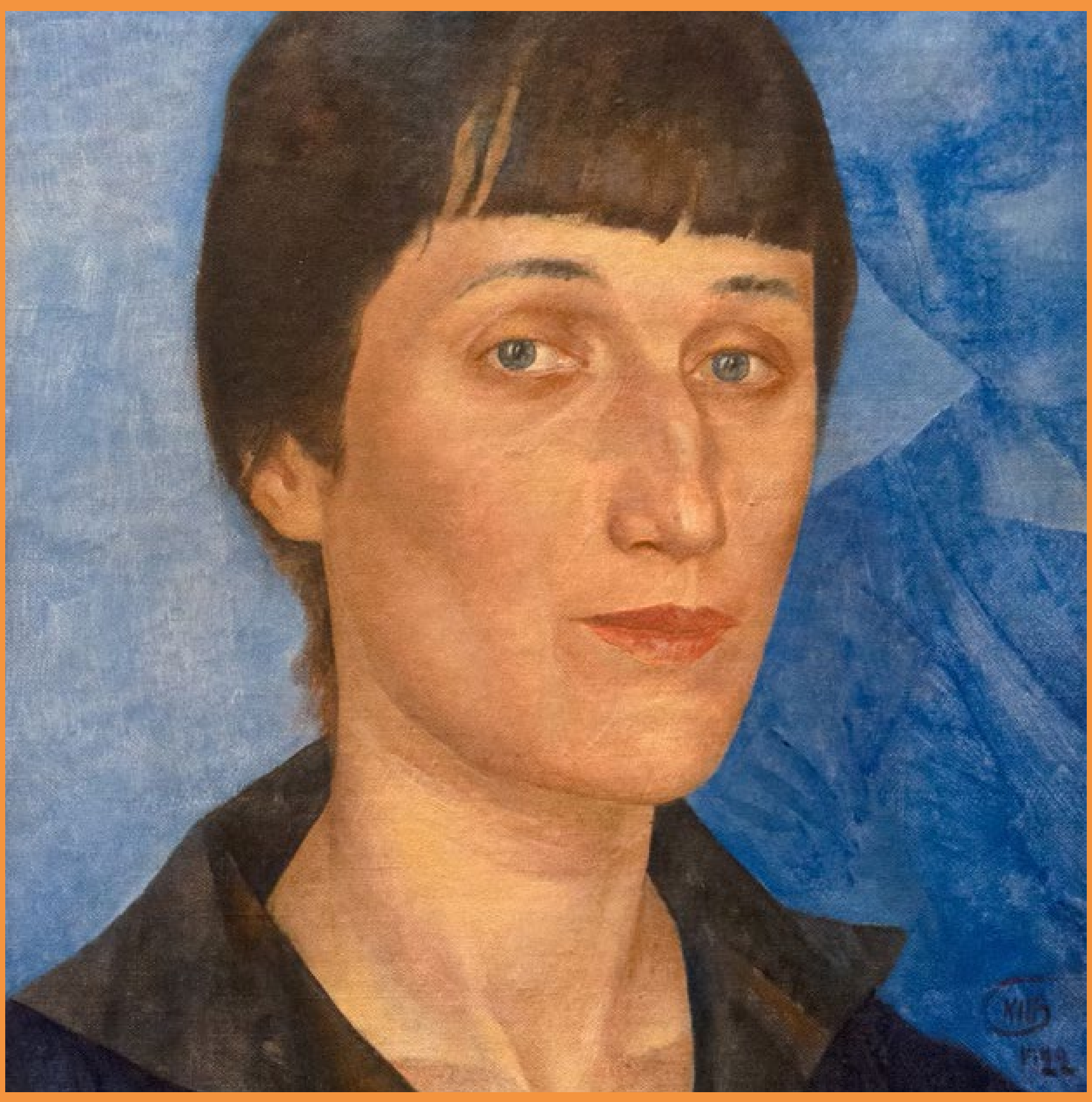
Rivista del Teatro 09/25

LA SCALA



Silvia Colasanti, Paolo Nori,
Giulia Giammona, Fabrizio Sinisi,
Gianluca Capuano, Marco Zoni

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

EDITORIALE

Durante la pausa estiva della Scala, la Rivista ha pubblicato online due articoli che ora aprono questo numero, offrendo riflessioni ironiche ma stimolanti sul modo in cui si vive e si racconta il teatro. Il primo riguarda il comportamento in sala – *dress code*, bon ton, abitudini – affidato ad Alberto Mattioli, giornalista, critico e soprattutto spettatore "impenitente" (come recita il titolo del suo ultimo libro uscito per Garzanti), che da anni difende con umorismo e molto buon senso il diritto a godersi l'opera senza rumori molesti. Il secondo, firmato da Paolo Besana, prende spunto dalla recente pubblicazione di Adelphi delle *Invettive musicali* di Nicolas Slonimsky per indagare come la critica abbia accolto, ma più spesso respinto, la novità, da Verdi a Debussy fino alla *Lady Macbeth* di Šostakovič, in scena il prossimo 7 dicembre. Una piccola guida semiseria al "rifiuto dell'insolito" che attraversa i secoli e i pregiudizi.

Proprio alla musica nuova (ma anche al rapporto tra arte e potere) è dedicata buona parte di questa uscita. *Anna A.* di Silvia Colasanti è la nuova opera della compositrice romana, che per il suo debutto alla Scala sceglie di dare voce alla poetessa russa Anna Achmatova e alla sua lotta silenziosa contro il regime staliniano. Un'opera "stratificata", scrive nella sua introduzione Fabio Sartorelli, al centro della quale, come Colasanti racconta ad Andrea Estero, c'è l'intenzione di "far cantare un'emozione, qualcosa che lo spettatore vive nel profondo, non qualcosa che si narra o si ricorda". Il libretto è affidato a Paolo Nori, che ha scritto per noi un testo in cui racconta della sua prima esperienza da librettista, del suo rapporto con la musica e con l'opera, oltre che ovviamente con la poesia di Anna Achmatova. Infine la regista Giulia Giammona e il drammaturgo Fabrizio Sinisi spiegano a Luca Baccolini la struttura frammentaria di *Anna A.*, con i suoi salti temporali da raccogliere sulla scena per ricomporre il racconto di una vita davvero fuori dall'ordinario.

«Ma lei può descrivere questo?
E io dissi: Posso.»

— DALLA PREFAZIONE ALLA RACCOLTA *REQUIEM* DI ANNA ACHMATOVA, 1 APRILE 1957

L'altro appuntamento operistico di settembre è invece un classico, la storica *Cenerentola* rossiniana reimmaginata da Jean-Pierre Ponnelle insieme a Claudio Abbado più di cinquant'anni fa, prima a Firenze, poi alla Scala dove con questa si giunge all'ottava ripresa, stavolta affidata agli allievi dell'Accademia guidati da Gianluca Capuano, che con Ilaria Narici discute approfonditamente della prassi esecutiva del repertorio italiano. Dell'importanza storica di questa produzione ci parla Luciana Ruggeri, recuperando la corrispondenza di quegli anni. Ma il capolavoro di Rossini, capace, come scrive Raffaele Mellace, di illuminare la realtà quotidiana "d'una luce surreale", è anche l'occasione per allargare lo sguardo sul mito di *Cenerentola*, favola raccontata migliaia di volte, anche in modi molto più impertinenti di quelli disneyani che tutti abbiamo in mente, come ricorda Daniele Cassandro nel suo Crossover. Mentre Fabiana Giacomotti, nella sua rubrica Teatro alla moda, ci riporta al tema del *dress code* con cui si è aperto il numero, raccontando di calcagnini, pantofoline e scarpette perse, da Basile a Perrault, arrivando con un salto virtuosistico a come si vestono oggi le varie "principesse" di TikTok. Chiudono il numero una panoramica firmata da Luisa Sclocchis su due appuntamenti con importanti orchestre ospiti – la London Symphony diretta da Antonio Pappano e la Staatskapelle di Dresda diretta da Daniele Gatti –, la segnalazione di Armando Torno di una nuova pubblicazione su Michelangeli, quella di Luca Ciammarughi di un disco stravinskiano diretto da Barbara Hannigan, e l'intervista allo scaligero del mese: il Primo flauto Marco Zoni, che racconta a Carlo Mazzini i suoi trent'anni in Orchestra.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

NEWS

Manuale minimo
di sopravvivenza
scaligera

↘

La stroncatura
ricorrente

↘

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Abiti di Alessandro Michele per Gucci (2017-2022)

Incisione con persone nel foyer della Scala, disegno di Germano Antuni Museo Teatrale alla Scala

MANUALE MINIMO DI SOPRAVVIVENZA SCALIGERA

***Dress code*, applausi intempestivi, telefonini accesi e cravatte preannodate: tutto ciò che avreste sempre voluto sapere su una serata alla Scala ma non avete mai osato chiedere**

Dovrebbe, come sempre, prevalere il buonsenso. *Common sense*, da voi know. Sicome però trattasi di mere rara, rarissima, anzi quasi introvabile, la un senso aiuterà la gente ad avere buonsenso e date delle regole, in tono magari non ultimativo, perché in fin dei conti è un teatro, non una caserma, ma cogenti e costringenti. Va bene che la sanzione può essere soltanto morale, ma fare la figura dei babbei difficilmente dimenticati, in quella che dovrebbe essere la lingua ufficiale dell'amato Teatro, in mi limave, di prima è una condanna che scabbio il diavolo. Si parla, ovviamente, di una *quaestio* assai *revasta*, che periodicamente riemerge, risplende, rinviene come i ripetoni di *Bohème* ogni fine d'anno (gli spettatori, s'intende; i professori dell'Orchestra hanno già il loro frac, le maschere – e più giovani del mondo per inizio – idem, gli artisti del Coro e del Corpo di ballo i costumi di scena). Escludiamo fin da subito il direttore. Bacchetta e bottoniera (l'eccezione che non fa la regola, lo smoking per i maschietti e una regola non scritta e di conseguenza osservatissima, la mezza da gran sorée per le femminucce anche, benché siamo per sempre a Milano, quando una sobrietà umanizza la tradizionale leggenda era anche maggiore, tanto più che le prime di paranza annuali erano due: oltre la tradizionale di stagione, quella della Piera campionaria. Le vette maggiori si toccarono probabilmente nei favolosi Sessanta, grandi vaporosissimi abiti da sera delle signore erano così ampi da cacare ingorghi e gravigli nei corridoi dei palchi. Quanto all'ultimo frac visto alla Scala, intendo in platea e non sul podio e in buca, le forti sono discordanti, ma più o meno dovrebbe risalire alla stessa epoca e anche qui, con molti distinguo: l'ultimo uomo con le code arrivò anche con il cilindro? C'è chi giurerebbe di sì.

Ma prendiamo una recita normale. Un tempo non lontano, i direttori artistici giovani li richiedevano, sui biglietti c'era un invito alquanto perentorio a presentarsi in giacca e cravatta in platea e palchi, e con l'abito scuro in occasione delle prime rappresentazioni prime di ogni ritmo non stagionale. Poi venne Pereira, con la conseguente alleviazione turistica: e vuoi che, fra un Alberto della vita e una coda al pialgiope giapponese, non si sarebbe una scappata alla Scala? Pretendere la giacca e la cravatta, altrettanto d'estate e in piena riscaldamento globale, sarebbe stata utopistico, e forse sadico. E così il diktat "aprave", per dirla in libretterese, per essere sostituito con un elegante e non ben definito invito a presentarsi che si limita a suggerire che il biglietto non sarebbe stato rimborsato alle mutandaro dimbuitato al posto delle porte del Tempio. Questo ha comportato, parole di Paolo Besana, Direttore della Comunicazione della Fabbrica, "una gran libertà in più per le maschere, qualche scenata sporadica e qualche incasso di più per i negozi di abbigliamento della zona". Che hanno fornito pantaloni lunghi a tempo di record a un signore, e nel complesso lui non ne ignora affatto: "*Traviata* compresa e *Scala-tore*". Ma si sa che in Italia le regole non vengono abolite, semplicemente aggirate. Semplicemente, vogliamo dire, come è capitato anche a questa. Così la Scala ha deciso che reputa ivvate e le maschere non sono tenute a far rispettare, con la solita inflessibile screscia, le norme già a disposizione di tutti sul sito: "La Direzione invita il pubblico a seguire un abbigliamento consono al decoro del Teatro, nel rispetto del Teatro stesso e degli altri spettatori". Seguono i glossari di cosa entrare e bermuda (ma non per le ciabatte, forse nel frattempo sdoganate dalla moda!), e una relativa precisazione di tempistica. Equesta attualmente è la regola. Il glossatore è però tenuto a commentarla. Ora, adeguiamo l'abbigliamento all'occasione, ma deve essere un riflesso condizionato. Prendere esempio dal principe di Salina che, desiderando chiedere la mano di Angelica a Donnafugata, si fece accompagnare da un barbiere, con la solita inflessibile screscia, le norme già a disposizione di tutti sul sito: "La Direzione invita il pubblico a seguire un abbigliamento consono al decoro del Teatro, nel rispetto del Teatro stesso e degli altri spettatori". Seguono i glossari di cosa entrare e bermuda (ma non per le ciabatte, forse nel frattempo sdoganate dalla moda!), e una relativa precisazione di tempistica. Questa

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

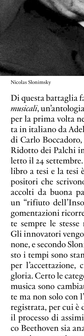
04 RUBRICHE

Theodor Zasche, *Caricature di Gustav Mahler e di Wilhelm Jahn* 1903
RAG IMAGES / MONDADORI PORTFOLIO

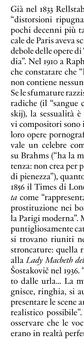
LA STRONCATURA RICORRENTE

Adelphi pubblica in italiano *Invettive musicali*, un catalogo di feroci stroncature a compositori oggi venerati, molti dei quali sono tra i protagonisti della prossima Stagione scaligera. Presentazione nel Ridotto dei Palchi il 24 settembre

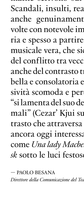
101 anni sono tanti; eppure leggendo la biografia di Nicolas Slonimsky ci si meraviglia che abbiano potuto contenere tanti avvenimenti, tanti luoghi, tante persone. Nicolas Leonidovič Slonimsky nasce nel 1894 a San Pietroburgo, regnante lo Zar Alessandro III, e muore nel 1995 a Los Angeles, 15 anni dopo aver condiviso il palcoscenico con Frank Zappa. Nel mezzo c'è una vita di avventure cominciata dando lezioni di pianoforte ai nipoti dello Zar e, durante la Rivoluzione, fuggendo a Parigi. Lì, mentre campa suonando nei caffè, Slonimsky conosce il direttore d'orchestra Sergei ("Serge") Koussevitzky. Quando entrambi varcano l'oceano, Koussevitzky assume la guida della Boston Symphony e ne fa il tempio americano delle avanguardie; scegliendo Slonimsky come assistente musicale. Slonimsky fonda la sua orchestra da camera e si crea la sua fama personale, tanto che Chaplin lo fa affittare la prima assoluta di *Three Places in England*; un anno successiva tournée a Parigi conosce Edgar Varèse, che gli dedica *Ionisation*. Negli anni successivi abbandona progressivamente la direzione d'orchestra per dedicarsi all'attività accademica e alla scrittura: degli anni '40 è il *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, un testo apprezzato in particolare dai grandi del jazz, da John Coltrane a Charles Mingus e Dave Brubeck. Negli ultimi anni Slonimsky si trasforma in una star delle università americane, dove tiene lezioni affollatissime e divertentissime, fa amicizia con Frank Zappa, che lo fa partecipare a un suo concerto a Santa Monica, e continua la sua battaglia culturale per la musica nuova.


