Rivista del Teatro 06–07/25

LA SCALA

Myung-Whun Chung, Pier Luigi Pizzi,
Fabio Luisi, Olivier Py, Ghislaine Thesmar,
Timofej Andrijashenko, Claudio Coviello,
Nicola Del Freo, Giulia Orefice Paticchio

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

EDITORIALE

Con l'annuncio del Sovrintendente Ortombina lo scorso maggio, Myung-Whun Chung sarà dal 2027 il successore di Riccardo Chailly alla direzione musicale della Scala. Paolo Besana traccia un ritratto del direttore che con i complessi della Scala, oltre che con il pubblico milanese, ha costruito in oltre trent'anni un rapporto privilegiato. Basti ricordare che la Filarmonica lo ha nominato Direttore emerito nel 2023, primo Maestro a ricoprire questo incarico. Questo mese rendiamo omaggio anche a un altro grande artista legatissimo alla Scala, autore di molte produzioni entrate nella storia di questo Teatro, prima come scenografo e costumista, poi come regista e infine come curatore di diverse mostre al Museo Teatrale: Pier Luigi Pizzi, che il 15 giugno compie 95 anni.

Venendo al palcoscenico, mentre si chiudono le recite di *Siegfried*, Seconda Giornata del *Ring* cui la Rivista ha dedicato un corposo approfondimento tuttora in distribuzione in Teatro, si possono cogliere anche in questo numero alcuni spunti wagneriani, come l'articolo di Fabiana Giacomotti sulla costruzione di tutto un immaginario tra il grottesco e il simbolico attraverso il costume. L'attenzione questo mese è soprattutto sulla nuova produzione di *Norma*, il cui ritorno alla Scala è stato rimandato per quasi cinquant'anni. Un capolavoro nato per questo Teatro che, paradossalmente, è ormai una novità per gran parte del pubblico, come sottolinea Raffaele Mellace nella sua introduzione. Nel chiedere al direttore Fabio Luisi e al regista Oliver Py le ragioni di questa attesa, è difficile che non vengano evocati i fantasmi del passato. Fantasmi che però vanno ascoltati, suggerisce Py, che per questo progetto ha lavorato soprattutto sull'intertestualità dell'opera, sulla Medea che si nasconde nella sacerdotessa gallica, da far emergere grazie a un linguaggio metateatrale. Ma questo ritorno a Bellini è anche un'occasione per sbarazzarsi di molti luoghi comuni sul belcanto, come spiega Luisi a Biagio Scuderi, perché "la cantabilità belliniana ha per se stessa un valore espressivo e quindi drammaturgico". Il recente ritorno di questo titolo anche su altri importanti palcoscenici europei stimola le riflessioni di Luca Baccolini su nuovi percorsi di messinscena del teatro di Bellini. Ai Galli poi è dedicata anche una digressione di Daniele Cassandro, autore nella sua rubrica Crossover di un curioso collegamento tra il mondo descritto da Bellini e Romani e quello parodico di Asterix inventato da René Goscinny. Infine, per ribadire che non bisogna avere paura dei fantasmi, Lisa La Pietra analizza l'aria simbolo di quest'opera interpretata dal soprano simbolo di questo ruolo: ovviamente "Casta Diva" e ancora più ovviamente Maria Callas. La tesi però è meno ovvia, perché nel confronto tra due diverse esibizioni emerge l'infinita varietà di interpretazioni possibili. Una strada quindi che Callas non ha chiuso, ma al contrario ha aperto.

«Ho accompagnato
il mio giovane Siegfried
fin dentro alla bella
solitudine della foresta,
dove l'ho abbandonato sotto
a un tiglio e mi sono
accomiatato con lagrime
accorate»

— LETTERA DI RICHARD WAGNER A FRANZ LISZT,
28 GIUGNO 1857

Per il balletto entra nel repertorio scaligero *Paquita*, a due anni dalla scomparsa di Pierre Lacotte. Ne ha parlato con Valentina Bonelli Ghislaine Thesmar, moglie e musa del coreografo francese che ha fatto rivivere un titolo perduto del passato. Mentre a luglio tornano le recite del più freudiano dei balletti di Nureyev, quel *Lago dei cigni* che, come ricorda Marinella Guatterini, inizia con un danzatore addormentato su una poltrona. Ritorno che è occasione per Carla Vigevani di interrogarsi sul ruolo del Principe nei suoi balletti, insieme a tre Primi ballerini che riflettono su cosa renda meno "terreni" questi personaggi, dal punto di vista sia tecnico sia interpretativo. Infine, prima del racconto di Giulia Orefice Paticchio sul lavoro dell'ufficio di Sovrintendenza, nelle Memorie della Scala Andrea Vitalini celebra la vittoria scaligera dello scorso 1° maggio al campionato europeo dei teatri ripercorrendo la gloriosa storia calcistica della Scala.

— MATTIA PALMA
Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

NEWS

Chung dalla Scala al mondo

↘

INTERVISTA A PIER LUIGI PIZZI
Vita d'eroe

↘

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Fotografia di Marco Borrelli

CHUNG DALLA SCALA AL MONDO

Allievo di Giulini e figura centrale nella storia recente della Scala. MyungWhun Chung ha costruito in trent'anni un legame profondo con l'orchestra, fatto di ascolto e amicizia musicale.

Cinque maggio 1989, Myung-Whun Chung dirige il suo primo concerto con la Filarmonica della Scala. Programma russo con l'ouverture della *Fiera di Soročinskij* di Musorgskij, il Concerto per violino di Čajkovskij con Salvatore Accardo e la Sesta di Šostakovič. Ha 36 anni e ha passato la sua vita nella musica. Dei sette fratelli Chung, figli di genitori coreani trapiantati a Seattle, sei hanno studiato musica e tre hanno avviato una carriera importante. MyungWhun è pianista: il primo concerto pubblico a sette anni, studi al Mannes College of Music di New York e nel 1974 il secondo posto al Concorso Čajkovskij di Mosca, dopo Andrei Gavrilov. Al pianoforte affianca la direzione d'orchestra: nel 1979 inizia l'esperienza di assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic, dove due anni più tardi diviene Direttore associato. Quando arriva alla Filarmonica è da due anni Direttore ospite principale dell'Orchestra del Maggio, sta assumendo la direzione dell'Opéra Bastille e su di lui splende la luce del suo mentore. Carlo Maria Giulini, assistente di De Sabata e poi Direttore musicale del Teatro dal 1951 al 1956, è una figura di riferimento a Milano, ben oltre la sua attività di musicista: schivo, austero, artisticamente coscienzioso, rappresenta i valori della città ed è un attore decisivo nei primi anni di sviluppo della Filarmonica. È lui a guidare le prime tournée della formazione voluta da Abbado, lui a firmare il primo ciclo di incisioni beethoveniane. Con lui Chung condivide un'impostazione fatta di naturalezza e sacralità, ma soprattutto un'idea del fare musica dentro l'orchestra, insieme agli altri musicisti. Nello stesso tempo afferma la sua autonomia. A pochi mesi dal debutto filarmonico torna alla Scala con il Maggio, ed è ancora Šostakovič; l'orchestra lo reinvita nel '90, '91 e '92, che è l'anno della svolta. Per il suo debutto operistico Chung porta per la prima volta al Piermarini *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič, e per Milano è una plurima sensazione. Si scopre l'opera, con la suadisperata violenza e anche l'esplicita sensualità, e si conferma il valore del Maestro sul podio. A breve distanza lui torna divertito al pianoforte per accompagnare Cecilia Bartoli e l'anno seguente guida la Filarmonica nella prima tournée insieme all'esterno, a Barcellona, per poi tornare in trio con le sorelle Kyung-Wha Chung, violinista, e Myung-Wha Chung, violoncellista, e poi per il secondo titolo d'opera, *Salome* di Richard Strauss. Nel 1997 arriva l'incarico di Direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e nel 2000 quello di Direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, ma il filo che lo lega agli scaligeri non si spezza. Due anni di pausa nel 2001 e 2002 e poi riprende la presenza in ogni stagione, con programmi sinfonici aperti a repertori diversi: molto Beethoven e Schubert, molto Mahler e Ravel, ma anche Mozart, Mendelssohn, Weber, Čajkovskij, Fauré e il Novecento storico. Łutosławski ma soprattutto Messiaen, con cui Chung ha stretto un forte legame. Nelle sue parole, "Giulini era un sacerdote della musica ma Messiaen era un santo". Nel 2007 la prova decisiva, l'opera italiana alla Scala. *Madama Butterfly* con la regia di Keita Asari e Fiorenza Cedolins è un successo clamoroso che accredita il direttore come interprete del repertorio di casa. Lo confermano i programmi della grande tournée della Filarmonica in Asia l'anno successivo, contraltare orientale dello storico ritorno dell'Orchestra in USA nel 2007 con Riccardo Chailly. Anche Tokyo, Hyōgo, Seoul, Shanghai, Pechino appladuono il ritorno degli scaligeri sulla ribalta globale in rappe che cementano il rapporto tra il Maestro i musicisti. Nel 2009 va in scena *Idomeneo*, nel 2013 il Maestro torna con la Staatskapelle Dresden di cui dal 2011 è Direttore ospite principale. Il passo successivo è Verdi, di cui Chung è interprete riconosciuto da anni (la sua incisione di *Otello* con i complessi parigini, Plácido Domingo e Cheryl Studer è del 1994). Ma che non ha mai diretto alla Scala. *Simon Boccanegra*, titolo che nel 2015 gli è valso il Premio Abbiati della Critica italiana per un'esecuzione alla Fenice, va in scena alla Scala nel 2016 nella ripresa dell'allestimento di Tiezzi già diretto da Barenboim, e subito dopo in forma di concerto a Seoul e Shanghai e in forma scenica al Bol'šoj.

Myung-Whun Chung durante un concerto della Filarmonica della Scala, 1990

L'anno seguente è la volta di un sontuoso e vibrante *Don Carlo*, cui segue un ritorno all'opera tedesca con *Der Freischütz* (sempre 2017) e *Fidelio* (2018) e di nuovo Verdi con *La traviata* nel 2019. Negli ultimi anni molti concerti, ogni anno al Piermarini ma anche in Italia a Verona, Torino, Bologna e Siena, e fuori a Muscat, Atene, Monaco e Las Palmas, e nel 2023 la creazione per lui del titolo di Direttore emerito della Filarmonica. Oggi Myung-Whun Chung è designato prossimo Direttore musicale del Teatro alla Scala, che lo aspetta nella *Carmen* coprotetta con Covent Garden e soprattutto nel nuovo *Otello* che inaugurerà la Stagione 2026/2027. Un traguardo le cui fondamenta sono evidenti nei numeri: presente in 30 stagioni, dal 1989 il Maestro ha diretto con i complessi scaligeri 9 opere e 141 concerti in quindici nazioni diverse. Numeri che umanamente dicono prove, aerei, pullman, cene, la grande festa a Seoul nel 2008, il direttore che si sede sul podio ad appladire l'orchestra con la stessa gioia che gli si legge in volto quando si ferma ad ascoltare i bis dei solisti, e raccontano la personalità di un artista schivo per cui l'ascesi non contraddice la passione per la cucina. Ma al fondo bisogna tornare a Giulini, a quel fare musica come pratica e felicità comune, al sentirsi dentro l'Orchestra, perché l'amicizia di cui Chung parla spesso è amicizia nella musica. Come ci diceva Gino Salvi, leggendario addetto all'Orchestra: "Chung non sai mai dove sia. L'unica è mettergli un pianoforte in camerino, allora sei sicuro che resta lì".

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

VITA D'EROE

Intervista a Pier Luigi Pizzi
di Alberto Mattioli

A 93 anni appena compiuti, Pier Luigi Pizzi ripercorre una vita in palcoscenico: dalla prima volta alla Scala da bambino a un'agenda sempre pienissima.

Il 15 giugno Pier Luigi Pizzi festeggia i suoi primi 93 anni "con i pochi amici veri, perché non ho più voglia di fare vita mondana" e naturalmente "con mio figlio Massimo, la persona che più conta, con cui divido anche momenti di confronto e collaborazione nell'attività professionale". Ma poiché *Non si può mai stare tranquilli*, come da titolo della strepitosa autobiografia scritta con Mattia Palma, al Gran Regista è toccata anche l'intervista celebrativa.

AM Novantacinque anni portati come se fossero venti di meno. Dov'è il trucco?

PLP Non saprei. Anzi, sì: non sentirli.

AM Naturalmente, di pensione non si parla. Fino a quando l'agenda è piena?

PLP Parecchio in là, sicuramente l'anno prossimo, ma credo anche dopo. L'importante è arrivarci, poi viene il resto. Quando mi propongono qualcosa di interessante, dico di sì e poi aggiungo: vedremo. Beh, se non ci sarò io, ci sarà qualcun altro.

AM Lei è milanese. Si ricorda la prima volta alla Scala?

PLP Me la ricordo benissimo. Avrò avuto sei o sette anni e mia madre mi portò a una *matinée* di *Hänsel e Gretel* di Humperdinck, naturalmente in italiano come usava allora. Non la dimenticherò mai. Rimasi affascinato e ricordo che dissi: devo passare il resto della mia vita qui dentro. Mi colpì soprattutto l'inizio dello spettacolo, quando si spensero le luci della sala e restarono accese quelle dei palchi, una penombra misteriosa in cui si preparava un rituale straordinario. È cominciato tutto quel pomeriggio, e nella vita ho fatto quel che decisi di fare allora. Chiesi subito ai miei genitori di portarmi a teatro appena possibile. Scoprii il Gerolamo, che frequentavo moltissimo. Era un nutrimento quotidiano.

AM E la prima volta alla Scala, ma da artista?

PLP Alla Piccola come scenografo per *Il signor Bruschino* di Rossini, importantissimo per me soprattutto perché fu l'incontro con Gianandrea Gavazzeni, che ho molto frequentato e molto amato. Avevamo un bellissimo rapporto, parlavamo di tutto, soprattutto di pittura e di letteratura. Con lui anche in teatro è stata subito intesa perfetta. Meno con il regista, Sandro Bolchi. Non ci eravamo parlati prima delle prove e ci siamo trovati a fare uno spettacolo su due linee stilistiche diverse: per Bolchi, il *Bruschino* era una farsa; per me, no.

AM È teatro dell'assurdo *ante litteram*.

PLP Certo, e Gavazzeni si schierò con me, dandomi ragione. Poi venne la prima opera alla Scala "vera", *Il trovatore* con la regia di Giorgio De Lullo per il Sant'Ambrogio del '62. Un 7 dicembre sempre con Gavazzeni, e poi Corelli, Stella, Bastianini e il debutto della Cossotto come Azucena. Subito dopo, tornai alla Scala con Gavazzeni per *La Cenerentola*, protagonista Giulietta Simionato. Ho avuto fortuna.

AM Prima, però, c'era stato il balletto.

PLP Sì, alla Scala "grande" debuttai con un balletto, *Le donne di buonumore*, soggetto goldoniano con musica di Scarlatti, protagonista Carla Fracci alle sue prime mosse in palcoscenico. In contemporanea, alla Biennale di Venezia mettevo in scena *Le morbinose* di Goldoni, cioè la stessa commedia del balletto, con la regia di De Lullo. Una coincidenza che mi ha molto divertito.

AM Torniamo a Gavazzeni.

PLP Uomo coltissimo, collezionista d'arte. Musicista atipico, ci siamo intesi molto bene per questo, perché i musicisti di solito non sono colti. Poi sapeva che ero mattiniero come lui, quindi mi chiamava al telefono alle sette del mattino, era un buon modo di cominciare la giornata.

AM Per un artista, perché la Scala è così speciale?

PLP Agli inizi, in quegli anni l'ho percepito come un ambiente difficile, addirittura a tratti ostile. Ghiringhelli e Oldani erano personaggi introversi. Molto aperti e disponibili quando si trattava, poi a contratto firmato tutto diventava difficile, come se tu dessi noia e temessero delle scocciature. Il risultato era che quasi ti evitavano. Quindi è stato di grande conforto avere Gavazzeni come direttore artistico. Con Claudio Abbado ho avuto un bellissimo rapporto, facemmo *Lucia di Lammermoor* e *Oedipus Rex* di Stravinskij, che è stato un momento molto importante e dove ho apprezzato enormemente il lavoro di Claudio. Poi, quando non ero più solo scenografo ma anche regista, c'è stata l'epoca di Muti, molto intensa e culminata in *Armide* di Gluck, un po' la summa delle mie esperienze barocche.

AM Lei fu uno dei primi ad ambientare un'opera nell'epoca in cui fu scritta: i famosi *Vespri siciliani* nell'Ottocento.

PLP Era il 7 dicembre 1970. Ebbi l'intuizione di collocare l'opera in epoca risorgimentale. De Lullo era d'accordo, ma era un'idea un po' nuova e bisognava avere il consenso di Gavazzeni, che avrebbe diretto. Andai a trovarlo a Bergamo, gli spiegai il progetto e lui mi disse: "Mi piace, andiamo avanti". C'è stato chi ha apprezzato e chi no. Ma con il tempo mi sono convinto che non ci si deve arrabbiare se ci sono dei detrattori: è impossibile accontentare tutti.

Pier Luigi Pizzi durante le prove dei *Vespri siciliani*, 1970

AM Anche Pizzi vittima dei "povero Verdi"!

PLP Beh, le contestazioni pesanti arrivarono più tardi, quando con Ronconi facemmo il *Ring*, nel '74. La *Valchiria* suscitò molti entusiasmi e molte riserve. La sera della prima, mentre la platea fischiava (sì, perché ci fischiò la platea, non il loggione), Fedele D'Amico venne davanti alla buca dell'orchestra urlando: "Bravi, bravi, non hanno capito niente". Invece Piero Buscaroli scrisse che eravamo dei delinquenti. Io continuo ad avere degli estimatori ma anche qualche incallito detrattore.

AM Quel famoso *Ring* che non si concluse alla Scala ma al Maggio...

PLP Alla Scala si interruppe quando ci fu il caso di Wolfgang Sawallisch che non se la sentiva più di andare avanti. Con me aveva stabilito un buon rapporto, tanto che voleva andarsene dopo la *Valchiria*; ma quando gli portai il *Sigfrido* decise di dirigerlo, però la relazione con Ronconi si guastò definitivamente. Allora Massimo Bogianckino ripropose il nostro *Ring* al Maggio facendo tutte e quattro le opere e nell'ordine giusto, visto che alla Scala avevamo iniziato con *Valchiria*.

AM L'opera si fa meglio oggi o quando ha iniziato lei?

PLP Non saprei. Di certo, è completamente diversa. Io non sono un passatista, vado con i tempi, trovo che effettivamente quando cominciai c'era un altro modo di fare teatro, la tradizione procedeva pesantemente ma c'erano anche molte proposte nuove, benché tutte nel rispetto della musica e, in qualche modo, anche del libretto. Poi con il teatro di regia le cose sono molto cambiate, nel bene e nel male ci siamo abituati a vedere un teatro musicale diverso. Abbiamo già parlato di quei *Vespri*: anch'io ho fatto proposte innovative e rinnovato il linguaggio scenico, ma sempre a modo mio. Con gli anni, ho scoperto che lavorare per sottrazione è molto più interessante e più produttivo. Da scenografo mi ero tolto tutti i capricci, ho realizzato spettacoli anche faraonici, ma mai solo per il gusto di fare le cose in grande. Pensiamo all'*Aida* con Abbado, quella portata poi a Monaco nel '72 per quelle tragiche Olimpiadi. Avevo proposto un'*Aida* quasi minimalista, come reazione a quella di Zeffirelli e di Lila De Nobili che era uno sfarzoso omaggio a quella della creazione ottocentesca. Bellissima, specie per il valore pittorico di De Nobili. Ma io sentii il bisogno di un'*Aida* tutta diversa, dove il trionfo era quasi imbarazzante, non da enfatizzare, per nulla il culmine della serata. L'attenzione era tutta concentrata sui personaggi, sulla parte intima dell'opera. Fui molto attaccato, mi accusarono perfino di pauperismo. Del resto, un titolo popolare come *Aida* l'ho messo in scena almeno cinque o sei volte in maniera sempre diversa, cercando sempre di trovare una chiave di lettura particolare. Ripetere le stesse cose mi annoia. Ho sempre voluto essere molto rigoroso, ma anche trovare il modo di divertirmi.

L'ironia mi ha sempre salvato.

AM Qualche collega che le piace?

PLP Direi Robert Carsen. E poi Damiano Michieletto.

AM La voce più incredibile che abbia sentito?

PLP Dipende da cosa si intende per incredibile. Una voce che mi ha colpito è quella di Leyla Gencer, perché con lei ho avuto delle esperienze di vita e di teatro molto speciali. Poi ovviamente la Callas, ma potrei citare tanti altri personaggi: Renata Scotto, con cui ho lavorato molto, Cossotto, Simionato, eccetera.

AM Tutte donne, anzi primedonne. E gli uomini?

PLP John Vickers. Mi aveva molto colpito nell'*Otello* con Karajan a Salisburgo; andai a sentirlo con Dino Ciani e tornammo anche l'anno successivo, perché questo artista ci aveva davvero impressionato. Poi feci *Parsifal* con lui a Chicago e fu un'esperienza straordinaria. Fra le più giovani, cito Anna Caterina Antonacci e Mariella Devia. Oggi mi piace molto Lidia Fridman, l'ho scoperta io.

AM L'opera che vorrebbe che la Scala le chiedesse?

PLP La Scala non mi chiederà più nulla. Ma ci ho fatto tantissimi titoli, oggi mi piacerebbe *Billy Budd*.

AM Che peraltro alla Scala non è mai stato rappresentato. Lo spettacolo d'opera più bello suo o di altri?

PLP No, non posso rispondere, sono tanti, troppi. Faccio teatro da più settant'anni e a teatro sono sempre andato anche da spettatore, perché ho voglia di vedere cosa succede intorno a me. Dei miei spettacoli, posso dire che anche quelli meno riusciti hanno contato qualche cosa.

AM Rimpianti?

PLP Facciamo gli scongiuri. Qualcuno magari c'è, ma sono secondari rispetto a tutto quello che ho avuto. Il teatro mi ha dato moltissimo. Il cinema all'inizio l'ho fatto, mi ha permesso di togliermi parecchi capricci ma mi annoiava da morire, con tutte quelle attese interminabili. Il teatro invece non mi ha mai annoiato, anche nelle situazioni meno felici ho sempre trovato modo di divertirmi. Ho passato in teatro la maggior parte della mia vita e non lo rimpiango per nulla. Era quello che volevo, come avevo capito a sei anni, alla Scala.

— ALBERTO MATTIOLI

Scrive, prevalentemente di musica, su dodici giornali e lavora come drammaturgo per diversi teatri italiani e stranieri. Ha pubblicato dieci libri (l'ultimo è Il loggionista impenitente, Garzanti) e scritto sei libretti d'opera

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

01

OPERA

INTRODUZIONE
Siegfried

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Siegfried nel mondo

INTRODUZIONE
Norma

INTERVISTA
A FABIO LUISI
Non solo belcanto

INTERVISTA
A OLIVIER PY
Norma e i fantasmi della Scala

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Norma nel mondo

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Michael Volle interpreta il Wanderer, 2025

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Klaus Florian Vogt (Siegfried)
e Wolfgang Ablinger-Sperrhacke (Mime), 2025

SIEGFRIED

Dopo la tragedia serrata, dalla temperatura emotiva altissima, della *Walküre*, con *Siegfried* ritorniamo a una narrativa di tono diverso, popolata di draghi, eroi armati di spada, uccelli che parlano, belle addormentate che si risvegliano per amore. Già l'avvio della Tetralogia, il Prologo del *Rheingold*, era stato affidato al registro del mito, tra ninfe, dèi, gnomi e giganti; ora, in perfetta alternanza con la tragedia che costituisce le ante pari di questo polittico in quattro parti, si ritorna all'invenzione fantastica, nella forma della fiaba. Una fiaba, tuttavia, che della tragedia ha assaggiato il sapore forte e aspro, e che alla tragedia dovrà nuovamente condurre. Quanto basta per comprendere la collocazione straordinaria di quest'opera, che costò a Wagner molto lavoro.

E d'altra parte, d'uno snodo fondamentale nella vicenda si tratta: i piani di Wotan per restaurare il potere degli dèi, minacciato da una fosca, temibile profezia, passano necessariamente attraverso il nipote, figlio dei gemelli Siegmund e Sieglinde: l'eroe concepito e faticosamente preservato in vita, grazie al sacrificio di Brünnhilde, nella Prima Giornata, *Die Walküre.* Siegfried ora si è fatto uomo; crescendo ha assunto la maschera dell'eroe giovane, e in questa veste diventa il depositario di una ardita missione di riscatto. I simboli e i personaggi delle due puntate precedenti ritornano in circolo: l'oggetto magico costituito dalla spada Notung, già fatta a pezzi ma ora da Siegfried stesso fusa nuovamente e restituita al suo taglio micidiale; ma soprattutto i personaggi che già ci sono familiari e che ora incontriamo di nuovo. Non identici, tuttavia, ma in un processo di evoluzione.

I fratelli Nibelunghi Alberich e Mime si presentano sempre più sinistri, nel loro antagonismo verso gli dèi e gli uomini a loro collegati, un astio fatto di calcolo, inganno e simulazione. Wotan assume i panni umani di un Viandante per entrare in contatto con il nipote Siegfried. Ma soprattutto chi ritroviamo con panni mutati è Brünnhilde, non più Walkiria ma scaraventata nell'inedita e difficile condizione di donna, che le consente di esprimere al meglio, qui e nell'ultima anta della tragedia, la *Götterdämmerung*, le passioni più autentiche e profonde che agitano uno dei più straordinari personaggi femminili del teatro dell'Ottocento.

Le passioni, come sempre in Wagner (e a un livello di pianificazione straordinariamente sofistica nel *Ring*), si esprimono attraverso quella rete di *Leitmotive* che non a caso il compositore ebbe a definire come "vettori dei flussi di passioni". Nel *Siegfried* il parco dei *Leitmotive* si arricchisce ulteriormente, in termini molto significativi rispetto alle due stazioni precedenti: se ne conserva non meno d'una cinquantina dal *Rheingold* e dalla *Walküre*, ne aggiunge ancora una trentina, oltre metà dei quali concorreranno alla tessitura dell'ultima Giornata: un profluvio di musica dalla precisa e potente caratterizzazione drammatica cui Wagner affidò l'inveramento scenico di quella personalissima rielaborazione dell'immaginario nordico dell'antica poesia norrena che tanto l'aveva affascinato nella temperie entusiasta del romanticismo tedesco.

— 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

Vincent Wolfsteiner, direzione di Erik Nielsen, regia di Brigitte Fassbaender; Tiroler Festspiele Erl, 2013

SIEGFRIED NEL MONDO

I simboli wagneriani da tempo non sono più simboli. E la loro de-wagnerizzazione è stata più radicale proprio in quella Bayreuth che ha ritualizzato il mito Wagner. Il lungo Dopoguerra ha trasformato progressivamente il fardello della storia in autocritica serrata, anche a colpi di sfrontate riscritture drammaturgiche. Gli effetti durano ancora oggi, come ha dimostrato l'ultimo *Siegfried* sulla collina verde. Nel 2022 Valentin Schwarz lo ha incastonato nella tragedia (poco) epica di una famiglia allargata, con Siegfried presentato come un alcolizzato violento, Fafner sul deambulatore (morirà d'infarto), l'Uccello della Foresta nei panni di un'infermiera e Brünnhilde paziente bendata di una clinica estetica. Altro avamposto wagneriano è quello austriaco di Erl; anche qui l'orchestra è invisibile, collocata dietro il palcoscenico anziché nel golfo mistico. Qui Brigitte Fassbaender nel 2023 ha voluto mostrare un Siegfried bambino, accudito da Mime in una culla simile a una gabbia. Una rilettura in chiave borghese con accenti marcatamente ironici: il drago dormiente si trasforma in un samurai armato di lanciafiamme che, per fortuna del protagonista, si inceppa nel momento clou. Il compianto Pierre Audi, mancato improvvisamente lo scorso maggio, nel 2024 aveva accettato di raccogliere da Romeo Castellucci la seconda metà del *Ring* alla Monnaie di Bruxelles: con poco tempo a disposizione aggiornò il suo *Siegfried* di Amsterdam, una visione atemporale di grande effetto visivo, come il gigantesco fascio laser per rappresentare la spada o il meteorite conficcato sul muro che si trasforma in mostro spatafuoco. Memorabile il duetto finale con Brünnhilde su un frammento di roccia flottante, simile a un iceberg alla deriva. E se della regia ormai storicizzata di Robert Carsen (Colonia, 2000) resterà la grande lezione sul rapporto conflittuale tra uomo e natura (il primo atto ambientato in una discarica, il secondo in una foresta devastata), lo scorso anno Benedikt von Peter a Basilea si è concentrato sui simboli zoologici e sulle loro implicazioni psicanalitiche. Capiamo che il suo protagonista, cresciuto tra gli animali della foresta, sembra andare più d'accordo con loro che con gli uomini. Quando, nell'atto finale, Siegfried risveglia Brünnhilde dal suo sonno eterno e si infila insieme a lei nel letto d'amore, tutti i pupazzi di animali fanno capolino sullo sfondo, a metà tra un'apparizione fantasmatica delle vittime di Wotan e un'incarnazione del sottobosco psicologico dell'eroe.

— LUCA BACCOLINI

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

Portfolio — L'opera oggi

Magnus Vigilius, Ingela Brimberg, direzione di Alain Altinoglu, regia di Pierre Audi, La Monnaie/De Munt, 2024

Magnus Vigilius, Peter Hoare, La Monnaie/De Munt, 2024

Rolf Romei, direzione di Jonathan Nott, regia di Benedikt von Peter, Theater Basel, 2024

Rolf Romei, Trine Møller, Theater Basel, 2024

Direzione di Simone Young, regia di Valentin Schwarz, Bayreuther Festspiele, 2024

Arnold Bezuyen, John Lundgren, Bayreuther Festspiele, 2024

Lance Ryan, direzione di Josep Pons, regia di Robert Carsen, Gran Teatre del Liceu, Barcellona, 2015

Lance Ryan, Gran Teatre del Liceu, Barcellona, 2015

SCOPRI E ACQUISTA

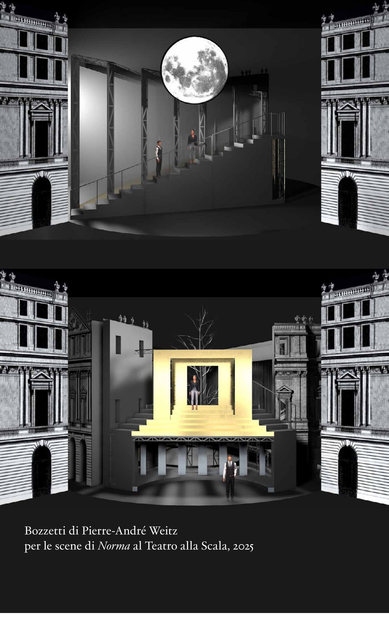
NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE



Bozzetti di Pierre-André Weitz
per le scene di *Norma* al Teatro alla Scala, 2025

NORMA

La Sinfonia di *Norma* ci trasporta all'istante, senza possibilità di equivoci, sotto il cielo cupo della tragedia: l'orizzonte inquieto e minaccioso di una necessità implacabile cui soggiacciono i personaggi, lacerati dall'intensità al calor bianco di passioni più grandi di loro. È l'orizzonte della tragedia antica, con il mito di Medea sullo sfondo, cui il librettista Felice Romani allude chiaramente in quello che rappresenterà forse il vertice, almeno nell'ambito del melodramma, della congeniale e prolifica collaborazione con Vincenzo Bellini, cui il letterato genovese offrirà i libretti di tutte le sue opere, salvo la prima e l'ultima, per un totale di sette titoli originali su dieci, più il rifacimento di un ottavo. Questo stretto sodalizio fu cruciale per il dispiegamento della creatività di Bellini, che a proposito del *Pirata* scaligero aveva dichiarato in termini inequivocabili: "I versi [di Romani] e non le situazioni mi hanno ispirato del genio". È sempre la Sinfonia ad anticipare l'altro elemento fondamentale della costruzione meravigliosa di quest'opera: il fascino melodico che Bellini vi ha profuso senza risparmio, imprimendo per sempre nella memoria dello spettatore la voce e le passioni di ciascun personaggio, così come del personaggio collettivo interpretato dal coro. Invenzioni memorabili, in cui il verso poetico è trasfigurato in arcate melodiche vaste, dotate di una incoercibile quanto connaturata propulsione interna, ammirata, fatto notevole, tanto da Verdi quanto da Wagner.

Con *Norma* si accampa sul palcoscenico dell'opera romantica uno dei personaggi più dirompenti di quel repertorio, complice il contributo formidabile delle sue interpreti storiche e moderne: da Giuditta Pasta, che creò il ruolo sulle assi del Piermarini inaugurando la Stagione di Carnevale 1832 il 26 dicembre dell'anno precedente, a Maria Callas, "sacerdotale e viperina", come la definì Eugenio Montale. Difficile sfuggire al fascino del personaggio della sacerdotessa che trasgredisce il proprio voto per amore, va vicina come Medea a uccidere i figli avuti dall'amante fedifrago e affronta infine impavida la condanna al rogo, all'insegna di quella consapevolezza dolorosa e fiera tanto ben espressa dalle parole "Qual cor tradisti" con cui il personaggio apre il concertato nell'ultima scena. Un personaggio che Bellini stesso, nel proporre la parte alla Pasta, definiva "di grand'effetto e proprio pel vostro carattere enciclopedico, perché, tale è quello di Norma", assicurandole che Romani avrebbe studiato una tessitura drammatica tale che "le situazioni non avranno alcune reminiscenze con altri soggetti". Un'opera e un personaggio unici, dunque, che ritornando alla Scala dopo quasi cinquant'anni e dunque per la prima volta in questo millennio, parleranno al tempo stesso la lingua della leggenda e della novità.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Fabio Luisi, 2023

NON SOLO BELCANTO

Intervista a Fabio Luisi di Biagio Scuderi

Alla vigilia del ritorno di Norma alla Scala, Fabio Luisi riflette su vocalità, drammaturgia e orchestrazione di uno dei capolavori del melodramma italiano, la cui profondità musicale va oltre il semplice virtuosismo

"Permettete ch'io vi offra ciò che mi fu di qualche sollievo nell'immenso timore che tutt'ora mi perseguita trovandomi poco atta a rendere i vostri sublimi concenti; questa lampada nella notte e questi fiori nel giorno furon testimoni de' miei studi per *Norma*, non che del desiderio ch'io nutro d'esser sempre più degna della vostra stima". Così la diva Giuditta Pasta scrive a Bellini il 26 dicembre del 1831, poco prima dell'andata in scena, alla Scala, di quello che diventerà il capolavoro forse più ammirato del Cigno di Catania. "Immenso timore" perseguita forse anche il cast che il 27 giugno, dopo quasi mezzo secolo dall'ultima rappresentazione al Piermarini, si ritroverà sullo stesso palcoscenico calcato dalla Pasta per ridare vita a quei "sublimi concenti", questa volta sotto la guida del Maestro Fabio Luisi, tra i maggiori esperti di belcanto.

BS *Norma* non viene proposta alla Scala dal lontano 1977, produzione firmata da Gavazzeni e Bolognini con Montserrat Caballé nel ruolo della sacerdotessa di Irminsul. Perché è passato così tanto tempo secondo lei?

FL Senza dubbio *Norma* è uno dei titoli più importanti e rappresentativi del melodramma italiano. Un'opera legata a cantanti leggendari; basti pensare ai tre protagonisti della sua creazione: Giuditta Pasta, Giulia Grisi e Domenico Donzelli, fra i più importanti e famosi cantanti dell'epoca, scelti dalla Scala e da Bellini per questo progetto che doveva diventare, assieme ai *Puritani*, il suo capolavoro. Anche la storia di quest'opera, dopo le prime rappresentazioni, è legata a nomi di grandi interpreti, soprattutto per il ruolo della sacerdotessa: Lilli Lehmann (per la prima rappresentazione al Metropolitan di New York alla fine del XIX secolo), Rosa Ponselle e, naturalmente, Callas, Sutherland, Scotto e Caballé in tempi più recenti. Nel frattempo, l'idea, o il modo di proporre un'opera, sia alla Scala che altrove, si è spostata, o meglio si è arricchita: non solo la dimensione vocale risulta di grande importanza, ma anche la proposta di una drammaturgia lontana da stilemi tradizionali e meramente illustrativi ha acquistato un peso diverso da quanto non lo avesse negli anni Cinquanta o anche negli anni Settanta. Per questo ritengo che l'attesa sia comprensibile. Oggi si presenta *Norma* non solo come veicolo di virtuosismo canoro (intendiamoci: il canto rimane un elemento portante di quest'opera), ma come opera d'arte completa e quindi da affrontare nella sua interezza storica e musicale.

BS In *Norma* si susseguono tutti i tratti canori del belcantismo primo-ottocentesco: il canto estatico di "Casta diva", il vibrato di "Già mi passo ne' tuoi sguardi", la tenerezza di "Teneri figli", l'ira di "Oh non tremare, o perfido", l'austerità di "Sediziose voci", il virtuosismo di "Ah! Bello a me ritorna". Siamo di fronte a un personaggio caleidoscopico, tagliato su misura su Giuditta Pasta che Bellini definiva "L'Angiolo Enciclopedico". Non deve essere facile trovare oggi una cantante adatta al ruolo, Marina Rebeka le sembra abbastanza "enciclopedica"?

FL Direi che Marina Rebeka non è solo una cantante, ma un'interprete completa, quindi ideale per questo ruolo. Quello che lei, parafrasando Bellini, chiama "enciclopedico" è tutto sommato quello che noi vorremmo sempre vedere nell'interpretazione di un ruolo complesso, come quello di Norma: non *clichés* di stampo pseudoneoclassico o addirittura verista (dai quali, fortunatamente, ci ha liberato Maria Callas, pur con mezzi vocali personalissimi e quindi discutibili, negli anni Cinquanta), ma verità umana, quindi davvero "caleidoscopica", quella che Felice Romani e Vincenzo Bellini hanno ben evidenziato quando hanno scolpito questo personaggio.

BS Pare che Giuditta Pasta avesse un registro mezzosopranile, mentre Giulia Grisi (prima Adalgisa) fosse un soprano puro. Eppure, la tradizione ha tolto ad Adalgisa quel velo di giovanile innocenza e l'ha fatta diventare un mezzosoprano, contrapposta alla protagonista "promossa" al ruolo sopranile, un capovolgimento della volontà belliniana. Bisognerà aspettare gli anni Settanta e personaggi come Rodolfo Celletti, che a Martina Franca portò Grace Bumbry nel ruolo principale e Lella Cuberli in quello della novizia. Nella produzione scaligera siamo invece tornati alla tradizione...

FL Giuditta Pasta, secondo testimonianze dell'epoca, era probabilmente un soprano di timbro scuro con acuti facili, probabilmente dovuti a un passaggio di registro particolare, che le facilitava non solo acuti estremi, ma soprattutto cantilene nel registro sopra il Fa (analogamente al tipo di tenore che a quei tempi Rossini voleva per il suo *Barbiere di Siviglia*, che oggi chiamiamo "Baritenore", una tipologia vocale che praticamente non esiste più). Che la Pasta non fosse un mezzosoprano di stampo classico lo vediamo dal fatto che Bellini scrisse la prima versione di "Casta Diva" addirittura un tono sopra alla versione poi divenuta tradizionale. Inoltre, non dimentichiamo che il La del 1831 – quindi di quasi duecento anni fa – non era il nostro a 440-442 Hz, ma molto probabilmente si aggirava, a Milano, intorno ai 415-422 Hz, quindi un buon semitono sotto quello che ascoltiamo oggi. È tuttavia innegabile che drammaturgicamente sia sensata la scelta di una voce scura per Norma, donna matura, e di una più chiara per Adalgisa, ingenua fanciulla. Audace quindi, ma giustificata, la scelta di Celletti nel 1977 a Martina Franca, ma anche la mia l'anno scorso, sempre a Martina Franca, con un soprano "eroico" come Jacquelyn Wagner per Norma e un soprano più lirico come Valentina Farcas per Adalgisa. Nonostante questo trovo giusto anche affrontare la cosiddetta "tradizione"; la gestione musicale e drammatica ha sicuramente una valenza superiore al mero colore vocale.

BS Nelle produzioni più sensibili alle istanze drammaturgiche la prima-donna belliniana non ha più solo una "valigia di melodie" da esibire, ma una parabola affettiva ed esistenziale da percorrere con tutte le sue contraddizioni. Bellini viene così sottratto a quello che Pierluigi Petrobelli ha definito il "ghetto del melodista" e i suoi lunghi cantabili diventano luogo privilegiato per esplorare i meandri della soggettività. Lei è d'accordo con questa visione nella quale il belcanto è "secondario" rispetto alla drammaturgia?

FL Non sono assolutamente d'accordo su questo tipo di analisi: il teatro musicale, perché di questo si tratta da Monteverdi in poi, è la sintesi di queste due visioni, che si esprime, oggi come allora, nel "recitar cantando". È invece vero che la cantabilità belliniana, davvero particolare e unica, ha per se stessa un valore espressivo e quindi drammaturgico. Nello stesso modo in cui le agilità "di forza" nel Rossini serio, e quindi per estensione in Bellini e Donizetti, fino al primo Verdi, sono da considerare espressione drammatica, e non esibizione virtuosistica, i cantabili belliniani hanno una forza e un significato che va ben al di là del "tutto bello".

BS Tanti continuano a pensare che Bellini sia ineguagliabile nella costruzione di melodie "lunghe, lunghe, lunghe" ma non altrettanto nell'orchestrazione, considerata un mero accompagnamento per il cantante. Ma se prendiamo, ad esempio, "Deh, non volerli vittime", che culmina nel magnifico *groundswell* finale, siamo davanti a una grande progressione cromatica in mi maggiore, modello straordinario di musica della trasfigurazione. Modello pure per Wagner, che di orchestrazione ne capiva...

FL Ci risiamo! E grazie per aver tirato in ballo Wagner, che di Bellini era un grande e convinto ammiratore. Ma questo è purtroppo il retaggio di decenni di interpretazioni nelle quali l'orchestra è stata condannata ad accompagnare il canto, senza invece assumere il ruolo esplicativo che le compete, e che sia Verdi che Wagner le daranno esplicitamente. Certo, siamo negli anni Venti e Trenta del XIX secolo, e l'orchestrazione romantica muove i suoi primi passi nel melodramma. Ma lì muove, e i primi grandi risultati li vediamo sia nel Bellini di *Norma* e *Puritani* (ma già in *Capuleti e Montecchi* sentiamo nell'orchestra belliniana colori nuovi) sia nel Donizetti di *Lucia* e *Favorita*. Sta a noi direttori d'orchestra accostarci con amore e dedizione agli "accompagnamenti" belliniani, renderli vivi, e metterli al servizio dell'espressione drammatica.

BS Qual è, in *Norma*, la difficoltà maggiore nel lavoro con l'orchestra e i cantanti?

FL Occorre convincere l'orchestra della propria importanza nel mettersi al servizio del momento drammaturgico in senso non illustrativo, ma esplicativo. E convincere i cantanti che parola, ma soprattutto colore e fraseggio, hanno un significato centrale nella gestione del ruolo.

BS Nell'opera di Bellini-Romani ci sono due piani contrapposti, quello privato con il triangolo Norma, Pollione e Adalgisa e quello pubblico con lo scontro tra Romani e Galli. La guerra, "celebrata" da un Coro nel secondo atto tra i più irruenti della storia dell'opera, sembra essere un massimo comune denominatore nella storia dell'uomo, dalla notte dei tempi a oggi. Lei è fiducioso in una possibilità di pace nel mondo di oggi e di domani?

FL Purtroppo devo rispondere negativamente a questa domanda. L'uomo – e dico uomo consapevolmente – è una creatura collettivamente imperfetta. Ritengo la donna essere meno imperfetta, e questo si ricollega all'interesse storico dell'arte per le figure femminili. Il maschilismo, aperto o latente, è una malattia che si è da sempre manifestata in senso negativo; le crisi che vediamo oggi intorno a noi sono riconducibili a sete di potere e prevalenza, chiare espressioni di maschilismo. Non sono d'accordo con coloro che ritengono che Romani e Bellini epicizzino il coro "Guerra, guerra!": lo confrontano invece con "Sediziose voci", sottile esposizione di una strategia antibellica, frutto di una sensibilità e intelligenza femminili.

BS Se lei potesse fare una domanda direttamente a Bellini...

FL Gli chiederei la sua preferenza tra Mozart e Beethoven: vedo influenze di entrambi nella sua scrittura.

BS Sappiamo che, oltre alla musica, lei ha una grande passione per i profumi.

FL È vero, la mia passione per i profumi mi aiuta a liberarmi, per qualche momento, della tanta musica che ho in testa. Tutti noi musicisti sappiamo che la musica è sempre dentro di noi: questo è gioia e privilegio, ma talvolta anche un grande peso. La profumeria mi aiuta a far tacere la musica per qualche ora e a tornare a essa più tardi con mente fresca e nuova.

— BIAGIO SCUDERI
PhD in Musicologia e giornalista professionista, è Direttore Comunicazione Marketing e Progetti speciali della Società del Quartetto di Milano

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Olivier Py, 2022

NORMA E I FANTASMI DELLA SCALA

Intervista a Olivier Py di Mattia Palma

Olivier Py firma una nuova lettura dell'opera di Bellini, dove Norma dialoga con il mito di Medea e con la storia della Scala

Quasi cinquant'anni ci sono voluti per trovare il coraggio di riproporre *Norma* alla Scala. Per il regista francese Olivier Py è proprio questo tabù il punto di partenza del suo lavoro, in cui il mito teatrale della sacerdotessa gallica si intreccia con il mito letterario di Medea, da cui il personaggio è ispirato, e con la storia della Scala.

MP La prima domanda è inevitabile: perché *Norma* è mancata alla Scala per così tanto tempo, dal 1977?

OP Me lo sono chiesto subito, appena sono arrivato.

L'ho chiesto al Sovrintendente e a tutti quelli che lavorano in Teatro, e la risposta era sempre la stessa, parafrasando: "Ci sono troppi fantasmi". A me, però, i fantasmi piacciono moltissimo, quindi sono felice di averci a che fare. I fantasmi vanno ascoltati: sono una presenza viva, soprattutto in un luogo come questo.

MP Che impressione ha avuto dell'opera? Qual è il tema che l'ha più attirata?

OP La fonte è il dramma *Norma ou l'infanticide* di Alexandre Soumet, una pièce molto strana, a metà tra romanticismo e classicismo e forse per questo apprezzata sia dai classici sia dai romantici, anche da Victor Hugo. È interessante perché Norma è in pratica una Medea mancata, una Medea italianizzata che non riesce a uccidere i suoi figli. Forse perché c'erano già state tante Medee, hanno voluto fare qualcosa di diverso. In ogni caso non è un'eroina greca, né una gallese del I secolo: è piuttosto una donna italiana dell'Ottocento. Ed è raro trovare un'opera con un ipotesto così presente. Per questo ho pensato che fosse importante sottolineare come la nostra protagonista sia costantemente in dialogo con il mito di Medea, o, se vogliamo, con il complesso di Medea. Insomma, deve interpretare Medea.

MP A proposito di miti, dopo Norma e Medea forse è il momento di pronunciare il nome che stiamo pensando fin dall'inizio.

OP Ovviamente Maria Callas. Norma è Maria Callas. Ma anche Medea è Maria Callas. È curioso che qui si incontrino e mescolino ben quattro miti: Norma, Medea, Maria Callas e la Scala. E continuo a lavorare con questo intreccio.

MP C'è anche un legame con il contesto storico?

OP Certo. Il primo Risorgimento, e vale la pena sottolinearlo dal momento che stiamo facendo lo spettacolo a Milano. In Francia quegli anni non sono paragonabili, perché lì è la restaurazione conservatrice che vince, con conseguente ritorno a un certo classicismo. In Italia invece succede qualcos'altro: ci si interroga se agire o non agire, fare o interrompere la rivoluzione, prendere le armi o fare la pace... questo stato d'animo diffuso è molto importante.

E se si toglie *Norma* dal contesto storico della sua scrittura, si perde moltissimo.

MP Insomma c'è una dialettica tra arte e rivoluzione?

OP Sì, ed è una delle più importanti. Norma è una vestale, un modello sacro, ma è anche un'artista che ha il potere di avviare una rivoluzione, perlomeno simbolicamente. Il sacro, per me, è l'arte. La religione è spesso meno sacra dell'arte. Quindi, l'opera ci chiede: l'arte ha ancora una forza politica? O serve solo a compiacere una cerchia ristretta?

MP Se avesse messo in scena *Norma* in Francia, sarebbe stato diverso?

OP In Francia il Risorgimento non si conosce.

Ci ho provato una volta con *Aida* e non hanno capito nulla. Ma *Norma* è un'opera profondamente risorgimentale, persino più di *Nabucco*. A scuola ci dicevano che *La muette de Portici* aveva fatto scoppiare la rivoluzione, e può ben capire che fosse un po' ridicolo pensarlo: non è nemmeno un granché come opera! Se si fosse trattato di *Norma*, allora sì l'avrei capito. Perché l'arte, quando genera emozione, può unificare un popolo, guidarlo verso un nuovo destino. E in questo il Risorgimento è passato anche dalla cultura: dalla lingua, certo, ma anche dalla musica.

MP Insomma la sua è una lettura molto politica, ma c'è anche altro?

OP Sì, c'è una forte componente mitologica e intertestuale. Il mito di Medea è centrale anche nel femminismo. Per Pasolini Medea rappresenta la fine del mondo sacro. Sono tutte cose di cui tenere conto. Ma ho pensato anche al cinema: *Senso* di Visconti, con Alida Valli che si innamora dell'occupante. È questo il paradosso che fa funzionare l'opera: Norma incarna la rivoluzione, ma allo stesso tempo si innamora del nemico. Si può dire che ci siano due "corpi" di Norma: quello più emotivo che ama Pollione e i suoi figli, e poi quello che appartiene alla politica, all'arte, al sacro. Tenerli insieme è la chiave.

MP Spesso Bellini viene considerato più simbolico che realistico. Lei come lo vede?

OP È difficile separare le due cose. Non è Donizetti, questo è certo. C'è una purezza intellettuale sorprendente, soprattutto se si pensa alla sua giovane età: di solito questa chiarezza di idee si raggiunge con la maturità. E poi c'è una profondità psicologica.

Il libretto è semplice, quasi banale: un triangolo amoroso. Ma la musica è piena di sfumature. L'ho detto spesso a Marina Rebeka: "Attenta, le parole sono fredde, ma la musica è sensuale". Lì sta la forza di Bellini.

MP Ma torniamo all'idea di Norma donna dell'Ottocento che interpreta Medea. Stiamo parlando di metateatro?

OP Se ci penso, nella mia vita ho sempre fatto solo metateatro. Ma ci sono tanti tipi di metateatro. Qui, per esempio, ho provato una forma nuova: due tragedie che si svolgono contemporaneamente sulla stessa scena, quella di Norma e quella di Medea. In altri lavori il metateatro è più un piano che si sviluppa dietro le quinte. Ma il mio modo di lavorare è sempre quello. In questo caso vedremo in scena due *table à maquillage*, un elemento semplice che rivela subito che siamo in un teatro.

MP Parliamo di Norma e Adalgisa: rivali o alleate?

OP All'inizio avevo in mente *Eva contro Eva*: c'è addirittura un momento in cui Adalgisa ruba a Norma il vestito. Ma poi il loro rapporto diventa un'altra cosa. Sono due donne contro Pollione. Vedere due primedonne contro il tenore va contro tutti i cliché operistici. Davvero in quest'opera non c'è nessuna banalità. Nemmeno nella musica. Verdi, che pure era un genio, a volte ha delle banalità. Bellini mai.

MP Perché, secondo lei, Norma non riesce a uccidere i figli?

OP Perché è una donna dell'Ottocento, è cristiana, una buona cattolica. E poi rappresenta l'Italia, e l'Italia non uccide i suoi figli. Bellini e Romani hanno compiuto un'alchimia: trasformare la Medea infanticida in una madre che si sacrifica. Norma diventa l'inverso di Medea. Ma tutto nasce dal desiderio: vorrebbe essere Medea, ma non può. È un'opera che si contraddice, e per questo emoziona tanto.

MP Con questo martirio diventa quasi una figura cristologica.

OP Sì. E si pone delle domande che Medea non si poneva. Norma vive in un altro contesto. E questo rende tutto più originale, più complesso.

MP È anche una madre per Adalgisa?

OP No, direi piuttosto una sorella maggiore. Il rapporto materno lo ha con i figli. Norma non sa chi è senza Adalgisa, e viceversa. Si giustificano l'una con l'altra. E si innamorano dello stesso uomo: è logico.

MP Parliamo di Pollione.

OP Pollione incarna quello che potremmo chiamare il "complesso dell'occupante". L'occupante crede sempre di poter far dimenticare la sua dominazione. È un rapporto intrinsecamente ambiguo, al tempo stesso politico e sessuale. L'occupante seduce, ma non ne è consapevole: solo l'oppresso sa di esserlo. L'occupante, al contrario, non si accorge della condizione di chi ha davanti, non percepisce il divario sociale.

MP Si redime con il suo sacrificio finale?

OP Non per me. Certo è colpito da Norma, capisce che è una donna straordinaria, e riceve da lei una lezione di etica. Ma non basta.

MP In questa messinscena è come se la Scala riflettesse su se stessa?

OP Sì, c'è un'identificazione tra *Norma* e questo Teatro e con lo scenografo Pierre-André Weitz abbiamo cercato di mostrarlo: *Norma* e la Scala sono una sola cosa.

MP Insomma, si vedrà anche la storia della Scala in scena?

OP In modo discreto. Ma sì, la evochiamo. Ovviamente, se avessi messo in scena *Norma* altrove, lo spettacolo sarebbe stato completamente diverso. Questo lavoro è per questo Teatro. E il teatro è sempre un luogo preciso, non un'idea astratta.

MP Che cos'è stata, secondo lei, la "rivoluzione Callas"?

OP Una rivoluzione paragonabile a quella di Sarah Bernhardt. Callas è stata un'artista "impura", non cercava la perfezione, e questo in qualche modo era uno scandalo. Ma lì stava il suo potere. Non aveva la voce più bella: quella della Tebaldi lo era probabilmente di più. Ma la Callas aveva il sacro in sé. Anche nelle registrazioni più rovinate, nei momenti in cui era stanca, c'è sempre qualcosa in lei che non è mai invecchiato. Non è perfetta, ma è potente. E questa sua "impurità" viene dal basso, anche socialmente. È un atto politico.

MP Ha chiesto qualcosa di simile a Marina Rebeka?

OP No, Marina è un'artista che conosco bene. Abbiamo già fatto *Thaïs* insieme. Preferisco cercare qualcosa su misura per la sua sensibilità, senza provare a evocare altri. È più interessante.

MP Come avete affrontato i recitativi?

OP In quest'opera non sono troppo formali, non sono come in Gluck. Sono brevi, intensi, più complessi.

MP E "Casta diva"?

OP La luna c'è. Ma è una luna teatrale, dichiaratamente finta. Come tutto in teatro.

MP È tutto molto pirandelliano.

OP Io sono un uomo del Novecento. È da lì che penso. Il XXI secolo non è il mio.

MP L'opera è un'arte del passato?

OP Sì, per la maggior parte dei casi è un pezzo dell'Ottocento che continua. Lavorare sull'opera vuol dire lavorare sul XIX secolo, capire i tanti romanticismi – francese, tedesco, italiano – tutti molto diversi tra loro. Non posso evitare di partire dal contesto storico dell'opera: non per pretese di fedeltà, ma perché mi ispira, mi dà idee. Non mi interessa cercare a tutti i costi cose nuove, è più interessante riflettere su quello che abbiamo vissuto.

MP Qual è il momento dell'opera che ama di più?

OP I due duetti tra Norma e Adalgisa. C'è un amore tra queste due donne che trascende tutto e che trasforma tutto. Hanno la stessa voce, come Don Giovanni e Leporello, e questo crea un effetto di specchio, di fusione.

— MATTIA PALMA
Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Asmik Grigorian, direzione di Francesco Lanzillotta, regia di Vasily Barkhatov, Theater an der Wien, 2021

NORMA NEL MONDO

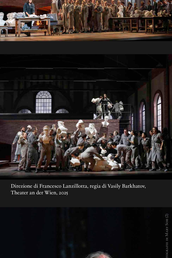
Milano non è stata l'unica capitale della musica a far desiderare a lungo il ritorno di *Norma*. Vienna, per esempio, ha impiegato lo stesso tempo, 48 anni, per riportare in forma scenica il capolavoro belliniano. Quando lo ha fatto, però, ha mosso le forze di ben due teatri in simultanea. A inizio 2025 Staatsoper e An der Wien hanno proposto due nuove produzioni, rispettivamente con la regia di Cyril Teste e di Vasily Barkhatov, quest'ultimo atteso all'inaugurazione scaligera 2026-26 con un'altra eroina fedifraga sebbene meno aulica, la Lady Macbeth di Mcensk. Teste ha realizzato una scenografia monumentale, con immagini di boschi altissimi simili alle foreste che circondano Chernobyl e video in diretta debitori dell'estetica tarkovskiana, non senza scoperti riferimenti al mondo slavo, dunque all'attuale situazione ucraina. Nel suo lavoro i bambini vengono inquadrati come posta in gioco della vicenda, una sorta di centro di gravità drammaturgico per avvicinare Norma a Medea, ma anche alla contemporaneità, pensando all'infanzia usata come ostaggio di guerra. Tra la Gallia, le sacerdotesse e i druidi, Norma rischia sempre di scivolare nelle sabbie mobili della parodia: un rischio che non ha voluto correre nemmeno Barkhatov, puntando su personaggi costretti a lavorare in una fabbrica in cui si realizzano busti di un nuovo Leader Supremo.

L'operaia Norma, salvata da uno sturo proprio da Pollione, si rivede dieci anni dopo nel clima di oppressione instaurato dagli occupanti. Memorabile il tè davanti al quale Adalgisa confessa la sua relazione con Pollione scatenando l'ira di Norma, che incita gli operai alla distruzione delle immagini del dittatore, salvo poi decidere di immolarsi nell'altoforno. Ma a quel punto Pollione si lancia e la salva per la seconda volta. Prima di questa doppia "Casta Diva" viennese, l'Australia aveva portato *Norma* al Festival di Salisburgo nel 2013 con il duo LeiserCaurier, anche loro decisi a spogliare il titolo di vischio e classicità, per spostarlo in una Francia sotto occupazione tedesca (Pollione capo della Gestapo) in un contesto molto più urgente e vicino alla contemporaneità; operazione non lontana da quella di Christof Loy all'Opera di Francoforte (2018), con una Gallia riportata al XX secolo e una Norma eletta leader di un gruppo di resistenza armata. L'approccio "bellicista" è senz'altro quello più frequentato ultimamente, anche a scapito di una drammaturgia fatta di scene epiche ma perlopiù intime, capaci di rivelare la natura contraddittoria e sfaccettata della protagonista. Alla fine, il più tradizionale tra gli allestimenti dei grandi teatri si è rivelato quello firmato da David McVicar per il Metropolitan di New York (dove il titolo entrò in repertorio nel 1890) con una Norma calata in una Gallia brumosa e oscura, in mezzo a capanne, Menhir e bronzi lucenti.

— LUCA BACCOLINI

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

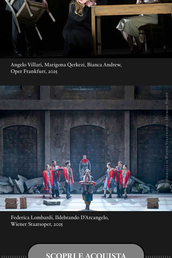
Portfolio — L'opera oggi



Direzione di Francesco Lanzillotta, regia di Vasily Barkhatov, Theater an der Wien, 2025

Christian Van Horn, direzione di Maurizio Benini, regia di David McVicar, Metropolitan Opera, 2023

Sonya Yoncheva, Metropolitan Opera, 2023



Cecilia Bartoli, John Osborn, direzione di Giovanni Antonini, regia di Moshe Leiser e Patrice Caurier, Festival di Pentecoste di Salisburgo, 2013

Angela Villani, Mariagoia Qerkezi, Bianca Andrew, Oper Frankfurt, 2025

Federica Lombardi, Ildebrando D'Arcangelo, Wiener Staatsoper, 2015

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Paquita
↘

INTERVISTA
A GHISLAINE THESMAR
Lacotte e il sogno romantico di Paquita
↘

INTRODUZIONE
Il lago dei cigni
↘

Il Principe secondo Nureyev
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicoletta Manni in prova per *Paquita*, giugno 2025

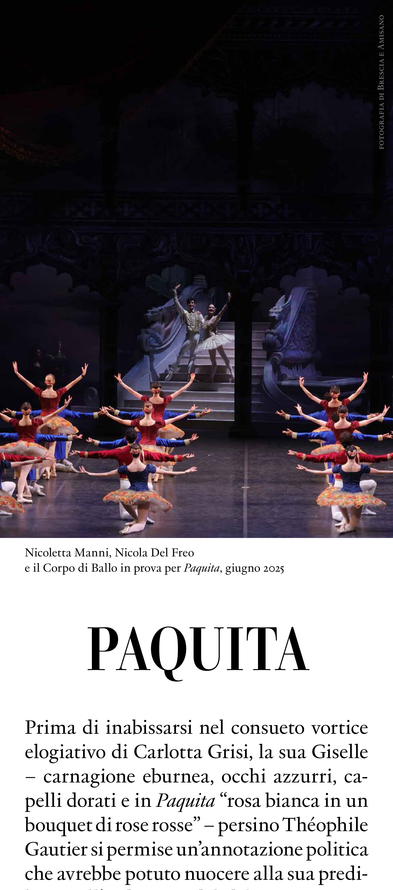
NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicoletta Manni, Nicola Del Freo
e il Corpo di Ballo in prova per *Paquita*, giugno 2025

PAQUITA

Prima di inabissarsi nel consueto vortice elogiativo di Carlotta Grisi, la sua Giselle – carnagione eburnea, occhi azzurri, capelli dorati e in *Paquita* "rosa bianca in un bouquet di rose rosse" – persino Théophile Gautier si permise un'annotazione politica che avrebbe potuto nuocere alla sua prediletta. All'indomani del debutto parigino del balletto in due atti e tre scene di Joseph Mazilier su musica di Edmé-Marie-Ernest Deldevez, lo scrittore, poeta e primo, vero, critico di danza scrisse su La Presse del 6 aprile 1846 di quanto fosse *étrange*, ma potremmo tradurre di cattivo gusto, far danzare delle *cachuchas* (assoli simili al bolero) su di un terreno intriso di sangue.

Gautier si riferiva alla sanguinosa guerra d'indipendenza spagnola contro le truppe napoleoniche. Durata sei anni, si concluse nel 1814 con il ritorno di un Borbone traditore e tiranno quale fu Ferdinando VII. Con eleganza Théophile concesse ben poca attenzione all'arzigogolato soggetto del librettista Paul Faucher – nel teatro d'opera farebbe il paio con la trama dello spagnoleggiante *Trovatore* abitato da zingarelle – per esaltare lo charme degli interpreti: oltre alla Grisi anche Lucien Petipa, il fratello del grande coreografo Marius. Costui, rimontando *Paquita* a San Pietroburgo nel 1847, lasciò un'eredità molto utile alle brame romantiche di Pierre Lacotte (1932-2023), autore dell'allestimento parigino (2001) approdato solo ora in forma completa al Teatro alla Scala. Sempre se si volesse ignorare la *Paquita* di Giovanni Galzerani: un ballo di mezzo carattere, rappresentato alla Canobbiana (odierno Teatro Gaber ex Lirico) nel 1852.

Tornando a Petipa: nella sua seconda versione del balletto (1881) "donò" a Lacotte la musica di Ludwig Minkus, un restauro sonoro da Deldevez a sua volta ripreso nel terzo millennio da David Coleman. Lasciò anche in eredità le vive memorie di Lubov Egorova e Carlotta Zambelli: avevano danzato *Paquita* nel primo Novecento per poi riversare sull'allievo Pierre tutti i loro ricordi e, cosa ben più ardita, il cocente desiderio di ricreare l'intero balletto. La fortuna arrise al "profeta" del romanticismo francese: in Germania Lacotte riuscì ad aggiungere certezze al *Grand pas* finale e al *pas de trois* originali; trovò frammenti dell'Atto I, le variazioni della protagonista, dettagli sulla pantomima, la *mazurka* dei bambini – ben poco adatta a un'avventura spagnola. Ma che importa? *Paquita* era un balletto esotico secondo il gusto della prima metà dell'Ottocento: molte incongruità, diavolerie e sorprese come quel *pas de manteaux* di gitane in abiti maschili. Un espediente già introdotto da Filippo Taglioni in *Gustave III*, opera di Daniel Auber del 1833: Lacotte l'ha mantenuto ma vestito da danzatori uomini… peccato.

— MARINELLA GUATTERINI
Professoressa universitaria di Teoria ed Estetica della Danza alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi". Consulente scientifica del Teatro alla Scala.

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Pierre Lacotte nel 2006 in sala bello per la ripresa di *La Sylphide*

LACOTTE E IL SOGNO ROMANTICO DI PAQUITA

Intervista a Ghislaine Thesmar
di Valentina Bonelli

A due anni dalla scomparsa di Pierre Lacotte, la sua *Paquita* debutta alla Scala. Ghislaine Thesmar ripercorre il lungo lavoro di ricostruzione che ha restituito al balletto del mirto il suo splendore

A due anni dalla morte di Pierre Lacotte debutta al Teatro alla Scala uno dei suoi grandi balletti: *Paquita*. Ghislaine Thesmar, moglie e musa del coreografo, ci racconta come il mirto lo riportò in scena all'Opéra di Parigi nel 2001, dopo che da un secolo era scomparso nella sua interezza. Stratificato come pochi altri titoli, il balletto di Joseph Mazilier dopo la prima parigina nel 1846 all'Académie Royale de Musique aveva preso la via della Russia, dove ai Teatri Imperiali era stato sottoposto più volte da Marius Petipa. Attraverso i ricordi delle interpreti di allora, le ricerche storiche di un'intera vita e la propria fantasia coreografica, Lacotte ha firmato la sua *Paquita*, un balletto alla maniera dell'epoca. La ripresa alla Scala è per Madame Thesmar un conforto alla sua assenza e per i tanti ammiratori del Maestro la certezza che la sua opera resterà viva.

GT Perché il Maestro Lacotte teneva tanto a *Paquita* e da tempo voleva metterne in scena la propria versione?

GT Nel corso della sua carriera Pierre è stato profondamente legato alla Scala, secondo alle forme artistiche e all'arte di vivere caratteristiche di quell'epoca. Per *Paquita* lo aveva intrigato la combinazione della trama, basata su una storia d'amore contrastata dalla follia, con una coreografia ambientata in un universo storico normezzato, da restituire nel rispetto delle convenzioni del tempo. Egli è rimasto incerto che questo balletto non fosse più rappresentato nella sua interezza, ma che ne venissero danzati solo alcuni estratti coreografici da Marius Petipa. Di Joseph Mazilier, Pierre aveva già ricreato un balletto, *Marco Spada*, nel 1981 al Teatro dell'Opera di Roma, dell'Addolorata il ruolo principale a Rudolph Nureyev e a me la parte della figlia Angela. Una ventina di anni dopo ridisegnò vita a *Paquita*.

GT Qual era il metodo di lavoro di Pierre Lacotte nel far rivivere un titolo (perduto) del passato?

GT Le fonti principali di Pierre erano le testimonianze delle sue interpreti e lo studio di documenti storici. Non ha mai esitato a viaggiare per il mondo alla ricerca di documentazione autentica, ormai dimenticata, che potesse nutrire le sue opere ed essergli d'ispirazione. Profondo conoscitore del periodo romantico del balletto, ne era innamorato, anzi impregnato: la sua storia e il suo stile gli erano divenuti profondamente intimi.

GT Ricorda i racconti delle due insegnanti di Pierre Lacotte: Ljubov' Egorova, *émigrée* dalla Russia a Parigi, e Carlotta Zambelli, ospite dall'Opéra ai Teatri Imperiali?

GT Sia la Zambelli che la Egorova avevano danzato *Paquita* con grande talento tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e nutrivano un autentico affetto per questo balletto. Non so dire con esattezza quali estratti del balletto gli abbiano trasmesso, né con quale precisione, so però che Pierre fu fortemente influenzato dall'insegnamento di queste due maestre, che andava ben oltre la pedagogia classica, perché riferiva un'intera cultura, delle tradizioni coreografica rischiesta per il balletto.

GT Che rapporto personale intratenne Pierre Lacotte con le due *divas*?

GT Pierre era più vicino alla Egorova che alla Zambelli, anche se fu allievo di entrambe per parecchi anni durante. Incontrava spesso la Zambelli nello stesso quartiere di Parigi, di ritorno da una lezione con la Egorova. In quelle occasioni la Zambelli gli lanciava una frecciatina: "Perché ti vedo così raramente? Eppure io sono qui!". Allora Pierre non mancava di recarsi a una delle sue lezioni.

GT Che tipo di stile e di tecnica volle il Maestro Lacotte per la sua *Paquita*?

GT Pierre piuttosto che stile amò virtuosismo, che esigeva una grande vivacità di esecuzione, bisogno sull'allegro, arricchito da alcuni adornamenti necessari per i tessuti rempi. Ma ha pure prestato particolare cura alla pantomima, facendo in modo che fosse vivace e comprensibile anche per un pubblico non esperto.

GT Che stile e che tecnica devono possedere nello specifico la prima ballerina e il primo ballerino protagonisti della *Paquita* di Pierre Lacotte?

GT Eleganza, virtuosismo, raffinatezza, perfetta conoscenza della danza classica e maestria nel *jeu de carattere*, soprattutto da un tocco di *humour*: sono queste le qualità essenziali ricercate, perché riflettono la coreografia, lo spirito e il contesto di questo balletto.

GT Come lavorava invece il Maestro Lacotte con il corpo di ballo?

GT Se dovessi riassumere il suo metodo in due parole, direi: esigente e imparziale. Aveva un'idea precisa di ciò che voleva e tale visione doveva concretizzarsi in ciò che ballerini e ballerine proponevano per i suoi tempi. Ma ha pure prestato particolare cura alla pantomima, facendo in modo che fosse vivace e comprensibile anche per un pubblico non esperto.

GT Che stile e che tecnica devono possedere nello specifico la prima ballerina e il primo ballerino protagonisti della *Paquita* di Pierre Lacotte?

GT Eleganza, virtuosismo, raffinatezza, perfetta conoscenza della danza classica e maestria nel *jeu de caractère*, soprattutto da un tocco di *humour*: sono queste le qualità essenziali ricercate, perché riflettono la coreografia, lo spirito e il contesto di questo balletto.

GT Come lavorava invece il Maestro Lacotte con il corpo di ballo?

GT Se dovessi riassumere il suo metodo in due parole, direi: esigente e imparziale. Aveva un'idea precisa di ciò che voleva e tale visione doveva concretizzarsi in ciò che ballerini e ballerine proponevano per i suoi tempi. Ma ha pure prestato particolare cura alla pantomima, facendo in modo che fosse vivace e comprensibile anche per un pubblico non esperto.

GT Che stile e che tecnica devono possedere nello specifico la prima ballerina e il primo ballerino protagonisti della *Paquita* di Pierre Lacotte?

GT Eleganza, virtuosismo, raffinatezza, perfetta conoscenza della danza classica e maestria nel *jeu de caractère*, soprattutto da un tocco di *humour*: sono queste le qualità essenziali ricercate, perché riflettono la coreografia, lo spirito e il contesto di questo balletto.

GT Come lavorava invece il Maestro Lacotte con il corpo di ballo?

GT Se dovessi riassumere il suo metodo in due parole, direi: esigente e imparziale. Aveva un'idea precisa di ciò che voleva e tale visione doveva concretizzarsi in ciò che ballerini e ballerine proponevano per i suoi tempi. Ma ha pure prestato particolare cura alla pantomima, facendo in modo che fosse vivace e comprensibile anche per un pubblico non esperto.

GT Che stile e che tecnica devono possedere nello specifico la prima ballerina e il primo ballerino protagonisti della *Paquita* di Pierre Lacotte?

GT Eleganza, virtuosismo, raffinatezza, perfetta conoscenza della danza classica e maestria nel *jeu de caractère*, soprattutto da un tocco di *humour*: sono queste le qualità essenziali ricercate, perché riflettono la coreografia, lo spirito e il contesto di questo balletto.

Pierre Lacotte e Ghislaine Thesmar

GT Lacotte considerava la pantomima fondamentale per questo balletto: come vi ha messo mano?

GT Pierre padroneggiava e apprezzava particolarmente il linguaggio della pantomima, di grande importanza in *Paquita*, così come in altri suoi balletti. Voleva che fosse molto musicale, che ogni gesto si inscrivesse nella partitura coreografica e adottasse alla musica.

GT Come ha lavorato ai brani sopravvissuti del balletto, ovvero i famosi *pas de trois* e *Grand pas*?

GT Il *pas de trois* nell'originale di Mazilier era eseguito da tre ballerine, mentre Pierre ha scelto di farlo danzare a due ballerine e un ballerino, come già nelle versioni russe. Del *Grand pas*, che era stato aggiunto da Petipa, Pierre ha ripreso la versione allestita da Oleg Vinogradov per il Balletto Kirov. Entrambi i *pas* sono arrivati sino a noi, perché venivano regolarmente danzati in Russia e poi in Unione Sovietica.

GT E come ha riallestito il *pas des manteaux*, assai apprezzato all'epoca?

GT Il *pas des manteaux*, che mi piace parlandone, era stato originariamente creato per danzatrici *en travesti*. Pierre ha voluto trasformarlo in una danza eseguita da uomini.

GT Pierre Lacotte conosceva bene la musica, tanto da supervisionare l'arrangiamento della partitura di David Coleman. Come hanno collaborato i due maestri?

GT Hanno lavorato molto bene insieme, essendo David Coleman un direttore d'orchestra esperto e con una notevole padronanza della musica da balletto. Entrambi condividevano l'importanza di un'unione di tutto armonioso tra musica e coreografia: hanno collaborato con naturalezza e felicità.

GT Che genere di scenografie e di costumi chiese Lacotte a Luisa Spinatelli, hai che pure amava disegnare i costumi?

GT Pierre le ha lasciato piena libertà e, sempre per la sua profonda conoscenza della danza, ha dato molto soddisfatto del risultato, del tutto in linea con la natura e lo spirito del balletto.

GT Chi partecipa l'eredità di Pierre Lacotte mantenendo vivi i suoi balletti?

GT Ho affidato ad Anne Salmon, che è stata assistente di Pierre per oltre vent'anni e ha accompagnato molte produzioni dei suoi più grandi balletti, la direzione artistica e la gestione della sua opera. Salmon ha condotto la sua carriera di interprete nella compagnie da lui dirette, acquisendo al suo fianco una perfetta padronanza dello stile e una conoscenza unica del repertorio del maestro. La sua determinazione a serbare questo patrimonio lo garantisce a numerosi teatri di perpetuarlo, per la gioia del pubblico che ne è stato toccato. In tal modo Pierre è sempre con noi.

GT Madame Thesmar, con che emozione ha assistito alla ripresa di *Paquita* all'Opéra di Parigi, questa stagione senza il Maestro Lacotte?

GT Come si può immaginare, mi ha commossa molto vedere *Paquita* riproposta all'Opéra dopo la scomparsa di Pierre. La coreografia e lo spirito del balletto sono stati resi brillantemente e l'interpretazione dei danzatori della Compagnia si è distinta per l'alta qualità.

GT E ora cosa si aspetta della prima al Teatro alla Scala?

GT Un trionfo!

— VALENTINA BONELLI

Critica e storia di danza, scrive per Vogue Italia, Danza Europa, Ballerinesse e ne scrisse di balletto nuove imprevisti

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

Il lago dei cigni, 2010

IL LAGO DEI CIGNI

Quando un balletto inizia con un danzatore addormentato su una poltrona, c'è da sospettare che presto o tardi si materializzerà il dottor Freud. Se ciò non accade nel caso del primo dormiente nella storia del balletto è solo perché costui, lo scozzese James, appartiene ancora alla schiera di quei granitici romantici *Sturm und Drang* che senza remore rigettano la realtà per abbracciare la fantasia. I successivi avvolti nelle braccia di Morfeo sono tali per maleficio, in specie in quel tardo romanticismo ove le identità di genere sono confuse. Un principe senza padre rifugge l'idea del matrimonio e s'innamora di una donna in bianco e nero, soprattutto di una donna cigno. Siamo nel *Lago* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Marius Petipa e Lev Ivanov, ma la versione di Rudolf Nureyev di ritorno al Teatro alla Scala è proprio quel balletto che inizia con il protagonista dormiente. Il suo nome è Siegfried, qui più che mai dall'accento wagneriano, nel ricordo del povero Ludwig II di Wittelsbach o di Baviera, il principale sostenitore del compositore Richard Wagner al punto da finanziare la costruzione del Festspielhaus di Bayreuth lasciando in bancarotta le casse del suo regno, anche per la bulimica ossessione di costruire castelli. Ludwig fu destituito in favore del fratello, dichiarato folle e rinchiuso in un nosocomio: morì suicida in un lago (ma sapeva nuotare benissimo...), oppure ucciso da subdoli amici/nemici. Morte incerta, proprio come quella di Čajkovskij. Stiamo divagando? Nient'affatto. A questa tormentata coppia maschile Nureyev si sentì vicino. Sempre propenso a psicanalizzare le trame dei classici del repertorio, nella sua ultima versione del *Lago* superò se stesso e forse scrisse, a pochi anni dalla prematura scomparsa, la propria autobiografia. Il suo melanconico Siegfried, perso nell'ammirazione di una *Polonaise* solo maschile, è comunque l'"amante soprannaturale" (Elémire Zolla) di una creatura altra e irraggiungibile. Chiuso in una scenografia "a scatola", in uno spazio mentale illusorio, vive accanto a un Precettore che è anche il malefico Rothbart. Così s'insinua nell'Atto secondo tiranneggiando le fanciulle/cigno e nel terzo (quello del Cigno Nero) crea un vero e proprio *passo a tre*. Raddoppiandosi nel ruolo di Precettore/Rothbart il divo, ormai malato, si garantì un'ultima chance per danzare in scena. Tuttavia dalle sue diaboliche azioni vincenti ottenne molto di più: la fine di ogni sogno, il risveglio; la morte, resa elegantissima – nel *décor* impressionista alla Monet di Ezio Frigerio – da una proiezione in movimento adatta a cigni e ondine nell'*Oro del Reno.*

— MARINELLA GUATTERINI
Professoressa universitaria di Teoria ed Estetica della Danza alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi". Consulente scientifica del Teatro alla Scala.

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Nicola Del Freo nella *Bella addormentata nel bosco*

IL PRINCIPE SECONDO NUREYEV

La figura del Principe nel balletto classico rinasce con Nureyev, che ha dato profondità psicologica e centralità scenica ai ruoli maschili. In occasione della ripresa del "suo" *Lago* tre Primi ballerini scaligeri raccontano come questa visione abbia influenzato la loro arte e il loro percorso

È innegabile che l'interpretazione di Nureyev dei grandi titoli del repertorio abbia dato nuova rilevanza ai ruoli maschili del balletto. Modellando le variazioni in base alle sue esigenze e alle sue straordinarie capacità, ha mantenuto la forza e la tecnica del ballerino, ma ne ha migliorato l'eleganza; nelle sue letture dei classici ha unito tecnica eccezionale e profondità interpretativa dando ai suoi balletti una nuova realtà drammatica. Citando il sito della Rudolf Nureyev Foundation: "La sua influenza sul balletto è paragonabile all'importanza di quella esercitata dalla Callas sull'opera". Ha dato vita a personaggi dell'opera sì comportavano e cantavano non è più stato lo stesso". Con questo credito sono cresciuti i primi ballerini delle attuali generazioni scaligere, ai quali chiediamo quale sia la loro idea di Principe nel balletto. Il un animo sensibile di Principe secondo Claudio Coviello, con una sensibilità diversa rispetto a qualsiasi altro personaggio più "eterno", e con una diversa tipo di movimento, più pacato, più lento, e con una qualità specifica, una precisione e una pulizia che le conferiscono un'eleganza, un'aplomb che rendono il Principe più o meno riconoscibile. Ma non solo: per Nureyev la danza è un linguaggio universale, una "esplosione" ma più rigore. Nicola Del Freo sottolinea le differenze tra Principi più o meno teatrali: se quello di Nureyev è più elevata che in Italia, Timofej Andrijashenko ricorda accanto a sé in scena principi statuari e favolosi, quasi giganti, con un senso di grandiosità. Principi, insomma, non "a sostegno – con questi ruoli importanti: chiediamo quale sia stato il primo Principe interpretato e come sia stata vissuta la specificità dei ruoli disegnati da Nureyev nelle sue letture dei classici del repertorio. "I primi Principi che ho danzato sono stati proprio quelli di Nureyev – ricorda Coviello – che non si soffermano sulla semplice tecnica, l'apprendimento, ma va all'interno del personaggio, con una lettura più profonda, più articolata. Ad esempio, in Siegfried sin da subito è evidente una malinconia interiore, una voglia di sfogare dal presente, dalla sua quotidianità. Un animo malinconico che ho trovato anche in Michele, nella *Bayadère*, e anche nella *Bayadère*. Devo tanto a questi assoli del Principe, adagi meravigliosi, variazioni lunghe e complesse, dalle quali ho attinto sempre impegnative tecnicamente e artisticamente, con la pulizia che solo Nureyev poteva esigere: mi hanno messo a dura prova ma mi hanno fatto crescere. La rivoluzione di Nureyev è stata proprio di dare spessore al personaggio maschile: è quasi sempre in scena, in tantissime variazioni e assoli bellissimi, lunghissimi. Ma gli permettono di esprimersi e di essere convolto in tutto lo svolgimento del balletto, rispetto ad altre versioni dove al Principe è riservato un solo *exploit* danzato". Siegfried è stato il primo incontro di Claudio Coviello con i Principi di Nureyev. "Un inizio abbastanza scioccante; danza con un cigno, *quoi*. Naturalmente, poco ed ero appena stato nominato Primo ballerino; tantissime emozioni insieme che, a ogni ripresa, non posso fare a meno di ricordare. Un percorso difficile per tecnica e resistenza: non è semplice reggere tutta quattro gli atti, ma è bello per questa nota malinconica che affiora da subito, e anche per quel senso di ribellione nei confronti del precettore, della madre, che aleggia in tutto il balletto, ed è drammatico. Anche all'interno degli atti bianchi: quasi sempre quando Siegfried trova l'amore – la variazione del secondo atto è quasi un allegro – ma la ritroviamo, amplificata, nel quarto atto".

Claudio Coviello nel *Lago dei cigni*

Il primo Principe di Andrijashenko è stato invece nella *Bella* di Ratmansky. "Ha sempre poi le versioni di Nureyev, il substrato psicologico che mi ha fatto capire il perché della grande quantità di passi, variazioni, assoli, passi a due: è un dialogo, sempre presente, del Principe con altri personaggi, oppure del Principe con se stesso. Il Principe del suo *Schiaccianoci* è quello che più si avvicina a ciò che mi ero immaginato nella mia infanzia: una figura fantastica, miracolosa, che appare in un momento di buio e di paura. Per Nicola Del Freo, Nureyev è Principe sono interpretati dalla stessa persona, e la dualità – tema spesso ricorrente nei lavori di Nureyev – è stata vissuta anche da loro psicologia, bensì quella di Clara, che nel momento della crisi emozionale si rifugia nel mondo fiabesco del suo Principe. Un mondo che, a sua volta, è duplice: da una parte il mondo reale, un mondo di famiglia, un mentore per Siegfried, che lo spinge a fare esperienze, ma anche a scoprire un altro diverso più oscuro die se stesso, che deve affrontare per sciogliere la strada più giusta per sé. È la crescita personale, la formazione del carattere, il capire che tipo di persona vuoi essere, la decisione della vita che poi ti porta a prendere atre. Tanti aspetti tecnici complicano ulteriormente l'interpretazione, come la variazione del Cigno nero del terzo atto: nelle altre versioni puoi fare uno o due respiri che ti fanno recuperare le forze, mentre qui puoi momenti sono occupati da salti o da altri elementi tecnici da eseguire, per cui va fatta quasi in apnea.

Quello di Nureyev è un bellissimo *Lago*, molto ben pensato anche per lo sviluppo della storia; in altre versioni che ho danzato ora difficile trovare un senso e una continuità. Grande classico, anzi moderno, senza pantomime semplicistiche, con una spessore che le rende molto attuale e presente". Per Nicola Del Freo sono anche i ruoli principali di Nureyev che hanno uno sviluppo particolare: "Nello *Schiaccianoci* di Ratmansky posso dire di essere stato presente il processo di preparazione che hai in atti balletti. Drosselmeyer è un ruolo interessante ma penso di doverlo fare con dei essere completamente concentrato. Poi, il tempo di schioccare le dita, e sei immerso in un balletto classico, in un mondo irreale completamente, per poi tornare di nuovo Drosselmeyer. Questo dualismo è molto interessante e mi permette di percepire la natura di Drosselmeyer anche mentre danzi come Principe. Conta moltissimo la continuità del discorso. Anche nella *Bayadère*. Solor inizialmente è un guerriero i poi diventa più principesco, con il cambio di prospettiva nell'atto bianco. E il ballerino stesso che ti porta a quell'ambiente se nell'atto bianco, ma porti con te tutto ciò che è successo prima, ovvero la morte di Nikiya. Solo facendo così il ballerino può veramente interpretare, anche il dualismo del *Lago* mi intriga, la forte relazione tra Siegfried e Rothbart, e il gioco tra i due. Affrontato con un rispetto enorme, è il massimo dell'espressione classica, che dà poi la prova di affrontare ogni altro ruolo. Leggiadro ciò che può essere richiesto a un ballerino precisione, scioltezza, resistenza e impegno interpretativo, come nel secondo atto, quando sei caricato e sovrastato da mille emozioni, e il *Gran Pas* del terzo atto per me è davvero il *Grand Pas* per eccellenza. Esigente allenarsi a questa variazione, fin dall'inizio del balletto: fai una *entrée*, una variazione che è quasi un assaggio, una parti subito con un adagio impegnativo e lungo; non è propriamente un tuffo in scena, però hai poco tempo per mettere a tuo agio, e subito entra ha quindi hai degli interventi con lei e poi hai un'altra variazione in cui sei già stanchissimo.

Timofej Andrijashenko nel *Lago dei cigni*

Ma quando danzi i ruoli di Nureyev succede una cosa particolare. Non so come, ma a me succede: a un certo punto non hai più inibizioni o paure, perché hai speso talmente tanta energia da sentirti completamente sciolto, non hai più timore di quel passo che in prova non ti veniva bene o della variazione scomoda. Sei stato talmente tanto in scena da essere a tuo agio; infatti, quasi sempre per me l'ultimo atto è quello più tranquillo, anche se è sempre il più difficile. Tutto quello che hai fatto e vissuto prima ti riempie talmente tanto che ne sei immerso totalmente. Penso sia un regalo che Nureyev ci ha fatto: a volte fatico a essere nel momento, a non avere la preoccupazione del passo, della presa, del controllo. Con Nureyev non riesco più a seguire questi pensieri, è talmente ricco che non ne hai il tempo, ma ti rendi conto che a quel punto non ha nemmeno senso. Sei lì nel momento: fai e basta. Per questo lo si ama e si odia. Prima pensi: 'ma perché?' e dopo puoi solo essere riconoscente". Amore e odio per ruoli appaganti ma di grande difficoltà, che tutti definiscono vere montagne da scalare; una pienezza che si raggiunge attraverso un impegno tecnico senza eguali. La tecnica su entrambi i lati, anche nei virtuosismi e nei *tours en l'air*, la velocità collegata a una profonda musicalità, che porta a usare tutte le battute musicali, batterie veloci, rapide, continue prove che ti portano a non sentirti mai in una *comfort zone*. Sembra quasi una sfida di Nureyev anche con se stesso, osservano gli artisti: non concedersi niente di facile. Ma anche un obbligo consegnato alle future generazioni: il ricercare quella crescita necessaria per affrontare i ruoli che ci ha lasciato. E che restano indimenticabili.

— CARLA VIGEVANI

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Due grandi orchestre ospiti
↘

Appuntamenti da non perdere
↘

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

Kirill Petrenko, 2016

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Antonio Pappano, 2022

DUE GRANDI ORCHESTRE OSPITI

Due compagini orchestrali unite da un sottile *fil rouge* protagoniste del panorama internazionale. Nonché del cartellone scaligero alla voce "Orchestre ospiti" per il mese di giugno. Si tratta di London Symphony Orchestra e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia che, oltre alla dedizione per il repertorio sinfonico, condividono la guida di Sir Antonio Pappano. Quest'ultimo, da settembre 2024 *Chief conductor* della più antica orchestra sinfonica londinese, ma per 18 anni Direttore musicale dell'Orchestra romana nata nel 1908 in seno all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Istituzione musicale tra le più antiche al mondo, fondata da Papa Gregorio XIII nel 1585, con primo presidente Giovanni Pierluigi da Palestrina – e prima in Italia a dedicarsi esclusivamente al repertorio sinfonico. Interpreti di programmi variegati che dal classicismo spaziano fino al periodo tardo-romantico, sono attese sul palco del Piermarini rispettivamente l'8 e il 15 giugno. Prima, quindi, la London Symphony Orchestra, sul podio Sir Antonio Pappano, in programma *Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28* di Richard Strauss, di cui a distanza di esattamente 130 anni e 1 giorno da questa odierna esecuzione, il 9 giugno 1895, l'autore scrisse al direttore d'orchestra Franz Wüllner: "Ho terminato in partitura un nuovo poema sinfonico, *Till Eulenspiegel* – molto allegro e spavaldo". Segue un caposaldo del repertorio violinistico, l'ultimo dei cinque concerti per violino composti da Wolfgang Amadeus Mozart nel 1775, il *Concerto n. 5 in la magg. K 219* per violino e orchestra affidato alla virtuosa di origine georgiana Lisa Batiashvili e al canto del suo inseparabile "compagno di viaggio" Guarneri del Gesù del 1739. Mentre a concludere la serata è la *Symphonie fantastique, episodi della vita di un artista in 5 parti per orchestra, op. 14* di Hector Berlioz, vero e proprio inno all'esaltazione romantica del "sentire". Il 15 giugno è invece la data dell'atteso ritorno di Kirill Petrenko, reduce dal recente successo del *Rosenkavalier* alla guida delle masse artistiche scaligere. Questa volta però dirige l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, interprete di un programma che apre con la *Manfred Ouverture op. 115* di Robert Schumann, sull'omonimo "poema drammatico" di Lord Byron, per proseguire con la *Sinfonia Concertante per fiati K 297b* di Wolfgang Amadeus Mozart – composta nel 1778 a Parigi per quattro strumentisti dell'Orchestra di Mannheim perché potessero esibirsi per la celebre istituzione musicale parigina *Concerts spirituels* – solisti Andrea Oliva flauto, Francesco Di Rosa oboe, Andrea Zucco fagotto e Alessio Allegrini corno, prime parti dell'Orchestra. A chiudere la serata la *Sinfonia n. 1 in do min. op. 68* di Johannes Brahms, capolavoro la cui prima esecuzione è datata 1876, dalla scrittura ostica per lo stesso autore ma salutata come degna prosecuzione del catalogo beethoveniano dal critico Eduard Hanslick e dal direttore d'orchestra Hans von Bülow e per questo accolta come la "Decima".

— LUISA SCLOCCHIS
Giornalista professionista, musicologa, critica musicale e musicista. Collabora regolarmente con le riviste Amadeus, Suonare news e con il canale radiofonico Rete Due – RSI Radiotelevisione svizzera di lingua italiana

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Da non perdere

4 GIUGNO, ORE 20:30

TUCIDIDE. ATENE CONTRO MELO

Alessandro Baricco cura la regia per una serata a favore della Fondazione Francesca Rava, in cui è voce narrante, con le musiche di Giovanni Sollima e le attrici Stefania Rocca e Valeria Solarino.

———————————————————————

5 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della prima di *Paquita*, Valentina Bonelli incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Carattere gitano di un classico romantico”.

———————————————————————

8 GIUGNO, ORE 15

LALLA E SKALI

Nuovo appuntamento per bambini curato da Mario Acampa. Una cartina segreta, una bussola magica e una benda per l’occhio: basteranno questi tre semplici elementi per portare Lalla e Skali direttamente su un galeone dei pirati?

———————————————————————

9 GIUGNO, ORE 14:30

NORMA È TORNATA IN CITTÀ

La Scala organizza un incontro di studio in occasione del nuovo allestimento di *Norma* di Vincenzo Bellini curato e moderato da Raffaele Mellace. Intervengono Fabrizio Della Seta, Alessandro Roccatagliati, Stefano Verdino e il direttore Fabio Luisi.

———————————————————————

17 GIUGNO, ORE 18

LETTURE E NOTE AL MUSEO

Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Stefano Verdino e Paolo Senna per parlare di due volumi che omaggiano Eugenio Montale, *Verdi alla Scala* e *Concerti alla Scala*, editi da Il Canneto.

———————————————————————

119 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della nuova produzione di *Norma*, Luca Zoppelli incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Oltre ogni umana idea”.

———————————————————————

20 GIUGNO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Per il ciclo “Dischi e tasti” Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala il pianista Paolo Marzocchi per parlare del suo disco *Piano Works* (Martinville).

———————————————————————

26 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Per la ripresa del *Lago dei cigni*, Leonetta Bentivoglio incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Dicotomie tra flutti lacustri”.

———————————————————————

29 GIUGNO, ORE 15

CORO DI VOCI BIANCHE

Il Coro di Voci Bianche e il Coro Giovanile dell’Accademia Teatro alla Scala diretti da Bruno Casoni si esibiscono insieme a Marco De Gaspari al pianoforte.

———————————————————————

1, 2, 3 LUGLIO, ORE 20

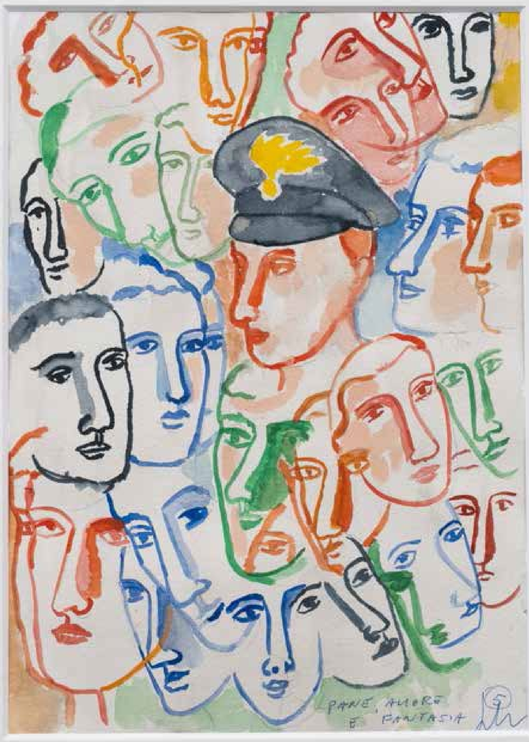
TUGAN SOKHIEV

Per la Stagione sinfonica, il direttore russo dirige Orchestra e Coro della Scala nella beethoveniana *Missa Solemnis*. Solisti Rosa Feola, Elizabeth DeShong, Sebastian Kohlhepp e Hanno Müller- Brachmann.

Mostre a Milano

fino al 26 giugno

PALAZZO REALE SEMPRE, OVUNQUE



Sandro Chia,
Tavola per il calendario dell'Arma, 2021

Promossa da Comune di Milano e Arma dei Carabinieri, e organizzata da Palazzo Reale e Triennale Milano, la mostra "Sempre, ovunque. 211 anni di storia dei Carabinieri tra arte, cinema e società" è curata da Damiano Gullì, curatore per arte contemporanea e *public program* di Triennale Milano, e resterà aperta a ingresso gratuito fino al 26 giugno 2025. Attraverso un'ampia selezione di materiali d'archivio, audiovisivi e opere d'arte, la mostra ripercorre il legame tra i Carabinieri e Milano, fin dal loro primo arrivo in città, nel 1859, a Palazzo Cattaneo, sede del Comando della Legione Carabinieri Lombardia, nell'attuale via della Moscova. Un particolare rilievo sarà dato alla rappresentazione dei Carabinieri nelle arti figurative, nella fotografia e nel cinema, riflesso dei cambiamenti storici, politici, estetici, sociali ed economici del Paese. A dimostrazione dell'attenzione all'arte come veicolo dei propri valori negli anni, inoltre, i Carabinieri hanno commissionato a diversi artisti l'illustrazione del Calendario storico dell'Arma che documenta scene di servizio, uniformi, mezzi e personaggi storici.

SCOPRI DI PIÙ

NEL CUORE

TEATRO ALLA SCALA

25/26

Campagna
Abbonamenti

DI MILANO

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

---

Sponsor Principale della Stagione e LaScalaTv

INTESA SANPAOLO

SCOPRI E ACQUISTA

Design Tomo Tomo

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

04 RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO
Sediziose voci d'archivio
↘

VOCI ALLA SCALA
Variazioni su Norma
↘

TEATRO ALLA MODA
Wagner nel guardaroba del kitsch
↘

CROSSOVER
Asterix e Norma: due Galli, un mito
↘

LIBRI
Il mago Rota
↘

DISCHI
La Grecia interiore di Ravel
↘

MEMORIE DELLA SCALA
La Scala e il calcio
↘

SCALIGERI
Giulia Orefice Paticchio
↘

INFORMAZIONI
↘

Caricatura del soprano Ada Adini,
prima interprete di Brünnhilde alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

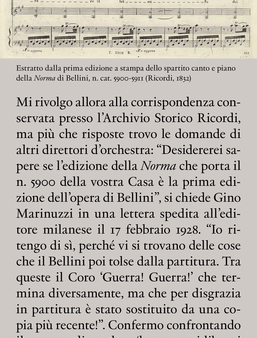
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

SEDIZIOSE VOCI D'ARCHIVIO

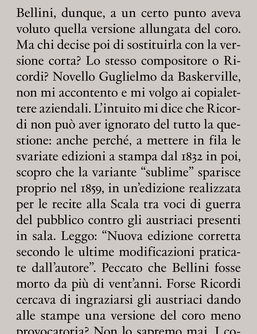
Un'indagine tra spartiti, lettere d'archivio e registrazioni svela i misteri attorno a una variante musicale perduta del coro "Guerra, guerra!" dalla *Norma*. Censura o scelta d'autore?

Le voci degli archivi sono silenziose. Ascolto Maria Callas, in grembo uno spartito Ricordi della *Norma* di Bellini. Intima "guerra, strage, sterminio" con la profondità vocale di chi in guerra c'è stato, ma con se stesso. La ascolto farsi trascinare nel coro più violento che la storia dell'opera conosca: l'inno guerriero, come lo chiama il librettista Felice Romani, è un'esaltata marcia di morte che Tullio Serafin, direttore dei complessi scaligeri in questa registrazione del 1954, attacca a folle velocità insieme al coro di druidi. Poi, all'improvviso, la musica passa dal modo minore a un radioso tema in maggiore ripreso dalla Sinfonia iniziale, sospeso sui versi "a mirar il trionfo dei figli | viene il Dio sovra un raggio di sol". Mi perdo in questa eterea metamorfosi musicale che ci identifica con la mente inquieta della protagonista. Mi perdo anche nello spartito: in questa moderna edizione Ricordi, infatti, la seconda parte "sublime" non c'è. Riascolto Maria Callas. Poi l'altra registrazione scaligera del 1960, sempre con Serafin. Anche qui il passaggio c'è. Negli altri spartiti Ricordi novecenteschi, invece, della variante non c'è traccia.



Estratto dalla prima edizione a stampa dello spartito canto e piano della *Norma* di Bellini, n. cat. 5900–5911 (Ricordi, 1832)

Mi rivolgo allora alla corrispondenza conservata presso l'Archivio Storico Ricordi, ma più che risposte trovo le domande di altri direttori d'orchestra: "Desidererei sapere se l'edizione della *Norma* che porta il n. 5900 della vostra Casa è la prima edizione dell'opera di Bellini", si chiede Gino Marinuzzi in una lettera spedita all'editore milanese il 17 febbraio 1928. "Io ritengo di sì, perché vi si trovano delle cose che il Bellini poi tolse dalla partitura. Tra queste il Coro 'Guerra! Guerra!' che termina diversamente, ma che per disgrazia in partitura è stato sostituito da una copia più recente!". Confermo confrontando il numero di catalogo/lastra con i libroni amministrativi: il n. 5900 risale ai primi di febbraio del 1832, appena dopo la fine delle recite scaligere, e lo spartito contiene le battute in più del coro. Mi fiondo allora nel caveau dove sono conservati gli autografi, ma *Norma* non c'è: i due volumi sono infatti conservati presso la biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia per varie vicende ereditarie. Trovo però un facsimile del 1935, realizzato dall'Accademia Reale d'Italia in occasione del centenario belliniano. Con Callas in cuffia, sfoglio il facsimile, ma l'autografo mostra la versione "interrotta", coerente con le moderne edizioni Ricordi. Non è nemmeno la mano di Bellini, ma quella di un copista. "Complotto!" immagino gridare Marinuzzi: chi ha sostituito quel fascicolo? Nell'attesa di un'edizione critica che dia (forse) una risposta, è il Museo Bellini di Catania a fornirne una con la recente acquisizione di abbozzi autografi proprio del pezzo in questione.


TEATRO REALE DELL'OPERA
ROMA

Marinuzzi

Roma, li 17 febbraio 1928

Lettera di Gino Marinuzzi a Renzo Valcarenghi di Casa Ricordi, 17 febbraio 1928

Bellini, dunque, a un certo punto aveva voluto quella versione allungata del coro. Ma chi decise poi di sostituirla con la versione corta? Lo stesso compositore o Ricordi? Novello Guglielmo da Baskerville, non mi accontento e mi volgo ai copialettere aziendali. L'intuito mi dice che Ricordi non può aver ignorato del tutto la questione: anche perché, a mettere in fila le svariate edizioni a stampa dal 1832 in poi, scopro che la variante "sublime" sparisce proprio nel 1839, in un'edizione realizzata per le recite alla Scala tra voci di guerra del pubblico contro gli austriaci presenti in sala. Leggo: "Nuova edizione corretta secondo le ultime modificazioni praticate dall'autore". Peccato che Bellini fosse morto da più di vent'anni. Forse Ricordi cercava di ingraziarsi gli austriaci dando alle stampe una versione del coro meno provocatoria? Non lo sapremo mai. I copialettere dei decenni centrali dell'Ottocento non sono sopravvissuti. O meglio, ne sopravvive uno solo, quello del luglio-dicembre 1831. Lì, trovo diversi commenti di prima mano di Giovanni Ricordi alla controversa prima rappresentazione dell'opera: in una lettera al conte Moretti del 31 dicembre 1831, Ricordi ritiene responsabili del mezzo fiasco le lunghissime prove, poi passa in rassegna i singoli pezzi meritevoli di menzione. All'inno guerriero viene riservata una sola parola: "Bellissimo".

— 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

Voci alla Scala

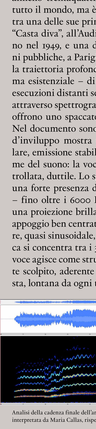
Indagini acustiche su grandi cantanti

VARIAZIONI SU NORMA

In due registrazioni distanti sedici anni, Maria Callas ha trasformato il personaggio di Norma in un territorio aperto, dove tecnica, voce e identità evolvono in continuo dialogo con il tempo e con il teatro

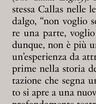
Tra i ruoli che più si prestano a essere attraversati, reinventati, trasformati da chi li interpreta, Norma occupa un posto unico nella storia dell'opera.

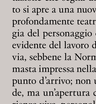
E Maria Callas ne è stata la testimone più radicale. Nella sua lunga frequentazione del capolavoro belliniano – dal 1948 al 1965 – Callas non ha mai cantato due Norme uguali. La partitura, che a lungo era stata irrigidita dentro i codici di una prassi ottocentesca, si è fatta con lei materia viva, aperta, capace di accogliere ogni variazione di percorso emotivo, tecnico, stilistico. Norma ha così cessato di essere un ruolo da custodire e tramandare, diventando con Callas un campo espressivo, un'esperienza vocale che coinvolta col corpo e col tempo. È alla Scala che questo legame si consacra: il 7 dicembre 1952, nella storica inaugurazione di stagione diretta da Antonino Votto con regia di Mario Frigerio, il pubblico milanese scopre una Norma diversa, una donna vulnerabile, lacerata tra l'amore e il dovere.



Maria Callas, *Norma*, 7 dicembre 1951

Dal 1948 al 1965, Callas canterà Norma almeno trentaquattro volte nei teatri di tutto il mondo, ma è proprio il confronto tra una delle sue prime interpretazioni di "Casta diva", all'Auditorium RAI di Torino nel 1949, e una delle ultime esibizioni pubbliche, a Parigi nel 1965, a restituire la traiettoria profonda – non solo vocale, ma esistenziale – di questo legame. Due esecuzioni distanti sedici anni, analizzate attraverso spettrogrammi e forme d'onda, offrono uno spaccato acustico rivelatore. Nel documento sonoro del 1949, la curva d'inviluppo mostra una dinamica regolare, emissione stabile, decadenza uniforme del suono: la voce è smagliante, controllata, duttile. Lo spettrogramma rivela una forte presenza di armonici superiori – fino oltre i 6000 Hz – che testimonia una proiezione brillante e una tecnica di appoggio ben centrata. Il vibrato è regolare, quasi sinusoidale, e l'energia formantica si concentra tra i 3000 e i 4000 Hz. La voce agisce come strumento perfettamente scolpito, aderente alla scuola belcantista, lontana da ogni torsione espressiva.



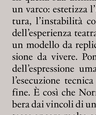


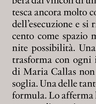
Analisi della cadenza finale dell'aria "Casta Diva" interpretata da Maria Callas, rispettivamente negli anni 1949 e 1965.

Incisioni:
"Casta Diva" da *Norma* di Vincenzo Bellini.
Norma: Maria Callas.
Orchestra Sinfonica della RAI di Torino.
Direttore: Arturo Basile.
Registrazione: 8-12 novembre 1949, Auditorium RAI, Torino
Fonte: AudioScale, SuperVP, Pm2 e IrcamBeat sviluppati dall'équipe Analysis/Synthesis
fotografia di IRCAM

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

Al contrario, nella registrazione del 1965 si osserva un inviluppo più frammentato, con microfluttuazioni di intensità e una riduzione degli armonici superiori. Lo spettro energetico si contrae nella zona tra i 1000 e i 3500 Hz, il vibrato si fa più largo, irregolare, l'attacco delle note meno inciviso, spesso interno, talvolta crepuscolare. La voce sembra ritirarsi da una dimensione musicale pura verso un registro quasi teatrale, come se ogni suono si caricasse di un'urgenza non più tecnica ma esistenziale. La timbrica si incupisce, il fraseggio si smaterializza, la linea melodica cede il passo al gesto drammatico. In questo cambiamento si riflette una scelta precisa: Callas non rincorre più la perfezione formale, ma l'autenticità del tragico. Come scrive Stephen Hastings, la voce ha scelto l'urgenza espressiva alla padronanza tecnica" (*The Callas Legacy*). E come confidava la stessa Callas nelle lettere a Elvira de Hidalgo, "non voglio semplicemente cantare un parte, voglio diventarla". Norma, dunque, non è più un ruolo da cantare: è un'esperienza da attraversare. Così si interpreta nella storia del teatro un'interpretazione che segna una svolta e il belcanto si apre a una nuova stagione espressiva profondamente teatrale, in cui la psicologia del personaggio diventa un elemento evidente del lavoro dell'interprete. Turandot, Tosca, Norma della Callas sia rimasta impressa nella storia, non segna un punto d'arrivo; non una lettura che chiude, ma un'apertura che rilancia: un'esperienza viva, personale, rinnovabile.





Vincenzo Bellini, *Norma*. *Norma*: Maria Callas. Orchestra e Coro dell'Opéra de Paris. Direttore: Georges Prêtre. Registrazione dal vivo, 1965

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

La consapevolezza dell'estetica tragica dell'umano, che investe da questo momento anche l'interprete nella sua resa del personaggio, fa dell'imperfezione vocale un vero e proprio gesto espressivo. Segno che l'emotività dell'interprete e i sentimenti del personaggio possono coesistere nello stesso spazio temporale e i colori della voce sono infiniti. Come osserva Jean Abitbol: "La voce è una fotografia del tempo emotivo dell'individuo", e quella di Callas, nel 1965, restituisce una verità che nessuna perfezione timbrica avrebbe potuto simulare.

In quella sua ultima Norma, Callas apre un varco: estetizza l'imprecisione, la frattura, l'instabilità come parte integrante dell'esperienza vocale. L'opera non è più un modello da replicare, ma una dimensione da vivere. Ponendo la complessità dell'espressione umana in primo piano, l'esecuzione tecnica diventa mezzo, non fine. E così che Norma, con Callas, si libera dai vincoli di una tradizione ottocentesca ancora troppo connessa a una pulizia dell'esecuzione e si riconfigura nel Novecento come spazio mobile, luogo di infinite possibilità. Una materia viva, che si trasforma con ogni interprete: la Norma di Maria Callas non è un sigillo, ma una soglia. Una delle tante possibilità, non una formula. Lo afferma lei stessa nel 1974, durante un'intervista a 60 Minutes condotta da Mike Wallace, che le chiede se ci sarà mai un'altra Callas: "I hope not. Everyone must be themselves" (Spero di no. Ognuno deve essere se stesso). Un invito a non imitare, ma a cercare, ogni volta, la propria verità teatrale.

— LISA LA PIETRA

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

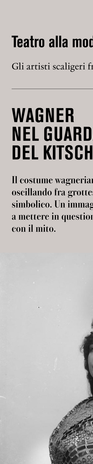
04 RUBRICHE

Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

WAGNER NEL GUARDAROBA DEL KITSCH

Il costume wagneriano attraversa i secoli oscillando fra grottesco visivo e rigore simbolico. Un immaginario che continua a mettere in questione il nostro rapporto con il mito.



Ada Adini in costume da Walkiria

Sul sito Alamy, dove noi che produciamo giornali e riviste capitiamo spesso per una ricerca fotografica, la voce "Wagner costumes" è straordinariamente ripetitiva e, ai nostri occhi occidentali postmoderni, piuttosto grottesca. Vi compare infatti una filamorosa sequela di elmi alati, di corazze, di farette e di uomini in calzamaglia, per dirla *à la* Mel Brooks. È evidente però che si divertissero parecchio anche i fotografi e i vignettisti che ritraevano i cantanti e le scene, perché al primo scroll, che nella lettura para-semantica dell'Internet significa fra le immagini più consultate, si trova una caricatura *fin de siècle* del celebre soprano statunitense Ada Adini (1856 – 1924) che tiene con una mano uno scudo e con l'altra il manubrio di una bicicletta che cavalca in luogo del cavallo alato o, come sarebbe filologicamente più corretto, del lupo a cui spettava la profanazione dei guerrieri morti in battaglia (in antico inglese "*walkyrie here*" è sinonimo di lupo, mentre le Walkirie erano immerse in guisa di cigni ove appollaiate sul bracciodi Odino). Non saremmo mai perché l'incisore avesse deciso di far inforcare un mezzo a due ruote alla povera Adini abbigliata in peplo e coturni; con un po' di fantasia si potrebbe immaginare un parallelismo fra il suo e il carattere dell'attivista protofemminista statunitense Amelia Bloomer, che negli stessi anni aveva inventato i pantaloni per le prime donne che osavano avventurarsi per strada in sella a una bici e che dunque venivano prese a sassate dai benpensanti. Certo è che Adini, interprete di Brünnhilde nella prima italiana della *Walkiria* alla Scala, nel 1893, prediletta dall'impresario Bartolomeo Merelli che l'avrebbe subito imposta anche al San Carlo di Napoli e al Costanzi di Roma, riuscì a sommare sì distinguer per ironia fra decine e decine di costumi pressoché identici: molte corna, molte gambe fasciate stile germani del massacro di Teutoburgo dell'anno 9 e "Varo restituiscimi le mie legioni", squarci trucci. Si tratta di un format che si ripete decennio dopo decennio lungo buona parte del Novecento, ma che tocca anche il nuovo millennio, con una particolare ostinazione fra le messe in scena statunitensi. Nel maggio del 2009, il Guardian si diverte moltissimo per esempio a raccontare l'ultima reinterpretazione di tale *Götterdämmerung* di Otto Schenk, considerata la più fedele all'originale concezione di Richard Wagner e dunque ulteriore senza variazioni per ventuno anni, dedicandosi un'ampia digressione non solo ai costumi dei cantanti in scena, ma allo stile vestimentario degli spettatori che si erano presentati al Lincoln Center per quell'ultimo spettacolo.

Caricatura del soprano Ada Adini, prima interprete di Brünnhilde alla Scala

A dire del critico, Ed Pilkington, rappresentavano "l'equivalente wagneriano di una convention annuale di *Guerre stellari*. Uno di loro confessò di aver trovato l'elmo che indossava in un secchio della spazzatura per strada, dopo la notte di Halloween; ma l'importante – sottolineò da sotto la scodella di plastica che si era calcato in testa – non era il costume, quanto "*the fit*" con le indicazioni lasciate dal compositore: quando Wagner scriveva nelle note di scena che il cielo doveva lucciare, il proscenio si illuminava, quando aveva bisogno di fulmini, ecco che anche quelli venivano puntualmente forniti. Qualcuno potrebbe a questo punto osservare che le messe in scena filologico-storiche siano operazioni interessanti quando il momento sociale sia favorevole a una rilettura del passato, il pubblico che vi assiste sia sufficientemente preparato a coglierne i tratti di distacco dello storico e, vorremmo osservare, quelle note di regia possano comunque incontrare ancora il gusto generale. E non è così. L'immaginario tardo ottocentesco di Wagner, con quel suo debole per le rappezzerie kleine, gli abiti di tessuti preziosi che ordinava per sé e per la moglie Cosima attraverso lettere che denunciano un'incredibile conoscenza dei dettagli sartoriali e includono l'intimo di raso di seta che indossava lui stesso, dichiaratamente per proteggere la pelle dalle dolorose affezioni cutanee a cui andava soggetto, appartiene non solo a lui, ma attraversa tutto quel secolo ambiguo, "morbid" come direbbero gli inglesi che lo plasmarono, cioè morboso, che esalta la dimensione eroica dell'esistenza e ne occulta anche visivamente le imperfezioni, che vagheggia una natura selvaggia e tempestosa e la contiene, irreggimentandola e violentandola con le strade ferrate, le scoperte della chimica, la vertiginosa espansione industriale, che celebra, per la prima volta nella storia umana, l'infanzia, e la sfrutta nel lavoro. Nessuna di queste dimensioni sfugge allo stesso Wagner, avido di denaro e di bellezza, inclusa quella fisica, erotica, che lui stesso praticava con entusiasmo. Sono note le sue richieste di condizioni molto specifiche per stimolare l'ispirazione, fra vestaglie sontuose, cuscini profumati alla rosa, atmosfere insomma gravide di sensualità, che erano state portate agli estremi durante il periodo di composizione del *Parsifal*, dramma sulla carnalità e il dolore del desiderio sessuale inappagato, per il quale aveva richiesto che la vasca da bagno posta sotto il suo studio venisse sempre tenuta piena di acqua calda profumata, perché i vapori salissero fino alle sue nari, ma un secolo e mezzo di studi stanno dimostrando quanto questa, insieme a molte altre pose che divertirono moltissimo i disincantati nobili palermitani nel corso di un lungo soggiorno invernale nel 1881, fossero un aspetto pittoresco ma non centrale del suo pensiero. Dunque, sebbene certe messe in scena mostrino che non sono ancora del tutto trascorsi gli anni della *Revue wagnerienne* diretta da Edouard Dujardin – che, fra il 1885 e il 1888, aveva creato le condizioni dell'idolatria artorno al compositore, esaltando attorno alla sua musica e al suo immaginario i padri della poesia e del romanzo moderno come Stephane Mallarmé, Augusto Villiers de l'Isle-Adam, Joris Karl Huysmans e la mano pittorica di Odilon Redon, con le sue Brünnhilde in elmo e corazza e le sue infinite belle dame senza pietà – risulta sempre più evidente come l'unica strada possibile sia quella indicata da Wieland Wagner dopo la riforma di "sgombero" (*Entrümpelung*), praticata a Bayreuth alla fine della Seconda Guerra Mondiale, cioè l'abbandono della paccottiglia a favore di una lettura simbolica, intima e personale.

Jole Gavino interpreta Gutrune

Vittoria Palombini interpreta Grimgerde

Come quella di Zeus, anche la famiglia di Wotan può essere letta come una enclave familiare disfunzionale, borghese e litigiosa, alle prese con un'eredità pesante, molte gelosie sotterranee e una giovane generazione idealista, leale e compassionevole. Scriveva anzi Erwin Jans, in occasione dell'allestimento della *Walküre* della stagione 2010-2011, del valore della Tetralogia come di un'allegoria critica dei valori patriarcali della borghesia ottocentesca, ritenuta responsabile della stagnazione fatale della società europea. Per questo, escludendo naturalmente i cultori degli elmi di plastica trafugati dai secchi della spazzatura, troviamo sempre più lontani da noi, grotteschi, i costumi neo-rinascimentali dei primi allestimenti e che oggi definiamo *fantasy*, e continuiamo invece a ritrovarci nelle varie declinazioni di quella pietra miliare che fu la Tetralogia del centenario diretta nel 1976 da Patrice Chéreau, che metteva in scena il contrasto tra Alberich e Wotan come conflitto tra vetero e neo capitalismo e le Ondine come donne di strada (e che, ops, somigliavano moltissimo a quelle portate in passerella cinque anni prima da Yves Saint Laurent nella sua celebre sfilata-scandalo).

— FABIANA GIACOMOTTI
Specialista di Letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicato saggi in Italia e all'estero, fondato un Master all'Università La Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Scrive per Il Foglio, dove cura l'inserto Il Foglio della Moda e conduce una rubrica per Rai Italia. Ha curato mostre di costume e moda per i maggiori musei italiani

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

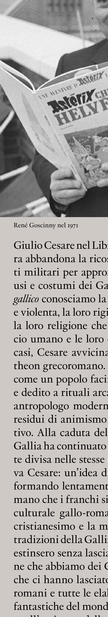
Crossover

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

ASTERIX E NORMA: DUE GALLI, UN MITO

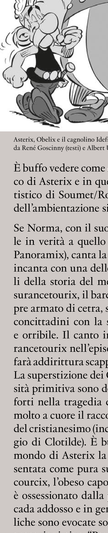
La Gallia antica tra opera e fumetto: il mondo druidico di Bellini dialoga a distanza con quello parodico di Asterix, due invenzioni diverse della stessa fantasia storica

"Gallia est omnis divisa in partes tres", è l'incipit del *De bello gallico* di Giulio Cesare che tutti ricordiamo dalla scuola: "La Gallia nel suo complesso è divisa in tre parti". Giulio Cesare, oltre che scrivere in un latino semplice e lineare, la lingua di infinite versioni e verifiche in classe, è stato l'unico autore a lasciarci una descrizione – decisamente di parte – degli usi e costumi delle antiche popolazioni celtiche che vivevano al di là delle Alpi. Cesare non è stato certo il primo romano ad aver avuto contatti ravvicinati con quei popoli. Già nel quarto secolo a.C. i Galli capeggiati da Brenno erano riusciti ad arrivare fino a Roma e a metterla a ferro e fuoco. Ma tutto quello che sappiamo di loro, alla fine, ci arriva come racconto di chi li ha vinti e sottomessi militarmente.



René Goscinny nel 1971

Giulio Cesare nel Libro sesto della sua opera abbandona la ricostruzione degli eventi militari per approfondire il tema degli usi e costumi dei Galli. Grazie al *De bello gallico* conosciamo lo loro indole guerriera e violenta, la loro rigida divisione in caste, la loro religione che prevedeva il sacrificio umano e le loro divinità che, in certi casi, Cesare avvicinava a quelle del pantheon greco-romano. I Galli sono descritti come un popolo faciноroso, superstizioso e dedito a rituali arcaici: se fosse stato un antropologo moderno ci avrebbe trovato residui di animismo e di pensiero primitivo. Alla cadura dell'Impero Romano la Gallia ha continuato a essere politicamente divisa nelle stesse tre parti che ricordava Cesare: un'idea di Francia si è andata formando lentamente nel medioevo man mano che i franchi si allargavano. La base culturale gallo-romana si saldava con il cristianesimo e la memoria delle antiche tradizioni della Gallia druidica e pagana si estinsero senza lasciare tracce. L'immagine che abbiamo dei Galli è dunque quella che ci hanno lasciato i loro conquistatori romani e tutte le elaborazioni letterarie e fantastiche del mondo gallico derivano da quell'antico modello. Tutte: dalla tragedia di Alexandre Soumet che ha ispirato il libretto della *Norma* di Felice Romani fino ai fumetti di Asterix di René Goscinny e Albert Uderzo con i relativi film, videogiochi, parchi tematici e merchandise. Il fatto che Asterix sia una parodia a fumetti non deve impedirci di vedere quanti punti in comune abbia con la Gallia pagana immaginata da Soumet e da Felice Romani/Vincenzo Bellini. La prima storia di Asterix uscì nel 1959, pochi mesi dopo l'elezione di Charles De Gaulle in una Francia che ancora ricordava bene l'invasione nazista. Come Alexandre Soumet nel 1831 romanticamente trasponeva la tragedia di Medea in una Gallia indomita e pagana con la sua Norma, così Goscinny e Uderzo raccontavano con ironia e una buona dose di gustoso sciovinismo la Francia del Dopoguerra attraverso la resistenza di un manipolo di buffi Galli resi invincibili da una pozione magica. I Romani non fanno una bella figura in nessuna di queste configurazioni narrative: dalla tragedia romantica al melodramma, fino alla parodia a fumetti appaiono guardinghi, infidi e doppiogiochisti. Tanto il Pollione di Norma quanto l'arcigno Giulio Cesare di Asterix sono abituati a mentire e a ingannare e in generale guardano con superiorità colonialista agli usi dei Galli. Entrambi i personaggi avranno però una loro rivalutazione: Pollione nel finale della *Norma* di Bellini si scaricherà sulla pira insieme all'eroica sacerdotessa e Giulio Cesare, nel primo episodio del fumetto (*Asterix il gallico*) si dimostrerà un avversario tutto sommato leale e giusto.



Asterix, Obelix e il cagnolino Idefix, personaggi creati da René Goscinny (testi) e Albert Uderzo (disegni)

È buffo vedere come nel mondo parodistico di Asterix e in quello tragico e belcantistico di Soumet/Romani certi elementi dell'ambientazione siano speculari.

Se Norma, con il suo falcetto sacro (simile in verità a quello brandito dal druido Panoramix), canta la sua ode alla luna e ci incanta con una delle arie più memorabili della storia del melodramma, così Assurancetourix, il bardo del villaggio, sempre armato di cetra, strazia le orecchie dei concittadini con la sua musica sgraziata e orribile. Il canto inascoltabile di Assurancetourix nell'episodio *Asterix gladiatore* farà addirittura scappare le belve dal circo. La superstizione dei Galli e la loro religiosità primitiva sono descritte a tinte molto forti nella tragedia di Soumet che aveva molto a cuore il racconto della superiorità del cristianesimo (incarnato dal personaggio di Clotilde). È buffo come anche nel mondo di Asterix la religione sia rappresentata come pura superstizione: Abraracourcix, l'obeso capo del villaggio gallico è ossessionato dalla paura che il cielo gli cada addosso e in generale le divinità galliche sono evocate solo sotto forma di imprecazioni tipo "Per Toutatis!". Anche la pozione del druido Panoramix che rende invincibili i Galli non ha nulla di magico: è solo una ricetta. Se si parla di magia sia Alexandre Soumet, pur nel suo corrusco romanticismo, sia Goscinny e Uderzo rimangono sempre figli dell'illuminismo francese.

— 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" (Carcì)

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FERNANI

Libri

IL MAGO ROTA

C'è un aforisma di Nino Rota che si dovrebbe rileggere, soprattutto se si ama la musica. In esso si riflette gran parte della sua creatività, o meglio quell'instancabile lavoro di compositore che toccò ogni aspetto dell'armonia. Eccolo: "Non credo a differenze di ceti e di livelli nella musica: il termine 'musica leggera' si riferisce solo alla leggerezza di chi l'ascolta, non di chi l'ha scritta". Ora un libro di Francesco Lombardi ricostruisce vita e opere di Nino Rota (al secolo Giovanni, 1911-1979) e offre la possibilità di conoscere meglio il bambino prodigio che fu, il compositore amico di Stravinskij e di altri sommi, il protetto di Toscanini ma anche il creatore di oltre centocinquanta colonne sonore che testimoniano la storia del cinema italiano (si pensi, per esempio, alla *Dolce vita* o al *Gattopardo*). Nel libro di Lombardi c'è il catalogo delle sue musiche: ci si rende conto anche dopo una prima lettura della capacità creativa di Rota. Si va dalle composizioni per il teatro alla musica incidentale (era il 1920 quando scrisse *Storia del mago Doppio e della fata Giglia*); si continua passando dalla musica corale sacra e profana a quella per orchestra o da camera e solistica strumentale; né mancano opere per solo pianoforte e si trovano anche cadenze e integrazioni di creazioni non originali. Poi la filmografia. Infinita. Emozionante ancora, anzi ormai un riferimento classico.

Francesco Lombardi

Nino Rota.
Storia del mago Doppio
e della fata Giglia

Feltrinelli Editore

pp. 368
€ 26

Collaborò con artisti quali Fellini e Visconti, De Filippo e Béjart, Coppola e Zeffirelli; di certo ha lasciato una testimonianza esistenziale oltre che artistica, qualcosa che Lombardi ha ricostruito utilizzando documenti e testimonianze in gran parte inedite. Del resto, come scrive in una nota in calce al libro, Lombardi ebbe "l'ultima conversazione" con Rota a Milano i primi di marzo del 1979, in una sera in cui assistettero a uno spettacolo alla Piccola Scala, un mese prima della sua scomparsa.

Da aggiungere: i genitori di Rota lo portarono all'opera la prima volta alla Scala durante le feste natalizie del 1921. Scelsero il *Falstaff* di Verdi, che tuttavia "non lascia un gran segno nell'animo di Nino". Andrà meglio nel gennaio 1922, dopo un *Parsifal* di Wagner. Sempre alla Scala.

— 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 FIDANI

Dischi

LA GRECIA INTERIORE DI RAVEL

L'8 giugno 1912 è una data storica per la musica: al Théâtre du Châtelet di Parigi, infatti, vide la luce per i *Ballets russes* di Djagilev il balletto (o "sinfonia coreografica") *Daphnis et Chloé* di Maurice Ravel, considerato da Stravinskij non soltanto il capolavoro assoluto del compositore francese nato nei Paesi Baschi, ma il più fine lavoro di tutta la musica gallica. Ne ha appena siglato una nuova incisione dal vivo, per l'etichetta LSO Live, Sir Antonio Pappano, alla guida della London Symphony Orchestra (che proprio l'8 giugno, per felice coincidenza, è attesa come orchestra ospite alla Scala, diretta da Pappano in pagine di Richard Strauss, Mozart e Berlioz, solista Lisa Batiashvili). *Daphnis et Chloé* non manca certo di registrazioni di riferimento (pensiamo ad Abbado, Boulez o più recentemente Gergiev), ma Pappano aggiunge un tassello importante: non solo esalta la sensualità raveliana, ma ne evidenzia anche la forte teatralità. Siamo lontanissimi da una visione strutturalista e "oggettiva", troppo spesso in passato fondata sull'idea di un modernismo talmente antiromantico e antiimpressionista da divenire algido. Sappiamo bene che Ravel, svizzero e ingegneristico per parte paterna, passionale e dionisiaco per parte ispanica materna, amava depistare con affermazioni contraddittorie (l'amore per i meccanismi e per l'artificio da un lato, l'importanza dell'istinto dall'altro), ma negare che questa musica contenga una forza dionisiaca potentissima significherebbe non aver capito nulla del mondo raveliano, in cui il pudore è un moltiplicatore di Eros.

Maurice Ravel
Daphnis et Chloé
Antonio Pappano
London Symphony Orchestra
LSO Live

Con la più luminosa delle orchestre, Pappano fa esplodere tutti i colori e profumi della Grecia antica riletta da Ravel, scolpisce con sinuosità le frasi, crea contrasti estremi fra momenti tellurici e altri delicatissimi. Emblematico il famoso *Lever du jour*: dal mormorio della natura, di impressionante realismo e nitidezza, emergono a poco a poco le liriche frasi degli archi, con un'orchestra che non lesina portamenti e rubati, preparando un climax che raggiunge l'ebbrezza panica (mirabile, in tal senso, anche il trapasso dal misterioso ed essenziale solo di flauto nell'*Introduction et danse religieuse* agli ancestrali folgoranti interventi del Coro). La sensibilità di Pappano è esaltata dalla risposta dell'orchestra: per esempio, la brillantezza degli ottoni nell'episodio dei pirati.

— 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

Memorie della Scala

Il patrimonio degli Archivi del Teatro

LA SCALA E IL CALCIO

Il Teatro alla Scala conquista il suo quarto titolo al Campionato Europeo di Calcio per Teatri, rinnovando una tradizione sportiva avviata da Claudio Abbado

Giulietta Simionato di di calcio d'inizio di una partita all'Arena Civica di Milano, 1957

Il Teatro alla Scala torna da Vienna, dove lo scorso 1° maggio si è disputato il 55° Campionato Europeo di Calcio per Teatri, con il quarto successo della sua storia, dopo quelli del 2002, 2022 e 2023. Una cavalcata che si conclude con la vittoria per 2-0 contro i tenacissimi rivali del SNG Maribor, il Teatro Nazionale Sloveno, sconfitti per il terzo anno consecutivo in finale, come nel 2023 a Vicenza, ai rigori sempre dalla Scala, e nel 2024 a Napoli, battuti dai polpacci del Teatr Wielki di Poznan. Al terzo posto si classifica il Bühnen Graz, la squadra che più di tutte ha messo in difficoltà la Scala, superata solo ai calci di rigore in semifinale. Al quarto posto l'Österreichisches Bundestheater e a seguire, nell'ordine, il Burgtheater Wien, le due squadre degli organizzatori del FC Wojtyla I e II (che prendono il nome dal parco viennese in cui giocano abitualmente i musicisti e gli artisti della squadra), l'Associazione Gaspare Tirincanti di Riccione, la All European Stars, i Vereinigte Bühnen Wien, il Teatro di Basilea, il Teatro di Saragozza, i Teatri di Roma (composta da musicisti dei teatri romani) e la Wiener Staatsoper.

Che? Sembra ci sia un errore! Stiamo parlando del Teatro alla Scala o leggendo le pagine della Gazzetta dello Sport? Nessuno sbaglio invece, perché, anche se non è noto a tutti, oltre che nel campo musicale e della danza, nel corso degli anni il Teatro alla Scala ha creato una vera e propria tradizione anche nello sport calcistico. Già negli anni Cinquanta e Sessanta, sull'onda della crescente espansione dell'attività sportiva amatoriale e dopolavoristica – per intenderci quella delle partite aziendali nell'antenore parrocchiale da Don Camillo Villaggio nella sua saga fantozziana – anche alla Scala si iniziò a svolgere attività calcistica con l'organizzazione di tornei di calcio tra dipendenti del Teatro. La differenza è che a essere coinvolti sono gli artisti del Teatro, oltre a tecnici e amministrativi, e anche personaggi molto noti nell'ambiente teatrale, come cantanti o direttori. Nel nostro Archivio fotografico troviamo uno scatto del grande mezzosoprano Giulietta Simionato intenta a battere il calcio d'inizio di una partita all'Arena Civica di Milano. Siamo nel 1957.

Ma il calcio arriva alla Scala in modo sistematico, oltrepassando i confini del Piermarini, a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, sostrattuta grazie all'impulso dato da Claudio Abbado, grandissimo direttore ma anche appassionato tifoso (del Milan) e giocatore di calcio, promotore di numerose sfide internazionali in occasione delle tournée, come quella con atalanta e ritorno tra la Scala e il Teatro Bol'šoj di Mosca, a Milano nel 1973 e a Mosca nel 1974, o quella a Vienna, al Prater nel 1973, in occasione della tournée con *La Cenerentola*, in questo caso il risultato della partita è disastroso: gli Scaligeri vengono sconfitti per 6 a 1 e alla sera, durante la rappresentazione, uno dei solisti modifica il libretto dell'opera e canta scherzosamente: "Ce n'han date un bel sestetto". Per Claudio Abbado il calcio è una vera passione: lo pratica e lo promuove. Tra i suoi più fidi adepti ci sono David Searcy, timpanista dell'Orchestra e portiere della squadra, e Luigi Del Carmine, detto Gino, contrabbassista scaligero dal 1954 al 1992, terzino e organizzatore degli incontri. Racconta Gino, mancato nel 2016, che quando lo incrociava il Sovrintendente Paolo Grassi lo "beccava" sempre: "Non pensare solo al calcio, pensa a suonare!".

Partita a Vienna Prater, 1973

Nei primi anni Novanta Abbado conosce Fabio Capello, allora allenatore del Milan, grande appassionato di musica, in particolare di quella sinfonica. Tra i due "topolayer" nei rispettivi ambiti nasce subito una sincera amicizia, quando possibile si incontrano e si raccontano segreti e aneddoti dei propri mondi, reciprocamente ammirati. Nel 2009 alla Scala si organizza un convegno dal titolo "Abbado e il calcio". Fabio Capello interviene e racconta della loro amicizia e delle loro passioni, delle lunghe cammainate sulle montagne svizzere, amate da entrambi, chiacchierando di calcio e di musica. Il racconto dell'allenatore diventa commovente quando dice che a distanza di diversi anni dalla morte di Abbado, camminando lungo alcuni sentieri che percorrevano insieme, gli sembra ancora di sentire la sua voce e le sue domande in merito al calcio. Al convegno partecipa anche Evelino Pidò, negli anni Settanta giovane fagottista nell'Orchestra scaligera, successivamente assistente di Abbado e quindi avviatosi a sua volta alla carriera direttoriale, anche lui patito di calcio, oltre che di tennis, e compagno di Abbado in numerose sfide, dotato di piedi molto buoni. Pidò racconta che fu proprio Abbado a promuovere l'idea di realizzare un Campionato Europeo di Calcio per Teatri, un momento ludico di incontro tra i lavoratori del settore che coltivano anche la passione sportiva. Il sogno di Abbado si avvera e il Torneo Europeo ha luogo per la prima volta a Zurigo nel 1970, sbobbinenonostante il gran numero di partecipanti. Festa dei Lavoratori, dando il via a una serie che è arrivata fino a oggi, alla 55a edizione. Per trent'anni il Campionato Europeo si gioca sempre in Svizzera, 20 volte a Zurigo e 10 a Winterthur. L'organizzazione è estremamente precisa, davvero "svizzera": all'apice della manifestazione il Campionato accoglie venti formazioni, raggruppate in quattro gruppi di cinque squadre ciascuno; le partite, sempre di calcio a undici giocatori, sono di venti minuti esatti, e l'inizio e la fine sono segnalate da una campana.

Riccardo Chailly, Claudio Abbado, Angelo Foletto

In un'occasione la squadra dell'Opera di Stato di Budapest si vede annullare un goal perché il tiro, scoccato prima del termine, supera la linea di porta dopo il suono della campana. A Winterthur le squadre possono avere ospitalità in un bunker antatomico situato vicino ai campi da gioco, in letti a castello a tre livelli. Ogni squadra con un settore assegnato. Alcuni però preferiscono andare in albergo. A livello organizzativo, comunque, non si perde un colpo e le varie squadre si affrettano a prenotare già un anno per l'anno dopo, perché una volta raggiunto il limite si va in lista d'attesa, con poche probabilità di entrare. Dopo la Svizzera, dal 2000 il Torneo inizia il suo viaggio per l'Europa e vengono toccate in alternanza diverse Nazioni: più volte la Germania (Monaco, Krefeld, Berlino, Amburgo ed Essen) e l'Italia (Milano, Venezia, Torino, Cagliari, Vicenza e Napoli), poi la Croazia (Medulin), la Francia (Lione e Bordeaux), l'Austria (Graz e Vienna), la Svizzera (Basilea) e la Slovenia (Maribor). A oggi sono 143 le squadre di teatri o associazioni musicali che hanno preso parte al Campionato Europeo almeno una volta, provenienti da 14 Paesi.

La squadra del Teatro alla Scala, Campione d'Europa 2025

La Scala detiene il record delle partecipazioni: 42 in totale (di cui 39 consecutive, dal 1986 a oggi) seguita dagli svizzeri di Basilea con 40 presenze e poi dalla Fenice di Venezia con 32. La classifica per titoli vinti vede primo il Ravenna Festival (6), seguito dall'Opernhaus Zürich (5) e quindi dal Grand Théâtre de Genève e dal Teatro alla Scala (4).

La passione per il calcio alla Scala resta viva anche dopo l'epoca di Abbado: si continuano a organizzare tornei per reparti e partite con altri teatri italiani, oltre a partecipare sempre, come si diceva, al Campionato Europeo del 1° maggio. Dal 2000 si disputa anche la Coppa Italia di Calcio per Teatri, la massima competizione a livello nazionale, vinta due volte dalla Scala su nove edizioni.

Per prepararsi al meglio per questi eventi, dal 2000 si decide di dare una forma organizzativa più strutturata all'attività: nasce così il Gruppo Calcio Teatro alla Scala, di cui chi scrive assume la presidenza. La squadra del Teatro inizia a partecipare a un campionato amatoriale milanese, in modo da giocare regolarmente, amalgamando i giocatori. Come primo allenatore della squadra viene simbolicamente chiamato proprio Gino Del Carmine, ormai pensionato. Gino ce la mette tutta e quando non viene ascoltato si arrabbia con i giocatori: "Siete tutti primedonne – dice – siete come le prime parti dell'Orchestra!". Tra gli altri promotori dell'attività vanno ricordati Ovidio Pratissoli, viola in Orchestra e poi Maestro collaboratore, e Lino Fiorenza, ispettore delle maschere mancato lo scorso anno, ininterrottamente vicino alla squadra scaligera fin dai primi anni Novanta. Sempre nel segno di Abbado, negli ultimi anni si è rilanciata anche la tradizione di organizzare sfide in occasione delle tournée all'estero, o almeno a provarci: mettere una sacca con le divise da calcio insieme ai materiali scenici non costa niente, poi chissà... Così in Giappone nel 2013 viene organizzata la prima "Coppa Giuseppe Verdi" di calcio a cinque, vinta dalla squadra capitanata dal direttore Daniel Harding, patito di calcio e grande tifoso del Manchester United. Nel 2014 e nel 2017 si gioca in Kazakistan, la seconda volta nello Stadio di Astana, due giorni dopo la nazionale kazaka; tra gli Scaligeri gioca il tenore Francesco Demuro, che racconta che Cuccureddu voleva farlo andare a giocare alla Juventus, ma lui scelse il canto. In un'altra tournée, sempre nel 2017, la sfida viene lanciata anche agli americani del Segerstrom Center di Costa Mesa, vicino a Los Angeles: si gioca in un prato che in pochi minuti (miracoli americani) da deserto che era si popola di strutture, altoparlanti con inni nazionali e cheerleader con tanto di cartelli. Ma forse il momento più toccante viene raggiunto nel luglio 2019, a Savonlinna, in Finlandia, quando gli organizzatori del Festival organizzano con grande entusiasmo una sfida con la Scala nello Stadio della città in memoria di Giuseppe Bellanca, giovane Artista del Coro della Scala scomparso due giorni prima della partenza. La cornice di pubblico è bellissima, le squadre entrano in campo sulle note della marcia trionfale dell'*Aida*, prima che vengano diffusi gli inni nazionali; poi inizia la partita, con diretta su Facebook, vinta dai padroni di casa per 4 a 3. Il Gruppo Calcio della Scala nella stagione in corso conta circa settanta iscritti attivi, che a rotazione partecipano alle diverse attività (calcio a undici, a otto, a cinque, tornei, allenamenti ecc.), a seconda degli impegni di lavoro e familiari. Ci sono orchestrali, coristi, molti tecnici, amministrativi, tutti sono rappresentati e c'è anche una squadra femminile, nata nel 2017. Ci sono anche dei sostenitori importanti: "Main sponsor" è Mapei, per volere della Famiglia Squinzi, la cui passione per il calcio è nota, e tra gli altri sostenitori c'è la Pellegrini, l'azienda dell'ex Presidente dell'Inter, Ernesto. Chiusa l'operazione Vienna, adesso si guarda già al prossimo impegno: la Coppa Italia per Teatri che si disputerà a Roma il prossimo 30 giugno. Vinca il migliore, ma sempre con spirito di incontro e amicizia, nel segno di Claudio Abbado.

— ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico

NEWS

01 OPERA

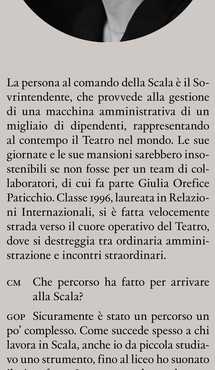
02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

GIULIA OREFICE PATICCHIO

Alla Scala dal 2023 nell'ufficio di Sovrintendenza, Giulia Orefice Paticchio racconta il lavoro dietro alla figura chiave del Teatro e il senso di responsabilità che ne deriva



La persona al comando della Scala è il Sovrintendente, che provvede alla gestione di una macchina amministrativa di un migliaio di dipendenti, rappresentando al contempo il Teatro nel mondo. Le sue giornate e le sue mansioni sarebbero insostenibili se non fosse per un team di collaboratori, di cui fa parte Giulia Orefice Paticchio. Classe 1996, laureata in Relazioni Internazionali, si è fatta velocemente strada verso il cuore operativo del Teatro, dove si destreggia tra ordinaria amministrazione e incontri straordinari.

CM Che percorso ha fatto per arrivare alla Scala?

GOP Sicuramente è stato un percorso un po' complesso. Come succede spesso a chi lavora in Scala, anche io da piccola studiavo uno strumento, fino al liceo ho suonato il pianoforte. La consapevolezza che non avrei fatto la musicista è arrivata presto e nel frattempo mi sono appassionata al Giappone, così mi sono laureata in Lingue Orientali (giapponese e coreano), completando il percorso con una magistrale in Relazioni Internazionali, seppur con una tesi di argomento musicale. Durante gli studi ho fatto un tirocinio in Ambasciata a Tokyo, dove il primo compito che ho avuto è stato scrivere il messaggio di benvenuto da parte dell'Ambasciatore per la Scala nella sua tournée in Giappone – che poi purtroppo non è stata realizzata. L'ho interpretato come un segno, o comunque come il segnale che avevo ancora un forte interesse in questo ambito, per cui mi sono iscritta al Master in Performing Arts Management dell'Accademia, per poi approdare definitivamente a lavorare in Teatro.

CM Dove oggi è nell'ufficio di Sovrintendenza. Cosa significa, in concreto?

GOP Le mie colleghe e io fungiamo da vero e proprio filtro operativo per il Sovrintendente: gestiamo la corrispondenza, l'agenda, le trasferte e tutte le pratiche burocratiche, sollevandolo da ogni incombenza che potrebbe rallentarne l'attività. È impensabile che una sola persona possa occuparsi di tutte le comunicazioni, delle informazioni e delle richieste che arrivano ogni giorno, per cui il nostro obiettivo è alleggerirlo da tutti questi compiti amministrativi affinché possa dedicarsi liberamente alle priorità strategiche, lavorando in modo più sereno ed efficace. Nel mio caso, sicuramente sto sfruttando tutta l'esperienza che ho accumulato da quando sono entrata in Scala: ho prima svolto un tirocinio presso l'Ufficio Rapporti Istituzionali, per poi lavorare in Produzione, prima di approdare dove sono adesso nel 2023. Queste due esperienze hanno contribuito in modo concreto alle competenze che oggi metto in campo ogni giorno. La prima mi ha permesso di sviluppare una maggiore familiarità con le dinamiche istituzionali e di comprendere più da vicino il funzionamento delle Fondazioni Lirico-Sinfoniche; la seconda, in Produzione, mi ha dato l'opportunità di entrare nel cuore pulsante del Teatro alla Scala, avvicinandomi al palcoscenico e a tutto ciò che ruota intorno alla realizzazione artistica.

CM In questo incarico quali sono le sfide più grandi?

GOP Il mio è un lavoro che richiede flessibilità: c'è tutta la parte serale, delle performance, del cerimoniale, ed è anche questo il bello e la particolarità di lavorare in Teatro. Forse l'aspetto più delicato è il lato umano, e lo sforzo continuo che richiede essere all'altezza di questa istituzione: la Scala è uno dei teatri più importanti del mondo, ed è nostro compito essere abbastanza empatici da capire le situazioni e potergli essere sempre di supporto nel suo gravoso lavoro. Ed è una cosa che si sviluppa nel tempo.

CM Lavorare a stretto contatto con il Sovrintendente le permette anche di incontrare artisti leggendari. Chi le è rimasto impresso?

GOP Il primo, senza dubbio, è Riccardo Muti. Lo incontrai dopo il concerto che fece qui con la Chicago Symphony Orchestra, e l'entusiasmo del pubblico era difficilmente descrivibile: ricordo una vera e propria processione di persone desiderose di salutarlo in camerino. Anche con Daniel Barenboim mi sono emozionata: crescere tutta la vita con la sua musica e i suoi spettacoli, per poi trovarselo di fronte, è stato commovente. E poi sicuramente Anna Netrebko, per il fascino da diva che in poche riescono a emanare. Quando è venuta per un recital le ho chiesto una foto, e appena scattata mi sono girata e le ho detto "*Ya Lyublyu Tebya*" ("ti amo", in russo). Lei è rimasta interdetta un secondo, poi serissima mi ha ringraziato sempre nella sua lingua. Un momento incredibile.

CM Guardando al futuro, quali aspirazioni ha per il suo percorso alla Scala?

GOP Mi sento sinceramente fortunata a lavorare in un luogo come il Teatro alla Scala, che rappresenta un'eccellenza nel panorama culturale italiano e internazionale. È un privilegio poter contribuire, anche nel mio piccolo, alla vita di un'istituzione così straordinaria. Non ho ancora compiuto 29 anni e so di avere ancora tanta strada davanti a me: sono contenta di dove sono arrivata finora, ma ho naturalmente il desiderio di continuare a crescere, sia professionalmente che personalmente. Guardando al futuro, mi piacerebbe acquisire sempre più autonomia, affrontando nuove responsabilità e continuando a mettere a frutto ciò che ho studiato e imparato.

— 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

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

PEER GYNT
Edward Clug

28 APRILE 2025

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

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, 28,
30 SETTEMBRE;
2, 3 OTTOBRE 2025

TRITTICO LANDER / KYLIÁN / BÉJART
Études
Harald Lander

Petite Mort
Jiří Kylián

Boléro
Maurice Béjart

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

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 06–07/25
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

DIRETTORE RESPONSABILE: Mattia Palma
CON LA COLLABORAZIONE DI: Paolo Besana, 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: Maschera per la messinscena di *Norma* di Olivier Py
Fotografia di Brescia e Amisano

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE