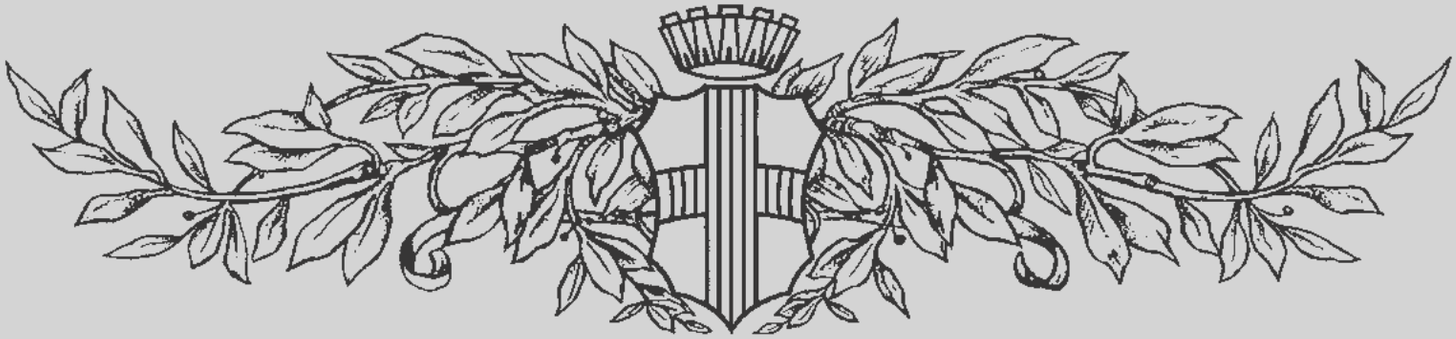
Alexandre Kantorow

Alexandre Kantorow plays Brahms and Schubert

BIS

Kantorow, atteso alla Scala il 19 novembre con musiche di Brahms, Liszt, Bartók e Rachmaninov, ha fra i suoi punti di forza il fatto di saper tratteggiare sia la miniatura sia la grande forma: la *Sonata n. 1* di Brahms, in particolare, è con il pianista francese un unico grande arco, all'interno del quale risalta la vena febbrile della "giovane aquila" (così Schumann definì Brahms quando lo ascoltò per la prima volta, proprio in questa Sonata). Pur nello slancio tipico della giovinezza, Kantorow sa arrestare il tempo nei momenti topici, come accade nel passo funebre dattilico nell'Adagio della *Wanderer-Fantasie*.

— 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 ↘

VISSE D'ARTE, ORA VIVE D'AMOR

Il costume restaurato di *Tosca* della Stagione 1952/1953 in esposizione al Museo Teatrale per la mostra "Puccini – Opera Meets New Media"

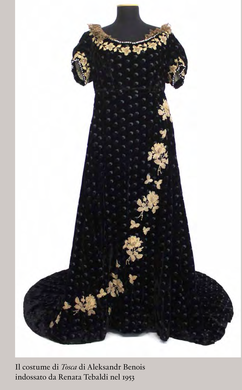
Renata Tebaldi interpreta Tosca con il costume di Aleksandr Benois, 1953

Fra i tremila costumi storici conservati dal Teatro alla Scala, presso la Sartoria dei Laboratori Ansaldo, è custodito anche il costume che fu indossato da Renata Tebaldi nella Stagione 1952/1953 per la produzione di *Tosca* di Giacomo Puccini. La prima rappresentazione di questo nuovo allestimento avvenne con una serata di gala per l'apertura della Fiera Campionaria alla presenza del Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, e di numerosi membri del governo, autorità civili e militari e diplomatici. La sala del Piermarini, addobbata per l'occasione di tantissimi fiori, era gremita di spettatori in ogni ordine di posti.

L'allestimento di Aleksandr Benois, che aveva firmato scene e costumi, ebbe un caloroso successo con acclamazioni a scena aperta e chiamate su chiamate a ogni chiusura di sipario, così come è descritto nelle cronache dei giornali della Stagione. Le splendide scene ben si adattavano alla regia di Mario Frigerio. Tosca, per il secondo atto, indossava un costume in velluto *dévoré* nero con disegni di lunette azzurro-grigi e applicazioni di fiori, foglie e pizzo in filato metallico. E proprio questo costume lo scorso maggio è rientrato in una rosa di costumi da restaurare, finendo quindi sotto le lenti di ingrandimento di un laboratorio tessile.

Sul costume i segni del tempo erano ben visibili, con delle criticità abbastanza forti, per cui è stato necessario affidarlo a mani esperte come quelle della restauratrice Milena Gigante, Responsabile del Laboratorio di Restauro Arazzi, Tappeti e Tessili Antichi presso i laboratori di Open Care, la quale con cura ha cercato di colmare le varie lacune e risolvere i problemi che il tempo e la polvere avevano creato su questo costume dal tessuto delicatissimo. Lo stato di conservazione precedente all'intervento di restauro presentava vari e particolari problemi perché si passava da un leggero deposito pulverulento sulla superficie del costume a estese lacune e consunzioni nelle zone sotto le ascelle, dal tessuto di fondo del velluto depolimerizzato e lacunoso ai piccoli tagli con perdita di tessuto specie sull'orlo dello strascico, dalle applicazioni cadute e fili slegati ai rammendi di medie dimensioni eseguiti con punti e filati non idonei; infine erano presenti anche numerose pieghe sia nel tessuto nero sia sui petali dei fiori.

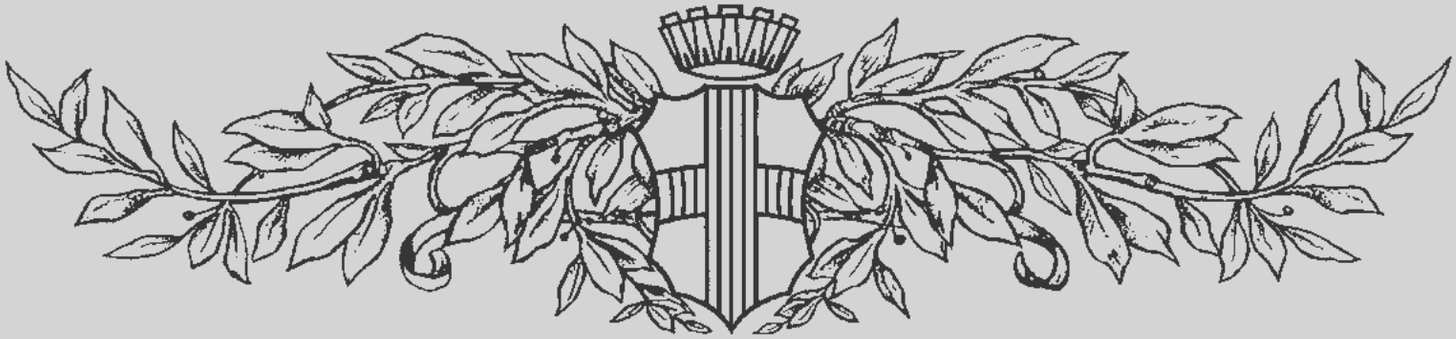
L'intervento di restauro è consistito in una pulitura fisica mediante aspirazione dei depositi polverosi eseguita con aspiratori chirurgici a potenza variabile e micro-bocchette in vetro pyrex, nel consolidamento delle lacune sotto le ascelle con inserimento di supporti locali tinti in colore idoneo e fermature a punto posato e punto filza. È stata necessaria anche una copertura della zona consolidata con tulle in tono di colore per una ulteriore protezione, nel consolidamento di tutto il tessuto di fondo su un supporto di tulle inserito all'interno dell'abito. Inoltre, le lacune sono state ancorate direttamente sul supporto e infine è stata data una vaporizzazione dell'abito per ridistendere le pieghe e reidratare le fibre tessili.



Il costume di *Tosca* di Aleksandr Benois indossato da Renata Tebaldi nel 1953

Ora che il restauro è terminato, il costume si può ammirare in tutto il suo splendore nell'ambito della mostra "Puccini – Opera Meets New Media" allestita al Museo Teatrale alla Scala dal 24 ottobre 2024 al 12 gennaio 2025. Il restauro del costume di *Tosca* si inserisce in un progetto più ampio: dare nuova vita ai tanti costumi storici che la Scala detiene e che permetterebbe di conservarli e recuperarli con rispetto per il loro valore estetico e storico. Con il costume di *Tosca* possiamo dire che il progetto di restauro dei costumi storici del Teatro alla Scala è stato avviato, e ora un costume può rivivere una nuova stagione, non in palcoscenico ma al centro di una teca espositiva, grazie al contributo di Fondazione Berti.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Scalieri

Le persone che fanno la Scala

SILVIA SPRUZZOLA

Classe 1984, milanese di nascita e di spirito, Silvia Spruzzola è entrata nel Coro della Scala nel 2018, anche se il suo legame con il Teatro affonda le radici molto più indietro nel tempo

Con una formazione musicale che abbraccia sia il canto lirico sia la musicologia, Silvia Spruzzola ha trovato nella Scala la sua seconda casa. Abbiamo ricostruito con lei una storia personale e professionale che si intreccia indissolubilmente con quella del Teatro, rivelando quanto possa diventare per molti artisti un luogo familiare.

CM Sei entrata a far parte del Coro della Scala nel 2018, ma il tuo legame con questo Teatro è iniziato molto tempo prima.

SS Il mio legame con la Scala è nato grazie a mia nonna. Da piccola, quando avevo otto o nove anni, mi portava regolarmente a vedere le opere. Ricordo in particolare *La bohème* nella produzione storica di Zeffirelli: la sua opera preferita, che poi è diventata anche la mia. Sono cresciuta con la Scala e quando a dieci anni sono entrata nel Coro delle Voci bianche è stata come una prosecuzione naturale. Vivere così il Teatro negli anni decisivi della mia formazione mi ha dato tanto, senza mai forzarmi: mi sentivo a mio agio, nonostante fosse un'età naturalmente complessa. Ho fatto tante amicizie solide e durature, tra cui quella con chi, anni dopo, ho ritrovato come collega nel Coro. E lì ho vissuto il privilegio assoluto di lavorare naturalmente con grandi musicisti come Riccardo Muti o Barbara Frittoli.

CM Da queste esperienze da giovanissima è nata la voglia di farne una carriera e di studiare musica?

SS Assolutamente sì. Ho iniziato a studiare Canto in Conservatorio abbastanza presto, a 16 anni, anche se poi ho continuato la mia formazione studiando Lettere moderne e Musicologia. Per questo credo di avere un'anima letteraria che convive con quella musicale e che mi ha permesso di avere un approccio più ampio e di godere ancora meglio di questo lavoro. Dopo gli studi ho insegnato e solo più tardi, dopo un passaggio al Regio di Torino, sono tornata alla Scala. Questo continuo ritorno, questa attrazione verso il Teatro della mia città ha fatto sì che, una volta entrata nel Coro, mi sentissi in un ambiente che mi risultava quasi familiare: c'è una sorta di contrappunto, per così dire, che mi lega a queste mura.

CM Lavorare alla Scala dagli anni Novanta a oggi significa aver incontrato molti grandi interpreti. Chi ricordi in particolare?

SS Riccardo Muti con particolare emozione: il suo *Flauto magico* con la regia di De Simone, a cui ho partecipato come uno dei tre genietti. Eravamo su una barchetta sospesa in alto, e il gesto di Muti era sempre netto, preciso, carico di autorevolezza. Ero solo una ragazzina, ma il suo carisma mi ha lasciato un segno profondo. Mi è dispiaciuto molto non aver potuto lavorare con lui in età più matura, quando avrei potuto apprezzarlo ancor di più. Un altro nome che considero "grande" è quello di Bruno Casoni, che ho incontrato spesso nel mio percorso, ed è stato una figura importante per me: è stato Maestro del Coro di Voci bianche quando ne facevo parte, poi l'ho ritrovato quando sono approdata nel Coro dell'Accademia e soprattutto nel Coro del Teatro. Per il resto, tanti sono stati i momenti di incommensurabile emozione che questo Teatro mi ha regalato, come stare sul palcoscenico a pochi metri da Anna Netrebko che interpretava la principessa Turandot, oppure sentire la voce di Zeffirelli che, dal telefono del suo assistente Marco Gandini, ci augurava buona fortuna per la ripresa della sua storica *Aida*!

CM A proposito di regia, quanto influisce sulla tua interpretazione e sull'approccio al lavoro in scena, considerando che il Coro è parte di una visione più ampia dello spettacolo?

SS Per me la regia è un'ulteriore possibilità di esprimermi. Non la vivo come un semplice elemento aggiuntivo, ma come un completamento. Indossare un costume e muovermi sul palco arricchisce il canto e la mia interpretazione. È una cosa in più rispetto a un orchestrale: oltre all'aspetto musicale abbiamo anche quello scenico. Una cosa straordinaria è che, anche se siamo tanti nel Coro, il piccolo gesto di ognuno è importante: moltiplicato per cento, può creare la magia. E questo richiede una grande responsabilità. Alcuni registi danno molta importanza a questo aspetto: Davide Livermore, per esempio, ti affida la sua visione, e tu hai l'impressione che lo spettacolo si regga anche sulle tue spalle.

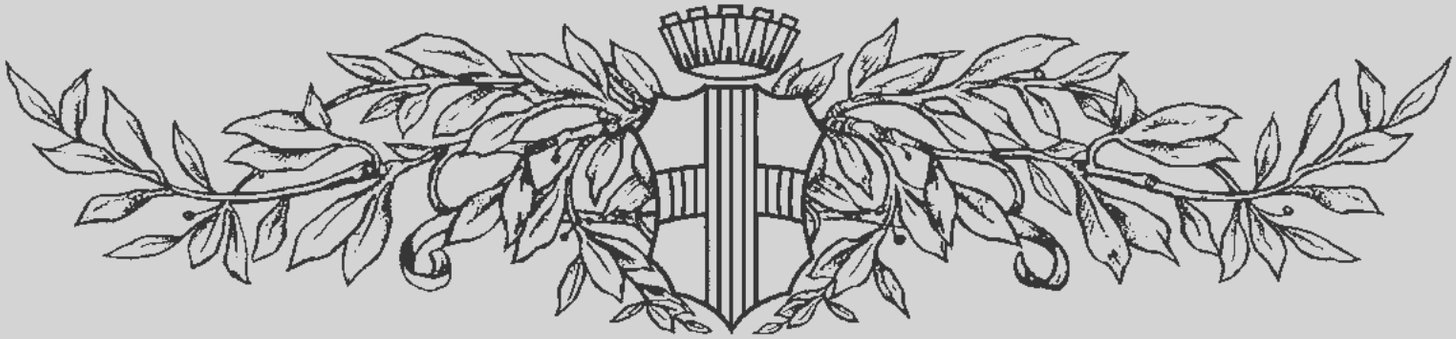
CM Far parte di questo Coro significa che molto lavoro, oltre che nelle opere, viene speso nel repertorio sinfonico. E ultimamente l'aspetto corale, in Scala, è emerso in maniera importante.

SS Sicuramente, se devo pensare ai momenti salienti della mia carriera in Scala, l'*Ottava* di Mahler è tra questi. È stato come calarsi in un mondo sconfinato e bellissimo: oltre alla mole gigantesca della composizione – eravamo tre cori – abbiamo dovuto studiare moltissimo, per rispettare una partitura ricca di dettagli. È stata un'esperienza incredibile: un'ora e quaranta minuti di musica che sembravano durare solo pochi minuti, tanto era coinvolgente. Essere un piccolo elemento di qualcosa di così maestoso ti fa sentire davvero parte di un tutto più grande. Il bello di Mahler, così come di altri autori tardoromantici come Strauss, è che se eseguiti con ogni sfumatura presente sullo spartito, anche quelle che sembrano insignificanti, si ottiene musica straordinaria.

CM Qual è la grande lezione del vivere tutti i giorni un gruppo eterogeneo come un coro?

SS Probabilmente l'idea che siamo un gruppo di persone che devono vivere armonicamente, nonostante le diversità. Uno degli aspetti più curiosi, e che contribuisce a renderci un gruppo, è il fatto che molti di noi hanno delle piccole responsabilità nell'autogestione del Coro: chi aiuta l'archivista, chi si occupa della sicurezza... Io, ad esempio, sono coinvolta nella distribuzione per il coro delle donne dei biglietti per le prove generali. Si tratta di creare una dimensione umana e comunitaria, che non si può scindere da quella professionale. E noi ne siamo molto fieri.

— 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

TEATRO ALLA SCALA

A NATALE REGALA L'EMOZIONE DI UNA SERATA ALLA SCALA O UN ABBONAMENTO A LA SCALA TV

Con l'offerta "Natale" puoi regalare un invito per uno spettacolo d'opera, balletto o concerto (a scelta del destinatario) a partire da 110 €, oppure un abbonamento alla nuova piattaforma streaming LaScalaTv a partire da 15 €.

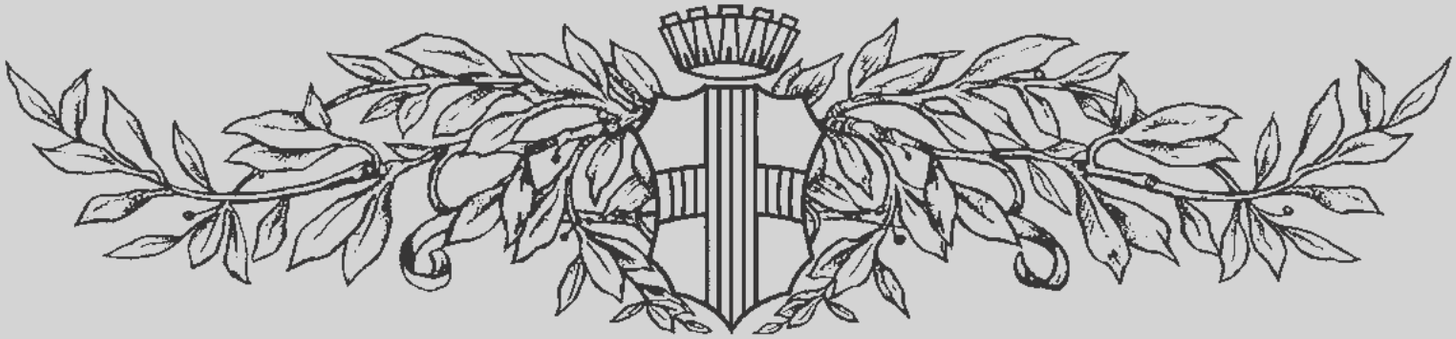
Per impreziosire il dono, presso la biglietteria del Teatro alla Scala è disponibile un'esclusiva confezione regalo a tiratura limitata.

Scopri l'offerta e gli spettacoli della Stagione su teatroallascala.org

Sponsor Principale della Stagione e LaScalaTv

INTESA SANPAOLO

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA SCALA

LA SCALA

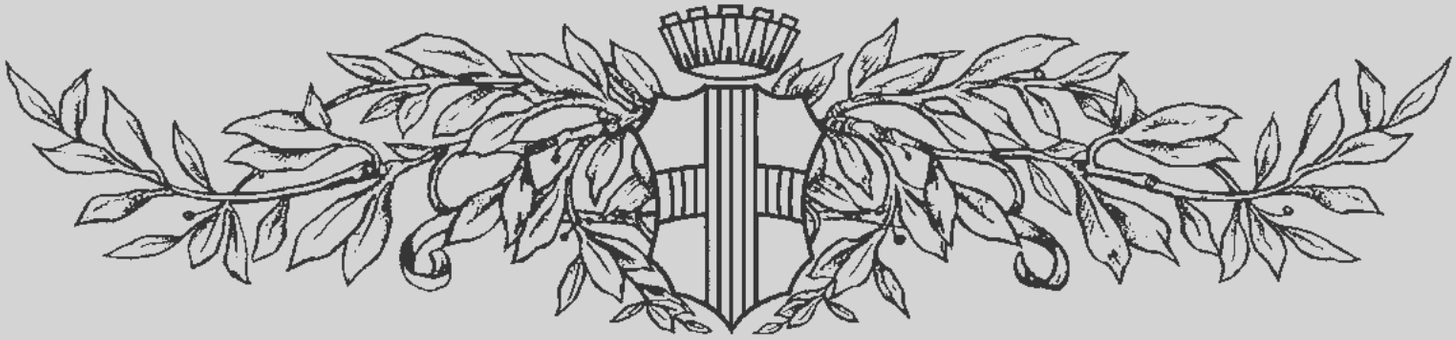
Rivista del Teatro 11/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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: Andrea Carroll interpreta Woglinde in *Das Rheingold* con regia di David McVicar
FOTOGRAFIA: Brescia e Amisano



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