Nicolas Slonimsky

Di questa battaglia fa parte anche *Invettive musicali*, un'antologia di stroncature uscita per la prima volta nel 1953 e ora pubblicata in italiano da Adelphi con la prefazione di Carlo Boccadoro, che la presenterà nel Ridotto dei Palchi insieme ad Angelo Foletto il 24 settembre. *Invettive musicali* è un libro a tesi e la tesi è affascinante: i compositori che scrivono musica nuova sono accolti da buona parte della critica con un "rifiuto dell'Ecuilibrio" che utilizza argomentazioni ricorrenti – sostanzialmente sempre le stesse nel corso del tempo. Gli innovatori vengono poi accolti nel Canone, secondo Slonimsky anche per questo i tempi sono standard: circa vent'anni per l'accettazione, circa quaranta per la gloria. Certo le categorie di ricezione della musica sono cambiate, fondamentalmente ma non solo con l'avvento della musica registrata, per cui è difficile sostenere che il processo di assimilazione dell'eccentrico Beethoven sia analogo a quello dell'eccentrico – poniamo – Morton Feldman. Il catalogo di sfoghi e invettive compilato da Slonimsky non è per questo meno curioso, né la sua classificazione di insulti ricorrenti meno azzeccata, tanto più che tra i bersagli ci sono numerosi compositori ben rappresentati nella prossima Stagione scaligera, da Verdi a Debussy e Šostakovič. Il primo argomento dei censori naturalmente è l'incomprensibilità: la nuova musica viene paragonata a lingue sconosciute ("Il *Concerto per violino* di Schönberg è una conferenza in cinese sulla quarta dimensione"), a versi di animali (soprattutto gatti, ma il Daily Telegraph non mancava di paragonare i *Cinque Pezzi* di Schönberg all'"ora del pasto in uno zoo") o puro caos ("tanto valeva che Prokof'ev avesse caricato uno schioppo con varie migliaia di note e poi lo avesse scaricato contro una parete vuota"), mentre si sottolinea l'impossibilità di giudicare l'esecuzione. Un critico inglese scriveva nel 1869 della musica di Schumann: "Lasciltatore più sensibile non riuscirebbe a individuare le note suonate male, quante che fossero". È frequente anche l'argomento opposto a quello di Cage, ovvero l'accusa di essere gelida scienza matematica. Se la Boston Gazette giudicava la Prima di Brahms "musica matematica sviluppata con fatica da un cervello senza immaginazione", il Times di Londra rilevava nella musica di Ravel "una freddezza quasi da rettile". Le due argomentazioni opposte poggiano su un unico rimprovero fondamentale: la mancanza di melodia.


Nicolas Slonimsky nel 1913

Già nel 1833 Rellstab accusava Chopin di "distorsioni ripugnanti della melodia" e pochi decenni più tardi la Gazette Musicale de Paris aveva scritto "*Rigoletto* è la più debole delle opere di Verdi, manca la melodia". Nel 1907 a Raphael Cohor non restava che constatare che "la musica di Debussy non contiene nessuna traccia di melodia". Se il sumerio razziste sono greci ma sposradiche (il "sangue calmucco" di Čajkovskij), la sessualità è una costante: i nuovi compositori sono impotenti e lascivi, le loro opere pornografiche. Sull'impotenza rale un celebre commento di Nietzsche su Brahms ("ha la melanconia dell'impotenza: non crea per pienezza ma è assetato di pienezza"), quanto alla dissoluzezza nel 1896 il Times di Londra bollava *La traviata* come "rappresentazione pubblica della prostituzione nei bordelli e abomini della Parigi moderna". Molti degli argomenti puntigliosamente catalogati da Slonimsky si trovano riuniti nella più celebre delle stroncature: quella riservata dalla Pravda alla *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič nel 1936. "Il canto è rimpiazzato dalle urla... La musica starnazza, grugnisce, ringhia, si autostrangola per rappresentare le scene amatorie nel modo più realistico possibile". E qui è interessante osservare che le voci del "mondo libero" erano in realtà perfettamente allineate.


Nicolas Slonimsky dirige *Ionisation* di Varèse all'Ircam

Il Sun di New York aveva scritto l'anno prima: "Šostakovič è senz'altro il più importante compositore di pornografia musicale della storia della musica... una glorificazione del rigo di cose che sozze mattie scrivono sui muri dei gabinetti". Scandali, insulti, reazioni ideologiche ma anche genuinamente emotive, scritte a caldo con nervose immaginazione letteraria e spesso a partire da una preparazione musicale vera, che sicuramente ci parlano del conflitto tra vecchio e nuovo, ma forse anche del contrasto tra la visione di un'arte bella e consolatoria e la spinta a un'espressività scomoda e perturbante, che magari "si lamenta del sad destino e racconta i suoi mali" (Cezar' Kjui su Čajkovskij). Un contrasto che attraversa le epoche e che rende ancora oggi interessante portare un'opera come *Una lady Macbeth del distretto di Mcensk* sotto le luci festose del 7 dicembre.

– PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

01

OPERA

INTRODUZIONE
Cenerentola

INTERVISTA
A GIANLUCA CAPUANO
Filologia e belcanto

INTRODUZIONE
Anna A.

INTERVISTA
A SILVIA COLASANTI
Poesia contro
il potere

Scrivere il libretto
di Anna A.

INTERVISTA
A GIULIA GIAMMONA
E FABRIZIO SINISI
Nel tempo dell'attesa

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

La Cenerentola, regia di Jean-Pierre Ponnelle, 2019

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

La Cenerentola, regia di Jean-Pierre Ponnelle, 2019

CENERENTOLA

Ad appena un anno dal *Barbiere di Siviglia*, e sempre per le scene romane, con *La Cenerentola* (1817) Rossini corona con due capolavori inarrivabili la storia secolare dell'opera buffa: genere che il secolo romantico avrebbe relegato a una marginalità culturale che risulta evidente dall'interesse modesto dei suoi autori maggiori (al di là dei due meravigliosi titoli donizettiani, Bellini l'ignorò e Verdi l'incrociò solo ai due estremi della sua parabola). Due capolavori, si diceva: stessa aria di famiglia, da un lato, ma quanto diversi dall'altro! Se il *Barbiere* ricalca fedelmente il modello d'una commedia in prosa dal meccanismo formidabile, anche tramite la mediazione del collaudato libretto intonato da Paisiello, *La Cenerentola* sfrutta direttamente alcuni libretti di pochi anni prima (l'*Agatina* scaligera di Francesco Fiorini, musica di Stefano Pavesi, esemplata su una *Cendrillon* parigina) per mettere in scena la più classica delle fiabe. Se le origini di quest'ultima si perdono nell'antichità, e se il titolo dell'opera rossiniana deriva (ma solo il titolo, si badi!) da un capolavoro della letteratura barocca, *La gatta Cenerentola* dalla raccolta *Lo cunto de li cunti* (1634-36) di Giambattista Basile, la versione che s'impone nell'immaginario odierno è sicuramente il film d'animazione prodotto dalla Disney nel 1950, ancora freschissimo, come fosse appena uscito.

Per affrontare *La Cenerentola* rossiniana occorre dimenticare tutto l'apparato fantastico Disney: la fatina, la zucca/carrozza, i topini e perfino la scarpetta. In Rossini la fiaba è calata nella quotidianità iperrealistica di un'ambientazione *ancien régime* allora ancora attualissima, in cui si confrontano un principe regnante e un aristocratico decaduto e squattrinato (Don Magnifico). L'improbabile scarpetta è sostituita da un più pratico e prosaico braccialetto, e tutta l'aura di magia si riduce al personaggio vagamente pirandelliano di Alidoro, che di magico in realtà non ha nulla, se non che prevede quasi profeticamente come la vicenda andrà a finire (col trionfo del bene, anzi della bontà di Angelina).

La magia nella *Cenerentola* rossiniana in realtà c'è, eccome. Ma è nella musica, perfettamente assecondata, anzi potenziata, dall'invenzione visiva della messinscena di Jean-Pierre Ponnelle: un classico della regia contemporanea che non dimostra affatto i suoi 54 anni e sembra anzi connaturato alla partitura di Rossini. Le scene, la gestualità, le invenzioni di Ponnelle immergono infatti la vicenda in un'aura fantastica in cui, benché ci si trovi di fronte a situazioni tutte senza eccezioni normali, si percepisce che c'è qualcosa che va oltre, che illumina la realtà quotidiana d'una luce surreale. Principio che Ponnelle desume direttamente da Rossini. Simbolo sonoro di questa nuova dimensione che la musica proietta sulla realtà, anzi di questa realtà alternativa che essa crea da spunti insignificanti, sono le situazioni di caos ludico messe in atto nel finale I e forse ancor meglio nel sestetto "Questo è un nodo avviluppato", in cui l'azione è congelata in puro delirio vitalistico, quasi a squarciare la tela della finzione teatrale, aprendo a un'altra dimensione.

— 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

Gianluca Capuano, 2023

FILOLOGIA E BELCANTO

Intervista a Gianluca Capuano
di Ilaria Narici

Per il suo debutto scaligero, alla guida dell'Accademia della Scala, Gianluca Capuano dirige *Le Convenienze*. Ovvero come riflettere su strumenti storici, prassi esecutive e rilettura critica del repertorio italiano

Il 6 settembre Gianluca Capuano debutta al Teatro alla Scala dirigendo *Le Convenienze* di Rossini, nella storica produzione firmata da Jean-Pierre Ponnelle. Un ritorno nella sua città per affrontare il belcanto con sguardo filologico.

IN Lei ha diretto molti Rossini, in particolare dal 6 al 19 settembre, sempre il suo debutto al Teatro alla Scala.

GC In realtà ero già nel cartellone della Scala per la Stagione 2019-2020 con *Agrippina* di Händel, poi per ciò è successo, i programmi sono saltati. Ora ritorno nella mia città, con sono molto legato e dove ho studiato, al Conservatorio, all'Accademia di Musica e poi all'Università, dove mi sono laureato in Filosofia.

IN Ci sono titoli più rossiniani: oltre a *Le Convenienze*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *La donna del lago*, *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell*, anche con Lorenzo Mattei per "Les Musiciens du Prince" fondato da Cecilia Bartoli a Monte Carlo, di cui lei è direttore principale dal 2019.

GC Sì, ho diretto molto Rossini, soprattutto buffo. Mi mancano titoli seri come *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione* e *Maometto II*, sebbene nel 2021 stiamo stati ospiti per una settimana dedicata a Rossini allo Staatsoper di Vienna con "Les Musiciens du Prince" (Festival "Rossini Mania") ed è stato un successo incredibile con *Il turco in Italia* in versione scenica, *Le Convenienze* in versione concertante e un gala rossiniano. Non dimenticheremo mai i 45 minuti di applausi dopo *Convenienze*! L'anno prossimo prepareremo un'opera di Rossini a Salisburgo.

IN Qual è il valore aggiunto nell'eseguire Rossini con gli strumenti originali? e quali sono le implicazioni di un'esecuzione storicamente informata?

GC Noto uno iato tra la ricerca musicologica e la prassi esecutiva. Le orchestre moderne, rispetto a quelle composte da strumenti d'epoca, parlano un linguaggio diverso, mentre l'esecuzione con gli strumenti d'epoca permette uno dialogo molto più stretto con il testo e con i segni dell'autografo, per me un punto di partenza imprescindibile. Ciò non toglie che mi capita spesso di eseguire Rossini con orchestre moderne.

IN Quando dirige orchestre moderne lavora sulla prassi esecutiva?

GC Mi capita, come a Vienna, di trovarmi in situazioni in cui le prove sono molto risicate. In questi casi non posso fare un certo e proprio lavoro preparatorio con l'orchestra. Nel caso dirigerò una nuova produzione bellinisana sempre a Vienna, e in quest'occasione avrò modo di approfondire il discorso dell'orchestra, può essere che che i margini di intervento con le orchestre moderne sono sempre limitati. Si possono cogliere spunti anche alcuni giorni prima dell'esecutivo informato: lavorare sui modi di attacco, sui fraseggi, sull'equilibrio strumentisti, la meccanica del tempi, che è una cosa essenziale nella prassi esecutiva e che è un po' dimenticata nelle orchestre *mainstream*. E il lavoro che farò anche con l'Orchestra dell'Accademia della Scala per *Le Convenienze*. Dedicarsi a questo repertorio quasi vergine per la filologia esecutiva, anche perché i programmatori storici di *performance* practice non si sono mai veramente occupati di questo repertorio, se non per curiosità occasionali. Eseguire il belcanto di strumenti d'epoca, in questi ultimi anni si è avanzato molto nel repertorio e nella tecnica, come dobbiamo ringraziare Bruckner con gli strumenti originali. Più raro che qualcuno si sia occupato di Rossini, Bellini, Donizetti in maniera e con la giusta consapevolezza di chi viene da un *background* di filologia e di studio serio di fare il proprio colmare questo gap.

IN Il fatto di usare strumenti originali in orchestra ha anche un impatto sulle voci.

GC Certamente, perché è tutto connesso. Gli strumenti originali non sono un dogma. Neanche noi antichisti patiamo più di tanto le ortodossie e le intransigenze che sarebbe una posizione del tutto inattuale, quanto pietrosto di un'esecuzione informata, che adotta gli strumenti, non solo musicali ma anche filologici, e che tiene conto di tutti ciò che di extramusicale è necessario per integrare le conoscenze della musica di quel periodo. Non è detto che non si possa fare una lettura molto attenta informata con un'orchestra che usa strumenti del primo Novecento. È certamente anche una questione di sensibilità estetica sotteso a questo tipo di lettura. Poi chiaramente quando eseguo Rossini per Les Musiciens du Prince cerco di usare le mie intenzioni musicali al cospetto per esempio di un'orchestra che ho modellato secondo la mia visione. Lo scorso febbraio siamo arrivati a eseguire a Parigi, *Das Rheingold*, e poi quest'estate siamo è in cartellone *Die Walküre*, sempre a Monaco. Si tratta di un'impresa impegnativa e bellissima, che fa maturare molto l'orchestra perché sono quasi turni neofiti in questo repertorio, lo stesso dirigo Wagner per la prima volta a dicembre. Gli interpreti sono anche consapevoleza della "filologia" relativa al loro strumento, che è la comprensione del repertorio precedente.

IN Esecuzione con un'orchestra moderna implica la considerazione del numero degli strumenti? Sappiamo che all'epoca di Rossini i loro numeri fra le sezione predominante dell'orchestra.

GC Se parliamo di distribuzione dei suoni in orchestra, dobbiamo necessariamente ricorrere agli strumenti dell'epoca. Se mettessi otto contrabbassi moderni in duchessa sarebbe un violoncelli moderni, la cosa non funzionerebbe. Però – ed è solo un esempio – spendo che i contrabbassi dell'epoca erano strumenti a tre corde il discorso si fa interessante e si apre un campo di ricerca molto ampio. Con le orchestre moderne bisogna ricorrere a compromessi e adottare organici contenuti per non mettere in difficoltà i cantanti, come è il caso della prossima produzione della *Cenerentola* in Scala.

IN Riscontra pregiudizi verso l'uso degli strumenti antichi?

GC Alcuni operatori del settore sono ancora convinti che gli strumenti originali siano imperfetti tecnicamente, ma si tratta di un luogo comune. Oggi la cultura è evoluta tantissimo, soprattutto la tecnica degli strumenti è fatta molto bene: ce ne Wagner o Mahler con gli strumenti della loro epoca in modo impeccabile e oggi abbiamo orchestre (a imprescindibili negli anni Settanta e Ottanta. Ritengo che l'utilizzo degli strumenti d'epoca ci permetta di comprendere nel profondo il significato del segno musicale del compositore. Tante cose che Rossini scrive nei suoi appunti non comprendono a fondo se non sappiamo come funziona uno strumento di quell'epoca, che rapporto sonoro aveva tipetto agli altri strumenti, che caratteristiche tecniche aveva. Se sentiamo un corno cantante, usato spesso da Rossini anche per importanti assoli, ci rendiamo conto che è un altro mondo rispetto al suono bello, leggato e omogeneo di un corno moderno che rinuncia però a tutti i connotati retorici della scrittura. La filologia del testo è per me imprescindibile e credo lo debba essere: per qualsiasi direttore che si avvicina alla musica dei secoli passati. Unitevi il rischio di critiche ma sempre con un occhio volto alle fonti, e si fa un che le altre non sono un feticcio. L'opera d'arte è sempre aperta e in costante divenire. Sortido quando sento ancora affermare che "filologia" significa il rispetto sacrale di un monumento immocabile e invariabile; oppure quando si pensa di essere filologi eseguendo soltanto nella una integrità interne di più antistorico. Pensiamo anche all'arte italianissima del recitativo, un genere che brado tra parlato e cantato quante volte sentiamo ancora recitativi eseguiti in modo meccanico e quadrato! Il recitativo deve essere parlato. "Recitativo" seguendo il libero flusso temporale peculiare della parola.

IN *Le Convenienze* è un'opera buffa?

GC Perreti, il libertista di *Cenerentola*, *Anna Bolena*, *Gianni di Parigi* e *Don Pasquale*, non *Conti Pure* e ancora *L'Orfeo* di Monteverdi, si tratta di un genere nato nel XVIII secolo, a metà strada tra il buffo e il serio, che ogni compositore declina ed elabora secondo la sua idea drammaturgica. Non stiamo anche all'arte italianissima del recitativo, un genere che brado tra parlato e cantato quante volte sentiamo ancora recitativi eseguiti in modo meccanico e quadrato! Il recitativo deve essere parlato. "Recitativo" seguendo il libero flusso temporale peculiare della parola.

IN *La Cenerentola* è un'opera buffa?

GC Perreti, il libertista di *Cenerentola*, *Anna Bolena*, *Gianni di Parigi* e *Don Pasquale*, non *Conti Pure* e ancora *L'Orfeo* di Monteverdi, si tratta di un genere nato nel XVIII secolo, a metà strada tra il buffo e il serio, che ogni compositore declina ed elabora secondo la sua idea drammaturgica. Non stiamo anche all'arte italianissima del recitativo, un genere che brado tra parlato e cantato quante volte sentiamo ancora recitativi eseguiti in modo meccanico e quadrato! Il recitativo deve essere parlato. "Recitativo" seguendo il libero flusso temporale peculiare della parola.

IN Infatti è anche un'opera molto cinica...

GC Esattamente. Cinismo e ironia sono elementi ripresi dal linguaggio rossiniano (ti pensi al caratteree di Don Magnifico). In Rossini c'è sempre un momento che ti rifà alla tradizione retorica antica, un aspetto che vivrà ancora a lungo nel corso dell'XIX secolo. Il belcanto e Rossini vengono dipinti magistralmente dal compositore con i mezzi della retorica musicale.

IN Nella *Cenerentola* userà il fortepiano?

GC Uscremo non fortepiano ma un suono contemporaneamente. È una scelta che abbiamo già fatto e di moderno compresenti in un melodramma come *Le Convenienze*. Gli interventi della tastiera sono da considerare come un ulteriore meterato. Essenziale è la presenza di una tastiera di suono e commenta anche nei numeri chiusi, e non solo nei recitativi, secondo la prassi consolidata dell'epoca. Con i giovani dell'Accademia della Scala, che condividono questa passione, si diverteranno a improvvisare e a citare anche in modo acrobatico al pubblico non sfuggirà la citazione, per esempio, di un tema di Wagner o del suono di un motore modello di cellulare.

— ILARIA NARICI
Direttrice scientifica della Fondazione G. Rossini

SCOPRI E ACQUISTA

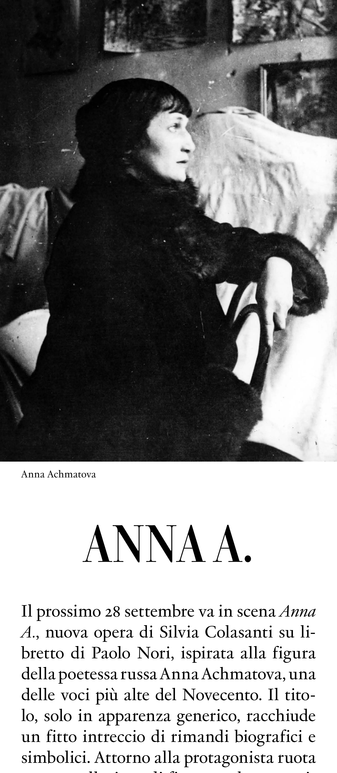
NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE



Anna Achmatova

ANNA A.

Il prossimo 28 settembre va in scena *Anna A.*, nuova opera di Silvia Colasanti su libretto di Paolo Nori, ispirata alla figura della poetessa russa Anna Achmatova, una delle voci più alte del Novecento. Il titolo, solo in apparenza generico, racchiude un fitto intreccio di rimandi biografici e simbolici. Attorno alla protagonista ruota una costellazione di figure realmente esistite: Lidija Čukovskaja, Nina Berberova, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'štam...

La vicenda si snoda tra il 1911, anno in cui Anna si scopre poetessa, e il 1966, anno della sua morte: un arco di tempo che attraversa i decenni più oscuri del terrore staliniano. Il nucleo narrativo gravita attorno a un fatto reale e straziante: l'arresto del figlio Lev, nel marzo del 1938. Per diciassette mesi, Anna si unisce alla lunga, muta fila di donne davanti al carcere leningradese delle Croci. Si attende per giorni, stringendo fra le mani un piccolo pacco da consegnare. Se la guardia lo accetta, significa che il congiunto è ancora vivo; se lo respinge, vuol dire che è già stato fucilato.

Un giorno, una donna le chiede: "Ma lei, questo lo può raccontare?". "Posso", risponde Anna.

Nascono così le poesie del ciclo *Requiem*, affidate alla memoria dell'amica Čukovskaja e poi bruciate: perché la memoria è l'unico luogo che il potere non può controllare.

Questa tensione tra parola e censura, tra memoria viva e oblio imposto, è il cuore pulsante dell'opera. Colasanti la traduce in una partitura densa, lirica e drammatica, a tratti perfino ironica.

In scena convivono due Anna: attrice e soprano, presente e passato, accompagnate dalla figura di Lidija (attrice). Attorno a loro si affollano le voci del passato, in un flusso continuo di ricordi e visioni.

L'orchestra si fa voce interiore: la scrittura musicale è insieme narrazione e regia, con presenze sonore ora massicce, ora evanescenti. Gli assoli di violino evocano la figura di Anna; la fisarmonica e un accenno di polka rimandano al mondo popolare russo; una citazione di valzer si carica di ambiguità. Emblematico è l'epigramma contro Stalin di Mandel'štam – il poeta che osò sfidare il regime e fu inghiottito dal gulag – trasformato da Colasanti in un valzer beffardo, una danza verso la morte.

Non mancano momenti di intensa evocazione, come il vento gelido che accompagna il lamento delle madri, il telefono che squilla nella casa di Pasternak – con Stalin all'altro capo della linea –, o il linguaggio burocratico della critica di regime, che irrompe nella partitura in netto contrasto con la voce limpida dei poeti – vivi o morti – pervasa da un'inattesa purezza tardo-rinascimentale.

Ma quando sulla scena si manifesta la figura allegorica del Potere, l'incanto si rompe: l'armonia si disgrega, le melodie si riducono a frammenti ossessivi, il tessuto orchestrale si incrina. Lo stile diventa sprezzante, ipnotico, paternalistico e suadente, a ricordarci che nella logica del Potere la libertà è solo quella concessa dall'alto. Opera intensa e stratificata, *Anna A.* somiglia alla vita di chi resiste: con forza quieta, ma intransigente. Silvia Colasanti restituisce tutta la complessità della lotta interiore contro la dittatura, affidandola a una musica che è gesto, pensiero e, a sua volta, atto di resistenza.

— FABIO SARTORELLI

Insegna Storia della musica al Conservatorio di Milano e all'Accademia Teatro alla Scala. È autore di saggi, conferenze e progetti divulgativi dedicati all'opera e alla musica, in particolare fra Ottocento e primo Novecento.

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

POESIA CONTRO IL POTERE

Intervista a Silvia Colasanti di Andrea Estero

Silvia Colasanti dà voce alla potentessa russa Anna Achmatova, simbolo di resistenza e memoria nel cuore della totalitaria stalinista, in una nuova opera per la Scala, *Anna A.*, che intreccia poesia, storia e dolore materno

"Negli anni terribili, negli anni del terrore, ho passato diciassette mesi in fila davanti al carcere di Leningrado". Parola di Anna Achmatova, la grande poetessa russa vissuta negli anni dello stalinismo. Suo figlio le era stato sottratto per l'unica colpa di portare il cognome del padre, Nikolai Gumilёv, noto poeta dissidente fucilato "per attività sospette". Nella statua che poi le hanno fatto, lei è ancora lì, guarda il dune e la neve, rende un immobile pellegrebe di bronzo: le nevi se sciogle come le lacrime versate insieme a tutti le altre madri russe. *Anna A.* è la nuova opera per la Scala di Silvia Colasanti, la terza messa dal successo del *Nome della rosa* di Francesco Filidei, l'intresse per la contemporaneità torna a coinvolgere il Piermarini. Stavolta è ancora una volta c'è in scena un grande caso letterario: la protagonista è la letteratura.

AE Silvia Colasanti, come è nato questo interesse per la figura di Anna Achmatova?

SC Sono stata da sempre affascinata dalla letteratura russa, e da diversi anni seguo Paolo Nori, scrittore, studioso e traduttore di letteratura russa.

All'epoca, l'ultimo suo volume che avevo letto era *Sanguina amara*, su Dostoevskij. Non aveva ancora pubblicato il suo bellissimo libro su Anna Achmatova. Siccome amo molto, e sono una grande lettrice di poesie, iniziai a riflettere sul fatto che Achmatova fosse anche un personaggio interessante, dalla vicenda umana incredibile – madre, figlia, moglie, amante, intra cui Modigliani, tante amicizie e scambi profondi con figure di spicco del mondo dell'arte – oltre che autrice di un'opera eccezionale con la punta di diamante costituita dal *Requiem*: in questo ciclo poetico per la prima volta la storia, la politica, fa il suo ingresso nei suoi versi, precedentemente molto belli ma privati, intimi.

AE Non è mai semplice mettere in scena un romanzo, figuriamoci una raccolta di poesie...

SC Ma mi piaceva l'idea di mettere in musica qualcosa di questo *Requiem*. Senza però come scelta di fare una trasposizione fedele, contatto Paolo Nori e lui mi rivela che stava per scrivere un libro proprio su Anna Achmatova. Praticamente ci siamo accordati subito. In questa coincidenza c'era qualcosa di profetico.

AE L'idea dunque parte da lei, mentre il libretto è di Paolo Nori?

SC Sì, il libretto è di Nori, ed è il suo primo testo per un'opera lirica; Fabrizio Sinisi è il drammaturgo.

AE Come riassumere una vicenda umana, artistica e politica durata più di 50 anni?

SC Prima di tutto ho cercato di selezionare cosa portare in scena. Perché la sua è stata una vita molto ricca, ma a me interessava il rapporto tra arte e potere. Quindi ho scelto gli argomenti: il figlio imprigionato, il primo e il terzo marito entrambi censurati, la sua amicizia con un altro intellettuale scomodo come Mandel'stam, e così via. Quando abbiamo cominciato a lavorare al libretto, io e Paolo – fabrizio è intervenuto dopo – abbiamo mantenuto una certa difficoltà a mettere insieme tanti episodi vissuti in periodi diversi. E per fare è sempre molto importante fare anche l'argomento di cui un'opera tratta, contestualizzarlo storicamente, comprendere il motivo per cui se ne parla...

AE Con Paolo Nori, e la sua grande conoscenza della letteratura e storia russa, questo problema non dovrebbe esserci.

SC Paolo sembra aver vissuto dentro casa della Achmatova. Su tutto. Com'era fatta la sua casa, come si svolse una certa festa, perfino dove hanno cucinato – per dire – quell'uovo... C'era però il grande rischio di esagerare col "racconto": per me l'opera è un luogo in cui si agisce, si prosegue sentendo. Mi interessa di più cosa succede in quel momento, qualcosa che lo spettatore vive nel profondo, non qualcosa che si narra o si ricorda.

AE Quale soluzione?

SC Per assecondare le due esigenze (capire ma anche vivere, sentire) mi sono detta: adoperiamo Anna. Da lì ho pensato che avrei abbiamo Anna alla fine della sua vita, fissata attraverso le bellissime memorie della sua amica Lidia. Anna e Lidia sono in ospedale nell'ultimo anno di vita della poetessa, nel 1966: sta aspettando che arrivi a trovarla il figlio. Anna e Lidia sono il filo conduttore che avete e "narrativa", mentre altre volte i loro ricordi diventano azioni reali: qui c'è il cuore dell'opera.

AE Senza "spoilerare" troppo, qual è il percorso dei ricordi che si materializzano in scena?

SC Non è lineare. Prima andiamo nel 1938, quando Anna si trova in fila di fronte al carcere di San Pietroburgo con altre madri, in attesa di avere notizie del figlio che era stato imprigionato. Poi indietro al 1911, negli anni dei fermenti culturali e del suo esordio come poetessa. Da lì si procede in avanti, fino ad arrivare al 1941, quando completa il suo *Requiem*, che avevo iniziato nel 1939 e che redigerà per tutto il periodo in cui il figlio rimase in carcere. Il *Requiem* è il centro dell'opera, perché per una madre quello per il figlio è il sentimento più profondo...

AE Che nell'opera Anna ha in comune con le altre madri sovietiche...

SC Sì, le altre sono in attesa con lei, e questo personaggio collettivo è diventato un coro, anche perché non ci sono solo Anna la voce di un popolo, si è fatta portatrice – soprattutto nel ciclo del *Requiem* – di questo dramma corale dando la parola a tutte le madri.

AE Un dramma che è una storia vera, ed è anche la storia con la S maiuscola. Lei prende una posizione?

SC Dopo aver imprigionato o fucilato i suoi famigliari, il regime è ha successivamente riabilitati. Da morti ovviamente. Il testo ne fa l'elenco sopra un timpano solo, perché rimanesse scolpito questo è il regime, questa la dittatura, l'insensatezza di affermare nei fatti che la vita non conta nulla...

AE Oltre alla Storia vissuta, l'altra protagonista è la parola poetica, i versi di Achmatova, che si alterna a quella narrativa del libretto. Come mettere in musica due tipi di linguaggio che hanno una densità così diversa?

SC Nell'opera ci sono tre situazioni musicali distinte: il racconto quando è pieno di informazioni, notizie. Poi affidato alle voci recitanti, su una musica evocativa dell'orchestra perché qui ci deve essere la massima chiarezza. Poi c'è la narrazione vera e propria, intessuta sulle relazioni tra i personaggi, che ho risolto con una sorta di "canto di conversazione", dove l'aspetto melodico è affidato all'orchestra: sarebbe ridicolo far cantare in modo fortemente lirico parole, espressioni della quotidianità. Il canto più intimo e spiegato arriva solo in corrispondenza dalla poesia (di Anna o di Mandel'stam) o da altri momenti della storia che hanno una speciale valenza espressiva ed emotiva. Ho

AE L'Arte, la Poesia, il Potere. Come rappresentarlo?

SC Con la musica. Lenin, Stalin, non era il caso di metterli in scena, di dargli un volto. Nei momenti in cui si manifesta il potere, anche in forma indiretta o nelle sue conseguenze, ho fatto riferimento a un *Leitmotiv*: un colore armonico e timbrico che allude a qualcosa di incombente, ambiguo. A lavoro quasi finito, però, ho pensato che il vero protagonista dell'opera non poteva non cantare: e dunque ho inventato "Il Potere di tutti i tempi", una figura impersonale da teatro barocco. E ho deciso di fargli cantare, poco prima del finale, un'aria per baritono sul testo della scena del Grande Inquisitore dai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij, quando dice che l'uomo vuole essere sollevato dalla scelta, non vuole la libertà, vuole qualcuno che decida per lui. È una tentazione eterna, che ritorna periodicamente nella Storia. Alla fine il Potere si rivolge al pubblico e chiede che tutti si sottomettano al suo volere e alle sue seduzioni. "La libertà – dice – è solo una parola".

AE Quando racconta la sua opera, sembra vederla, immaginarsi le situazioni. Ha dato indicazioni alla regista Giulia Giammona? Achmatova nacque in Ucraina, e il potere russo di oggi non si dimostra meno implacabile di quello di allora...

SC Abbiamo pensato di portare in scena quella vicenda nelle sue connotazioni storiche, studiando l'epoca anche visivamente, i suoi luoghi e i suoi costumi. Ogni storia vale anche come simbolo, è una lezione anche per la contemporaneità, anche se questo non viene esplicitato. Consideriamo anche che quelli che raccontiamo sono fatti che vanno chiariti, spiegati, ricordati anche a chi non è russo e non li conosce bene.

AE È anche una storia femminile?

SC Sì. In realtà non amo queste bandiere. Però tutto sommato, confrontandomi con Anna, l'elemento femminile lo sento molto, soprattutto in rapporto alla maternità. Il fatto che a opporsi a Stalin, in quegli anni, sia stata una donna, penso sia da sottolineare. La politica fa il suo ingresso, ma lo fa attraverso il dolore di una madre, delle madri.

AE Come i versi di Achmatova, l'opera deve comunicare emozioni e arrivare a tutti?

SC Nel 2025 non ci è concessa nessuna forma di ingenuità, quindi quando compongo mi muovo in un crinale molto delicato: devo colpire, emozionare, ma con mezzi raffinati. Il pubblico di un teatro d'opera va a sentire Verdi e Puccini, ha strumenti sofisticati di decodificazione del linguaggio musicale. Dopo Verdi, Puccini o Berg non si può essere banali. Bisogna però farsi capire. Si tratta dunque di lavorare nella soglia tra complessità e comprensibilità. Il dolore di una madre non sarà mai banale, ma deve comunque arrivare e toccare nel profondo.

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Paolo Nori e Silvia Colasanti, 2023

SCRIVERE IL LIBRETTO DI *ANNA A.*

Opera lirica di Silvia Colasanti che debutta al Teatro alla Scala il 28 settembre 2025

1. La musica

Non avrei mai creduto di scrivere il libretto di un'opera lirica.

Non sono un melomane, sono un appassionato di letteratura, devo aver visto, nella mia vita, una dozzina di opere, la prima al Bol'šoj Teatr, a Mosca, nel 1991, *Oblučen'e v monastire*, di Prokof'ev, che in italiano credo sia stata tradotta come *Matrimonio al convento*, e della quale non mi ricordo quasi niente.

Mi ricordo di più un balletto, che avevo visto, sempre al Bol'šoj, sempre nel '91, perché la mia insegnante di russo me l'aveva molto consigliato; io le avevo detto che i balletti secondo me erano noiosi, lei mi aveva detto che *Anjuta*, ispirato al racconto di Čechov *Anna sul collo*, musicato da Valerij Gavrilin, era tutt'altro che noioso. Ero andato, la prima volta che andavo al Bol'šoj, non me la dimenticherò mai, un balletto meraviglioso anche per uno come me, così ignorante in materia di ballo e di musica.

L'unica opera lirica che conosco un po' è il *Faust* di Gounod, per via di Bulgakov, che ne era ossessionato e l'ha messa in quasi tutte le cose che ha scritto, e un po' anche *Orfeo ed Euridice* di Monteverdi, e qualche sinfonia di Šnitke, intanto che faceva la test ho ascoltato molto Šnitke e mi sembrava che mi piacesse ma non sono sicuro, che di musica, veramente, io non so niente.

Sono anche più di quarant'anni che provo a suonare la tromba, ho una passione per la tromba, non ricambiata, purtroppo, e quando, una sera di febbraio del 2022, ero nella mia cucina che stavo lavorando a un romanzo che poi è uscito, si intitola *Vi avverto che vivo per l'ultima volta*, quando mi è suonato il telefono ed era Silvia Colasanti che mi diceva che pensava di scrivere un'opera lirica su Anna Achmatova e che aveva pensato a me, io sono stato stupefatto per almeno due motivi: primo, per via del fatto che il romanzo che stavo scrivendo era su Anna Achmatova, e quasi nessuno lo sapeva, Silvia no di certo, secondo, perché chiedevano a me di scrivere un libretto di un'opera lirica.

Io, mi ricordo, ho detto a Silvia che ero onorato, ma che secondo me non ero capace, lei mi ha risposto "Ti insegno io", io le ho detto "Va bene".

E abbiamo cominciato.

2. La scrittura

Ho imparato?

Non lo so.

So che io ho cominciato a scrivere dei libri, a provare a mettere insieme dei romanzi, o dei meteoromanzi, nel 1996, e che una cosa come quella che mi ha chiesto di fare Silvia, in questi trent'anni non l'avevo mai fatta. Il mestiere che faccio, scrivere dei libri, è un mestiere che ho scelto io e l'ho scelto perché mi piace, e mi piace anche perché lì dentro, nel romanzo che provo a fare rotolare una pagina dopo l'altra, comando io.

O, meglio, comanda lui, comanda il romanzo, ma decido io, cosa succede.

O, meglio, decide lui, decide il romanzo, ma per mio tramite.

Non devo chiedere niente a nessuno, è una relazione tra me e il romanzo, e il capo, dopo di lui, sono io, non c'è nessun altro, intanto che sto scrivendo.

A scrivere *Anna A.*, no.

Comandava Silvia, o, meglio, comandava la musica. Io dovevo adattare quel che scrivevo alla musica di Silvia. Faccio un esempio.

3. Due poesie

Avevo pensato di organizzare la cosa come un dialogo tra Lidija Čukovskaja e Anna Achmatova, nel 1966, poco prima che Achmatova muoia, mentre, in sanatorio, aspetta una visita del figlio, Lev Gumilev, con il quale ha litigato e che lei è convinta non verrà.

Lidija Čukovskaja è una conoscente di Anna Achmatova che ci ha lasciato tre instimabili volumi di ricordi dei loro incontri, il primo è stato tradotto in italiano, da Giovanna Moracci, si intitola *Incontri con Anna Achmatova 1938-1941*, l'ha pubblicato Adelphi nel 1990; a pagina 21 Čukovskaja racconta chi era, per lei, Anna Achmatova: "Le parole dell'Achmatova, le sue azioni, la sua testa, le sue spalle e i gesti delle sue mani possedevano la perfezione che di solito in questo mondo appartiene soltanto alle grandi opere d'arte. Il destino della Achmatova, – qualcosa di più grande della sua stessa personalità – stava allora scolpendo, sotto i miei occhi, da quella donna famosa e abbandonata, forse e indifesa, la statua del dolore, della solitudine, della superbia e del coraggio. Le vecchie poesie della Achmatova le sapevo a memoria fin da bambina, ma quelle nuove entravano ora nella mia vita con la stessa irrevocabile naturalezza con cui già da tempo erano entrati i ponti di Leningrado, San'Isacco, il Giardino d'Estate o i Lungoneva".

Le due, nell'opera, ripercorrono la vita di Achmatova, rievocando i suoi amici e i suoi nemici che, sul palco, diventano dei personaggi, dei cantanti e delle cantanti. Una delle vicende che Anna ricorda riguarda la poesia che Osip Mandel'štam ha scritto su Stalin, poesia che causerà poi l'arresto di Mandel'štam e sarà la premessa della sua morte in un gulag.

Io, prima di scrivere questo libretto, avevo tradotto questa poesia, e la mia traduzione suonava così:

Noi viviamo e non sentiamo più il paese,
I nostri discorsi non raggiungon dieci passi,
E dove c'è posto per mezza discussione,
Ti parlan sempre del montanaro del Cremlino.

I suoi ditoni sono grassi come vermi
E le parole giuste, pesi di ginnasta,
I suoi occhiacci ridono
E i suoi gambali scintillano.

E intorno a lui gentaglia col collo sottile
Si trastulla con corvées da ominicchi.
Chi fischia, chi miagola, chi singhiozza,
Solo lui mazzuola e dà spintoni.

Come ferri di cavallo dà via decreti su decreti
In grembo, in fronte, a un sopracciglio, in faccia.
Ogni tormento è per lui una pacchia,
E ampio è il torace dell'osseta.

E così l'avevo messa nel libretto.

Quando Silvia l'ha letta mi ha chiamato mi ha detto che bisognava tradurla in rima (l'originale è in rima). Io le ho detto che non ero capace.

Lei non mi ha detto niente.

Io mi son sentito in colpa e l'ho tradotta.

Lei l'ha letta mi ha detto che andava meglio ma bisognava ridurre le sillabe, adattarle alla musica.

Le ho ridotte.

Adesso la poesia è così:

Il paese non si sente, non ci siamo,
Non si sentono i discorsi che facciamo,
E se chiedi a cosa pensa il nuo vicino
Ti risponde "Al montanaro del Cremlino".

Dita grasse, come vermi,
dì frustate sugli inermi
Ride come i maiali,
luccicanti i suoi stivali.

Schiavi succubi camerieri servi,
Gente senza cuore, senza nervi
Lo compiace in ogni cosa, giorno e notte,
E lui, solo borto.

I decreti che lui firma sono schiaffi,
Sopra il naso, sulle orecchie, sotto ai baffi,
Se si soffre lui sta bene,
un paese così a lui conviene.

4. Immaginare

Quando penso alla vita di Anna Achmatova mi viene sempre in mente quella cosa che dice Čechov, nella *Steppa*, che "la vita è orribile e meravigliosa"; molte delle cose che succedono in *Anna A.* sono immaginarie, i dialoghi me li sono inventati, ma le persone, e gli eventi dei quali parla l'opera di Silvia sono reali, orribili e meravigliosi.

Non so che impressione avrà il pubblico di questo lavoro di Silvia che è, anche, minimamente, un mio lavoro, ma mi azzardo a dire che c'è una cosa che mi è piaciuta, tra le invenzioni di questo libretto, il dialogo finale, tra Anna e Lidija, che copio qua sotto:

ANNA: Sapete cosa ha detto una volta la moglie di Mandel'štam, Nadja? Da noi, ha detto, da noi si muore per la poesia, a conferma dell'eccezionale considerazione in cui è tenuta.

LIDIJA: E dovremmo essere contenti?

ANNA: Contenti. Chissà. Dobbiamo ricordarci bene tutto. Quel muro rosso, quei diciassette mesi, quelle ore passate in fila, in mezzo a quelle donne, quelle madri, fuori dal carcere, ad aspettare, al freddo; non c'erano uomini, era una cosa per le donne, in Russia, voi lo sapete, togliete le donne non resta più niente.

LIDIJA: Dev'essere stato orribile.

ANNA: No. Non è stato orribile. Eravamo vive.

E io, ognuna si attaccava a qualche cosa, e io, sapete a cosa mi attaccavo? Sapete cos'ho trovato, lì? Le parole. La poesia. In un paese in cui si uccide per la poesia, in un posto in cui si uccidevano le persone, e uomini e donne morivano, e da un giorno all'altro sparivano, io ho trovato la poesia. Sapete, la persona per la quale ho passato, lì, in fila, tutto il tempo che ci ho passato, mio figlio, non verrà a trovarmi.

LIDIJA: Forse verrà, chi lo sa.

ANNA: No, non verrà, lo so, ma sono contenta di aver passato lì sotto tutto quel tempo. Una volta mi ha detto: "Mamma, per te sarebbe meglio se io morissi. Ti commuoveresti, e scriveresti un'altra bellissima poesia che ti renderebbe ancora più famosa". Si sbagliava. Non ho avuto bisogno della sua morte: mi è bastato quel muro per scrivere delle bellissime poesie. Lidija Korneevna, vi chiedo un'ultima cosa.

LIDIJA: Ditemi, Anna Andreevna.

ANNA: Possiamo darci del tu, da qui... in avanti?

LIDIJA Che regalo che mi fate.

ANNA: Dammi del tu.

LIDIJA: Che regalo che mi fai.

ANNA: Cara Lidija, in questi anni, io non so cos'avrei fatto, senza di te. Sei molto cara.

5. Imparare

Ecco.

Non ho imparato a scrivere libretti d'opera, e non credo che ci sarà nessuno tanto squilibrato da chiedermi di scriverne un altro, ma devo dire, alla fine, che Silvia Colasanti, con quella telefonata del febbraio del 2022 mi ha fatto proprio un bel regalo.

State bene.

Bologna, 13 luglio 2025

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

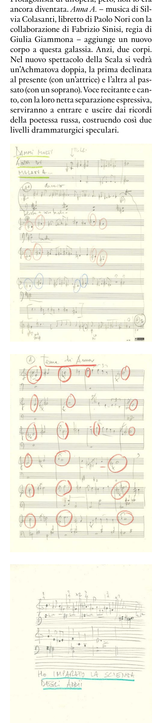
Ritratto di Anna Achmatova, Kuz'ma Petrov-Vodkin, 1922

NEL TEMPO DELL'ATTESA

Intervista a Giulia Giammona e Fabrizio Sinisi di Luca Baccolini

L'opera Anna A. mette in scena la poetessa russa Achmatova attraverso una doppia presenza: voce recitante e canto per raccontare il tempo sospeso tra memoria privata e tragedia collettiva

"Ho sempre sognato che un uomo appendesse sopra il suo talvolo il mio ritratto. Ma nessuno l'ha mai fatto", disse una volta Anna Achmatova, sapendo bene che i suoi occhi grigio-verdi da leopardo delle nevi e la sua silhouette sottile ma flessuosa si erano già confusi con i tratti somatici di decine di artisti ("Con le poesie a lei dedicate si potrebbero riempire più volumi di quanti ne occorrano per tutta la sua opera", faceva notare l'amico Iosif Brodskij). Non solo poesie, in realtà. Sulla tela, al cinema o addirittura nel marmo, Achmatova ha continuato ad ispirare artisti che ne ha amplificato il mito, anche suo malgrado. Protagonista di un'opera, però, non lo era ancora diventata. *Anna A.* – musica di Silvia Colasanti, libretto di Paolo Nori con la collaborazione di Fabrizio Sinisi, regia di Giulia Giammona – aggiunge un nuovo corpo a questa galassia. Anzi, due corpi. Nel nuovo spettacolo della Scala si vedrà un'Achmatova doppia, la prima declinata al presente (con un'attrice) e l'altra al passato (con un soprano). Voce recitante e canto, con la loro netta separazione espressiva, serviranno a entrare e uscire dai ricordi della poetessa russa, costruendo così due livelli drammaturgici speculari.



Materiali di lavoro di Silvia Colasanti per *Anna A.*

"L'Anna del presente – anticipa Sinisi, che con Colasanti aveva già lavorato al libretto dell'*Ultimo viaggio di Sinbad* al Teatro dell'Opera di Roma – aspetta la visita di suo figlio, con cui non ebbe mai un rapporto sereno. E il suo sguardo rivolto al passato serve a illuminare quello che è successo, ma soprattutto quello che non è stato capito". Lo spettro del figlio è, storicamente, la figura di Lev Gumilëv, che Achmatova ebbe con il poeta, viaggiatore e antibolscevico Nikolaj Gumilëv, giustiziato nel 1921 con l'accusa di complotto antirivoluzionario. Per decenni Lev pagò a caro prezzo il cognome paterno fu arrestato la prima volta nel 1935, ma venne rilasciato per diretto interessamento di Boris Pasternak; poi accadde un'altra volta nel 1938, prima di essere spedito in guerra; le sfiltate guadagnate sul campo non gli evitarono una condanna ai lavori forzati, da cui uscì solo dopo la morte di Stalin. Gli anni della prigionia di Gumilëv hanno generato il grande, dolente poema *Requiem* di Achmatova ("Diciassette mesi che grido, ti chiamo a casa..."), da cui è nata l'idea dell'opera nello stesso periodo in cui usciva *Vi avverto che vivo per l'ultima volta*, il libro in cui Paolo Nori, poi convolto da Colasanti nella stesura del libretto, ha raccontato le vicende della poetessa. Gumilëv però non gradiva gli affetti poetici della madre ("Per lei la mia morte non sarebbe altro che il pretesto per un grazioso epigramma") e la frattura affettiva dell'figlio non passerà neanche dopo il lirico estremo, in cui bisognava guardarsi anche dagli amici.

Se per chi compone musica una delle sfide più difficili è tradurre l'attesa, il silenzio, lo spazio compreso di una voce recitante dalla solitudine, chi porta in scena tutto questo affronta un'altra scalata parallela. Giulia Giammona, regista italiana cresciuta in Germania, è stata chiamata a riconporre i pezzi di una vita fuori dal comune: "In scena scorrono i frammenti di quasi mezzo secolo di vita, dal 1921 al 1966, l'anno della morte di Achmatova. Per questo ci siamo concentrati solo su alcuni momenti chiave attorno a un tema fondamentale: il rapporto tra arte e potere, ben visibile nella celebre scena delle madri che fuori dalle prigioni attendono in fila al freddo qualche notizia sui loro figli. In quella fila c'è anche Anna, che si fa carico di rendere una testimonianza per tutte loro. Anna ha patito e visuto ogni cosa immaginabile: esclusa dall'Unione degli scrittori, privata degli affetti, con due mariti su tre fucilati, assunta al rango di voce più popolare della Russia sotto l'assedio nazista, quando le sue poesie erano trasmesse dai megafoni per la strada, poi improvvisamente rimessa al bando, sorvegliata, spiata. Eppure ha profuso ostinazione in ogni cosa che ha fatto, senza cedere di un millimetro. Non ha smesso di scrivere, anche quando la sua poesia si poteva soltanto trasmettere a voce. Abbiamo avuto accesso a una grande mole di materiale fotografico d'archivio, che ci ha ispirato molto. Achmatova è stata infatti molto fotografata, ma poco ripresa. Così abbiamo trasformato le foto in filmati e abbiamo integrato i filmati nelle scene, per ricreare in maniera molto comprensibile il contesto storico e il momento in cui si muoveva. *Anna A.* è destinata ai giovani ma in realtà è per un pubblico senza età". L'opera fisa uno specchio della storia in cui la poesia non solo era sacra, ma era anche forza vitale, concreta, propulsiva. E per questo temuta e controllata. Nella parabola incandescente di Achmatova – segnata da passioni divoranti, e spesso ricambiate, per gli artisti – si intrecciano il senso di sospesa vivezza senza compromessi, sino alle estreme conseguenze. Da profondo conoscitore del mondo slavo, Angelo Mario Ripellino spiegava la poesia di Achmatova come una "sintassi memorante, uno stile da camera con un lessico semplice e giornaliero, che racconta le prospettive dei simbolisti a dimensioni cretene". E questo "memorante" è l'opera anche nel libretto firmato da Nori con la collaborazione di Sinisi. "Se parliamo di Anna – commenta il drammaturgo – ci riferiamo a una poetessa metafisica, dotata di una lingua che cerca di andare al di là della contingenza storica. La grande lezione di Achmatova è che l'individuo non è mai solo davanti alla sua vita, ma è al centro di forze storiche. Da un lato ingoverabili perché infinitamente più grandi di noi, ma dall'altro responsabilizzanti, perché questo gioco di forze ci obbliga a dover trovare una posizione. È una figura che ci guarda e che ci riguarda fortemente", lei che (e qui parla ancora Brodskij) "con la sola inclinazione del capo ti trasformava in homo sapiens".

— LUCA BACCOLINI

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Trittico Lander / Kylián / Béjart
↘

La classe di Lander
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Boléro, coreografia di Maurice Béjart
Roberto Bolle e il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, 2018

NEWS

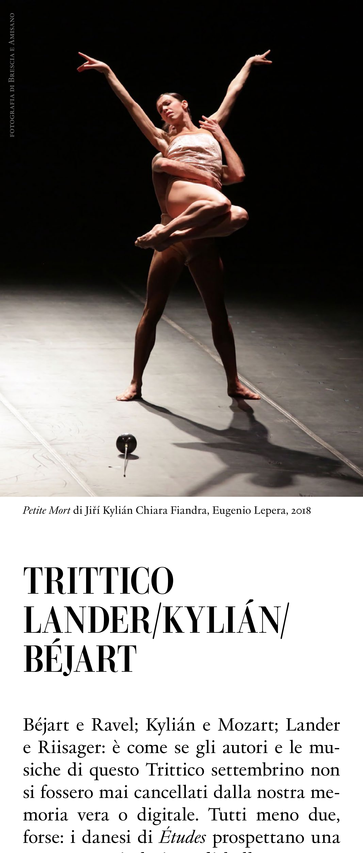
01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



Petite Mort di Jiří Kylián Chiara Fiandra, Eugenio Lepera, 2018

TRITTICO LANDER/KYLIÁN/ BÉJART

Béjart e Ravel; Kylián e Mozart; Lander e Riisager: è come se gli autori e le musiche di questo Trittico settembrino non si fossero mai cancellati dalla nostra memoria vera o digitale. Tutti meno due, forse: i danesi di *Études* prospettano una vera e propria lezione di balletto per 24 danzatrici (12 in tutù bianco e altrettante in nero), 12 ballerini, tre primi ballerini e una prima ballerina per una coreografia adatta all'apertura di uno spettacolo a più voci. Tuttavia a differenza degli *Studi per piano* di Carl Czerny, didatta viennese del XIX secolo cui si è abbeverato il compositore e arrangiatore Knudåge Riisager, gli *Études* di Harald Lander (1948, risorti con piccole varianti nel 1951) rompono la rigidità formale di una classe accademica in perfetto stile Bournonville (danese doc). Volano con gioia e splendore oltre la sbarra, le cinque posizioni, i virtuosismi tecnici. Anche *Petite Mort* di Jiří Kylián sgretola con eleganza qualcosa. Siamo già nel 1991 ma nessun balletto aveva ancora avuto l'ardire di titolarsi "piccola morte": in francese "orgasmo". Costruito sull'Adagio e l'Andante per i Concerti per piano n. 23 e n. 21 di Mozart, due movimenti lenti molto noti che sembrano contrastare la vibrante pulsione della danza, il pezzo coinvolge sei uomini, sei donne in bustini a stecche sino alla vita, o sino al seno e inoltre sei spade e sei "scafandri" neri. Con questi oggetti di scena metaforicamente erotici, Kylián, pur rispettando ogni genere di attrazione sessuale, mette a nudo il bisogno di esteriorità del maschio che usa la spada del dominio e di finto/fragile pudore nella donna, nascosta dietro a un abito-scultura di cui si libera in fretta.

Eros e Thanatos vivono anche nei diciassette minuti del *Boléro* di Maurice Ravel, il brano più noto del compositore francese innamorato della Spagna. Nel 1961, grazie a un altro Maurice, divenne un *cult ballet* del Novecento. Béjart riprese l'idea originaria di Bronislava Nijinska, la sorella di Vaslav, per la compagnia di Ida Rubinštejn (1928). Una ballerina, Duska Sifnios, danzava sola e scalza, sopra un tavolo infuocato e tondo. Assente ogni intento narrativo anche se alcuni uomini dapprima seduti e lontani, poco alla volta si affollavano attorno al tavolo, finendo per fagocitare l'idolo solitario immerso nel suo ondeggiare *sur place*.

Nel tempo Béjart mutò varie volte il suo rito estatico, privo d'inflessioni iberiche. Sostituì la donna in corpino color carne e calzamaglia nera con un uomo a torso nudo, a volte travolto da danzatrici, oppure dagli stessi strumentisti. Innumerevoli gli interpreti ambosessi di riferimento: dal fiammeggiante Jorge Donn, alla ieratica Luciana Savignano e tanti altri ancora. A Ravel sarebbero piaciuti? Mah... L'affascinante compositore, elegante e fumino, passò molti guai durante la creazione del suo *Boléro* e si adirò non poco assistendo al debutto parigino del 1928. Immaginava il suo *Boléro* sullo sfondo di uno stabilimento industriale: neppure il magico Roberto Bolle potrà accontentarlo.

— 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

Harald Lander

LA CLASSE DI LANDER

A distanza di 24 anni dall'ultima rappresentazione al Teatro alla Scala, torna in scena *Études*, il più celebre balletto di Harald Lander. Ottima occasione per mostrare al pubblico milanese della nuova e brillante generazione d'artisti della Compagnia scaligera

Chiusa che *Études* di Harald Lander non abbia una lontana parentela con *Konservatoriet* (*Le Conservatoire*) di August Bournonville. Che quello, cioè, non sia germinato da questo. Il confronto può sembrare audace, ma è nient'affatto arbitrario.

In secoli diversi, il Teatro Reale di Copenaghen è stato la casa di entrambi i coreografi: di Bournonville nell'Ottocento, che lì creò tutta la sua opera, e di Lander, che lì iniziò la sua carriera di danzatore e coreografo e diresse il Balletto Reale Danese dal 1932 al 1951. Secondo storico danese Erik Aschengreen, il proprio Lander a dare nuovo impulso al repertorio bournonvilliano negli anni della sua direzione – un'epoca in cui la questione della preservazione dell'opera storica e della scuola di Bournonville si era fatta controversa. Fu Lander a gettare le basi del successo internazionale della compagnia danese e del suo prezioso stratto repertorio, che il proprio Lander non avrebbe scoperto, non senza stupore, nella seconda metà del Novecento. Lander era del resto ben conscio del valore di questo raro patrimonio storico e della necessità di mantenerlo vivo e salvo, pur con gli adattamenti del caso. *Konservatoriet*, balletto in due atti del 1849, è esemplificativo. Estrapolandone il famoso *Pas de deux* e rappresentando a sé, con la sua produzione del 1941 Lander assicurò la conservazione delle danze di questo balletto di Bournonville: le giudicato troppo pantomimico e destinato altrimenti all'oblio (la ricostruzione dell'intero balletto si ebbe solo nel 1995, quando si cercò di fare tabula rasa una nuova sensibilità storica). Rievocando i tempi in cui Bournonville stesso studiava a Parigi, il *Pas d'école* insceva una lezione di danza in "classe", come si dice in gergo, con un francesismo). La nota serie di quadri di Degas dedicati al tema può dare l'idea dell'atmosfera scenica.

Ecco dunque il nesso tra *Konservatoriet* e *Études*: la lezione di danza "spettacolarizzata", per così dire, ripensata cioè per essere portata in scena e farne un balletto. Di gusto realista nel caso di Bournonville: decisamente più evocativo, cent'anni dopo, con Lander.

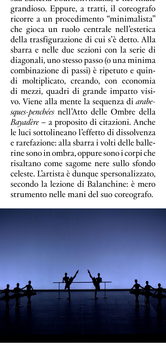
Il balletto di Lander fu creato nel 1948 al Teatro Reale di Copenaghen, per tre solisti (una donna e due uomini) e un nutrito gruppo di ballo. Il titolo iniziale *Etude* fu cambiato in *Études* (al plurale) per la "ricreazione" all'Opéra di Parigi nel 1952. La versione parigina, che comportò varie modifiche, è quella oggi rappresentata e segnò l'inizio della carriera internazionale di Lander, dopo la sua rottura con la Compagnia danese. Il titolo si deve non solo all'idea di fondo del balletto, ma soprattutto alla scelta musicale: gli Studi per pianoforte di Carl Czerny (nell'arrangiamento per orchestra di Knudåge Riisager). La durata, le combinazioni di passi, dall'adagio fino ai grandi salti, passando per i giri e il piccolo allegro: insomma, tutto l'esercizio quotidiano del danzatore si dispiega in scena, senza però esserne mai la riproduzione pedissequa. Con estro coreografico vivacissimo e abile mano registica, la "classe" è messa in scena e drammatizzata, al tempo stesso, in tre variazioni. Pertentamente visibile, pure come dissolta in un'inventiva di più ampio respiro.

Un crescendo ben modulato caratterizza la struttura di *Études*. Ad apertura di sipario, la ballerina principale esegue le cinque posizioni di base, come a dire i primi vagiti della danza accademica: al culmine dell'opera, un *grand coda* trionfante riunisce tutti i danzatori nello sfavillio di virtuosismi arditissimi. Il balletto sintetizza così oltre duecento anni di storia e di tecnica della danza: dalla prima codificazione delle posizioni, nella Francia del Re Sole, al gusto per il *grand ballet*, nella Russia imperiale di Marius Petipa.

Études, balletto di Harald Lander

Le citazioni storiche sono infatti gustosissime. Ad esempio: una sequenza con le ballerine in tutù lungo e il suo passo a due rende omaggio al mito della Silfide e agli stilemi del primo Romanticismo. La grande tradizione del *ballet blanc* s'impone in scena facendo sfilare una nota iconografia.

Études è un profluvio di danza: vi si addentano *enchaînements* – integrati e debordanti di passi – specie nel piccolo allegro, con la sua barteria bournonvilliana, e nel finale grandioso. Eppure, a tratti, il coreografo ricorre a un procedimento "minimalista" che gioca un ruolo centrale nell'estetica della trasfigurazione di cui s'è detto. Alla ripetizione ossessiva con la serie di diagonali, uno stesso passo (o una minima combinazione di passi) è ripetuto e quindi moltiplicato, creando, con economia di mezzi, quadri di grande impatto visivo. Viene alla mente la sequenza di *arabesques-penchées* nell'Atto delle Ombre della *Bayadère* – a proposito di citazioni. Anche le luci sortolineano l'effetto di dissolvenza e rarefazione: alla sbarra i volti delle ballerine sono in ombra, oppure sono i corpi che risaltano come sagome nere sullo sfondo celeste. L'ariosa è dunque spersonalizzato, secondo la lezione di Balanchine: è mero strumento nelle mani del suo coreografo.



Études, coreografia di Harald Lander, 2019

Quanto alla scenografia, alla creazione a Copenaghen, lo studio per la classe prevedeva specchi imponenti, candelabri fiammeggianti e busti in marmo di maestri e coreografi illustri. Nella versione parigina, la scena è deparata e i chitoni scolastici del corpo di ballo femminile sostituiti da tutù a mezza biancheria neri. Gli Studi di Czerny si rivelano una scelta perfettamente coerente, in quanto opera di didattica pianistica disposta per gradi di difficoltà crescente, qui in un arrangiamento orchestrale che strizza l'occhio al genere della musica ottocentesca di balletto: ora giocosamente brillante, ora intensamente lirico, a tratti pomposo, sempre danzante, non senza una spassosa, eppur deferente, ironia.

Dalla ballerina in prima posizione alla ballerina imperiale in punta e tutù nei celeberrimi e immancabili 32 *fouettés*: il balletto semba formare in scena un compimento, il farsi della danza accademica e dei suoi artisti, quasi fosse una sorta di "balletto di formazione". Giusto per chiedere il cerchio, si osserverà che, pur con spirito diverso, tale è anche *Konservatoriet*.

— CRISTIANO MERLO

Giornalista di danza, è collaboratore di redazione di "Ballo2000". Insegna Lingua e letteratura francese

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Dresda
e non solo
↘

Appuntamenti
da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Antonio Pappano dirige la London Symphony Orchestra

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI MARKENFOTOGRAFIE

Daniele Gatti dirige la Sächsische Staatskapelle Dresden

DRESDA E NON SOLO

Una delle orchestre più antiche al mondo – 475 anni e non sentirli, si direbbe – segna il settembre sinfonico scaligero, dato che l'ultimo appuntamento del ciclo "Orchestre ospiti" vede protagonista, lunedì 8, la Sächsische Staatskapelle Dresden. Sul podio Daniele Gatti, suo Direttore principale dalla Stagione 2024/2025, a conferma dell'intenso rapporto dell'Orchestra con le grandi bacchette italiane. A precederlo infatti, nel medesimo ruolo, Giuseppe Sinopoli (1992-2001) e Fabio Luisi (2007-2010). Ma, facendo un balzo indietro nel tempo, l'affascinante storia della Staatskapelle Dresden affonda le sue radici nel XVI secolo quando – correva l'anno 1548 – fu fondata da Moritz, principe elettore di Sassonia. Da allora il suo legame con la città di Dresda, la corte reale sassone e il suo teatro divenne indissolubile. Nella sua lunga vita sono tante le figure di spicco che ne assumono la guida. Tra queste Heinrich Schütz nel periodo barocco, l'operista Johann Adolf Hasse, "il caro sassone", ma anche Carl Maria von Weber e Richard Wagner nel XIX secolo, e Richard Strauss nella veste di direttore e compositore nel XX secolo – molte delle sue opere, tra cui *Salome*, *Elektra* e *Der Rosenkavalier*, furono eseguite per la prima volta proprio dalla Staatskapelle Dresden, a cui peraltro Strauss dedicò la sua *Alpensinfonie*. Negli ultimi 150 anni tra i direttori principali più significativi figurano anche Fritz Reiner, Fritz Busch, Karl Böhm, Joseph Keilberth, Rudolf Kempe, Kurt Sanderling, Bernard Haitink e, dal 2012 al 2024, Christian Thielemann. Nel maggio 2016, l'ex direttore principale Herbert Blomstedt è nominato *conductor laureate*, titolo precedentemente conferito solo una volta, a Sir Colin Davis, dal 1990 fino alla sua scomparsa nel 2013. Myung-Whun Chung, successore di Riccardo Chailly nel ruolo di Direttore musicale del Teatro alla Scala, è Direttore ospite principale dell'Orchestra dal 2012. Il programma, un viaggio tra il Giappone contemporaneo e le atmosfere tardoromantiche mahleriane, si apre con il *Requiem per archi* di Tōru Takemitsu, tra i maggiori autori del Paese del Sol Levante del XX secolo, eclettico artefice di uno stile che, in modo del tutto personale, unisce influenze del mondo musicale occidentale e orientale. Si prosegue con la *Sinfonia n. 5 in do diesis minore* di Gustav Mahler. "Fatta di musica appassionata, selvaggia, piena di pathos, briosa, solenne, delicata e piena di tutte le sensazioni dell'anima umana", secondo Bruno Walter, amico e interprete del compositore boemo.

Inoltre, il settembre sinfonico scaligero ospita, il 4, l'inaugurazione dei concerti milanesi del Festival MITO SettembreMusica, alla sua XVIII edizione, con il ritorno della London Symphony diretta da Antonio Pappano, interprete dell'*Ouverture da Candide* di Leonard Bernstein, del *Concerto n. 2 in sol minore per pianoforte e orchestra op. 16* di Sergej Prokof'ev, solista la star sudcoreana Seong-Jin Cho, e della *Sinfonia n. 3* di Aaron Copland. Quanto alla Filarmonica della Scala, dal 14 al 28 è in tournée tra Giappone e Corea del Sud con il Direttore emerito Myung-Whun Chung, solisti i pianisti Mao Fujita e Nikolai Lugansky.

— 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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Da non perdere

---

4 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa della *Cenerentola* rossiniana nello storico allestimento di Jean-Pierre Ponnelle, Claudio Toscani incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Il coronamento d’un secolo di opera buffa”..

---

11 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della prima del *Trittico Lander / Kylián / Béjart*, Antonella Poli tiene una conferenza dal titolo “Sensualità contemporanee e virtuosismi classici”, a cura degli Amici della Scala.

---

24 SETTEMBRE, ORE 18

INVETTIVE MUSICALI

Carlo Boccadoro e Angelo Foletto dialogano sul volume di Nicolas Slonimsky “Invettive musicali” a cura di Carlo Boccadoro per Adelphi Edizioni.

Mostre a Milano

fino al 2 novembre

PALAZZO REALE VALERIO BERRUTI. More than kids

Fino al 2 novembre Palazzo Reale di Milano presenta la più grande mostra personale mai realizzata di Valerio Berruti, uno degli artisti più significativi e intensi del panorama contemporaneo. Con sculture monumentali, installazioni, video e una vera e propria giostra sulla quale salire, Valerio Berruti conduce i visitatori, attraverso la meraviglia delle sue opere, in un percorso che partendo dall'infanzia – il momento in cui tutto può ancora succedere – tocca temi universali che generano spazi di riflessione profonda, capaci di parlare a grandi e piccoli.

FOTOGRAFIA DI VALERIO BERRUTI

Valerio Berruti, *More than kids*

Il progetto espositivo, curato da Nicolas Ballario, è un viaggio all'interno della poetica dell'artista attraverso opere cardine della sua produzione – come la grande scultura-carosello con la musica appositamente realizzata da Ludovico Einaudi *La giostra di Nina* – e opere del tutto inedite che vengono presentate per la prima volta a Milano come *Don't let me be wrong*, la grande scultura allestita nel cortile di Palazzo Reale musicata da Daddy G dei Massive Attack, ma anche due nuove video-animazioni *Lilith*, con la colonna sonora di Rodrigo D'Erasmo, e *Cercare silenzio* con il suono di Samuel Romano – storica voce dei Subsonica – che si uniscono alle precedenti animazioni musicate, tra gli altri, da Paolo Conte e Ryuichi Sakamoto.

SCOPRI DI PIÙ

IL TUO POSTO ALLA SCALA TI ASPETTA:

È APERTA LA CAMPAGNA ABBONAMENTI 2025/2026

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

Una *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Dmitrij Šostakovic il prossimo 7 dicembre apre ufficialmente la Stagione 2025/2026 del Teatro alla Scala, che propone più di 250 recite tra opere, balletti, concerti e spettacoli per bambini. Per il pubblico più fedele, come ogni anno sono già disponibili tutte le formule di abbonamento a data fissa per garantire la miglior scelta dei posti e il miglior prezzo.

Partendo dalle opzioni più prestigiose – che includono tutte le **10 Prime d'opera o le 7 Prime di Balletto** della Stagione – l'offerta si articola per un pubblico ampio e diversificato con selezioni di titoli pensate per ogni gusto e preferenza: le due tradizionali serie **Opera (8 titoli)** e **Balletto (5 titoli)** privilegiano le nuove produzioni e gli spettacoli mai visti a Milano, mentre le formule miste **Mini (5 titoli)** e **Weekend (5 titoli** nel fine settimana, ideale per chi viene da fuori città), raccolgono le riprese dei classici di repertorio, in maniera complementare alle precedenti. Sul fronte dei concerti si rinnovano le proposte per tutti i cicli: **Stagione Sinfonica, Orchestre Ospiti, Grandi Pianisti e Recital di Pianoforte.**

Per promuovere il coinvolgimento dei giovani e introdurre alla magia della Scala il pubblico del futuro, su tutte queste proposte di abbonamento è valida l'offerta "**Un palco in famiglia**", che permette di portare minori accompagnati al prezzo speciale di 10 euro per i concerti e 15 euro per opere e balletti. Per i ragazzi dai 18 ai 36 anni è pensato invece il Progetto **Under30/35**, con abbonamenti a data fissa da 3 date praticamente al prezzo di una e con formule Libero da comporre a piacimento.

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

SCOPRI E ACQUISTA

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

04 RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO
Affittasi partiture
↘

CROSSOVER
Cenerentola
non abita più qui
↘

TEATRO ALLA MODA
Principesse
senza scarpetta
↘

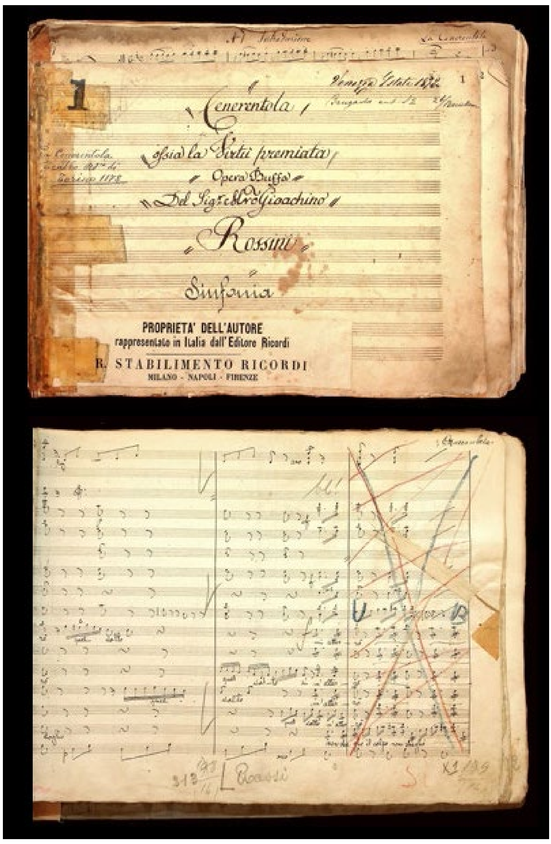
LIBRI
Michelangeli
oltre il mito
↘

DISCHI
La trasparenza
di Stravinskij
secondo Hannigan
↘

MEMORIE DELLA SCALA
La leggerezza
di Ponnelle
↘

SCALIGERI
Marco Zoni
↘

INFORMAZIONI
↘



Partitura a noleggio della *Cenerentola* di Rossini conservata presso l'Archivio Storico Ricordi (PART07263).

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

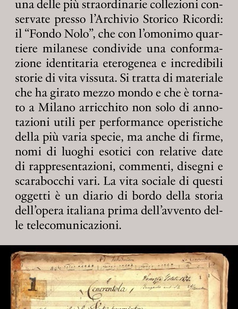
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

AFFITTASI PARTITURE

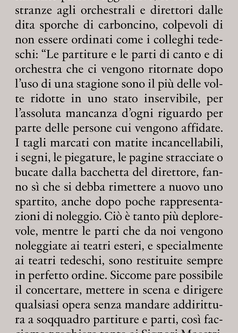
Dal Fondo Nolo dell'Archivio Ricordi emerge una storia fatta di viaggi, scarabocchi, lamentele editoriali e pagine bucate dalle bacchette

L'Ufficio Noleggio di Casa Ricordi non deve aver avuto vita facile. Fino alla metà del Novecento, noleggiare la musica di un'opera di Casa Ricordi per la sua esecuzione significava districarsi tra innumerevoli registri di nolo, migliaia di codici di riferimento e altrettanti codici d'onore con i responsabili delle orchestre perché restituissero il materiale integro e riutilizzabile. L'editore non poteva lamentarsi più di tanto: il noleggio delle parti d'orchestra era un sistema figlio dell'istituto del diritto d'autore e di rappresentazione per il quale la stessa famiglia Ricordi si era battuta per decenni perché venisse implementato; invece di affidarsi a edizioni pirata malamente abborracciate, i teatri erano infatti obbligati a chiedere all'editore il permesso e i materiali da utilizzare per ogni singola messinscena.



Partitura a noleggio della *Cenerentola* di Rossini conservata presso l'Archivio Storico Ricordi (PART07265).

Con le prime tournée oltreoceano delle compagnie d'opera italiane – un fenomeno in enorme espansione a partire dalla metà dell'Ottocento – le partiture musicali dell'editore milanese cominciarono però a intraprendere viaggi sempre più rocamboleschi e a passare tra le mani di orchestrali ansiosi di annotare tutte le indicazioni di direttori privi di tempo per provare. È così che si è venuta a formare una delle più straordinarie collezioni conservate presso l'Archivio Storico Ricordi: il "Fondo Nolo", che con l'omonimo quartiere milanese condivide una conformazione identitaria eterogenea e incredibili storie di vita vissuta. Si tratta di materiale che ha girato mezzo mondo e che è tornato a Milano arricchito non solo di annotazioni utili per performance operistiche della più varia specie, ma anche di firme, nomi di luoghi esotici con relative date di rappresentazioni, commenti, disegni e scarabocchi vari. La vita sociale di questi oggetti è un diario di bordo della storia dell'opera italiana prima dell'avvento delle telecomunicazioni.



Partitura a noleggio della *Cenerentola* di Rossini conservata presso l'Archivio Storico Ricordi (PART07265).

Cenerentola è un caso esemplare. La partitura a noleggio conservata in archivio è un palinsesto di fascicoli di varia natura, sia manoscritti (in qualche caso di poco successivi alla prima rappresentazione romana del 1817) sia a stampa (i recitativi che non avevano commercio al di fuori delle recite). Da un elenco sulla seconda di copertina, sappiamo che questo coacervo di carte, nastro adesivo e impronte impolverate è stato a Torino, Venezia, Trieste, Bruxelles per poi arrivare fino a Buenos Aires. Sul frontespizio, sbiadita dal tempo, la firma a matita di uno dei tanti direttori che hanno usato questo consumato volume: "M° Serafin, 22 11 1921".

Partitura a noleggio della *Cenerentola* di Rossini conservata presso l'Archivio Storico Ricordi (PART07265).

In un altro volume, altrettanto "vissuto", alla fine dell'Ottocento Ricordi ha sentito il bisogno di comunicare, con tono decisamente passivo-aggressivo, le sue rimostranze agli orchestrali e direttori dalle dita sporche di carboncino, colpevoli di non essere ordinati come i colleghi tedeschi: "Le partiture e le parti di canto e di orchestra che ci vengono ritornate dopo l'uso di una stagione sono il più delle volte ridotte in uno stato inservibile, per l'assoluta mancanza d'ogni riguardo per parte delle persone cui vengono affidate. I tagli marcati con matite incancellabili, i segni, le piegature, le pagine stracciate o bucate dalla bacchetta del direttore, fanno sì che si debba rimettere a nuovo uno spartito, anche dopo poche rappresentazioni di noleggio. Ciò è tanto più deplorevole, mentre le parti che da noi vengono noleggiate ai teatri esteri, e specialmente ai teatri tedeschi, sono restituite sempre in perfetto ordine. Siccome pare possibile il concertare, mettere in scena e dirigere qualsiasi opera senza mandare addirittura a soqquadro partiture e parti, così facciamo preghiera tanto ai Signori Maestri, quanto ai Signori Impresari, onde si compiacciano curare essi stessi e sorvegliare perché delle parti e partiture se ne usi col dovuto riguardo. In ogni caso ripetiamo che terremo esatto conto del deterioramento fatto subire agli spartiti noleggiati, chiamandone garanti le Imprese cui vengono affidati. G. Ricordi & C." *Alias capietur et stranguletur*, aggiungerebbe Don Magnifico nella *Cenerentola* di Rossini.

— 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

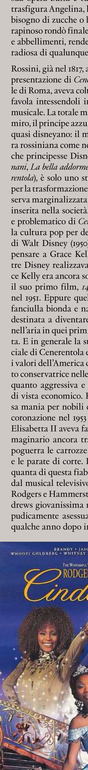
Crossover

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

CENERENTOLA NON ABITA PIÙ QUI

Favola edificante, icona patriarcale o feticcio pop (ma anche porno), *Cenerentola* è stata raccontata migliaia di volte, oltre che criticata, ma il suo mito non tramonta mai

Nel 1981 la psicoterapeuta americana Colette Dowling pubblicò un libro intitolato to *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence* (Il complesso di Cenerentola: la paura inconscia delle donne di essere indipendenti). La sua idea, ben radicata nel femminismo della seconda ondata, era che la cultura patriarcale instillasse nelle donne un senso di inadeguatezza, anzitutto economica, che le porta ad accettare una posizione passiva, subalterna e dipendente. La protagonista della favola di Cenerentola non ha nessuna spinta verso il miglioramento della sua condizione: dorme accucciata accanto al fuoco spento, è una sguattera sempre sporca di fuliggine e viene considerata brutta e inetta almeno dalle sorellastre e dalla matrigna. Put avendo origini nobili, il suo valore nel borsino delle debuttanti è pari a zero. La sua unica speranza di salvezza è in un intervento esterno: un principe che la sposi e la porti via da lì. Per arrivare a quell'obiettivo finale che, per usare ancora il lessico femminista, altro non è che vederesi riconosciuta come "ancella del patriarcato", Cenerentola avrà bisogno della magia, quindi dell'intervento esterno per eccellenza. La fata madrina è un deus ex machina che cala dall'alto per condurre Cenerentola verso un lieto fine che la vedrà trasformarsi da facile sguattera in facile moglie. E a Cenerentola non va neanche troppo male: rispetto a Biancaneve o ad Aurora (*La bella addormentata nel bosco*) le viene almeno risparmiato il coma e il risveglio con il bacio del principe, una metafora neanche troppo velata di quelli che dovranno essere i suoi doveri di moglie tra le lenzuola. Cenerentola in compenso ha la prova della scarpetta di cristallo che in altre versioni della favola è un anello o un bracciale, anche quella velata di un sottile e feticistico sottotesto sessuale: quel piedino minuscolo scivola in una calzatura trasparente che lo contiene come un oggetto d'arte e di adorazione, una sorta di squisita porcellana umana.



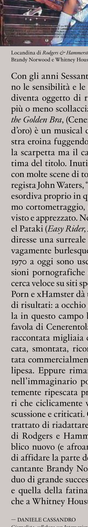
Locandina del musical erotico *Sinderella and the Golden Bra* di Lord Mirandi

Come tutte le favole della tradizione europea, Cenerentola ha un'origine antica e mille varianti. I nodi della vicenda sono però sempre quelli che la rendono ancora oggi così affascinante e così problematica: la nobiltà non riconosciuta, l'ostilità di donne invidiose (matrigna e sorellastre), l'intervento magico che la trasforma da sguattera a reginetta del ballo, un passaggio iniziatico-sessuale (la prova della scarpetta, del bracciale o dell'anello) e l'arrivo di un maschio che la redime riportandola sulla retta via del matrimonio e della riproduzione. Quello che rende così affascinante e così bizzarra la *Cenerentola* di Rossini è l'assenza dell'elemento magico. Di magia, l'apparente assenza, perché la magia nella sua opera buffa è tutta nella musica che trasfigura Angelina, la protagonista, senza bisogno di zucche o bacchette magiche. Il padrino non è fatato, con le sue variazioni e abbellimenti, rende Angelina più bella e radiosa di qualunque principessa Disney.

Rossini, già nel 1817, anno della prima rappresentazione di *Cenerentola* al Teatro Valle di Roma, aveva colto i nodi salienti della favola intersecando in una dirompente farsa musicale. La totale marginalità di Don Ramiro, il principe azzurro, è un elemento già quasi dissneyano: il maschio alfa, nell'opera rossiniana come nei film della Walt Disney, l'apparente assenza, perché la magia nella sua opera buffa è tutta nella musica che trasfigura Angelina, la protagonista, senza bisogno di zucche o bacchette magiche. Il padrino non è fatato, con le sue variazioni e abbellimenti, rende Angelina più bella e radiosa di qualunque principessa Disney.

Rossini, già nel 1817, anno della prima rappresentazione di *Cenerentola* al Teatro Valle di Roma, aveva colto i nodi salienti della favola intersecando in una dirompente farsa musicale. La totale marginalità di Don Ramiro, il principe azzurro, è un elemento già quasi disneyano: il maschio alfa, nell'opera rossiniana come nei film della Walt Disney, l'apparente assenza, perché la magia nella sua opera buffa è tutta nella musica che trasfigura Angelina, la protagonista, senza bisogno di zucche o bacchette magiche. Il padrino non è fatato, con le sue variazioni e abbellimenti, rende Angelina più bella e radiosa di qualunque principessa Disney.

Rossini, già nel 1817, anno della prima rappresentazione di *Cenerentola* al Teatro Valle di Roma, aveva colto i nodi salienti della favola intersecando in una dirompente farsa musicale. La totale marginalità di Don Ramiro, il principe azzurro, è un elemento già quasi disneyano: il maschio alfa, nell'opera rossiniana come nei film della Walt Disney, l'apparente assenza, perché la magia nella sua opera buffa è tutta nella musica che trasfigura Angelina, la protagonista, senza bisogno di zucche o bacchette magiche. Il padrino non è fatato, con le sue variazioni e abbellimenti, rende Angelina più bella e radiosa di qualunque principessa Disney.



Locandina di *Rodgers & Hammerstein's Cinderella* con Brandy Norwood e Whitney Houston

Con gli anni Sessanta e Settanta cambiano le sensibilità e le priorità e *Cenerentola* diventa oggetto di riletture parodistiche più o meno scollacciate. *Sinderella (sic) and the Golden Bra*, (Cenerentola e il reggiseno d'oro) è un musical del 1964 in cui la nostra eroina fuggendo dal ballo non perde la scarpetta ma il capo di biancheria intima del titolo. Inutile dire che è un film con molte scene di topless e che il giovane regista John Waters, "il papa del trash" che esordirà proprio in quell'anno col suo primo cortometraggio, non poteva non aver visto e apprezzato. Nel 1977 l'attore Michele Pataki (*Easy Rider, Airport 77 e Rocky IV*) diresse una surreale parodia soft porno e vagamente burlesque di *Cenerentola* e dal 1970 a oggi sono uscite centinaia di versioni pornografiche della favola. Una ricerca veloce su siti specializzati come Youporn e Hamster dà una quantità enorme di risultati: a occhio direi che Cenerentola in questo campo batte Biancaneve. La favola di Cenerentola nei decenni è stata raccontata migliaia di volte, è stata criticata, smontata, ricontestualizzata, sfruttata commercialmente, ridicolizzata e vilipesa. Eppure rimane una storia vivida nell'immaginario pop che viene costantemente ripescata proprio per quei valori che chiaramente vengono messi in discussione e criticati. Quando, nel 1997, si è trattato di riadattare il musical televisivo di Rodgers e Hammerstein per un pubblico nuovo (e afroamericano) si è deciso di affidare la parte della protagonista alla cantante Brandy Norwood (già parte del duo di grande successo Brandy e Monica) e quella della fatina buona niente meno che a Whitney Houston.

— DANIELE CASSANDRO

Giornalista, collabora con Internazionale ed è una delle voci di Pagina 3 Internazionale, nazogna stampa celebrata di Radio 3. È autore di "Diciotto volumi – 40 album alzati da Dalla Ellington a Lady Gaga" (Curci)

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

PRINCIPESSE SENZA SCARPETTA

Dalla *Gatta Cenerentola* ai *reel* di Instagram, le principesse di oggi non si riconoscono più da ciò che calzano

Se non esiste più guida al Palazzo Reale di Napoli che non racconti come lì, su quel doppio, grandioso scalone, Giambattista Basile immaginò la fuga della sua Lucrezia-Zoza-Zezolla, la "Gatta Cenerentola" che tre secoli e mezzo dopo sarebbe stata messa in musica da Roberto De Simone, è anche vero che su quella rampa di marmo, con quel testo e quelle descrizioni, tutto acquista un senso che invece si perde nelle successive versioni della favola antichissima, tradizione culturale dell'umanità dai tempi egizi nei quali la nobile fanciulla vessata dalla matrigna si chiamava Rodopi. E tutto, va da sé, ruota attorno all'accessorio che da quel momento in poi, e con la sola eccezione dell'opera rossiniana che però, a sua volta, vede in un prezioso pegno d'amore, un braccialetto, l'elemento di agnizione necessario alla felice conclusione della vicenda), accompagna la narrazione comune della favola sulla giovane decaduta che riprende insegne e onori grazie alla magia di un accessorio. Della "scarpetta di Cenerentola", come viene comunemente definita, Basile dà un'indicazione precisissima e al tempo stesso ricca di significati simbolici: "Lo servetore, che non potte jognere la carrozza che volava, auzaie lo chianiello da terra e lo portaiea lo re, diicennole quanto l'era socceduto. Lo quale, pigliatolo 'n mano, disse: '*Se lo pedamiento è cossì bello, che sarrà la casa? (...) O belle suvare attaccate a la lenza d'Ammore, co la quale ha pescato chest'arma*!'". Zezolla, la "gatta" e già qui il pensiero vola alle successive incarnazioni femminili dell'animale e alla sua celebrazione novecentesca nel dramma di Tennessee Williams, non perde affatto una scarpetta, ma l'unico modello di calzatura secentesco che le si potesse calzare dal piede correndo e che è il "chianiello" o "pianella" o "calcagnino", a seconda dell'area geografica, e che è oggi quello che noi definiamo, dal francese, "*mule*" e che però ha origine latina, "mulleus calceus", un particolare tipo di pantofola che lasciava scoperto il calcagno, zona sexy e delicata come ci insegna la mitologia greca ma anche la scena più feticista della storia della letteratura, in cui Mrs. Danvers infila le mani nelle pantofole di Rebecca de Winters, e che era prerogativa delle più alte cariche dello stato. Lungo i secoli, il *mulleus calceus*, poi appunto calcagnino, diventa patrimonio femminile, nel XVI secolo si alza sulle zeppe fino a raggiungere anche i quaranta centimetri e dunque necessita di due servitori, uno per parte che sorregga la dama, per poter essere indossato e soprattutto sfoggiato nella sua città d'elezione, Venezia, e nel Seicento, secolo di massima creatività nella calzatura, assume più o meno le sembianze attuali: una pantofolina col tacco a rocchetto, ricamata e, in inverno, foderata di pellicia, particolare da cui nasce, secondo Honoré de Balzac o, per meglio dire, secondo uno dei personaggi del suo romanzo *Sur Catherine de Médicis* (1841), la leggenda della "scarpetta di vetro" e del titolo della versione di Charles Perrault della fiaba: *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, che egli propone di sostituire con "*vair*", cioè vaio, scoiattolo, in luogo di "vetro", a suo giudizio certamente l'errore di un copista in quel secolo incerto sulla grafia comune, ancora in corso di codifica (nel Seicento, vetro si trova infatti spesso trascritto "ver"). La querelle sulla scarpetta di vetro, o di cristallo, proseguita lungo tutto l'Ottocento interessando perfino nomi come Anatole France o Pierre Larousse del celebre dizionario, non spiega perché Perrault non fosse mai intervenuto sulle numerose stampe dei suoi *Contes*, ma ci svela però un'altra cosa, e cioè che nella favola, così come nella mitizzazione della figura della "principessa", il "*traiseemblable*", la verosimiglianza, non abbia in fondo alcun valore e che dunque sia non solo plausibile, ma infinitamente seducente, che una ragazza si rechi a un ballo calzando, come osserva France col suo buonsenso ottocentesco, "un tessuto da caraffa" in luogo del morbidissimo velo di una specie di animale riservata ai regnanti. Abbigliare le principesse in incognito nelle favole, ma anche nella realtà, è sempre stata fonte di dilemma per chiunque abbia mai dovuto farlo, per iscritto, in quella verità parallela che è il teatro, o nella realtà. Ed è forse per questo che, a partire dal turco la suggestione orientalista fantastica di Galileo Chini e Caramba, che vestono Rosa Raisa con motivi ispirati alla tradizione iconografica cinese intrecciata al nascente gusto Déco, le Turandot e le Lady Macbeth di oggi vestono abiti da imprenditrice, si atteggiano da manager, indossano tailleur ispirati alle collezioni più celebri di John Galliano, si strizzano in bustini da dominatrici, anchegiano sui tacchi. È il frutto, e il risultato, di un sottile quanto vertiginoso spostamento della semantica e dell'iconografia "principesca", guidata dai social e dalla sua nuova aristocrazia mediatica: modelle, influencer, personaggi "famosi per essere famosi", come le sorelle Kardashian. Un immaginario costruito sui *reel* di Instagram, le diirette TikTok e la popolarità dei *like*, messa in scena con rara e assoluta precisione da Robert Carsen nell'*Orontea* di Antonio Cesti, riscoperta della Stagione 2023/2024 della Scala.

Lì abbiamo trovato tutti gli elementi costitutivi della nobiltà pop di oggi: la galleria d'arte contemporanea come luogo di presentazione e rappresentazione di una cultura che poggia sulla fama dell'artista, prima ancora che sul valore della sua opera, la potenza dei suoi demiurghi, galleristi e critici, la sotterranea scalata delle nuove leve attraverso il sesso usato con spregiudicatezza, la "vernice" ad alto passo modaiolo e di sfoggio di stile e di gift e usata come strumento di marketing. La Cenerentola di oggi, più che una figurina archetipica di quell'infanzia negletta ma pugnace e tenace propria alla letteratura, in particolare dall'Ottocento in poi, più che una silhouette, assomiglia alle infinite Meghan Markle che popolano i *feed* social di oggi. Ragazze volitive, che al momento buono, o quello necessario, non esitano a togliere dalla tasca "l'altra scarpetta" o a far leva su un braccialetto per ottenere quello che desiderano.

— 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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

MICHELANGELI OLTRE IL MITO

Trent'anni fa Arturo Benedetti Michelangeli si spegneva a Lugano. Viveva in esilio, dedicando un'attenzione alla musica che non è spiegabile con termini solitamente usati. Aveva perfezionato la sua tecnica pianistica sino all'indicibile, indagando gli aspetti materiali del suo strumento e i compositori come nessun altro. In un incontro a Pura disse a chi scrive che, a suo giudizio, anche la più semplice delle Sonate di Beethoven richiedeva almeno sei mesi di studio. Negli anni Ottanta aveva scelto di eseguire musiche soltanto di tredici compositori, nell'ultimo triennio ridusse il numero a sette; erano stati trentacinque negli anni Quaranta. Si misurava con il proprio passato approfondendo senza requie l'universo delle note e suonò in pubblico sino a 73 anni. Un giudizio d'insieme è difficile scriverlo. L'interprete, il docente e l'artista – senza escludere qualche singolarità che faceva parte del personaggio – sono ben riassunti da Piero Rattalino nella voce che gli ha dedicato nel *Dizionario biografico degli italiani* nel 2013.

Carlo Maria Dominici

Arturo Benedetti Michelangeli. Il mio Maestro.

Zecchini Editore

pp. 168
€ 27

Momenti unici di chi si consacrò totalmente alla musica e fu definito il sommo dei sommi. Ora un libro di Carlo Maria Dominici dal titolo *Arturo Benedetti Michelangeli. Il mio Maestro* (a cura di Arianna Agudo), restituisce al lettore una sua "immagine più veritiera". Il libro fa conoscere il celebre artista "dietro il mito", ricordandone la tenerezza e l'animo sorprendente che le cronache non hanno conosciuto. Un Benedetti Michelangeli protettore e paterno che rivive nei ricordi di un pianista che ha avuto "la fortuna di vivere e studiare con lui". Dominici ripercorre in pagine appassionanti il primo incontro con il Maestro all'Accademia Chigiana, le lezioni che ricevette e un capitolo è dedicato a Benedetti Michelangeli a New York, un altro alla vita con il Maestro, ma anche alle particolari abitudini del grande artista. Una testimonianza parla inoltre dell'accordatore di fiducia, Cesare Augusto Tallone, un'altra di Brescia; poi ancora pagine sul festival che porta il suo nome e sulla scelta di lasciare l'Italia. Fotografie e documenti inediti corredano il testo e aiutano a conoscere un interprete che diventò mito.

— 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

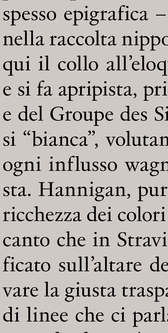
04 RUBRICHE

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Dischi

LA TRASPARENZA DI STRAVINSKIJ SECONDO HANNIGAN

Attesa per il suo debutto al Teatro alla Scala il 25 ottobre, nella Stagione della Filarmonica della Scala, nella doppia veste di soprano e direttrice d'orchestra (in programma *La Voix humaine* di Poulenc e *Metamorphosen* di Richard Strauss), Barbara Hannigan ha il pregio di una versatilità che le permette di svincolarsi da qualsiasi etichetta. Paladina della musica contemporanea – basti pensare alle sue folgoranti interpretazioni sia vocali sia direttoriali di Ligeti – è passata però in questi anni anche per il grande repertorio sinfonico classico (per esempio, le sinfonie di Haydn) o per un'ampia indagine della liederistica a cavallo fra Ottocento e Novecento.



Stravinsky: Chamber Works
Barbara Hannigan

Royal Academy of Music
and Juilliard School Ensemble

Linn Records

Proprio al Novecento storico, indagato sotto molteplici punti di vista e in diverse lingue, sono dedicate le sue più recenti pubblicazioni discografiche: un raffinato album Messiaen con il pianista Bertrand Chamayou e un elettrizzante cd dedicato alla musica per orchestra da camera di Stravinskij. È su quest'ultimo, uscito per Linn Records, che ci concentriamo, data anche la particolarità delle scelte: accanto a lavori piuttosto noti come *Dumbarton Oaks*, il Ragtime e l'Ottetto, Hannigan guida gli ensemble della Royal Academy of Music di Londra e della Juilliard School di New York in lavori più rari come le incantevoli *Tre liriche giapponesi* (che Stravinskij compose dopo aver ascoltato il *Pierrot Lunaire* di Schönberg), il Settimino, le due *Liriche su poesie di Balmont* e le *Tre canzoni infantili (Ricordi della mia infanzia)*. Si tratta per lo più di opere che mirano a un'essenzialità spesso epigrafica – evidente per esempio nella raccolta nipponica: Stravinskij torce qui il collo all'eloquenza e alla prolissità e si fa apripista, prima ancora di Cocteau e del Groupe des Six, di una musica quasi "bianca", volutamente lontanissima da ogni influsso wagneriano o impressionista. Hannigan, pur non rinunciando alla ricchezza dei colori e alla sensualità di un canto che in Stravinskij non è mai sacrificato sull'altare della modernità, sa trovare la giusta trasparenza e quella pulizia di linee che ci parla di una "distanza" di sguardo che però non è mai freddezza. Nel complesso, un viaggio sonoro e poetico entusiasmante, che ci dà una panoramica dell'arte cameristico-orchestrale stravinskiana dal 1911 al 1953.

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

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LA LEGGEREZZA DI PONNELLE

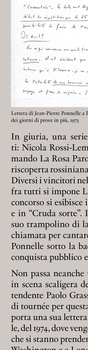
Nel 1973 debuttava alla Scala la storica *Cenerentola* di Rossini firmata da Abbado, Zedda e Ponnelle. Da allora, un allestimento simbolo, ancora oggi vivo e applaudito

Era il 19 aprile del 1973 quando alle ore 21 si aprì il sipario del Teatro alla Scala per la prima rappresentazione della *Cenerentola* di Rossini diretta da Claudio Abbado, con revisione di Alberto Zedda e regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle. Un lavoro di équipe in cui era affidato a Zedda il compito di rivedere e recuperare l'autenticità rossiniana, a Ponnelle di rivedere Rossini secondo il gusto di uno spirito moderno e ad Abbado di interpretare queste pagine musicali facendo esaltare rigore simmetrico e virtuosismo della partitura. Si trattava di una collaborazione non solo già collaudata con *Il barbiere di Siviglia*, ma con la stessa *Cenerentola* a Firenze nel maggio del 1971. Prima di questa data, partendo da subito dopo la guerra, nella Stagione 1946/1947, il titolo rossiniano trova un nuovo allestimento di Gino Sensani, diretto da Tullio Serafin, per la regia di Giulia Tess. A seguire di dieci anni in dieci anni *La Cenerentola* di Rossini trova spazio nel cartellone scaligero, tra grandi interpreti e grandi direttori d'orchestra: da Carlo Maria Giulini nel 1954, a Gianandrea Gavazzeni nel 1964, a Claudio Abbado nel 1973. Tra gli scenografi e i registi si annoverano Franco Zeffirelli, Per Luigi Pizzi con la regia di Giorgio De Lullo e nel 1973 appunto Jean-Pierre Ponnelle. Era trascorso quasi un decennio dall'ultimo allestimento della *Cenerentola* – che era stata molto apprezzata dalla critica, come ci riportano i titoli dei giornali dell'epoca: "Una Cenerentola come la voleva Rossini" o ancora "Scarpette d'oro per la *Cenerentola* di ieri alla Scala" –, quando la direzione del Teatro decise di mettere in scena l'allestimento di Ponnelle già utilizzato nel maggio del 1971 al Teatro Comunale di Firenze. A questo proposito, è interessante leggere la lettera che venne inoltrata dal maestro Massimo Bogianckino a Ponnelle da dove tutto ebbe inizio.

Jean-Pierre Ponnelle e Claudio Abbado, 1973

Da oltre cinquantadue anni questo allestimento viene riproposto in Scala e in tournée mantenendo freschezza e brillantezza nonostante si tratti ormai di uno spettacolo storico. Ma per il pubblico è sempre un incanto rivedere come Ponnelle sia riuscito con leggerezza a sovvertire la logica come vuole la musica di Rossini. Non per caso nella Stagione 2018/2019, nel quinto anno dalla scomparsa di Claudio Abbado, si scelse di riprendere questa produzione in sua memoria, perché proprio nel Rossini buffo Abbado lasciò impronte indelebili, come Enrico Girardi scrive sul Corriere della Sera del 14 febbraio 2019 definendo questa *Cenerentola* "una delle tappe più gloriose della storia moderna della Scala". Mario Pasi sul Corriere d'informazione del 20 aprile 1973 intitolava il suo articolo "Questo Rossini farà storia" e poi continuava nel sommario: "Un quarto d'ora d'ovazione soprattutto per Abbado e per la voce nuova, Lucia Valentini. Ottima regia di Ponnelle".

Nel contesto di questo spettacolo rossiniano, va ricordato quello che viene "laureata a pieni voti" dal pubblico Lucia Valentini, vincitrice del concorso "Nuove voci rossiniane" del 1972, quando in occasione dei centoottant'anni dalla nascita del compositore pesarese, e a un anno di distanza dal concorso "Nuove voci verdiane" che aveva visto la vittoria di Katia Ricciarelli, la Rai indice un nuovo concorso, questa volta finalizzato alla ricerca di giovani voci rossiniane.



Lettera di Jean-Pierre Ponnelle a Paolo Grassi per chiedere dei giorni di prova in più, 1973

In giuria, una serie di nomi importanti: Nicola Rossi-Lemeni, Gino Bechi, Armando La Rosa Parodi e la pioniera della riscoperta rossiniana Giulietta Simionato. Diversi i vincitori nelle varie categorie, ma fra tutti si impone Lucia Valentini, che al concorso si esibisce in "Una voce poco fa" e in "Cruda sorte". Il concorso diventa il suo trampolino di lancio e nel 1973 viene chiamata per cantare nella produzione di Ponnelle sotto la bacchetta di Abbado, e conquista pubblico e critica.

Non passa neanche un anno dalla messa in scena scaligera del 1973, che il Sovrintendente Paolo Grassi inizia a parlare già di tournée per questa *Cenerentola*, come riporta una sua lettera indirizzata a Ponnelle, del 1974, dove vengono riferiti gli accordi che si stanno prendendo per una tournée a Washington e a Londra per il 1976.

Milano, 9 febbraio 1976

Ne

Spettabili Signori
Jean-Pierre Ponnelle
Via Cappuccini 8
8021 ZURIGO - Svizzera

Caro Signor Ponnelle,

con la nascita il piacere di comunicarLe personalmente e spero di avere presto Sua notizia.

Le scrivo ora per ulteriori Sue notizie ed Le chiedevo per sollecitare la nostra normativa in Sovrintendenza nella stessa effettuazione di Firenze che Lei ha diretto nel maggio del 1971.

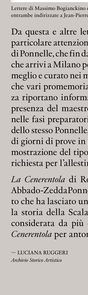
Provvederemo di mettere in piena (!) di maggio 1976 assieme la prova generale e previews per il giorno 8 aprile. Gentile la Sua disponibilità.

Per quanto riguarda la tournée a Washington e a Londra per il 1976, siamo pressoché d'accordo con le condizioni proposte. Le sarei grato se Lei potesse farmi avere una Sua conferma scritta in merito, per poter dare alla Sovrintendenza la possibilità di stipulare i relativi contratti.

Le farò presto un mio ritorno dove non vorrei sapere di Lei che non ha ancora ricevuto la mia lettera in merito a desiderio di visita nuovo scenografico.

Dell'attesa e resto a cordiale saluto sul resto.

(Sovrintendente Paolo Grassi)



Milano 12 settembre 1974

PG/mm

Caro Amico,

ecco La ho detto Claudio Abbado la sua volta anche telefonato che Lei vorrebbe fare dei nuovi accenni di previews. Io Vorrei che fosse fatto un accenno di preview per il giorno 8 aprile 1976 e che Lei mi scrivesse. Sul Teatro sono stato in Svizzera, ma Lei è stato assente. Le scrivo ora per ulteriori Sue notizie ed Le chiedevo per sollecitare la nostra normativa in Sovrintendenza nella stessa effettuazione di Firenze che Lei ha diretto nel maggio del 1971.

Provvederemo di mettere in piena (!) di maggio 1976 assieme la prova generale e previews per il giorno 8 aprile. Gentile la Sua disponibilità. Per quanto riguarda la tournée a Washington e a Londra per il 1976, siamo pressoché d'accordo con le condizioni proposte. Le sarei grato se Lei potesse farmi avere una Sua conferma scritta in merito, per poter dare alla Sovrintendenza la possibilità di stipulare i relativi contratti.

Le farò presto un mio ritorno dove non vorrei sapere di Lei che non ha ancora ricevuto la mia lettera in merito a desiderio di visita nuovo scenografico.

Dell'attesa e resto a cordiale saluto sul resto.

(Paolo Grassi)

P.S. Scrivevo a Claudio Lei giustificato verificazione di salire scenotecnico e richiesta prove nuovo allestimento Traviata Lei ha ragione. Ho scritto e scrivo a quel buon Dino Buzzi che è stato anch'esso presentato da "nuovo" allestimento. Cordialmente

Maestro Jean-Pierre Ponnelle
Hotel Kronenhof
Zurigo

Lettere di Massimo Bogianckino e di Paolo Grassi, entrambe indirizzate a Jean-Pierre Ponnelle

Da questa e altre lettere è palpabile una particolare attenzione verso l'allestimento di Ponnelle, che fin dal 1971 non si vedeva da che arrivi a Milano perché venga ripreso al meglio e curato nei minimi dettagli, tanto che vari promemoria della Sovrintendenza riportano informazioni riguardanti la presenza del maestro Ponnelle a Milano nelle fasi preparatorie. Anche la richiesta dello stesso Ponnelle, scritta da suo pugno, di giorni di prove in più, è un'ulteriore dimostrazione del tipo di attenzione e cura richiesta per l'allestimento.

La Cenerentola di Rossini nella versione Abbado-Zedda-Ponnelle è un allestimento che ha lasciato un segno profondo nella storia della Scala, al punto da essere considerata da più di cinquant'anni *La Cenerentola* per antonomasia.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

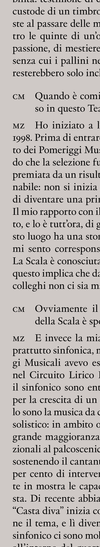
04 RUBRICHE

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

MARCO ZONI

Primo flauto della Scala dal 1998, Marco Zoni riflette sul suo percorso musicale e sull'importanza di restare connessi al senso profondo della musica



Non tutti possono dire di aver dato voce, prima ancora del soprano, al motivo di "Casta diva" di *Norma*. Marco Zoni, prima parte dei flauti del Teatro alla Scala, ha avuto questa e altre grandi responsabilità: testimone di direttori leggendari e custode di un timbro "scaligero" che resiste al passare delle mode. Un viaggio dietro le quinte di un'orchestra che vive di passione, di mestiere e di quell'emozione senza cui i pallini neri sul pentagramma resterebbero solo inchiostro.

CM Quando è cominciato il suo percorso in questo Teatro?

MZ Ho iniziato a lavorare in Scala nel 1998. Prima di entrare qui ero Primo flauto dei Pomeriggi Musicali dal 1992. Ricordo che la selezione fu molto impegnativa, premiata da un risultato quasi inimmaginabile: non si inizia a studiare pensando di diventare una prima parte della Scala. Il mio rapporto con il Teatro è sempre stato, e lo è tutt'ora, di grande rispetto. Questo luogo ha una storia ben precisa di cui mi sento corresponsabile nel mio ruolo. La Scala è conosciuta in tutto il mondo, e questo implica che da parte mia e dei miei colleghi non ci sia mai un disimpegno.

CM Ovviamente il peso del repertorio della Scala è spostato sull'opera.

MZ E invece la mia formazione era soprattutto sinfonica, ma già con i Pomeriggi Musicali avevo esperienze operistiche nel Circuito Lirico Lombardo. L'opera e il sinfonico sono entrambi fondamentali per la crescita di un musicista, così come lo sono la musica da camera e il repertorio solistico: in ambito operistico, in buca, la grande maggioranza delle volte si è funzionali al palcoscenico, accompagnando e sostenendo il cantante; c'è però quel dieci per cento di interventi solistici che mette in mostra le capacità dello strumentista. Di recente abbiamo eseguito *Norma*: "Casta diva" inizia con il flauto che espone il tema, e lì diventi solista. Anche nel sinfonico ci sono moltissimi soli: il flauto, all'interno del quartetto dei legni, riceve spesso linee solistiche. È interessante vedere come i compositori abbiano apprezzato, chi più chi meno, la sua versatilità.

Ad ogni modo, amo molto l'opera, soprattutto il repertorio italiano, ma sento che il repertorio sinfonico mi completa come musicista.

CM Tra tutti i grandi direttori che ha avuto di fronte sul podio, chi ricorda con affetto o stima?

MZ Parlare di affetto nei confronti di un direttore non è così semplice: sono convinto che nel rapporto tra podio e orchestra, come in generale nella musica, la democrazia non esista. E se non fosse così sarebbe una catastrofe: deve esserci qualcuno che si prenda la responsabilità di guidare tutta la macchina.

Di stima, però, ne ho avuta tanta: in Scala passano molti grandi direttori, dai quali ho imparato tante cose. Pur magari avendo idee musicali differenti, cercare di capire profondamente le loro intenzioni è un arricchimento personale. Ricordo, ad esempio, due richieste opposte sul solo del Quarto movimento della *Quarta* di Brahms: Bychkov voleva il dramma di un uomo assetato nel deserto; Chung il volo di un'aquila che abbraccia il mondo. Entrare nella loro testa è un esercizio che fa crescere strumentalmente e umanamente: per trasmettere emozioni al pubblico dobbiamo prima viverle noi.

CM Non c'è mai il rischio che l'orchestra suoni in modo meccanico?

MZ Sì, e le motivazioni sono molte. Il mondo corre verso un impoverimento umano: si produce sempre di più e il senso profondo della musica rischia di perdersi. Siamo musicisti ma anche – mi passi il paragone – impiegati: c'è routine. Serve lo stimolo di un direttore capace; quando manca, tutto diventa piatto.

Si dice che se l'orchestra suona bene è merito del direttore, se suona male è colpa dell'orchestra, ma la responsabilità dovrebbe essere condivisa.

CM E i giovani direttori? Li trova preparati quanto le precedenti generazioni?

MZ Ho 56 anni e quarant'anni di musica alle spalle: l'esperienza conta. I giovani direttori sono tecnicamente preparatissimi, conoscono tradizioni e partiture, ma a volte manca ancora la ricerca che va oltre lo spartito. È questione di tempo: maturare è indispensabile in ogni mestiere. Anche nelle nuove generazioni, comunque, ci sono esempi straordinari: ultimamente *Der Rosenkavalier* con Petrenko è stata un'esperienza eccezionale per direttore, cast e compartezza dell'orchestra.

CM Il celebre "suono della Scala", quindi, esiste ancora?

MZ Sì. Ce ne accorgiamo ai concorsi: chi entra deve adattarsi a un certo timbro, molto legato alla nostra acustica secca, concepita per la voce. Bisogna sostenere i suoni, curarli. La pastosità degli archi, per esempio, tanti direttori ce la riconoscono. Grandi maestri – da Giulini a Muti, da Abbado a Chung – hanno coltivato questa ricerca del suono, chiedendo qualità prima ancora delle note. È un tratto che ci rende quasi "mosche bianche": ogni grande orchestra ha la sua identità, la nostra è il colore del suono.

E poi siamo italiani: forse a volte un po' indisciplinati, ma molto espressivi.

CM Parliamo del domani: come vede il futuro della Scala?

MZ Questo Teatro rispecchia la società di oggi: deve adeguarsi a ciò che accade fuori, anche economicamente. Se il mondo non capirà che sta correndo troppo, perderemo valori essenziali, e questo mi preoccupa. Però ho speranza: i musicisti fanno questo lavoro per passione, non per guadagno, e le nuove generazioni di strumentisti sono meravigliose. Continueranno la ricerca del suono e il modo di affrontare le partiture che abbiamo ereditato da chi ci ha preceduti. Politicamente il futuro non dipende da noi, e purtroppo lo vediamo ogni giorno; io cerco di fare il mio dovere, consapevole dell'importanza del posto in cui mi trovo.

CM Un consiglio a un giovane flautista che sogni di essere un giorno al suo posto?

MZ Cercare la musica e le emozioni. Non fermarsi ai pallini neri sul pentagramma: la musica nasce dal cuore del compositore. La ricerca quotidiana di emozioni è ciò che tiene vivi come persone, non solo come musicisti. Se il cuore non prende il sopravvento, il lavoro è misero e noioso.

— 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, 12 , 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

ASPECTS OF NIJINSKY
John Neumeier
L'Après-midi d'un faune
Vaslaw
Le Pavillon d'Armide

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

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

SCOPRI E ACQUISTA

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 09/25
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: Ritratto di Anna Achmatova, Kuz'ma Petrov-Vodkin, 1922

NEWS

01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE