Rivista del Teatro 03/25

LA SCALA

Fortunato Ortombina,
Mario Martone, Paolo Nori, Pierre Boulez,
Daniele Milvio, Michele Gamba,
Gérard Uféras, Roberto Boldini

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

EDITORIALE

Il numero di marzo si apre per la prima volta con una sezione *News*, perché questo mese erano tante e tali le novità scaligere *off stage* che meritavano uno spazio dedicato. Innanzitutto, l'insediamento del nuovo Sovrintendente del Teatro alla Scala, Fortunato Ortombina che, intervistato da Paolo Besana, ripercorre il suo lungo percorso da manager culturale e direttore artistico, gli incontri professionali più significativi, i traguardi raggiunti alla guida della Fenice e la sua visione di una Scala che si identifichi sempre di più con Milano, soprattutto in vista del duecentocinquantesimo anniversario della sua fondazione nel 2028.

Sempre nelle *News*, il curatore Milovan Farronato traccia un ritratto di Daniele Milvio, artista vincitore del bando per un'opera, intitolata *Sipario*, che sarà installata entro la fine dell'anno sulla facciata della nuova palazzina di via Verdi. Infine, Luca Baccolini ci presenta Costanza Orlando, voce del nuovo podcast sull'opera che la Scala ha realizzato in collaborazione con Chora Media: un format che mancava nella selva delle infinite proposte audio che ci troviamo ogni giorno a esplorare. Passando alle sezioni più tradizionali della Rivista, quelle *on stage*, ci soffermiamo sul nuovo allestimento di *Evgenij Onegin* con un testo di Paolo Nori, che racconta di un suo incontro con Mario Martone durante le prove: "Come va con i russi?" è l'esordio della loro conversazione, che poi vira subito sulle scelte di messinscena dell'opera, in particolare su quella stanzetta piena di libri diventata immagine di riferimento dello spettacolo, così appropriata per l'evoluzione di Tat'jana, perché intimamente puskiniana, come fa notare Nori. Queste ultime recite di *Onegin* diventano l'occasione per notare ancora di più i tanti dettagli dei costumi di Ursula Patzak, messi in luce da Fabiana Giacomotti: dai jeans che ci portano nel presente ai fazzoletti della tradizione.

> «Ho davanti la lettera di Tat'jana;
> la conservo religiosamente,
> la leggo con una pena segreta
> e non mi stanco mai di rileggerla.
> Chi le ha ispirato quella tenerezza,
> e l'amabile negligenza delle parole?!»
>
> — DA *EVGENIJ ONEGIN* DI ALEKSANDR PUŠKIN, TRADUZIONE DI PIA PERAI

Che il Centenario di Puccini sia ormai alle spalle non è un buon motivo per smettere di pensare al compositore lucchese, di cui a metà mese si riprende la *Tosca* che inaugurò la Stagione 2019/2020 con Chailly e Livermore. La prima versione, quindi, come racconta a Claudio Toscani Michele Gamba, giunto alla sua seconda direzione pucciniana in pochi mesi, dopo l'applaudita *Turandot* della scorsa estate, e che prosegue così la sua riflessione sulle differenze tra testo scritto e tradizione esecutiva. A proposito di questa produzione di *Tosca*, difficile dimenticare il record di share che toccò su Rai1, il 15%, rimasto insuperato da allora. Daniele Cassandro parte proprio da qui per parlare della "televisività" dell'opera di Puccini, da Gallone al grande esperimento di Andermann "nei luoghi e nelle ore". *Tosca* è anche un ottimo pretesto per continuare a ricordare il decennale della scomparsa di Luca Ronconi, come fa Luciana Ruggeri riportando alla memoria la "sua" *Tosca* con le ormai leggendarie scene "sghembe" di Margherita Palli. Carlo Lanfossi ci guida invece nel cuore del triangolo creativo Puccini-Illica-Giacosa, mentre Lisa La Pietra analizza, con un grafico alla mano, la versatilità della voce di Giuseppe Di Stefano in "Recondita armonia". Ancora a proposito di centenari, uno dei più importanti che ricorre nel 2025 è quello di Pierre Boulez, compositore e teorico intransigente, oltre che celebrato direttore d'orchestra, di cui Andrea Estero analizza le apparenti contraddizioni di un musicista tanto ostile al teatro musicale quanto capace di esecuzioni memorabili.

Per la danza, si possono vedere alcuni momenti delle prove della nuova *Carmen* di Patrick de Bana andata in scena il 28 febbraio, con alcuni scatti di grande intensità di Nicoletta Manni e Roberto Bolle, che il prossimo 26 marzo festeggia 50 anni. Lo scorso mese ha inaugurato al Museo Teatrale "Lo sguardo nascosto", prima mostra sul balletto da molto tempo. Con Giovanna Calvenzi ci addentriamo di più nel lavoro discreto e rivelatore di Gérard Uféras, fotografo capace di cogliere la vita dietro le quinte del Corpo di Ballo.

Chiudono il numero le consuete rubriche di libri e dischi di Armando Torno e Luca Ciammarughi, mentre Carlo Mazzini incontra lo scaligero del mese, Roberto Boldini, che racconta i segreti della realizzazione scenografica.

— MATTIA PALMA
Giornalista e Dramaturg. È coordinatore di redazione della Rivista del Teatro alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

NEWS

INTERVISTA A
FORTUNATO ORTOMBINA
Il teatro d'opera
ha un grande futuro

↘

RITRATTO
Oltre il sipario

↘

NOVITÀ
La Scala in podcast

↘

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Fortunato Ortombina

"IL TEATRO D'OPERA HA UN GRANDE FUTURO"

Intervista a Fortunato Ortombina di Paolo Besana

Musicista, studioso, organizzatore: il nuovo Sovrintendente e Direttore Artistico del Teatro alla Scala Fortunato Ortombina racconta la sua vita nella musica e il suo obiettivo di rendere il Teatro un punto di riferimento per tutti

Dal 17 febbraio Fortunato Ortombina è Sovrintendente e Direttore Artistico del Teatro alla Scala. Trentenne di vita e fin-drammatici arrivo un musicista, e alla sua vita nel teatro e nella musica abbiamo dedicato questo primo colloquio di inizio mandato. La nascita a Mantova, la delicione totalizzante alla musica sempre vissuta insieme come esplorazione scientifica e pratica quotidiana, un ambiente in sentito padano, gli incontri con maestri, mentori e artisti, le esperienze nei principali teatri italiani da Parma a Torino, Venezia, Genova e Milano, compongono un racconto che intreccia memorie e idee con un mistero di passione capathia e ironica leggerezza. Come ripete, "vorrei che i divertissement che il pubblico si divertisse con noi".

PB Cominciamo dall'inizio. Le prime righe della sua biografia mostrano una specie di bulimia musicale: dopo il Conservatorio entra nella Scuola del Regio suonando il violino.

PB Sì, suonavo il trombone come agonista nell'Orchestra e suonavamo almente ero artista del Coro, con voce di basso. Quasi subito ho cominciato a lavorare anche come maestro collaboratore, intanto studiavo composizione, direzione, ero pronto alla bisogna. Era un vivere la musica totale, in tezero per un paio di settimane ho fatto anche il flauto dolce. Non mi sono fatto mancare niente da questo punto di vista: ho sempre avuto un piede negli studi musicologici e uno nel fare musica quotidiano. A quegli anni risalgono anche i miei primi contatti con la Scala: il mio insegnante di trombone aveva studiato in Di Prima trombone dello stesso Maestro Ferrari, con cui anch'io ho preso lezioni. E più ancora dello strumento ricordo i suoi racconti sull'intimo contatto tra maestri e musicisti di Toscanini e poi su De Sabata e Karajan. Ma la figura che ebbe maggiore impatto su di me fu il grande maestro del coro alla Medesano, in provincia di Parma: Romano Gandolfi.

PB Che io ho conosciuto bene ai tempi dell'Orchestra Verdi.

PB Se potessi scegliere, alla domanda preferisco essere il Sovrintendente della Scala o il Maestro del Coro della Scala?", non avrei dubbi, non ci penserei un attimo, rispondereti: "Il Maestro del Coro". Perché il Coro ha qualche cosa di speciale. Ho lavorato con Gandolfi, e ho lavorato con Ferrari, con cui anch'io ho preso lezioni. È

PB Apriamo una parentesi sulle regie. Grandi nomi italiani e internazionali, ma anche voglia e capacità di guardare vicino e per esempio fare una trilogia Mozart/Da Ponte con il più promettente dei giovani sul territorio.

FO Damiano Michieletto. Ci siamo studiati con un *Roméo et Juliette* di Gounod. Sai, ci sono sempre state due opere che da Direttore artistico mi facevano paura: *Don Giovanni* e *Il trovatore*. Durante le prove del *Roméo* ho visto Damiano lavorare con Markus Werba e ho avuto un lampo: era Don Giovanni. Due anni dopo eravamo in scena, poi abbiamo fatto le *Nozze* e *Così fan tutte*. E anche lì con il piacere di organizzare la produzione in modo da consentire al pubblico di vedere le tre opere una sera dopo l'altra. Vederle tutte crea l'effetto che gli economisti chiamano della palla di neve: la crescita di un'abitudine e di una passione cittadina che si trasmette finché non fai scoperte clamorose, come per esempio che un'opera contemporanea può avere lo stesso successo al botteghino del repertorio più conosciuto.

PB C'è poi il tema del ballo, i cui spazi in Italia si sono progressivamente ristretti.

FO Quello del ballo è un capitolo triste della storia del nostro Paese. Perché i corpi di ballo c'erano in molti teatri italiani, inclusa la Fenice, ma sono stati lasciati morire. Ha pesato la legge sulle Fondazioni, che ha tolto garanzie a molti teatri; ma il processo era iniziato nei primi anni Ottanta, quando le risorse c'erano. Di fatto solo poche città hanno conservato un corpo di ballo, prima fra tutte, naturalmente, Milano con la Scala.

PB Una bella responsabilità.

FO Sì, una bella responsabilità. Poi però al pubblico il balletto interessa e piace. E se andiamo a vedere in Italia chi pratica il ballo, le scuole private, le istituzioni non professionali, troviamo una realtà non certo inferiore rispetto a quella dei musicisti. E in un teatro si devono fare le opere, si devono fare i concerti, e si deve fare il ballo, che è una forma alta di teatro musicale. Allora la Scala ha oggi una grande responsabilità oltre che una grande storia, e la responsabilità dipende sempre da come ognuno vive la propria storia. Qui c'è un supporto della città che non c'è da nessun'altra parte e, specie riguardo al ballo, c'è un apporto unico dell'Accademia che seleziona e prepara i nostri talenti.

PB Veniamo alla Scala. Nel 2028 cadono i 250 anni dalla fondazione del Teatro.

FO Ma questa intervista è troppo breve per dire quello che vorrei fare davvero. Dovrà essere un appuntamento che mette insieme tante forze della città; un momento in cui la Scala si conferma uno specchio e un luogo di identificazione per tutti, anche per i milanesi che non ci sono mai stati e che cercheremo di portare per la prima volta. Si tratta di un percorso molto ampio che va costruito insieme alle altre Istituzioni, anche attraverso tappe temporali come, l'anno prossimo, i centocinquant'anni del Corriere della Sera e nel 2027 gli ottant'anni del Piccolo Teatro di Milano. Chi abita nelle altre città si riferisce al nostro Teatro come "la Scala di Milano", riconoscendo un'identificazione che già esiste. Ma mi piacerebbe che lo fosse ancora di più e che il duecentocinquantenario unisse la città in un momento di grande inclusione e grande prospettiva. La musica e il teatro hanno questa capacità. Per questo io non sono assolutamente preoccupato per il futuro del teatro d'opera. Io sono sicuro, anzi, che fra 500 anni ci sarà più gente che ascolta *La bohème* di adesso, ci sarà più gente che va a vedere *Lo schiaccianoci* di adesso, e ci sarà più gente che canticchia la Nona di Beethoven. Non ho dubbi sulle opportunità che ci sono date. Per questo non possiamo sprecarle e dobbiamo unire le forze, abbiamo una grande responsabilità e tanto lavoro da fare.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

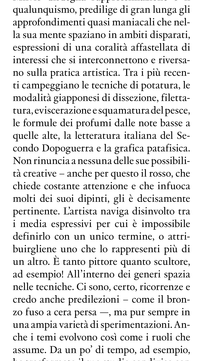
Rendering di *Sipario*, bassorilievo in bronzo

OLTRE IL SIPARIO

Daniele Milvio, artista vincitore del concorso per l'opera destinata all'ingresso della nuova torre di via Verdi, esplora il confine tra il sacro e il profano. La sua scultura *Sipario* invita il pubblico a interrogarsi sulla soglia tra il visibile e l'invisibile

Di recente, mi è capitato di immaginare Daniele Milvio indossare i panni e anche la pelle della scultura intitolata *Händler (Dealer)* dell'artista tedesca Katharina Fritsch. Il simulacro datato 2001, dipinto integralmente di rosso fuoco, incarna il seducente personaggio del venditore d'arte e di mestiere: abile affabulatore, sempre sprezzante per cui lo sforzo esiste, ma non è mai manifesto, mercanteggia con diplomazia e competenza, dispensando conoscenze eteroclite, espressioni amabili dei suoi interessi diversificati. Lei lo immagina con i capelli raccolti in una coda di cavallo allineata alla spina dorsale fino al punto di tangenza con le scapole e in aggiunta gli impone un qualificante piede caprino che fa capolino sotto il completo impettito, sintomatico della natura potenzialmente diabolica del suo operare. Lui, invece, Milvio, possiede una capigliatura più stropicciata, refrattaria a essere perfettamente in asse e incline a fluire liberamente in ordine sparso sotto la nuca. Mentre il piede caprino lo riserva, si fa per dire, ai personaggi dei suoi dipinti e delle sue sculture, un pantheon di figure spesso sinistre quasi sempre distorte, dalle dita allungate e dai corpi affusolati come prigionieri di un vortice. Si tratta di creature trasfigurate da alienazioni soffocanti che le disumanizzano rivelandone la profonda inquietudine esistenziale. Sono comete instabili di una galassia mitologica personale composta da divinità cadute: l'insegnante di geografia, il sarto, l'impiccato, l'obliteratore ma anche l'incidente, l'ultima cena e il presagio.

Daniele Milvio



Händler di Katharina Fritsch

Milvio disdegna l'approssimazione o il qualunquismo, predilige di gran lunga gli approfondimenti quasi maniacali che nella sua mente spaziano in ambiti disparati, espressioni di una coralità affastellata di interessi che si interconnettono e riversano sulla pratica artistica. Tra i più recenti campeggiano le tecniche di potatura, le modalità giapponesi di dissezione, filettatura, eviscerazione e squamatura del pesce, le formule dei profumi dalle note basse a quelle alte, la letteratura italiana del Secondo Dopoguerra e la grafica patafisica. Non rinuncia a nessuna delle sue possibilità creative – anche per questo il rosso, che chiede costante attenzione e che infusca molti dei suoi dipinti, gli è decisamente pertinente. L'artista naviga disinvolto tra i media espressivi per cui è impossibile definirlo con un unico termine, o attributi riguardo uno che lo rappresenti più di un altro. È tanto pittore quanto scultore, ad esempio! All'interno dei generi spazia nelle tecniche. Ci sono, certo, ricorrenze e credo anche predilezioni – come il bronzo fuso a cera persa —, ma pur sempre in una ampia varietà di sperimentazioni. Anche i temi evolvono così come i ruoli che assume. Da un po' di tempo, ad esempio, ha trasformato il suo studio condiviso con Emanuele Marcuccio in uno spazio espositivo sempre più articolato in una proposta culturale che ha di certo contribuito alla rimersione di figure storiche come Luigi Zuccheri e Antonio Rubino, ma anche alla presentazione di giovani proposte, a lui coetanee. Se dovessi evidenziare un aspetto che lo contraddistingue maggiormente e che apprezzo in particolare citerei la sua indiscussa capacità di trovare strategie espositive uniche e ricercate, insieme a quella di stratificare contenuti che si presentano sotto mentite spoglie. Quadri che finiscono dentro botti di vino che ne valgono, in sezione, come cornici, come se le immagini galleggiassero al di sopra di un coma etilico. O una serie di porte a grandezza naturale con architrave, stipite e battenti che si aprono su immagini dipinte su carta e applicate a tessuti in tartan. Quadri monocromi come la scultura del mio *incipit* o formalizzati in bicromie contrastanti in pelle di serpente in un ambiente asettico come da un rivenditore di accessori di lusso. Frange per lavare pavimenti in bronzo che sorreggono su bastoni obliqui mappamondi che si illuminano come lampade da esterno. In questo paesaggio così dinamico, nulla è esattamente quello che sembra. Al contrario, tende ad assumere altre sembianze, nuovi ruoli ed equilibri in base alle prospettive interpretative che l'artista vuole stimolare. Dipende da quale punto si intende dipanare la matassa o guardare al groviglio. Come leggere, ad esempio, una mostra di dipinti che si presenta in costante penombra dove ogni tela è illuminata unicamente dai calchi in bronzo delle mani dell'artista che li ha dipinti e che ora valgono come candelabri a parete? Sono tutti autoritratti attraverso i soggetti rappresentati? Comunque sia, che la mostra sia immersa nel tenebrore o nella foschia lacustre, si tratta sempre di molteplici narrazioni e della tensione palpabile tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che è rivelato e ciò che è taciuto. Questo aspetto ci porta a un'altra caratteristica distintiva: la teatralità intrinseca, la messa in scena che sfida le abitudini convenzionali e invita lo spettatore a interrogarsi sul proprio ruolo di osservatore.

Courtesy Artista e Galleria Federico Vavassori

Piace alla gente che piace di Daniele Milvio, 2018

Courtesy Artista e Galleria Federico Vavassori

Pseudo – Pello di Daniele Milvio, 2018

Sipario si configura squisitamente lungo questa soglia di coinvolgimento attivo e di contrasto tra ciò che viene mostrato e ciò che resta velato. La scultura – in corso di produzione poiché vincitrice del bando pubblico per la realizzazione di un'opera per l'ingresso della nuova torre disegnata da Mario Botta in via Verdi – si presenterà entro quest'anno come un bassorilievo in bronzo fuso a cera persa a grandezza naturale di una porzione di un metro e pochi centimetri di lunghezza per tre metri circa di altezza del reale sipario del Teatro alla Scala. La resa minuziosa e lenticolare di ogni dettaglio, dagli elementi decorativi che la impreziosiscono alla resa visiva dei tessuti che la compongono corrisponderebbe, se fosse un profumo, alle note alte, quelle che per prime si impongono all'olfatto. Si tratta di una porzione del drappeggio che include la sezione che tocca il pavimento al fine di incorporare, in un pruriginoso compiacimento manieristico, tutto quell'universo di frange e ricami. Milvio intende restituire l'incarnato epiteliale del drappeggio nell'attimo in cui le due bande si incontrano lasciando solo un leggero spiraglio, un soffio di spazio, un attimo di tempo attraverso cui idealmente spiare in una direzione che solo ora diventa ambivalente. E qui arriviamo alle note basse della nostra fragranza profusa nel centro di Milano, quelle che dovrebbero persistere nella memoria e articolarsi nel pensiero: il passante è invitato a guardare la fessura senza essere certo di capire da quale parte si trova della soglia che ha di fronte. Probabilmente è per questo motivo che è stato eliminato l'elemento di una mano che scosta un lembo del telo presente nel primo bozzetto. Resta ora più ambiguo immaginare da quale parte del sipario ci troviamo. Mentre il corpo dell'opera – sempre rimanendo nella metafora della creazione di un'essenza – è quello di configurarsi come molti altri lavori dell'artista, e più di altri suoi lavori, come un portale: un luogo e un momento di transito, tra il sacro e il profano, tra la vita e la sua rappresentazione. *Sipario* sta sul limite e quindi *sub limen*, verso il confine tra la relatività e la elatività. La nozione stessa di sublime implica una spinta verso l'alto guardando il basso, avendo il punto di partenza ben presente. È un viaggio inquieto nell'area delle perturbazioni per oltrepassare le *moenia mundi* e forse raggiungere i *templa serena* della conoscenza. O da un punto di vista meteorologico per superare l'*aer*, l'aria bassa e turbolenta e raggiungere l'*aether* limpido, sereno e possibilmente divino.

E poi, in conclusione, resta dominante il motivo del drappeggio, un elemento di per sé iconograficamente carico, dalle profonde simbologie, in grado di essere solo unità di misura del buio che si nasconde tra le sue anse e del mistero che lo attraversa. La *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca spalanca generosa il drappeggio del suo mantello che è un altro tipo di sipario e fa penetrare nel suo spazio personale i fedeli affranti per poterli consolare, o forse per accogliere le loro anime dopo la morte. Se così fosse, anche il portale mariano sarebbe un'ultima illuminazione pagata con la moneta della morte. In pegno della vita la vera epifania. Milvio, per ora e per il Teatro alla Scala, socchiude per far passare un soffio d'aria.

— MILOVAN FARRONATO
Curatore indipendente. Ha cofondato l'Archivio Chiara Fumai con sede a Bari e Milano. Nel 2019 è stato il curatore del Padiglione Italia alla Biennale Arte di Venezia

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

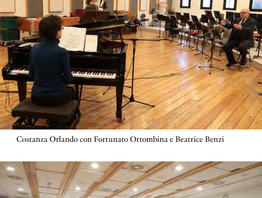
LA SCALA IN PODCAST

Si chiama "La Vertigine – Scoprire l'opera" il nuovo podcast prodotto dalla Scala e da Chora Media. La speaker Costanza Orlando scoprirà alcuni titoli della Stagione guidata da artisti e musicologi

La prima volta alla Scala non si scorda mai. Ma se dovesse mai succedere di dimenticare quel brivido, si può cercare di riviverlo con gli occhi di chi lo ha provato da poco. Un senso di vertigine, lo definisce Costanza Orlando, 22 anni, nuova voce del podcast prodotto dalla Scala e da Chora Media per raccontare il dietro le quinte delle opere in cartellone: "La mia prima volta alla Scala è stata come una scarica di adrenalina paragonabile a quella che ho vissuto sulle Ande argentine al momento del tramonto, dopo aver guidato oltre otto ore su e giù per i tornanti, una sensazione che mi ha letteralmente travolta", racconta la speaker inaugurando il primo dei nuovi podcast, in un format che ha l'ambizione di parlare sia al neofita sia al melomane. Costanza, che nella vita e dietro al microfono si fa chiamare da tutti Tabi, incarna proprio questo spirito. Con la sua voce sarà un po' Dante e un po' Virgilio, mentore e allieva allo stesso tempo, per guidare e lasciarsi guidare alla scoperta delle opere: "Prima di assistere a *Macbeth*, che è stato il mio primo spettacolo in assoluto, non ero mai entrata in contatto diretto con l'opera – ammette la speaker – ecco perché mi sono chiesta subito in che modo questo capolavoro sia riuscito a trasmettermi una sensazione così dirompente.

Costanza Orlando

Da qui è nato il titolo dei podcast: "La Vertigine – Scoprire l'opera". In ogni puntata Tabi entrerà con l'occhio curioso del debuttante nel backstage dei nuovi spettacoli della Stagione 2024/2025, in dialogo con i protagonisti delle nuove produzioni o con musicologi e addetti ai lavori, come accadrà nell'appuntamento inaugurale con Emilio Sala e Vasilisa Berzhanskaya per la prima tappa su *Norma* (in uscita il 28 marzo). I testi sono stati preparati da Ilaria Orrù, autrice freelance che per Chora Media ha già realizzato diversi podcast, finora mai di argomento musicale. Questo nuovo canale farà entrare la Scala in alcune delle piattaforme streaming più seguite dal pubblico, soprattutto quello under 30, "e proprio per questo motivo – spiega Orrù – abbiamo cercato di adottare un linguaggio che coniugasse autorevolezza e divulgazione, in modo da incuriosire chi non è ancora entrato a teatro catturando al contempo l'interesse di chi già lo frequenta, senza limiti d'età". In Italia il mondo dei podcast è aumentato a dismisura: secondo i dati Ipsos del luglio 2024, 12 milioni di italiani avevano ascoltato almeno un podcast nell'ultimo mese, mentre nel mondo il bacino di ascoltatori abituali ha già superato abbondantemente il mezzo miliardo di persone per un catalogo di oltre 4 milioni di titoli.



Costanza Orlando con Fortunato Ortombina e Beatrice Benzi

Costanza Orlando con Michele Gamba

"La mia generazione – conferma Costanza Orlando – si nutre quotidianamente di podcast, dalla rassegna stampa mattutina fino all'approfondimento su temi di storia, attualità o geopolitica. È un mezzo di informazione e di intrattenimento veloce e immediato, utilizzabile ovunque, anche facendo altre cose in contemporanea, a differenza della televisione, che richiede l'esclusiva dell'attenzione. Ormai posso dire di essere una podcast-dipendente. È lo strumento che utilizzo di più in assoluto. E non sono la sola". Nelle prossime puntate de "La Vertigine", oltre a *Norma* – che prevede fra l'altro gli interventi musicali di Vasilisa Berzhanskaya – si esploreranno *Tosca* con il direttore Michele Gamba (sempre 28 marzo), *Così fan tutte* con la musicologa e specialista mozartiana Lidia Bramani (4 aprile), *Rigoletto* con il Sovrintendente della Scala Fortunato Ortombina (11 aprile) e *Il nome della rosa* con il compositore Francesco Filidei, al debutto con la nuova opera tratta dal romanzo di Umberto Eco (18 aprile). I dialoghi con gli ospiti saranno intervallati da ascolti o da interventi musicali della pianista Beatrice Benzi, maestro collaboratore del Teatro alla Scala.

"Sono convinta che l'entusiasmo di una neofita 'tarantolata' dall'opera possa contagiare altre persone", si augura la conduttrice. "La Vertigine" sarà disponibile su tutte le principali piattaforme streaming e sui canali social della Scala.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

01

OPERA

APPROFONDIMENTO
L'Onegin
di Puškin,
di Čajkovskij,
di Martone
↘

INTRODUZIONE
Tosca
↘

INTERVISTA
A MICHELE GAMBA
Sussurri e grida
di Tosca
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Tosca di Giacomo Puccini, regia di Davide Livermore, 2019

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Alexey Markov interpreta *Evgenij Onegin*, direzione di Timur Zangiev, regia di Mario Martone, 2025

L'ONEGIN DI PUŠKIN, DI ČAJKOVSKIJ E DI MARTONE

Lo scrittore Paolo Nori, esperto di letteratura russa, ha incontrato Mario Martone durante le prove del nuovo *Evgenij Onegin*. Ne è nato un dialogo che intreccia letteratura, teatro e musica.

1. Con i russi

Ho incontrato Mario Martone in un caffè di Milano per parlare della sua regia dell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij, e la prima cosa che gli ho chiesto è stata "Come va con i russi?".

Lui mi ha risposto che con i cantanti e col direttore d'orchestra, russi, si trova molto bene; io gli ho detto che ero contento, ma che avevo sbagliato a fare la domanda; quello che avrei voluto chiedergli era che rapporto avesse lui con l'arte russa.

E lui mi ha detto che, quando ha girato *Noi credevamo*, ha molto pensato a *I demoni*, il romanzo nel quale Dostoevskij ritrae i giovani rivoluzionari degli anni Sessanta dell'Ottocento; e uno dei personaggi di *Capri-Revolution* è Maksim Gor'kij, che a Capri ha abitato nei primi del Novecento e che, in generale, quando legge Čechov, lui, Martone, vede se stesso.

2. Un mago

E io ho pensato che è una cosa che succede anche a me, e a quella lettera di Čechov nella quale c'è scritto "In generale faccio una vita triste... Mi chiedono in prestito dei soldi e non me li restituiscono, mi portan via dei libri, mi fan perdere tempo... Mi manca solo un amore infelice", scrive Čechov, e subito dopo conosce Ol'ga Knipper e la sposa e ha il suo amore bellissimo e infelice; è una specie di mago, Čechov, quando si mette a scrivere, ho pensato.

3. *Chovanščina*

E mi ha poi detto, Martone, che il vero primo lavoro russo che ha fatto è stato proprio alla Scala, nel 2019, la regia della *Chovanščina* di Musorgskij, una vicenda russa del diciassettesimo secolo, un lavoro complesso, bellissimo e faticosissimo, avere a che fare con i vecchi credenti della Chiesa ortodossa, e quella musica di Musorgskij così russa, "Così potente che ti fa venire così freddo, quando la senti", ho detto io.

4. Noi

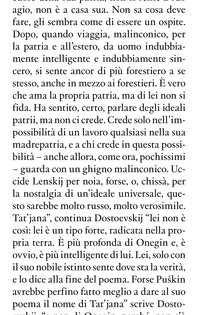
Invece adesso, con Čajkovskij, mi ha detto Martone, che intanto lui, Martone, è sprofondato nell'*Onegin*, il romanzo in versi di Puškin (nella traduzione di Pia Pera), e gli è sembrato, come con Čechov, che parlasse di noi, che non ci fosse la distanza che c'era con Musorgskij, e io gli ho detto che, secondo me, da questo romanzo in versi comincia la letteratura russa contemporanea, e che qualche anno fa Dario Fabbri mi aveva chiesto, per un numero della sua rivista che trattava dei rapporti tra Russia e Cina, di scrivere un pezzo sulla letteratura russa e la Cina, io ci ho pensato e non ho trovato niente, perché la letteratura russa dell'Otto e del Novecento è tutta rivolta verso noi europei, è tutta un dialogo con noi, e la lettera di Tat'jana a Onegin, per esempio, che è una pagina memorabile sia del romanzo di Puškin che dell'opera di Čajkovskij, lui, Puškin, dice di essere stato costretto a tradurla, perché lei, Tat'jana, l'aveva scritta in francese.

5. La prosa della posta

Nel romanzo di Puškin è così: "Poco e male ella il russo conosceva, E le nostre riviste non leggeva, S'esprimeva perciò stentatamente Nella lingua materna e solamente In francese scriveva. Ma che cosa, ripeto, c'è da fare? Le signore, Ancora adesso in russo il loro amore Esprimere non sanno, L'orgogliosa nostra lingua Non sembra esser disposta A piegarsi alla prosa della posta" (la traduzione è di Ettore Lo Gatto).

6. Maman

Può sembrare strasimismo, ma i russi colti dell'Ottocento come lingua madre avevano il francese, basta leggere *Anna Karenina*; le ragazze, nel romanzo, la mamma la chiamano "Maman", non "Mama", come farebbe una russa.



Aida Garifullina interpreta Tat'jana, direzione di Timur Zangiev, regia di Mario Martone, 2026

7. Tat'jana Larina

Nonostante la natura europea della sua educazione, Tat'jana è così russa da far dire a Dostoevskij, nel suo discorso su Puškin del 1880 (che ebbe, all'epoca, in Russia, un successo straordinario), che Tat'jana è più profonda di Onegin, che è la vera protagonista del romanzo e che Puškin avrebbe dovuto intitolare il suo romanzo in versi *Tat'jana Larina*, non *Evgenij Onegin*. Onegin, che viene da Pietroburgo, la capitale, "in provincia", scrive Dostoevskij, "nel cuore della sua patria, non si sente a suo agio, non è a casa sua. Non sa cosa deve fare, gli sembra come di essere un ospite. Dopo, quando viaggia, malinconico, per la patria e all'estero, da uomo indubbiamente intelligente e indubbiamente sincero, si sente ancor di più forestiero a se stesso, anche in mezzo ai forestieri. È vero che ama la propria patria, ma di lei non si fida. Ha sentito, certo, parlare degli ideali patrii, ma non ci crede. Cerca solo nell'impossibilità di un lavoro qualsiasi nella sua madrepatria, e a chi crede in questa possibilità – anche allora, come ora, pochissimi – guarda con un ghigno malinconico. Uccide Lenskij per noia, forse, o, chissà, per la nostalgia di un'ideale universale, questo sarebbe molto russo, molto verosimile. Tat'jana", continua Dostoevskij "lei non è così: lei è un tipo forte, radicata nella propria terra. È più profonda di Onegin e, è ovvio, è più intelligente di lui. Lei, solo con il suo nobile istinto sente dove sta la verità, e lo dice alla fine del poema. Forse Puškin avrebbe perfino fatto meglio a dare al suo poema il nome di Tat'jana" scrive Dostoevskij, "e non di Onegin, perché, non c'è dubbio, è lei la protagonista. È un tipo positivo, non negativo, è l'apoteosi della donna russa ed è lei che il poeta ha incaricato di esprimere l'idea centrale del poema nella celebre scena dell'ultimo incontro tra Tat'jana e Onegin. Ma il suo modo di guardare le persone dall'alto in basso ha fatto sì che Onegin non capisse niente di Tat'jana, quando la incontra per la prima volta, in provincia, quando lei, che appare come una ragazza pura, innocente, è così intimidita, davanti a lui. E lui non è capace di distinguere in quella povera ragazza la compiutezza e la perfezione, e forse la giudica un 'embrione morale'. Lei, un embrione, dopo la lettera che aveva scritto a Onegin! Se c'è un embrione morale, nel poema, è senz'altro Onegin, ma c'è alcun dubbio", conclude Dostoevskij.

Aida Garifullina durante la scena della lettera, 2025

8. Un pensiero strano

C'è una parte del romanzo di Puškin che Čajkovskij ha deciso di non raccontare, nella sua opera, ma che, nel libro, mi sembra sia centrale, per la comprensione dei due protagonisti; il momento in cui Tat'jana, dopo che Onegin se n'è andato, va nella casa dove Onegin abitava. "Tat'jana", scrive ancora Dostoevskij "visita la casa di quest'uomo che per lei è ancora meraviglioso e enigmatico. Eccola nello studio di lui, che guarda i suoi libri, le cose, gli oggetti, si sforza di indovinare, attraverso di loro, l'anima di Onegin, di risolvere l'enigma e si ferma, alla fine, su un pensiero, con un sorriso strano, col presentimento della soluzione, e le sue labbra sussurrano piano: E se fosse solo una parodia?".

9. I libri

Martone mi dice che ha immaginato il proprio *Onegin* tutto in esterni tranne che la stanza di Tat'jana, che è piena di libri perché Tat'jana è più grande della provincia che abita, e cerca la vita che non trova tra i suoi concittadini nella letteratura, e questa soluzione mi piace per due motivi, perché mi sembra che, non potendo mettere in scena la visita di Tat'jana alla biblioteca di Onegin, che nell'opera non c'è, rimette i libri al centro della scena, e perché da qualche mese, quando penso alla letteratura, penso a una frase di Gilles Deleuze: "Un po' di possibile, se no soffoco"; e a sentire questa soluzione di Martone mi dico che è vero, i libri sono stati, per Tat'jana, quel possibile indispensabile per stare al mondo (e lo sono stati, 150 anni dopo, *si parva licet*, anche per me, in un'altra provincia, la città di Parma).

10. Orlando innamorato

Onegin, quando Tat'jana gli scrive una lettera e, coraggiosissima, gli dichiara il suo amore, fa il prezioso, la rifiuta. Quando, anni dopo, torna a Pietroburgo e trova un generale con un po' di pancia, che era un suo amico, e che lo invita a casa sua, che c'è una festa, Onegin ci va e vede Tat'jana, bellissima, e chiede al generale con la pancia "Chi è?", e il generale con la pancia gli risponde "Mia moglie", e Onegin, allora, si innamora.

Scrive lui una lettera a Tat'jana, una dichiarazione, e Tat'jana, allora, lo rifiuta.

La relazione tra Evgenij e Tat'jana, secondo un grande critico russo, Viktor Šklovskij, è la stessa che c'è tra Rinaldo e Angelica nell'*Orlando innamorato*: A ama B, B non ama A; poi, quando B si innamora di A, A smette di amare B. Nel poema di Boiardo il motivo di questi cambiamenti è una fonte incantata, nell'*Onegin* è una complessa motivazione psicologica, dice Šklovskij.

11. L'uomo superfluo

Onegin, anche se sono passati 200 anni dalla sua nascita, è come i personaggi di Čechov, ci parla di noi; a me, che abito a Bologna da 25 anni, a pensare a Evgenij Onegin viene in mente il termine "tortellone"; a Bologna si dice di uno che non è che sia cattivo ma non è capace di far niente, come buona parte dei protagonisti della letteratura russa prima di Dostoevskij: l'Onegin di Puškin, il Pečorin di Lermontov, l'Oblomov di Gončarov, il Rudin di Turgenev, il Tentetnikov di Gogol', secondo una celebre classificazione di Dobroljubov.

Questo dipendeva anche dal fatto che, nella Russia dell'Ottocento, una persona colta e intelligente non serviva a niente.

Tutto il suo sapere, tutta la sua scienza era inutile, perché c'era un apparato statale piramidale, con a capo lo zar, che decideva lui cosa bisognava fare, gli altri dovevano solo servire, si diceva così, vale a dire ubbidire, e, se non volevan servire, ritirarsi in campagna e non dare troppo fastidio.

12. Čajkovskij e Martone

E noi, oggi? Serve a qualcosa, oggi, in Italia, una persona colta, e intelligente?

Andrò a vedere, al Teatro alla Scala, l'*Onegin* di Martone, il 19 febbraio e, tra le altre cose, mi aspetto che mi suggerisca una risposta a questa domanda, perché Čajkovskij, credo, so poco di musica, confesso la mia ignoranza, ma ho come l'impressione che Čajkovskij, e con lui Martone, come Puškin, come Čechov, ci parlino di noi e abbiano tante cose da dire.

— PAOLO NORI
Ha pubblicato romanzi e saggi, tra i quali Rassotuba non c'è (1999). Si chiama Francesca, questo romanzo (2002). Noi la farem vendetta (2006). I malcontenti (2010). I russi sono matti (2019). Che dispiacere (2020). Sanguina ancora (2021). Vi avverto che vivo per l'ultima volta (2023). Chiudo la porta e urlo (2024). Ha tradotto e curato opere, tra gli altri, di Puškin, Gogol', Lermontov, Turgenev, Tolstoj, Čechov, Dostoevskij, Bulgakov, Chlebnikov, Charms.

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Francesco Meli, Luca Salsi, direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, 2019

TOSCA

"Contro tutto e contro tutti fare opera di melodia", recita un appunto pucciniano trovato fra le carte di lavoro della *Tosca*. Sembrerebbe sufficiente questa ricetta a giustificare il successo di una delle opere più popolari del repertorio, oltre che uno dei successi più franchi del suo autore. Di dono melodico l'opera proprio non difetta, ma, come si vedrà, è assai più che non una playlist di romanze di cassetta. Con *Tosca* Puccini completava una trilogia di successo inaugurata sette anni prima con *Manon Lescaut* e proseguita con *La bohème*: tre capolavori dalla spiccata individualità con cui, a cadenza pressoché regolare, il musicista lucchese si era confermato dominatore delle scene operistiche. Presentata al Teatro Costanzi di Roma nel 1900, *Tosca* corona emblematicamente il decennio d'oro dell'opera verista, sfidando idealmente i Mascagni, i Leoncavallo e i Giordano sul loro stesso terreno: quello d'una vicenda a tinte forti, che non esita a proporre una folgorante successione di eventi brutali che incalzano senza tregua lo spettatore. Nel solo II atto si susseguono in accelerazione vertiginosa non meno di quattro vicende criminali (tortura, suicidio fuori scena, tentativo di stupro, omicidio), che il III atto s'incaricherà di completare con due ulteriori, a sancire la fine dei protagonisti.

Con il consueto fiuto drammaturgico, Puccini aveva trovato ispirazione in un dramma storico francese, un congegno teatrale feroce tagliato su misura da un autore di successo come Victorien Sardou per l'interpretazione magnetica dell'immensa Sarah Bernhardt. Ennesima dimostrazione, ne occorresse una, del talento di Puccini nel cogliere l'immediata efficacia comunicativa di un testo, la sua prerogativa di parlare senza mediazioni culturali al pubblico della piccola borghesia che andava affollando i teatri italiani. "Il faut frapper le public! Ci vuole qualcosa d'insolito, sempre, in teatro. Il pubblico ha sete di nuovo", scriveva il compositore al suo editore Ricordi il 10 novembre 1899, a partitura di *Tosca* ultimata. E *Tosca* colpisce sicuramente, per i fatti drammatici prima elencati; per la complessità d'un personaggio in evoluzione come la protagonista, imprigionata al centro di aspre contraddizioni morali; per l'esito non più soltanto *nefasto*, come nel melodramma romantico verdiano o altrui, bensì propriamente *disperato*, spogliato d'ogni motivo di consolazione.

Se con *Tosca* Puccini non rinuncia a quel lirismo d'alto volo e infallibile efficacia citato in apertura (l'"opera di melodia"), che costituisce il patrimonio specifico dell'opera italiana, realizza al contempo una partitura avanzatissima nella scrittura musicale, per l'impiego personale del *Leitmotiv* di ascendenza wagneriana, per la libertà nei confronti dei modelli formali, per l'accuratezza dell'ambientazione, fino al dettaglio non irrilevante, anzi strategico, di quello stornello romanesco che apre l'originalissimo atto III, conducendoci sulla soglia del tempo sospeso dell'attesa.

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

SUSSURRI E GRIDA DI TOSCA

Intervista a Michele Gamba di Claudio Toscani

In vista del suo ritorno alla Scala per la ripresa di *Tosca*, Michele Gamba riflette sulla modernità di Puccini, sull'importanza della tradizione esecutiva e sulle controversie dell'etichetta pronunciate di un'opera verdiana e "verismo" e "verismo" "verismo"

Giacomo Puccini e le sue opere sono oggetto, oggi, di un grande rilancio mediatico in tutto il mondo, anche a seguito delle celebrazioni per il Centenario della morte, avvenuto appena conclusa. Dal 15 marzo Michele Gamba dirige l'imponente produzione di *Tosca* (Giovanna Sacchi, interpreta il Riccardo Chailly, inaugurò la Stagione 2019-2020).

CT Come viene percepito il compositore dalla contemporaneità?

MG La mia impressione è che Puccini rimanga il compositore delle grandi melodie, che sono note a tutti e che tutti amano cantare. Ma c'è stato anche un grande interesse della figura del musicista e della modernità della sua scrittura, un recupero che forse non poteva cominciare con Riccardo Chailly ha dato Teatro alla Scala, oltre che al florido contributo portato da molti studiosi. Gli eredi Gavazzeni, e gli altri, hanno pubblicato una raccolta degli scritti di Puccini (*La musicissima verità* prodotti da Giandandrea Gavazzeni – pubblicato insieme, che a suo tempo fece scoprire dettagli della scrittura musicale pucciniana, ancora oggi sconosciuti anche dalla routine. Tra gli ultimi saggi, *Le sonorità della modernità* di Filippo Del Corno, che riscoprono Puccini nel quadro del Novecento europeo.

CT Lei dirigerà quest'opera alla Scala, dove le opere di Puccini sono state un punto di forza, soprattutto nella fase della produzione degli ultimi anni. Ma negli allestimenti di opere pucciniane *Tosca* ha una lunga e importante tradizione storica. Ritiene che questo condizioni in qualche modo l'approccio di un nuovo allestimento?

MG Certamente. Alla Scala la tradizione esecutiva è presente perché spesso incarna le esigenze pratiche della realizzazione delle opere di Puccini. Sta al direttore d'orchestra trovare la quadra fra la tradizione esecutiva e l'adesione al testo. Il direttore deve ripercorrere la tradizione, ma deve farlo con spirito critico.

CT Penso di porsi in una linea di continuità con questa tradizione? Che spazio c'è per una sua interpretazione personale? E penso che questa sia cambiata, o mutata, nel tempo?

MG È una risposta difficile... Ci sono situazioni sulle quali mi piacerebbe fermarmi: soprattutto sulla musica e sul lavoro sulla drammaturgia. All'inizio dell'opera, per esempio, il duetto tra Cavaradossi e Angelotti è di durata "di clandestinità" che rimane dalla parte dei due personaggi di essere scoperti. Come indico io stesso Puccini, l'innesco deve essere sussurrato e rimanere sino l'effetto è difficile da ottenere, sia per le testature vocali sia per la densità della scrittura orchestrale. Non è detto che si riesca, ma mi piacerebbe lavorare con l'orchestra per ottenere un colore il più possibile vicino alla tragedia. La sua psicologia non si esaurisce nel chiedere della forza, oggi soggetta a un maggiore costante: *Tosca* è comunque eroica e colei che in una sorta di trance dopo aver commesso un'azione violenta. In questi momenti di fragilità vorrei ottenere in base la grana più sottile della scrittura orchestrale, che altrove è invece molto spessa.

CT *Tosca* non è solo tra le opere più amate e frequentate del repertorio pucciniano: è anche tra quelle che offrono le testimonianze sonore più numerose, attestate dalle registrazioni storiche. Come è cambiato oggi il modo di interpretare quest'opera?

MG Mentre nelle incisioni dei grandi del passato c'era spesso una sorta di "anarchia", oggi c'è molta più attenzione per il testo, anche da parte dei cantanti. Giovanni raccomda, per esempio, di aver avuto molte difficoltà con Giuseppe Di Stefano: ma un direttore d'orchestra ora può difficile, all'opera, imporre una lettura dell'opera vicina e legata alla partitura. Lettura che il canto dovesse prevalere su tutto: oggi si avverte invece una maggiore responsabilità riguardo alla fedeltà al testo.

CT Per questo allestimento verrà utilizzata l'edizione critica curata da Roger Parker, che permetterà di eseguire la prima versione dell'opera, quella eseguita al Costanzi di Roma nel 1900. Quali differenze sussistono rispetto alla versione di tradizione, quella cioè alla quale siamo abituati? Quali furono gli interventi correttivi di un compositore che era solito tornare continuamente sulle sue partiture?

MG L'intervento più macroscopico riguarda la fine dell'opera, che nella prima versione rispronea il tema "E lucevan le stelle" senza accorciarlo, come avviene invece nella versione definitiva. Altre piccole differenze intervengono, in particolare, nella coda di certi momenti drammatici. Particolarmente la regia di Tosca L'invento e è "cucita" sui panni di quelle aggiunte, come del resto è avvenuto nell'edizione del dopo direttra di Riccardo Chailly.

CT A proposito della regia: *Tosca* è dramma a soggetto storico, come lo è il dramma di Sardou da cui proviene. Ma Puccini sembra meno sensibile dall'enciclopedismo storiografico del francese di quanto lo sia dall'universalità del dramma che mette in musica. E allora così essenziale, per una regia moderna, il legame con l'ambiente e il contesto storico?

MG Non riesco a leggere *Tosca* come un'opera didascalica, strettamente legata all'ambito storico. Eppure il legame con Roma, con quella Roma, è inscindibile dalla sua dimensione musicale, anche al di là dei riferimenti specifici come quello dei canti gregoriani, dalla canzone del pastorello o delle monumentali scene del pittoresco. Tutto è universale e trascende sì i confini della storia, ma la scrittura è intrisa di romanità. E lo si fa fortuna di prendere una scena atenta ai dettagli storici. Mi è capitato di dirigere allestimenti di *Tosca* pure curati da questo punto di vista: vi è perde qualcosa. Ma l'impressione che per Puccini, che qui raggiunge la prima maturità del suo linguaggio, il contesto con la romanità fosse importante.

CT *Tosca* è un dramma costruito intorno all'interprete principale, una protagonista della personalità complessa, un personaggio dal grande temperamento e dalle molte sfaccettature. Che tipo di cantante occorre per interpretarla adeguatamente?

MG Penso che quello di Floria Tosca sia uno dei ruoli più faticosi, a livello tecnico ed emotivo, per un soprano. Richiede temperamento drammatico e un colore intenso, che vada a stagliarsi su una sonorità orchestrale importante, ma ci dobbiamo da dei ruoli wagneriani deve evitare il timbro metallico, restando sempre su un velluto che ci permetta di interpretare la fragilità del personaggio. Non è facile trovare tutto questo in un'unica voce.

CT La straordinaria modernità della figura di Tosca, in realtà, non è solo nella sua psicologia, ma anche nella sua incarnazione della vulvagità pura e amodichiarata, o ai tratti del suo sadismo e della sua mostrosità, è difficile non pensare al mondo contemporaneo delle grandi dive: aggressione senza etica né umanità...

MG Scarpia affascina nella sua torbida perversità. Ma è pur sempre un esponente dell'aristocrazia, di un ceto legato a concetti di eleganza e nobiltà e consapevole della sua posizione di potere. Scarpia si muove su un crinale sottile e basta un attimo perché si spossi sul terreno di una prepotente violenza. È questo sussiego del male che ci appare così moderno.

CT Una forte drammaticità, un'azione serratissima che procede diretta verso la catastrofe e lascia poco spazio alle sospensioni liriche, ridotte al minimo: questa effra distintiva è forse affrigente dal dubbio espresso dai libretisti di Puccini e dal suo editore, che giudicavano *Tosca* un soggetto inadatto al teatro in musica?

MG Questo è un punto nevralgico di *Tosca*: la "verosimiglianza" del dramma, la successione serrata degli eventi. La direzione d'orchestra mente chiara che il dramma prende subito. Il primo atto è una delle parti più complesse e, comunque, è difficile dal punto di vista tecnico per un direttore d'orchestra: ma lo sono anche i grandi recitativi declamati, nei quali la scansione degli eventi è rapida da richiedere un gesto capace di anticiparli.

CT Un'altra caratteristica che colpisce, in *Tosca*, è l'apertura del linguaggio di Puccini – che pur si colloca nel solco della tradizione melodrammatica italiana – alle punte più avanzate della contemporaneità europea.

MG In *Tosca*, Puccini mostra di essere un precursore di quanto accadrà, in Europa, fra il 1 a poco. Nella scrittura vocale prevedeva con eretta frustrazione a fronte della sua abilità di orchestrazione. In ogni caso Puccini è compositore aperto, eccezionalismo su quanto stava avvenendo nel mondo della musica europea: per l'opera, rappresenta un po' una stella polare.

CT Può essere questo il motivo per cui alcuni direttori d'orchestra (penso a Harding, a Pappano...) accentuano la componente sinfonica della sua scrittura?

MG La partitura di *Tosca*, il suo tipo di suono sono difficili da controllare, perché la scrittura sinfonica di Puccini è sofisticata, ricca di finezze che rischiano. Non a caso è un titolo prediletto anche dai direttori che si dedicano prevalentemente al repertorio sinfonico.

CLAUDIO TOSCANI

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

02

BALLETTO

APPROFONDIMENTO
Lo sguardo gentile
↘

PORTFOLIO
Auguri Roberto
↘

Maria Celeste Losa

FOTOGRAFIA DI ©GÉRARD UFÉRAS/PHOTO OP

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIE © GÉRARD UFÉRAS

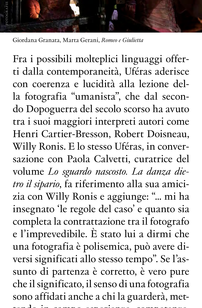
Nicoletta Manni

LO SGUARDO GENTILE

Attraverso il suo obiettivo, Gérard Uféras ci svela la vita quotidiana del Corpo di Ballo della Scala, catturandone con sensibilità la passione, la fatica e i legami

Nato a Parigi nel 1954, Gérard Uféras ha iniziato a collaborare come fotogiornalista con il quotidiano Libération nel 1984. Nel corso degli anni e dell'evoluzione della sua professione ha potuto dedicarsi con sempre maggior impegno alla sua passione per il teatro, per l'opera e per il balletto. Dopo una lunga indagine fotografica sui Corpi di Ballo dell'Opéra di Parigi e quindi del Bol'Šoj di Mosca, nel 2017 è arrivato al Teatro alla Scala e per quasi sei anni è stato il testimone della vita quotidiana di ballerine e ballerini.

La complicata relazione tra la fotografia e il balletto che la storia ci ha tramandato non lo ha certamente preoccupato; l'antica e complessa diatriba tra il movimento dei corpi e la fissità della fotografia per lui non è mai stata un problema. Se Herman Mishkin, fotografo ufficiale del Metropolitan Opera di New York nel primo ventennio del Novecento, costringeva la superstar Anna Pavlova a rimanere immobile su una punta da venti secondi a un minuto per ritrarla mentre fingeva di interpretare l'assolo di *The Dragonfly*, oggi da un punto di vista "tecnico" la fotografia, dall'analogico all'Intelligenza Artificiale, non ha più limiti narrativi.

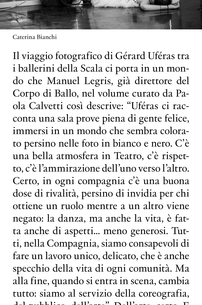

FOTOGRAFIE © GÉRARD UFÉRAS

Giordana Granata, Marta Gerani, *Romeo e Giulietta*

Fra i possibili molteplici linguaggi offerti dalla contemporaneità, Uféras aderisce con coerenza e lucidità alla lezione della fotografia "umanista", che dal secondo Dopoguerra del secolo scorso ha avuto tra i suoi maggiori interpreti autori come Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis. E lo stesso Uféras, in conversazione con Paola Calvetti, curatrice del volume *Lo sguardo nascosto. La danza dietro il sipario*, fa riferimento alla sua amicizia con Willy Ronis e aggiunge: "... mi ha insegnato 'le regole del caso' e quanto sia complessa la contrattazione tra il fotografo e l'imprevedibile. È stato lui a dirmi che una fotografia è polisemica, può avere diversi significati allo stesso tempo". Se l'assunto di partenza è corretto, è vero pure che il significato, il senso di una fotografia sono affidati anche a chi la guarderà, mettendo in campo esperienze, competenze, sentimenti che non sono necessariamente uguali a quelli dell'autore dell'immagine. Ogni lettore tradurrà il messaggio dell'autore attraverso le proprie esperienze. Tuttavia, il lavoro sapiente e silenzioso che Uféras ha realizzato con il Corpo di Ballo della Scala, grazie al suo linguaggio narrativo che rispetta e testimonia, ci rende partecipi e complici di quanto lui ha visuto, osservato, fotografato.

Ha visto giovani donne e giovani uomini che si esercitano, che sottopongono il proprio corpo a fatiche quasi inenarrabili, che vivono una quotidianità di confronti, di complicità, di amicizia, di impegno e ha raccontato momenti privati, di normalità nell'eccezionalità. È stato testimone della loro vita dietro le quinte, dietro il sipario, lontani dal pubblico e lontani dall'imperativo categorico di comparire. Le sue fotografie raccontano il gesto di un ballerino che con naturalezza sostiene una ballerina su una tibia, la dolcezza di una mano che accarezza una caviglia, che sistema una scarpina, ritrae un giovane alla trave che fa una spaccata che supera i 180 gradi e che chiacchera scherzoso con i compagni. E anche quando l'attenzione si sposta sullo spettacolo, il suo punto di vista è insuale, sempre quasi privato, dall'alto, dietro le quinte. Sui volti che imparano, che provano, che si mettono in scena, sono più i sorrisi che la tensione, più gli sguardi allegri che quelli pensosi. È questo il mondo del balletto milanese? Forse. Di sicuro questo è il mondo del balletto che vede Uféras aggirandosi silenzioso e inavvertito, come un fantasma dell'opera che può ritrarre i suoi protagonisti senza che questi si sentano in dovere di mettersi in posa per lui. La fotografia sarà anche polisemica, ma il messaggio gentile, sorridente, gentilmente ironico la rende univoca, ci permette di condividere quelli che pensiamo siano gli stessi sentimenti provati dall'autore delle immagini.

Rinaldo Venuti, Linda Giubellei di spalle, Manuel Legris e Lara Montanaro in prova con la Compagnia



Caterina Bianchi

Il viaggio fotografico di Gérard Uféras tra i ballerini della Scala ci porta in un mondo che Manuel Legris, già direttore del Corpo di Ballo, nel volume curato da Paola Calvetti così descrive: "Uféras ci racconta una sala prove piena di gente felice, immersi in un mondo che sembra colorato persino nelle foto in bianco e nero. C'è una bella atmosfera in Teatro, c'è rispetto, c'è l'ammirazione dell'uno verso l'altro. Certo, in ogni compagnia c'è una buona dose di rivalità, persino di invidia per chi ottiene un ruolo mentre a un altro viene negato la danza, ma anche la vita, è fatta anche di aspetti... meno generosi. Tutti, nella Compagnia, siamo consapevoli di fare un lavoro unico, delicato, che è anche specchio della vita di ogni comunità. Ma alla fine, quando si entra in scena, cambia tutto: siamo al servizio della coreografia, del pubblico, dell'arte". Dell'arte, certo. E tuttavia il mondo del balletto nel quale Uféras si muove, al quale il pubblico non ha accesso, ci regala la possibilità di conoscere una quotidianità fatta di passione, fatica, amicizie e antagonismi, riletta attraverso l'umanità dei protagonisti.

— GIOVANNA CALVENZI

Photo editor, curatrice indipendente, responsabile dell'Archivio Gabriele Basilico

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

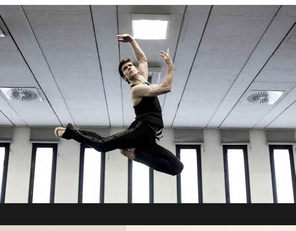
04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

Roberto Bolle negli anni della Scuola di Ballo scaligera, 1992

AUGURI ROBERTO

Per Roberto Bolle il 26 marzo sarà una data speciale, un anniversario importante, a livello personale ma non solo: dei suoi cinquant'anni, due terzi sono stati vissuti alla Scala, in sala ballo e in palcoscenico, quel palcoscenico che lo vede anche in questi giorni protagonista nel ruolo di Don José, creato per lui da Patrick de Bana per la prima assoluta della sua nuova *Carmen*. Forgiatosi alla Scuola di Ballo scaligera, Roberto vede il suo nome per la prima volta nelle storiche locandine della Scala il 21 gennaio 1994, nel cast dei Marchesi della *Bella addormentata* di Rudolf Nureyev. Già l'anno successivo il primo ruolo da solista, Espada nel *Don Chisciotte*, ancora di Nureyev e sempre nel 1995 arriva il primo ruolo da étoile: quello di Romeo in *Romeo e Giulietta* di Kenneth MacMillan. Il talento di Roberto emerge in brevissimo tempo e lo proietta oltre i confini scaligeri, ma sempre legato al suo Teatro. Tra gli innumerevoli ruoli interpretati, Romeo, Albrecht, Siegfried, Onegin e tanti altri: una maturità artistica, oltre che personale, che Roberto si appresta a festeggiare, e tutto il Teatro con lui. Un compleanno speciale ma anche un altro importante traguardo che si avvicina: manca poco a raggiungere le 500 presenze con la Scala. Auguri Roberto!



Roberto Bolle durante le prove di *Bolero*, coreografia di Maurice Béjart, 2018 e di *Remanso*, coreografia di Nacho Duato, 2023

Roberto Bolle e Nicoletta Manni durante le prove di *Carmen*, coreografia di Patrick de Bana, 2025

Roberto Bolle agli applausi al termine di *Le Jeune Homme et la Mort* di Roland Petit, 2020

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

03

CONCERTI

PRESENTAZIONE
I concerti di Marzo

Appuntamenti
da non perdere

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Mitsuko Uchida

I CONCERTI DI MARZO

A causa di un'indisposizione, Riccardo Chailly ha dovuto cancellare i suoi impegni sinfonici del mese di marzo. Non potremo quindi ascoltare la *Nona Sinfonia* di Bruckner, che Chailly doveva dirigere per la Stagione Sinfonica, con la prima esecuzione italiana della ricostruzione del finale di John A. Phillips. In attesa di ritrovare il Direttore musicale a maggio per il Trittico Weill, Myung-Whun Chung lo sostituisce il 17, 19 e 21 marzo in un programma che prevede la *Sinfonia* in si min. D 759 "Incompiuta" di Schubert e la *Settima* di Beethoven.

È molto ricco il calendario dei concerti di marzo. A cominciare dall'atteso debutto scaligero di Mitsuko Uchida del 9 marzo, per il ciclo Grandi pianisti alla Scala. La pianista giapponese presenta un programma che spazia dalle Sonate n. 27 in mi min. op. 90 di Beethoven e in si bem. magg. D960 di Schubert ai *Drei Klavierstücke* op. 11 di Schönberg per arrivare a *Márta ligaturája* di Kurtág.

Di grande importanza anche due appuntamenti della Stagione della Filarmonica. Il primo il 10 marzo con Philippe Herreweghe e il Collegium Vocale Gent che eseguono il maestoso *Vespro della Beata Vergine* di Claudio Monteverdi. Il secondo il 24 marzo con Daniele Gatti, che torna alla Scala dopo il successo della *Decima* di Mahler con il completamento di Deryck Cooke dello scorso mese. Nel ricercato programma pensato per la Filarmonica, Gatti propone la trascrizione per archi di *Langsamer Satz* di Webern, il *Concerto per violino e orchestra* 'Alla memoria di un angelo' di Berg, solista Frank Peter Zimmermann, e l'arrangiamento di Henk de Vlieger dei wagneriani *Maestri cantori di Norimberga*, opera con cui Gatti trionfò alla Scala nel 2017.

Per le serate benefiche, il concerto a favore di Croce Rossa Italiana venerdì 14 vede sul podio Michele Mariotti, che dirige la Filarmonica nel *Concerto* in la min. op. 54 per pianoforte e orchestra di Schumann, solista Federico Colli, e la *Sinfonia n. 4* di Brahms.

Da annotarsi anche due appuntamenti della fortunata Stagione di musica da camera al Ridotto dei Palchi, organizzata dai professori dell'Orchestra della Scala. Il 2 marzo si presentano *Tema e variazioni* op. 80 per flauto e quartetto d'archi di Amy Beach e il *Quintetto* in si min. op. 115 per clarinetto e archi di Brahms. Il 30 due quartetti per pianoforte e archi – il n. 1 in do min. op. 15 di Fauré e quello in mi bem. magg. op. 47 di Schumann – in cui i Professori scaligeri sono affiancati da Michele Gamba.

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Da non perdere

2 MARZO, ORE 15

LALLA E SKALI

Per il ciclo di concerti per bambini affidato al regista Mario Acampa si festeggia il Carnevale con "Lalla e Skali e… la maschera incantata". Una maschera lucente, un po' di fantasia e subito i nostri eroi, con l'aiuto della musiche di Vivaldi e Rota eseguite dai Cameristi della Scala, faranno un salto tra le epoche.

---

4 MARZO, ORE 18

LETTURE E NOTE

Per il ciclo "Letture e note al Museo" Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Adele Boghetich, Aurelio Canonici e Marco Mazzoleni per parlare del volume *Ode al Reno* edito da Zecchini Editore.

---

5 MARZO, ORE 17

CONCERTO DELL'ACCADEMIA

I solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici e i pianisti del Corso per maestri collaboratori, in collaborazione con Palazzetto Bru Zane di Venezia, si esibiscono nel Ridotto dei Palchi con musiche di autori francesi: Bizet, Massenet, Offenbach, Delibes e Gounod.

---

6 MARZO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della ripresa di *Tosca*, Federico Fornoni incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Il faut frapper le public!".

---

15 MARZO, ORE 17

INCONTRO DI STUDIO

In occasione dell'allestimento dell'*Opera seria* di Florian Leopold Gassmann, il Teatro organizza un incontro di approfondimento dal titolo "L'opera allo specchio" curato e moderato da Raffaele Mellace, insieme al quale intervengono Lorenzo Mattei, Lucio Tufano e il direttore Christophe Rousset.

---

17 MARZO, ORE 16

DONNE ALLA GUERRA DI TROIA

Per il ciclo "Invito alla Scala" a cura di Mario Acampa si raccontano le eroine dell'*Iliade* a partire da musiche di compositori di oggi: Silvia Colasanti, Orazio Sciortino e Mauro Montalbetti.

---

21 MARZO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della nuova produzione dell'*Opera seria* di Florian Leopold Gassmann, Paolo Fabbri incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Il gioco del teatro nella Vienna di Maria Teresa".

---

21 MARZO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Per il ciclo "Dischi e tasti" Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala il violista Massimo Piva e la pianista Inessa Filistovich per parlare del disco *Music for Viola and Piano* (Brilliant Classics).

---

25 MARZO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa del balletto *Peer Gynt* con coreografia di Edward Clug, Marinella Guatterini incontra il pubblico in una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Per scoprire dove danzano i sogni".

---

30 MARZO, ORE 15

LALLA E SKALI

Nuovo appuntamento dei concerti per bambini con regia di Mario Acampa: "Lalla e Skali e… la bambola giapponese". I Percussionisti della Scala si esibiscono insieme agli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala.

Mostre a Milano

fino al 29 giugno 2025

PALAZZO REALE CASORATI

Il Comune di Milano e Marsilio Arte presentano una delle più ampie e complete retrospettive dedicate a Felice Casorati (Novara, 1883 – Torino, 1963), straordinario artista italiano che torna a Milano a Palazzo Reale fino al 29 giugno 2025, dopo 35 anni dall'ultima mostra del 1990. La mostra è curata da Giorgina Bertolino, Fernando Mazzocca e Francesco Poli, tra i maggiori studiosi dell'opera dell'artista.

Ritratto di Maria Anna De Lisi, 1919. Collezione privata.

Casorati a Palazzo Reale propone una rilettura complessiva del lavoro dell'artista, ripercorrendo in ordine cronologico le diverse stagioni della sua produzione, dagli esordi nei primi anni del Novecento fino agli anni Cinquanta. Sono oltre cento le opere presentate per l'occasione, tra dipinti su tela e tavola, sculture, opere grafiche della stagione simbolista, bozzetti per scenografie di opere realizzate per il Teatro alla Scala, tutte di assoluto rilievo e raffinata qualità, selezionate per la loro esemplare storia espositiva. Come osservano i curatori, "la retrospettiva è stata pensata per trasportare i visitatori all'interno dell'universo poetico di Casorati, invitandoli a immergersi nei suoi ambienti (gli interni e lo studio, teatro concettuale della sua intera poetica), conducendoli tra le figure pensose e malinconiche, emblemi riflessivi di un'umanità partecipe e di una profonda filosofia esistenziale. Le sale di Palazzo Reale costituiscono il contesto aulico perfetto per ricostruire la dimensione silenziosa, fatta di pause, contrappunti e vuoti, emanata dalle opere stesse".

SCOPRI DI PIÙ

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

04

RUBRICHE

RICORDO
Il compositore anti-opera che ne ha riscritto la storia

CROSSOVER
Stasera c'è Tosca in tv

TEATRO ALLA MODA
Platok, tradizione e rivoluzione

NOTE D'ARCHIVIO
L'arte del triangolo

VOCI ALLA SCALA
Le due voci di Giuseppe Di Stefano

LIBRI
Schönberg necessario

DISCHI
Luci e ombre del Caravaggio della musica

MEMORIE DELLA SCALA
La Tosca "in diagonale" di Ronconi e Palli

SCALIGERI
Roberto Boldini

INFORMAZIONI

ALLA SCALA CON GUSTO

Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica fotografati da Luigi Montabone (stampa all'albumina, Milano, 1896). Archivio Storico Ricordi.

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Pierre Boulez dirige l'Ensemble intercontemporain alla Scala, 1994

Ricordo

IL COMPOSITORE ANTI-OPERA CHE NE HA RISCRITTO LA STORIA

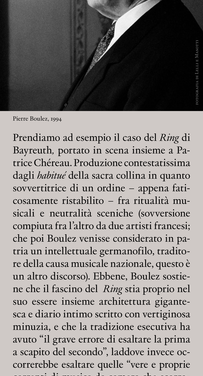
Nel centenario della nascita, Pierre Boulez viene celebrato come compositore intransigente e direttore rivoluzionario: rifiutava il teatro musicale, ma ne ha riscritto la storia. Che sia il teatro di regia la chiave di questo apparente paradosso?

"Prima di tutto sono un compositore, insisto su questo, poiché le altre occupazioni sono collaterali. Secondo, sono interprete, e ho scoperto più tardi nella vita che potevo dedicarmi anche alla direzione d'orchestra. Terzo, sono stato sempre più coinvolto nell'organizzazione della vita musicale, e dell'educazione musicale, su richiesta delle istituzioni francesi, ma è l'ultima cosa che è arrivata nella mia vita". Pierre Boulez ha sempre avuto le idee chiare: la sua vita e il suo percorso si dispongono in logica consequenzialità. Si sistemano in un foglio Excel ben organizzato. A noi che in questo 2025 festeggiamo i 100 anni dalla sua nascita (in Francia, a Montbrison, il 26 marzo 1925) non resta che riaprire questi *file* in cerca di eventuali, sottili, contraddizioni.

Pierre Boulez e Patrice Chéreau intervengono a una tavola rotonda su Alban Berg, 1979

Prima di tutto sono state davvero coerenti, l'una con l'altra, queste tre funzioni, compositiva, direttoriale e organizzativa? Lo sono con l'ulteriore e importante dimensione saggistica, filosofica (della musica), "critica" (in senso lato), espresse in una continuativa attività di scrittore e pensatore che lui stesso forse associava a quella divulgativa ed "educativa"? Voci critiche di riferimento hanno dato risposte diverse. "Il compositore, il saggista e il direttore d'orchestra – ha scritto Mario Messinis – esprimono un'area culturale costituita di convergenze multiple e interagenti. Le simultanee esperienze compositive e saggistiche sono anche le preliminari premesse di uno stile esecutivo". Boulez uno e trino. Secondo altri, invece, "l'incoerentissima e bollente razionalità del Boulez direttore ha un andamento carsico, meno lineare in chiave interpretativa e riflessiva rispetto alla coerente razionalità del Boulez compositore" (Angelo Foletto). Chi ha ragione? Tutti e due. Nel senso che la specularità, la filiazione da uno stesso "cosmo intellettuale", è nettissima ma appartiene a una sfera più astratta. È una realtà di secondo grado, che non tiene conto di singole incompatibilità. Per esempio quella più evidente tra il compositore che non ha mai pensato di diventare autore di opere di teatro musicale e il direttore che ha segnato la storia dell'esecuzione operistica del Novecento.

La generazione di Boulez, emergente nell'immediato Dopoguerra, aveva bandito dal suo orizzonte la drammaturgia musicale, ovvero il campo di azione dove l'organizzazione del materiale deve soggiacere – quasi per definizione – a logiche emozionali, spettacolari, narrative, "impure": inconciliabili con la razionalità dei nuovi sistemi compositivi. Eppure Boulez ha amato e diretto molto teatro in musica: a partire da quel *Wozzeck* di Berg (Parigi 1963) che segna il suo esordio operistico, quasi contemporaneo al *Parsifal* (1966) con cui ha debuttato al Festival di Bayreuth. E con i quali disegna i suoi orizzonti drammaturgicomusicali: Wagner, con la storica esecuzione dell'*Anello del Nibelungo* per il centenario dello stesso festival wagneriano (1976), e il Novecento storico europeo. Non solo la definitiva *Lulu* parigina (che nel 1979 propose per la prima volta il completamento del terzo atto a opera di Friedrich Cerha, con repliche nello stesso anno anche alla Scala), ma anche Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Bartók (*Barbablù*), Janáček (*Da una casa di morti*), Schönberg (*Pierrot Lunaire*, *Moses und Aron*), Stravinskij (*Renard*), de Falla (*Retablo de maese Pedro*). In tutti questi casi la sintesi in grado di superare la contraddizione concertuale è stata l'assunzione, quasi esclusiva, del "teatro di regia": la possibilità di azzerare la tradizione e di proporre una perfetta equiparazione tra partitura musicale e partitura visiva. Uno vale uno come i parametri musicali nella tecnica seriale.



Pierre Boulez, 1994

Prendiamo ad esempio il caso del *Ring* di Bayreuth, portato in scena insieme a Patrice Chéreau. Produzione contestatissima dagli *habitué* della sacra collina in quanto sovvertitrice di un ordine – appena faticosamente ristabilito – fra ritualità musicali e neutralità sceniche (sovversione compiuta fra l'altro da due artisti francesi; che poi Boulez venisse considerato in patria un intellettuale germanofilo, traditore della causa musicale nazionale, questo è un altro discorso). Ebbene, Boulez sostiene che il fascino del *Ring* stia proprio nel suo essere insieme architettura gigantesca e diario intimo scritto con vertiginosa minuzia, e che la tradizione esecutiva ha avuto "il grave errore di esaltare la prima a scapito del secondo", laddove invece occorrerebbe esalare quelle "vere e proprie correnti di musica da camera che scorrono attraverso l'orchestra intera". La radicale differenziazione dinamica e sonora cui viene sottoposta la partitura wagneriana, dove "s'è appreso a riconoscere ciascun motivo, a vedere sparire la melodia dell'uno entro l'armonia dell'altro", ha il suo corrispettivo nella drammaturgia psicologica e nella gestualità minimamente variata e "tematizzata" (nel senso dei ritorni e delle corrispondenze "musicali") impostata da Chéreau. "Nel *Ring* ho lavorato con Pierre Boulez sul materiale musicale. È stato una fortuna immensa", ha dichiarato il regista. A questo livello si realizza cioè il rinnovamento radicale tra musica e scena: l'utopia dell'equiparazione strutturale tra suono e gesto che rende possibile, o addirittura auspicabile, la teatralità in musica.

— ANDREA ESTERO

Musicologo e giornalista professionista, è direttore del mensile "Classic Voice", editore della Libreria Musicale Italiana e Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali. Ha pubblicato La cultura musicale degli italiani

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Locandina di Adolfo Hohenstein.

Crossover

L'opera in dialogo con altri mondi: linguaggi, generi e culture a confronto

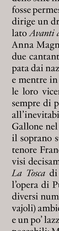
STASERA C'È TOSCA IN TV

Dalle prime trasposizioni al colossal televisivo di Andermann del 1992, fino al 15% di share della produzione di Chaillé e Livermore, Tosca continua a dimostrare la sua straordinaria modernità

Tosca non è solo la più cinematografica, ma è anche la più televisiva delle opere del melodramma italiano. Concepita a cavallo tra Ottocento e Novecento (la prima assoluta dell'opera fu al Costanzi di Roma il 14 gennaio del 1900), *Tosca* giunta agli albori del XX secolo. La sua modernità è tutta nella consapevolezza e nel controllo dei piani temporali. Nel suo recente libro *Puccini 900* (Curci, 2024), Filippo Del Corno spiega bene come in *Tosca* tutto sia perfettamente scandito: "L'azione si raccoglie nell'arco di circa sedici ore dal pomeriggio di un martedì del giugno 1800, identificabile grazie al riferimento storico dei dispacci riguardanti la battaglia di Marengo, all'alba del giorno successivo" e aggiunge che gli intervalli tra gli atti "sembrano quasi rappresentare uno spostamento in avanti delle lancette di un vero orologio, per far avanzare un cronometro drammaturgico che stringe palcoscenico e platea, pubblico e interpreti in un legame di indissolubile complicità". Guardandola in un altro modo, *Tosca* sembra già scaletta per una diretta televisiva.

Locandina del film diretto da Carl Koch (1941)

L'appeal televisivo dell'opera di Puccini è il frutto di una lunga evoluzione che comincia pochi anni dopo la prima romana: il dramma di Victorien Sardou da cui era stato ricavato il libretto di *Tosca* era stato ripreso per il cinema già nel 1905 con Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista, ma il film non fu mai distribuito. A partire dalla versione cinematografica di Alfredo De Antoni del 1914, *Tosca* ha cominciato a comparire sul grande schermo sempre più spesso. La versione del 1941, la prima con il sonoro, doveva essere diretta da Jean Renoir che poi fu sostituito, a causa dello scoppio della guerra, da Carl Koch. Lidea di Renoir, già abbozzata nel 1938, era quella di raccontare il dramma di Sardou/Puccini come una storia poliziesca, con molte riprese notturne e un tono che oggi definiremmo "pulp". È stata la prima volta, e come vedremo non l'ultima, che la storia di Floria Tosca veniva ambientata nei luoghi reali: le riprese notturne di piazza Farnese, di Sant'Andrea della Valle e di Castel Sant'Angelo sono forse le più suggestive del film. Gli elementi più pulp li ritroviamo oggi sopratutto nelle vecchie locandine, alcune delle quali riprendono in chiave più popolare e trasch certi elementi della meravigliosa locandina liberty della prima della *Tosca* pucciniana del 1900 disegnata da Adolfo Hohenstein, sopratutto nell'uso drammatico del rosso-sangue.



Locandina del film di Patroni Griffi (1992)

Se Hohenstein suggeriva il delitto con pochi dettagli tanto ellittici quanto eleganti (per esempio un serpente che si avvolge intorno alla "o" di Tosca), le locandine più castigate del 1941 si limitano a un primo piano hollywoodiano della protagonista Imperio Argentina, talmente generico che avrebbe potuto funzionare anche per una *Carmen*. Quelle subito successive invece scivolano nel trash con coltellacci sguainati e scultature vertiginose che, con la scusa dello stile impero, mostrano più di quanto fosse permesso. Nel 1946 Carmine Gallone dirige un dramma sentimentale intitolato *Avanti a lui tremava tutta Roma* in cui Anna Magnani e Gino Sinimberghi sono due cantanti lirici che, nella Roma occupata dai nazisti, aderiscono alla resistenza e mentre in teatro mettono in scena *Tosca* le loro vicende finiscono per somigliare sempre di più al dramma di Sardou, fino all'inevitabile fucilazione finale. Lo stesso Gallone nel 1956 dirige un film-opera con il soprano statunitense Franca Duval e il tenore Franco Corelli, entrambi dotati di visi decisamente fotogenici. Nel 1973 esce *La Tosca* di Luigi Magni, che trasforma l'opera di Puccini in una commedia (con diversi numeri musicali di Armando Trovajoli) ambientata in una Roma pittoresca e un po' lazzarona. I protagonisti sono impeccabili: Monica Vitti e Gigi Proietti e un memorabile Vittorio Gassman nel ruolo di Scarpia. "Io me sarò sbajata ma armeno c'ho provato..." canta Monica Vitti / Tosca prima di gettarsi da Castel Sant'Angelo: "Nun casco... me butto!", sono le sue ultime parole.

Negli anni Settanta, Tosca è un'eroina pop pronta ad apparire alla televisione. Lo fa in grande stile nel 1976 con un film-opera italo-tedesco diretto da Gianfranco De Bosio, già regista di un *Mosè* televisivo con Burt Lancaster. Protagonisti del film sono Raina Kabaivanska e Plácido Domingo al massimo della loro forma. Anche De Bosio decide di girare molti esterni nella Roma barocca e lo fa con il piglio realistico e a tratti popolaresco che poco più tardi, nel 1981, ritroveremo dispiegato al meglio nel *Marthes del Grillo* di Mario Monicelli. Una china che in mano ad altri registi meno esperti e meno raffinati si sarebbe rivelata scivolosa, generando tante brutte Tosche teatrali che involontariamente finivano per essere più Rugantino che Puccini.

Locandina del film di Carmine Gallone (1956)

L'unità di tempo e di luogo è il totem intorno a cui viene costruita, nel 1992, la *Tosca* televisiva più ambiziosa: *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, con la regia di Giuseppe Patroni Griffi, la fotografia di Vittorio Storaro e la direzione musicale di Zubin Mehta. Il colossal, prodotto da Andrea Andermann, era pensato come una maratona televisiva tutta in diretta in cui la giornata descritta dall'opera di Puccini veniva ricostruita in tempo reale tra Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo. La figura di Andermann è particolarmente interessante per il suo legame con Roma, una città di cui aveva già intuito il potenziale scenografico e filmico anche in chiave ultra-contemporanea: non solo aveva diretto nel 1980 il film *Castel Porziano, Ostia dei poeti*, un documento prezioso della controcultura della fine degli anni Settanta, ma era stato anche l'ideatore di uno degli eventi più visionari dell'Estate Romana del 1981: la proiezione a Massenzio del *Napoléon* di Abel Gance del 1927 che fece esplodere l'esperienza raccolta del cineclub in un happening tardofricchettone e popolare. Il riflusso era alle porte e il berlusconismo scaldava i motori, ma il pubblico estatico di Massenzio non lo sapeva ancora.

Andermann aveva capito, già dai primi anni Ottanta, che la diretta televisiva era l'ultimo feticcio della cultura popolare. Dalla prima diretta Rai della storia, il Carnevale di Viareggio del 1954, alle ultime drammatiche ore di Alfredo Rampi seguite da una troupe Rai nel 1981, la diretta televisiva era diventata il palcoscenico di tutte le emozioni e gli umori del Paese. Nel 1991, proprio un anno prima di *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, la cosiddetta legge Mammì aveva autorizzato quelle che allora erano chiamate "reti commerciali" a trasmettere in diretta. La diretta tv, quasi tutta in esterni, diventa dunque il tessuto connettivo di questa nuova *Tosca* spettacolare, popolare e, per i tempi, ipertecnologica. Il gigantismo dell'operazione ha rischiato più volte di schiacciare il teatro musicale: i protagonisti (Catherine Malfitano, Plácido Domingo e Ruggero Raimondi) faticavano a seguire a distanza l'orchestra diretta da Zubin Mehta e certi dettagli troppo ravvicinati tradivano una recitazione e una fisicità non adatte al mezzo televisivo. I grandi protagonisti di quella *Tosca* più volte dimostravano un certo disagio a cantare fuori dal teatro, per di più in orari impensabili: l'agonia di cantare il finale di *Tosca* nell'umidità e nel freddo dell'alba sui bastioni di Castel Sant'Angelo era evidente. Eppure anche questo aspetto atletico, quasi da sport estremo, ha contribuito al successo dell'operazione che fin dall'inizio era apparsa ed era stata raccontata come un'impresa impossibile. Nell'insieme l'operazione film-opera live è piaciuta e anche una caduta imprevista di Domingo nel finale del primo atto ha contribuito al "bello della diretta", un'espressione oggi un po' stucchevole che però in quegli anni si sentiva usare spesso e con non poco compiacimento.

Locandina di *Avanti a lui tremava tutta Roma* di Carmine Gallone (1946)

Che *Tosca* sia l'opera televisiva per eccellenza è stato dimostrato di nuovo nel 2019: la rappresentazione scaligera diretta da Riccardo Chailly e con la regia di Davide Livermore, con il suo 15% di share, è stata la diretta operistica più seguita dal 2016, anno in cui le prime del 7 dicembre ricominciarono a essere trasmesse su Rai1. La fortuna televisiva di *Tosca*, nelle varie forme che ha preso e che sicuramente prenderà in futuro, rende evidente una cosa che i frequentatori dei teatri sanno da 125 anni: Puccini ha creato un congegno musicale e teatrale perfetto che continuerà a reinventarsi e a essere un grande spettacolo popolare anche tra altri 125 anni.

— DANIELE CASSANDRO
Giornalista, collabora con Internazionale ed è una delle voci di Pagina 3 Internazionale, rassegna stampa culturale di Radio 3. È autore di "Dischi volanti – 40 album alieni da Duke Ellington a Lady Gaga" (Curci)

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Teatro alla moda

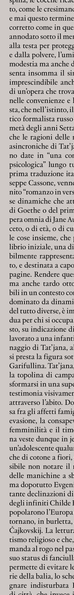
Gli artisti valgono di teatro e costume

PLATOK, TRADIZIONE E RIVOLUZIONE

"Ursula Patzak ha voluto mantenere l'unico degli elementi del vestiario del folclore russo che nessuna rivoluzione sia riuscita a estirpare, il Il fazzoletto (platok)"

Moodboard di Ursula Patzak per i costumi delle contadine di Eugenij Onegin

Se si considera con quanto accanimento i riformisti russi del vestire, Ljubov Popova in testa, cancellarono quella che fino a 150 anni prima era considerata una specifica fra il gusto francese e la tradizione russa non esiste altro paese nel quale la moda venne attraccata come nella Russia post-rivoluzionaria, nemmeno nella Francia di Robespierre che, pur dando la cacciata aristocratica e ai loro sarti parrucchieri, si affrettò a lanciare un suo stile è molto coerente che per il nuovo allestimento di *Eugenij Onegin*, nonostante il riferimento zaneo, la costumista Ursula Patzak abbia voluto mantenere l'unico dell'elementi del vestiario del folclore russo che nessuna rivoluzione e nessuno tentativo di ammodernamento sia riuscito ad estirpare, il *Il*asmoc (platok), il fazzoletone multiuso, entrato nell'uso ortodosso prima dell'Anno Mille secondo le indicazioni di Padre nella prima lettera ai Corinzi ("Ogni donna che prega o profetizza senza velo salta testa, manca di riguardo del capo stesso"), punteggia di note bianche la festa della mietitura del primo atto che, come ben le celebrazioni di origine contadine, pagana si sarebbe detto un tempo, presenta caratteri para-religiosi e dunque tendenzialmente immutabili. Il fazzoletto bianco dell'allestimento di *Onegin* voluto da Mario Martone ispirandosi alle processioni di campagna di oggi e rimarcato nelle pieghe e nelle ombre, nei colori vivaci e le immancabili rose tipiche delle ex repubbliche del sud, come lo stato sovrano, ma si ritrova identico a quello scelto per il nuovo allestimento del Teatro, ricamato di perle, nelle immagini dell'ultimo grande ballo in maschera del Romanov che venne organizzato l'indici febbraio del 1903 per i duecentonovanta anni della nascita



Moodboard di Ursula Patzak per il costume di Eugenij Onegin

E ancora lo vediamo riproposto a righe, bordeaux, nelle mise contemporanee sull'abito proletario, e nei manifesti del Soviet, e nelle esibizioni di ASAP Rocky dello scorso decennio, nella versione di Gucci, e nelle sfilate di questa stagione di Ulyana Sergeenko. Fissato sotto il mento con una spilla, le cocche ricadono i punta sul petto, come le cresimande, le nobili e le icone e mai questo termine così abusato si rivela corretto come in questa accezione: oggetto annodato sotto il mento, o avvolto attorno alla testa per proteggere i capelli dal sole e dalla polvere, l'umile platok, simbolo di modestia ma anche di protezione, rappresenta insomma il simbolo veritiero ed imprescindibile anche nella resa teatrale di un'opera che trova le proprie radici più nelle convenienze e le convenzioni, la teatra, che nell'istinto, il cuore. Scrieva el critico formalista russo Viktor Sklovskij alla fine degli anni Settanta del secolo scorso che le ragioni delle reciproche attrazioni asincroniche di Tat'jana e Evgenij vengono da lì, da "una complessa convenzione psicologica" lungo tutto quello che nella prima tradizione italiana, a cura di Giuseppe Cassone, venne convertito come definito "romanzo in versi". Si tratta delle stesse dinamiche che attraversano i romanzi di Cosette e del primo Sorelle Bronte, di Deborah omia di Jane Austen: la differenza di ceto, o di età, o di cultura, o di tutte e tre le cose insieme, che provocano sguardi, libro iniziale, una distonia narrata o visibilmente rappresentata in scena dall'abito, e destinata a capovolgersi nelle ultime pagine. Rendere queste dinamiche, proto ma anche tardo otteniamo, Ireneo Billi in un contesto contemporaneo, fluido, dominato da dinamiche sociali e sessuali di ritorno diverse, è impresa quanto mai acha per chi si occupa di costume. Per questo, su indicazione di Martone, Patzak ha attenuato a una infantilizzazione del personaggio di Tat'jana, al quale, peraltro, ben si presta la figura sottile del soprano Ada Pavlulina. Tat'jana, la ragazza che non colsi, la topolina di campagna destinata a trasformarsi in una superba leonessa di città, è ritornata visivamente quasi un'adolescente attraverso l'abito. Dolce e scontrosa, divisa fra gli affetti famigliari e il desiderio di evasione, lo consapevolezza della propria femminilità e il timore di usarla, Tat'jana veste dunque in jeans e piumino come un'adolescente qualunque e sembra tutt'uno che di cosne a fiori, sebbene non sia possibile non notare il richiamo autenzano alle manchine a sbalzo del primo atto, ma doporutto Eygenij Onegin è una delle tante declinazioni di Firewilliam Bailey e degli infiniti Childe Harold byroniani che popolarono l'Europa della Reggenza e che tornano, in barbetta, anche nel testimero di Cajkovskij. La ferrura pratricata con fanaticismo religioso e che, non a caso, Martone tratta al meglio nel passaggio metaforico dal suo status di fanciulla a quello di sposa, le permette di evitare le domande inquisitorie della balia, lo scherno di Olga e di sognare indurbatrura Evgenij, l'elegantone di città, che invece indossa un completo per gezzi, da *peaaard* anni Settanta e anche contemporaneo, secondo un modello esibizionista che si replica a ogni stagione a Firenze, per le presentazioni di Pitti Uomo: un "pavone" in rosa, grigio perla, giallo, col panciotto e lo squardo sardonico. Si tratta di un cliché maschile presoché immutato da due secoli, ciò dai tempi di George Brummel, il dandy ispiratore, il modello di Byron, Aleksandr Puškin compreso aria compiaciuta, marsina e calzoni attillati, cravattona avvolta attorno al collo ("Questo sono le nostre sconfitte, sir", aveva detto un giorno di maggiordomo del favorito del Principe Reggente al visitatore che, per caso, si era avventurato nella sua residenza londinese e aveva domandato che cosa fossero tutte quelle sciarpe di seta bianca stazzonata, abbandonata su un vassoio). Duole dirlo, ma mentre in scena la varietà maschile è incredibilmente facile. Ben più difficile dev'essere stato, e lo è stato, rappresentare militari russi in anni di guerra e di sensibilità esacerbate. Sono questi i momenti in cui anche chi non si occupa di costume percepisce il potere identitario dell'abito, nella sua declinazione collettiva più marcata ed evidente: la divisa. Basta una divisa per suggerire allo spettatore una cartatura. Il fatto singolare è che, mentre la moda femminile in Russia deve all'Occidente la propria ispirazione dal primo Settecento fino alla Rivoluzione di ottobre, e solo successivamente, cioè attraverso gli *emigrés* dell'aristocrazia, del teatro e della cultura che si rifugiano in Europa, e quindi dei Balleri Russi di Sergej Djagilev, diventa a propria volta fonte di ispirazione, il taglio dei cappotti e delle mantelle dell'Armata Rossa, le Soviet, e invece alla base della moda maschile occidentale del capospalla degli ultimi sessant'anni. La martingala, il fondo piegato, la doppia fila di bottoni sul davanti, i volumi ampi attorno alle spalle. Volendo confrontare i taglio dei cappotti di Giorgio Armani e di Nino Cerruti dei primi Anni Ottanta con le immagini dei militari russi entrati Berlino nell'aprile del 1945 sarebbe facile trovarvi delle somiglianze, così come le piattaforme vintage, e gli stessi mercatini vancouvri che fino a cinque anni fa si potevano frequentare, trabocciano tutora di cappotti in gran parte non originali, ma comunque riconducibili per la loro aggrazia. Nessuno li indossa più: sono stati sostituiti dai giacconi in tessuto tecnico, dalle Moncler/ruine di prima, da una sostanziale identità con le divise di qualunque altro stato, occidentale o meno. Eppure, togliendo qualunque riferimento identitario, aeterate ogni riferimento cromatico che possese suscitare associazioni evidenti, cioè sgradite, è stato un momento fondamentale nella costruzione della narrativa del *Onegin*. È teatro, cioè vita all'ennesima potenza.

FABIANA GIACOMOTTI
Specialista di Letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicato saggi su Jane Austen, Andrea Sacchi e Pierre Corneille. Lavora per Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Scrive per il Foglio, dove ha diretto per sei anni la pagina culturale. Vive a Roma. Ama le cose che sanno meno di sentirsi e mode per i viaggiatori senza valigie

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

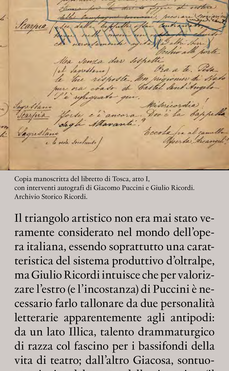
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

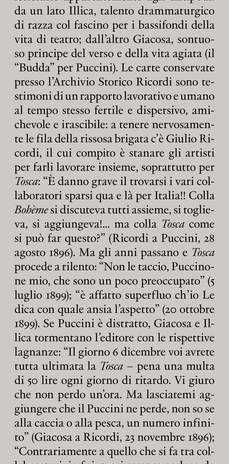
L'ARTE DEL TRIANGOLO

Dopo il successo di Manon Lescaut, Giulio Ricordi riesce a unire Puccini, Giacosa e Illica in un triangolo creativo che darà vita a *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly* tra tensioni, goliardia e una difficile convivenza

Riuscito a convincere i tre autori della *Bohème* a riunirsi nello studio del fotografo milanese Luigi Montabone, Giulio Ricordi si sarebbe aspettato un rapporto un po' più normale tra Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. È il 1896: *La bohème* è finalmente pronta per andare in scena e la collaborazione tra il compositore e i due librettisti, nonostante qualche difficoltà, sembra di quelle destinate a durare. I tre moschettieri del teatro musicale italiano avevano avuto i loro momenti spensierati nella preparazione dell'opera, proprio come i protagonisti della stessa *Bohème*; tre anni prima, Giacosa e Illica avevano scritto all'editore una lettera dai toni vagamente alcolici e smaccatamente ironici: "Avvertiamo la S. V. Eccellentissima che il nominato Giulio di Tito di G. Ricordi ha propalato il secreto artistico concernente il quadro *la Barriera* del melodramma *La vie de Bohème*. L'avvertiamo pure che tali propalazioni già passarono di bocca in bocca onde, a scarico di responsabilità, noi addebitiamo al nequitoso violatore del secreto tutti i danni che fossero per derivarne... Post Scriptum: Regola Generale. Non accennare a futuri melodrammi coi propri corrispondenti, stiano di qua e di là dal mar Tirreno" (Giacosa e Illica a Giulio Ricordi, 18 giugno 1893). Anche Ricordi non è da meno quanto a goliardia quando suggerisce a Puccini alcuni versi per Schaunard: "Dico e sostengo il fisico | col ca**o imbandierato | come se fosse un manico" a cui i tre bohémien replicherebbero "Zitto! Basta!... Col cu*o fai la pasta!" ([13 novembre?] 1895).



Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica fotografati da Luigi Montabone (stampa all'albumina, Milano, 1896). Archivio Storico Ricordi.



Copia manoscritta del libretto di Tosca, atto I, con interventi autografi di Giacomo Puccini e Giulio Ricordi. Archivio Storico Ricordi.

Il triangolo artistico non era mai stato veramente considerato nel mondo dell'opera italiana, essendo soprattutto una caratteristica del sistema produttivo d'oltralpe, ma Giulio Ricordi intuisce che per valorizzare l'estro (e l'incostanza) di Puccini è necessario farlo tallonare da due personalità letterarie apparentemente agli antipodi: da un lato Illica, talento drammaturgico di razza col fascino per i bassifondi della vita di teatro; dall'altro Giacosa, sontuoso principe del verso e della vita agiata (il "Budda" per Puccini). Le carte conservate presso l'Archivio Storico Ricordi sono testimoni di un rapporto lavorativo e umano al tempo stesso fertile e dispersivo, amichevole e irascibile: a tenere nervosamente le fila della rissosa brigata c'è Giulio Ricordi, il cui compito è stanare gli artisti per farli lavorare insieme, soprattutto per *Tosca*: "È danno grave il trovarsi i vari collaboratori sparsi qua e là per Italia!! Colla *Bohème* si discuteva tutti assieme, si toglieva, si aggiungeva!... ma colla *Tosca* come si può far questo?" (Ricordi a Puccini, 28 agosto 1896). Ma gli anni passano e *Tosca* procede a rilento: "Non le taccio, Puccinone mio, che sono un poco preoccupato" (5 luglio 1899); "è affatto superfluo ch'io Le dica con quale ansia l'aspetto" (20 ottobre 1899). Se Puccini è distratto, Giacosa e Illica tormentano l'editore con le rispettive lagnanze: "Il giorno 6 dicembre voi avrete tutta ultimata la *Tosca* – pena una multa di 50 lire ogni giorno di ritardo. Vi giuro che non perdo un'ora. Ma lasciatemi aggiungere che il Puccini ne perde, non so se alla caccia o alla pesca, un numero infinito" (Giacosa a Ricordi, 23 novembre 1896); "Contrariamente a quello che si fa tra collaboratori, io fui quasi sempre escluso da qualunque audizione.

Niente delle belle, indimenticabili, calorose discussioni del tempo di *Bohème*! Ella mi ha detto: 'parmi che Puccini non ha agito meglio con Giacosa'. Dunque i suoi collaboratori furono trattati come dei servitori di scena! [...] mi prend[o] commiato da Lei" (Illica a Ricordi, [1 maggio?] 1900). Non si accommiaterà.

Nei manoscritti preparatori dei libretti, la concitata collaborazione prende la forma di annotazioni autografe dai diversi colori e toni, sparse ai quattro angoli della carta a testimonianza di quanto le liriche delle opere sono il frutto di un lungo e complesso lavoro di stratificazione testuale, oltre che di genio compositivo e a riprova di come in teatro la geometria non è un reato.

— CARLO LANFOSSI
Collaboratore 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.

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LE DUE VOCI DI GIUSEPPE DI STEFANO

L'analisi dello spettrogramma di Giuseppe Di Stefano in "Recondita armonia" fonde la proiezione lirica con l'espressività della canzone, alternando potenza e morbidezza in un perfetto equilibrio vocale

FOTOGRAFIA DI SAN FRANCISCO

Giuseppe Di Stefano interpreta Mario Cavaradossi in *Tosca*, 1954

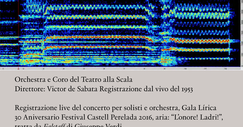
Il successo di Giuseppe Di Stefano risiede nelle peculiarità di una voce capace di esprimere una duplice natura: tecnica e augustica, combinazione rara e affascinante. Il concetto di voce "augustica" si riferisce a una vocalità che coniuga maestosità ed eleganza, capace di dominare la scena senza mai rinunciare alla raffinatezza del fraseggio. Il termine deriva dal latino *augustus*, ed evoca solennità e grandezza, caratteristiche proprie delle voci che sanno combinare una solida struttura tecnica con un timbro nobile e naturale, esente da forzature. Questa qualità si traduce in un equilibrio attraverso il quale l'interprete è libero di utilizzare toni che afferiscono a mondi musicali e vocali differenti.

Di Stefano stesso, nelle interviste, amava ricordare quanto il suo approccio al canto fosse influenzato dal mondo della canzone, come nel caso della sua partecipazione alla trasmissione "Nati per la musica", in cui interpretava il brano *Un ladro d'amore*. Questa esperienza giovanile fu fondamentale per la sua vocalità: "È sempre stata la mia dote: la dizione, il cantare le parole, oltre che la musica. L'attenzione per le parole mi ha poi facilitato molto nell'usare la voce nell'opera, perché in fondo le canzoni hanno dei poeti che scrivono le parole, la storia, e nell'opera è lo stesso: ci sono dei grandi poeti e librettisti. L'importante, soprattutto nel teatro, è farsi capire".

Il tenore sottolineava con convinzione come l'espressione fosse il fulcro della sua arte: "L'espressione penso che sia alla base di tutto. Ovviamente le parole vanno espresse con chiarezza, ma fa tutto parte della natura. Io non ho fatto fatica ad affermarmi: ho sempre amato tanto le canzoni e l'opera".

Un esempio emblematico di questa duplice natura si trova nell'aria "Recondita armonia", specialmente nel contrasto tra i versi "Recondita armonia di bellezze diverse" e "Tosca, sei tu!". Nel primo verso, Di Stefano adotta un fraseggio intimo e sospeso, quasi parlato, dove il suono si libera dalle rigide convenzioni ottocentesche. È una vocalità più sciolta, ispirata alla canzone leggera di metà Novecento, che privilegia il contatto diretto con l'ascoltatore. Lo spettrogramma di questo passaggio mostra una predominanza di colori freddi (blu e verde), con poche tracce di rosso. Questo significa che la voce, pur proiettata, non è spinta alla massima intensità timbrica: il suono non è completamente girato in testa, e mantiene un'emissione più morbida e naturale. Le forme ondulate e i segmenti brevi indicano un'articolazione più libera e parlata, vicina all'estetica della musica leggera, dove le sillabe scivolano una sull'altra senza la stessa rotondità di un'impostazione lirica piena.

Vengono rappresentate la forma d'onda e lo spettrogramma dei versi "Recondita armonia di bellezze diverse" (in alto) e "Tosca, sei tu!" (in basso).



Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Direttore: Victor de Sabata Registrazione dal vivo del 1953

Registrazione live del concerto per solisti e orchestra, Gala Lírica 50 Aniversario Festival Castell Peralada 2016, aria: "Lonore! Ladri!", tratta da *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

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

Al contrario, il verso "Tosca, sei tu!" segna un cambio netto e deciso nell'aria: l'attacco diventa rapido, e la voce raggiunge in breve tempo un picco dinamico più drammatico. Acusticamente, la fondamentale rimane nel medesimo intervallo (150-300 Hz), ma si osserva un'espansione marcata delle armoniche medie e alte (tra circa 1000 e 3500 Hz), tradotta in un'immediata valorizzazione della potenza e della brillantezza del timbro. Anche visivamente, lo spettrogramma evidenzia questa evoluzione: il rosso appare con più forza, specialmente nelle frequenze più alte, segnalando che il cantante sta spingendo il timbro verso una risonanza più lirica. Le strutture ondulate diventano più regolari e distese, indicando che il suono è più sostenuto e impostato. Questo passaggio dal blu-verde al rosso rappresenta il cambio di colore vocale: da un canto più discorsivo e leggero a un'impostazione più operistica e piena.

Questa trasformazione espressiva, che avviene progressivamente tra l'inizio e la fine dell'aria, non è solo una questione tecnica, ma un vero e proprio passaggio estetico: dalla dimensione intima e colloquiale del canto leggero a una proiezione lirica piena e melodrammatica. È un'evoluzione che incarna perfettamente l'estetica del secondo Novecento, dove la tradizione si contamina di nuovi linguaggi espressivi, restituendo al canto operistico una nuova vitalità.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

SCHÖNBERG NECESSARIO

In una lettera del gennaio 1925 ad Alfredo Casella, Arnold Schönberg scrive: "La morte di Puccini mi ha recato un profondo dolore. Non avrei mai creduto di non dover rivedere questo così grande uomo. E sono rimasto orgoglioso di aver suscitato il suo interesse, e Le sono riconoscente che Ella lo abbia fatto sapere ai miei nemici in un recente articolo".

In queste parole si riflette anche il pensiero di Schönberg: c'è un profondo rispetto per i sommi musicisti della sua epoca che si alterna a idee innovatrici. Partito dal linguaggio e dalle armonie di Wagner (evidenti nel sestetto *Verklärte Nacht* del 1899, o nei *Gurre-Lieder* del 1900-01, o nel poema sinfonico *Pelléas et Mélisande* del 1902-03), Schönberg spinse tale cromatismo verso la dimensione in cui implodono le leggi tonali. La fase cosiddetta atonale del maestro (si pensi, per esempio, ai *4 Lieder op. 22* per canto e orchestra del 1913-14) diventa il percorso che lo condurrà alla dodecafonia, cioè a quella realtà musicale che prende forma con l'annullamento dei rapporti classici. Protagonista della prima metà del Novecento, Schönberg rivoluzionò le concezioni della musica portando alle estreme conseguenze le intuizioni dell'ultimo Beethoven o le innovative idee di Wagner. Il pubblico conservatore lo considerò nemico, però egli fu sempre convinto delle sue scelte: si sentiva parte della tradizione della grande musica europea ma doveva lottare con chi lo riteneva un sovversivo. Un profeta solitario – così pensava di sé – che avrebbe gridato al mondo: "Un giorno vi pentirete di non avermi capito".

Harvey Sachs

Schönberg
Perché ne abbiamo bisogno

il Saggiatore

pp. 256
euro 27

Un saggio di Harvey Sachs ne ricostruisce opera e percorsi, restituendo al lettore forme e orchestrazioni, i continui climax delle produzioni giovanili, le anarchiche dissonanze atonali. Il tutto per approdare alla meta: la creazione del sistema dodecafonico. Evitando tecnicismi, Sachs ricorda quanto l'avventura delle note abbia bisogno di Schönberg per essere intesa; giunge a una conclusione: tra forma ed essenza, tra musica e mito, tra incomprensione ed entusiasmi, oggi questo compositore è necessario per intendere meglio la musica e il suo evolversi tra passato, presente e futuro.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FOLANI

Dischi

LUCI E OMBRE DEL CARAVAGGIO DELLA MUSICA

La conoscenza della figura di Carlo Gesualdo, principe di Venosa, è stata viziata dalla cupa fama che lo ha circondato, in particolare dopo la pubblicazione della monografia *C. G. Musician and Murderer* di Gray e Heseltine, nella quale si enfatizzava l'epilogo uxoricida del legame nuziale con Maria d'Avalos, sorpresa in flagrante adulterio e uccisa con l'amante Fabrizio Pignatelli Carafa. L'uccisione dei due amanti, che "si mirarono da più pugnali trafitti", assicurò a Gesualdo la fama di "compositore assassino", anche se studi recenti sostengono plausibile che il principe trentenne avesse assoldato qualche mandante, in seguito a delazioni e a una pressione sociale che all'epoca imponevano di vendicare l'offesa fatta al buon nome della famiglia. In ogni caso, è errato sovrapporre esageratamente "tendenze omicide" e "tendenze artistiche", come troppo spesso è stato fatto con questo Caravaggio della musica. Il *Quarto Libro dei Madrigali* (1596), composto sei anni dopo il misfatto, quando Gesualdo era un affermato "musico dilettante" alla corte estense, è perfetto per farsi un'idea dell'arte dell'aristocratico napoletano senza cadere nei cliché dello stile "tormentato". Se è certamente vero che gli ultimi due Libri di Madrigali (V e VI) acuiscono gli aspetti laceranti e dolenti, nel *Libro IV* emerge un'immagine più equilibrata: la fenomenologia amorosa è indagata nel suo spettro più ampio, partendo dalla luminosità di "Luci serene e chiare" (gli occhi dell'amata), in cui il "miracol d'amore" risplende nonostante le ferite che l'amante necessariamente subisce.

Philippe Herreweghe

Gesualdo: Silenzio mio – Il quarto libro di madrigali

Collegium Vocale
Phi

Muovendo dal madrigalismo di Luzzasco Luzzaschi, ma ancor più da Jacques Wert, e traendo ispirazione dal trio di affascinanti dame cantatrici presenti a Ferrara, senza trascurare però l'apporto di chiaroscuro delle due voci maschili più gravi, Gesualdo fa decantare le passioni in un'Arcadia atemporale, attraverso un'arte che trascende nettamente le vicende esistenziali e che si situa sulla soglia del grande contrappuntismo cinquecentesco e del nuovo stile monodico che si affermerà a inizio Seicento. La nitidezza e la trasparenza dell'interpretazione di Philippe Herreweghe con il suo Collegium Vocale Gent (alla Scala il 10 marzo per il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi) valorizzano al massimo la sublime bellezza di questi madrigali, fatti di *melos* arioso, modulazioni ardite e inesauribile estro ritmico. Da brivido la sottolineatura di parole-chiave che si inseguono e moltiplicano da una voce all'altra, emblemi dell'ossessione amorosa.

— 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"

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LA TOSCA "IN DIAGONALE" DI RONCONI E PALLI

In occasione della ripresa di Tosca, ricordiamo un altro importante allestimento del capolavoro pucciniano: quello di Luca Ronconi, scomparso dieci anni fa. Ai tempi molto contestato, è passato alla storia per le prospettive deformate delle scene di Margherita Palli

Sono trascorsi dieci anni da quando Luca Ronconi, regista dallo sguardo contemporaneo, se ne è andato lasciando nella memoria uno straordinario repertorio di regie teatrali originali e inconfondibili. Alla Scala Ronconi arriva nella Stagione 1973/1974 con un'opera wagneriana, *Die Walküre*; da allora per il Teatro realizza, sino alla Stagione 2008/2009, ben 26 spettacoli. Il suo ultimo titolo scaligero è *L'affare Makropulos* di Leoš Janáček; lo affiancano Margherita Palli per le scene e Carlo Diappi per i costumi. Dal 1974 al 2009 Luca Ronconi è una presenza costante alla Scala, dividendo spesso il pubblico tra coloro che vedono in lui il regista dalle idee dense e geniali, ricche di stimoli, quindi apprezzatissimo e coloro che lo contestano proprio per le sue letture inconsuete.

Galina Gorchakova e Gianni Raimondi nel II atto di *Tosca* nella Stagione 1996/1997

Anche per la *Tosca* della Stagione 1996/1997 il pubblico si divide tra consensi e contestazioni. Al fianco di Ronconi, Margherita Palli firma le scene e Vera Marzot i costumi, mentre la direzione d'orchestra è affidata al maestro russo Semyon Bychkov, che per l'occasione sceglie di dirigere la nuova edizione riveduta nelle parti originali da Roger Parker nel 1989. Una *Tosca* dove trionfa la sensualità, piena di intrighi, definita da Lorenzo Arruga "in volo sul mondo che fugge", "che ruota tutta sul precipitare della civiltà barocca". Sul Messaggero Alfredo Gasponi definisce Scarpia, interpretato da Ruggero Raimondi, "signorile e insinuante, di notevole spessore in una messa in scena anticonvenzionale". Una *Tosca* quindi intensa a cui non sono mancati dei dissensi definiti dal Sovrintendente del tempo, Carlo Fontana, "quattro elementi folkloristici senza i quali *Tosca* avrebbe registrato un successo pieno". Il pubblico ha tributato calorosi applausi a tutti i protagonisti chiamandoli più volte sul proscenio, mentre un gruppetto di contestatori, posti in punti strategici del Teatro, in loggione, nei palchi e in platea, rumoreggiava con grida senza senso.

Come per tutti gli allestimenti, se da una parte il Teatro si preoccupa della critica e della gradevolezza dello spettacolo, dall'altra tiene anche alla messa in sicurezza della rappresentazione. a tal proposito vale la pena ricordare la dichiarazione del direttore dell'Allestimento Scenico Franco Malgrande, il quale proprio qualche ora prima dell'inizio della prima recita, nel luglio 1997, intervistato da un gruppo di giornalisti, spiega che "non ci saranno cambi di scena a vista, ma grandi e impegnativi movimenti delle macchine e, per escludere assolutamente incidenti, due accorgimenti vitali: 1. per la fucilazione di Cavaradossi i tecnici hanno messo a punto speciali fucili senza le classiche cartucce a salve, con trucchi del Duemila, come speciali flash per dare effetto di fiamma e fumo insieme; 2. per il fatidico salto di Tosca dalle mura di Castel Sant'Angelo, Galina Gorchakova farà un volo di tre metri cadendo su sette materassi". Insomma, uno spettacolo rigoroso in tutti gli aspetti e, come scrive Carla Moreni sull'Avvenire, "che colpisce per la raffaellesca compressione dello spazio, che obbliga a micro-movimenti, a luci esattissime e per l'esemplare meraviglia della processione del *Te Deum* che sembra un calco della Sistina".

Luca Ronconi, Margherita Palli, Franco Malgrande e Lorenza Cantini durante le prove di *Tosca* per la ripresa nella Stagione 1999/2000

È interessante ricordare che per il *Te Deum* il regista pensò a un popolo di storpi e disperati tra i quali solo il costume del Cardinale, decorato sontuosamente, doveva splendere e lanciare bagliori. Le scene di Margherita Palli si presentavano in stile barocco con ori, marmi e stucchi; la chiesa di Sant'Andrea della Valle si squarciava nel secondo atto facendo irrompere i soffitti a cassettoni di Palazzo Farnese. Nel terzo atto a dominare erano i resti della chiesa e un'enorme statua dell'angelo. Lorenzo Arruga, a proposito delle scene, affermava: "mette tutti gli elementi in diagonale come se la discesa non potesse fermarsi; da un punto di vista visivo l'armonia della scena è bellissima, mentre dal punto di vista del significato drammatico è inquietante".

Una curiosità è che, nei giorni precedenti la prima rappresentazione di *Tosca*, a debuttare nel ruolo di conferenziere musicale fu il sindacalista, segretario generale della CGIL, Sergio Cofferati, appassionato e melomane, nel contesto degli incontri organizzati dall'Associazione Amici della Scala. Per il segretario generale della CGIL, sottratto al sindacato per una sera per amore della lirica, il protagonista di *Tosca* è Scarpia, fulcro di tutta l'azione pucciniana: il capo della polizia, pazzo d'amore, tiene le fila della vicenda anche da morto.

Tra sensualità, erotismo, torture, la *Tosca* anticlericale di Ronconi ha fatto discutere, con calorosi applausi e diversi fischi, anche se la maggior parte del pubblico era consapevole di assistere a uno spettacolo importante.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Le persone che fanno la Scala

ROBERTO BOLDINI

Giovane leva della direzione tecnica, Roberto Boldini è entrato alla Scala da pochi anni, ma ha già accumulato molta esperienza nella gestione delle tante produzioni del Teatro

Un teatro con decine di produzioni all'anno deve garantire che il suo palco sia un meccanismo perfetto: la Scala in questo non fa eccezione ma, anzi, fa scuola da tanti anni. Roberto Boldini, 27 anni di cui già quattro tra le mura del Piermarini, contribuisce a rendere la convivenza tra Valchirie, fondali dipinti e macchine volanti tanto pacifica quanto funzionale.

CM Come si arriva a 27 anni a lavorare nel più importante teatro d'opera del mondo?

RB È stato tanto sorprendente quanto naturale. Ho frequentato l'Accademia di Brera e poi l'Accademia della Scala in Ansaldo, dove alla fine del percorso dovevo fare un periodo di stage e ho scelto di farlo alla Direzione Allestimento Scenico. Da lì, una serie di contratti e il concorso. Quando ho iniziato il corso in Teatro ero digiuno di musica classica e di opera, ma il periodo del Covid in un certo senso mi ha salvato: la pandemia è iniziata pochi mesi dopo il corso dell'Accademia e questo mi ha permesso di recuperare il repertorio che ci si aspetta da chi vuole lavorare in questo settore. Ero entrato in un mondo bellissimo, avevo visto la sua enormità e mi sono ritrovato con qualche mese per approfondirlo da solo. E così ho fatto.

CM Quindi adesso qual è il suo ruolo?

RB Io lavoro in ambito scenico, affiancando la direzione tecnica nella gestione dello spettacolo. Il compito del nostro ufficio è seguire tutto il processo: dalla valutazione dei bozzetti che lo scenografo ci presenta, all'analisi delle tappe tecniche, fino all'organizzazione degli spazi. Dopodiché passiamo tutto al laboratorio, ma noi continuiamo a seguire il lavoro e quando si presentano problematiche che interessano non solo il nostro reparto ma anche altri settori interveniamo prontamente.

CM Come funziona la collaborazione con gli scenografi?

RB Di solito lo scenografo arriva da noi con dei bozzetti e delle tappe tecniche, illustrando come impostare lo spazio sia a livello visivo sia in termini di ingombro. Da quel momento, il nostro ufficio effettua le prime valutazioni, considerando se la scenografia dovrà convivere con altri spettacoli che hanno specifiche esigenze. È un lavoro di confronto in cui si devono armonizzare le idee e le necessità tecniche. Il palcoscenico della Scala ha delle caratteristiche fondamentali che influenzano questa gestione: la spazialità, derivante dal retropalco e dai laterali; la verticalità, conferita dai ponti mobili e dalla torre scenica che lo rendono estremamente dinamico; e in generale la capacità di ospitare più spettacoli contemporaneamente. Quest'ultimo aspetto è cruciale: nel grande incastro delle produzioni, bisogna assicurarsi che gli stessi spazi – ponti mobili, rotante, spazio sotto il palco – non siano usati nello stesso periodo. Per questo motivo, avere un progetto presentato con largo anticipo è fondamentale per garantire un equilibrio tra le diverse esigenze sceniche.

CM Quindi dovete dare dei limiti a scenografi e registi sull'uso delle macchine teatrali. È così anche per la Prima del 7 dicembre, o ne è esentata a causa della sua importanza?

RB Esattamente, dobbiamo garantire sempre la vita contemporanea di tre produzioni, tipicamente due opere e un balletto. Per quanto riguarda la Prima, tradizionalmente lo spettacolo non conviveva con nient'altro, magari solo con il balletto. Oggi però, in realtà, ci sono spettacoli fino a fine novembre, e passato il 7 dicembre si iniziano a montare le scenografie successive.

CM Ci sono spettacoli che l'hanno colpita in questi anni?

RB Sicuramente da un punto di vista tecnico *L'amore dei tre re* e i suoi chilometri di catene. Un impianto scenico che era un vero ingranaggio, con una scala che si ergeva dal nero del palcoscenico in una foresta di catene. Un altro molto intenso è stato *Macbeth* con la regia di Davide Livermore, perché ha una complessità non indifferente: lo sarà ancora di più *Tosca*, ma la aspetto al varco con impazienza.

CM Cosa le piace di più del suo lavoro?

RB Quello che mi appassiona è la varietà di situazioni che si presentano ogni giorno. Non è mai una routine fissa: ogni giorno c'è sempre un imprevisto, una richiesta urgente del regista o dello scenografo, oppure la necessità di procurare una componente all'ultimo minuto per uno spettacolo che serve già il giorno dopo. Per fare questo mestiere bisogna essere pragmatici, andare "per le spicce" e saper risolvere i problemi. È un ambiente dinamico, in cui la collaborazione con tanti reparti – sia in ufficio sia in laboratorio – rende il lavoro stimolante e gratificante. Mi piace molto il fatto che in ufficio ci si confronti con tanta gente. Lavoriamo a stretto contatto con il personale del palcoscenico, del laboratorio e con altre direzioni. È bello vedere come ognuno lavora in modo diverso: ogni giorno imparo qualcosa di nuovo sul teatro.

CM Ci sono altre esperienze che vorrebbe fare in futuro?

RB Il sistema, alla Scala, è ben rodato e, nonostante le criticità di ogni giorno, riusciamo a risolvere i problemi in tempo reale. Tuttavia, parlando di futuri ipotetici, mi piacerebbe sperimentare un teatro più piccolo, dove ci sia maggiore autonomia operativa e spazio per soluzioni innovative – anche se ciò significherebbe rischiare qualche errore. Ad ogni modo, mi sento infinitamente fortunato a fare questo mestiere: ho incontrato persone che hanno creduto in me, che mi hanno voluto lasciare spazio, e che mi hanno permesso di arrivare dove sono oggi. Credo che sia un po' lo spirito di bottega che deve sempre esistere nel nostro settore: un maestro, un alunno e una tradizione che si tramanda di generazione in generazione.

— 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

NEWS

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ARRICCHISCI LA TUA ESPERIENZA ALLA SCALA CON GUSTO

DURANTE GLI INTERVALLI: BAR E MANGIA-IN-PIEDI NEI RIDOTTI

All'interno del Teatro, sono sempre a disposizione del pubblico i banconi bar presso il foyer di platea, nel Ridotto dei Palchi e nel Ridotto delle Gallerie, per servire drink e sandwich che possono essere anche prenotati online per saltare la coda in cassa. Inoltre, su alcuni spettacoli d'opera e balletto è disponibile il servizio di menu completi ai tavoli "mangia-in-piedi" durante gli intervalli nel Ridotto dei Palchi, prenotabili solo online con scelta del posto e del piatto entro 24 ore dall'orario di inizio della recita.

SCOPRI E PRENOTA

PRE/POST SPETTACOLO: RISTORANTE "IL FOYER ALLA SCALA"

Adiacente al Teatro alla Scala, con ingresso da Largo Ghiringhelli/Piazza della Scala, si trova il Ristorante "Il Foyer alla Scala", che offre un'atmosfera accogliente, elegante e raffinata, dove tradizione e gusto si incontrano.

Il ristorante "Il Foyer alla Scala" è aperto tutti i giorni ed è la scelta ideale per ogni momento della giornata: dalla colazione all'aperitivo, fino alla cena pre o post teatro, per arricchire la vostra esperienza teatrale con menu dedicati e una proposta gastronomica di alto livello.

SCOPRI E PRENOTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 03/25
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

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: Aida Garifullina *Evgenij Onegin* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, direzione di Timur Zangiev, regia di Mario Martone

FOTOGRAFIA: BRESCIA E AMISANO

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE