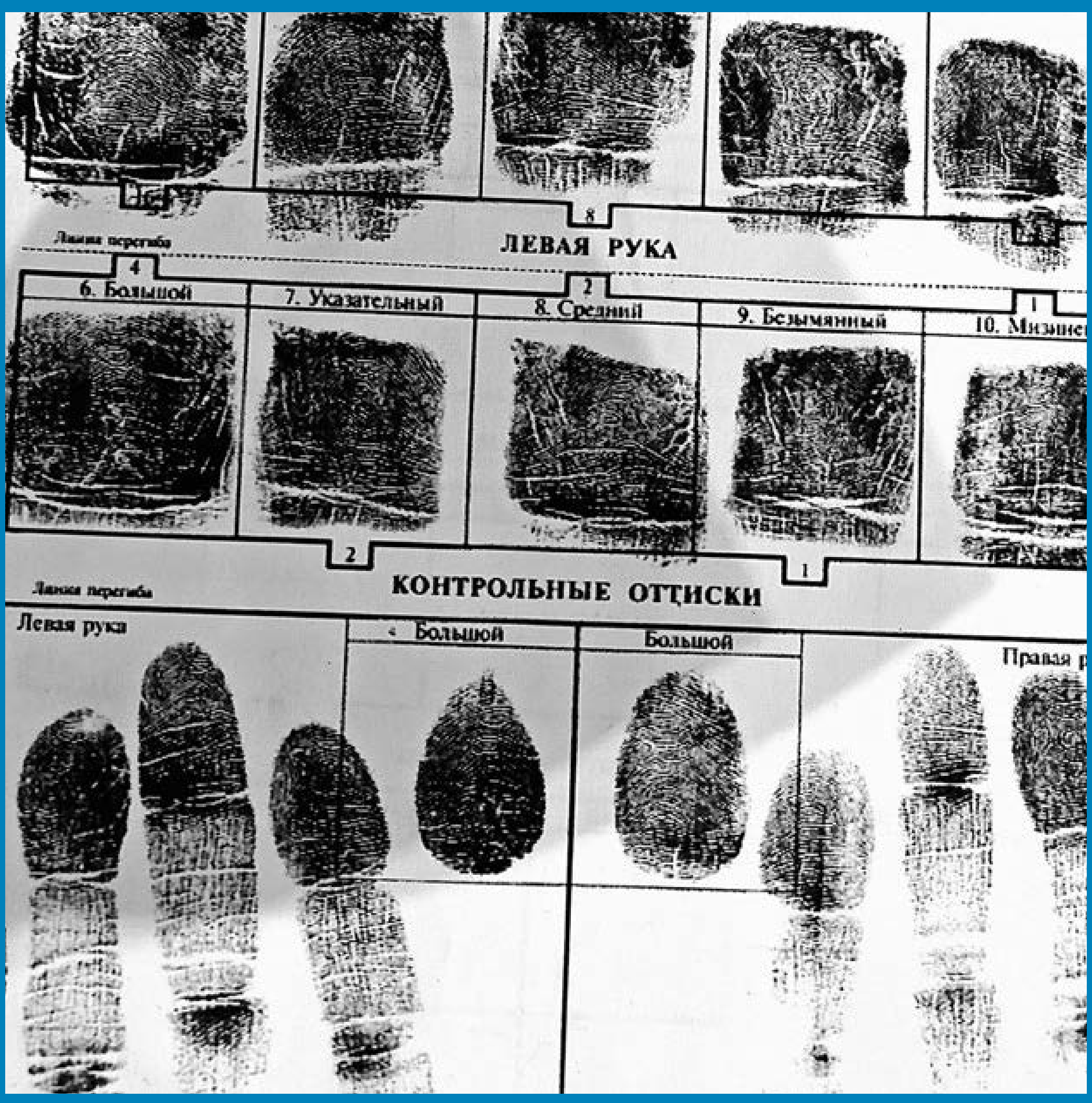
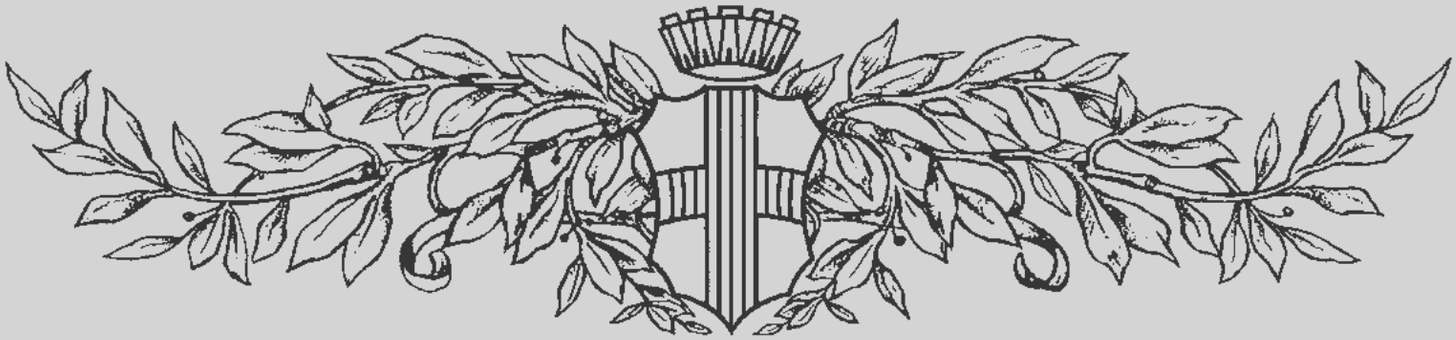
Rivista del Teatro 12/25

LA SCALA



Riccardo Chailly, Vasily Barkhatov,
Nicoletta Manni, Antonella Albano,
Christophe Rousset, Federico Zavanelli



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

EDITORIALE

Come già in altre inaugurazioni, Riccardo Chailly sceglie un titolo mai presentato il 7 dicembre: *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, capolavoro di Dmitrij Šostakovič che affascina per la sua radicale distanza dalle convenzioni operistiche e per una protagonista fuori da ogni canone e, forse anche per questo, vera più del vero. Il percorso dell'opera fu tutt'altro che placido: non piacque a Stalin e venne attaccata dalla Pravda, forse perché, come ricorda Raffaele Mellace, non si guardava con favore al successo di un lavoro incentrato su una figura femminile così "inquieta e spregiudicata". Non sorprende, dunque, che il grottesco sia la cifra fondamentale della partitura, anche se – osserva Riccardo Chailly – nella tempesta di politonalità affiorano a tratti isole di tonalità, "ed è come mettere il piede a terra dopo un lungo viaggio sull'acqua", commenta il direttore dialogando con Mellace. Una tensione tra brutalità e introspezione che, dal punto di vista teatrale, comporta non pochi rischi. Vasily Barkhatov evita di illustrare una musica "già sovraccarica di informazioni": per scongiurare il kitsch, la carnalità spinta dell'opera non può essere messa in scena alla lettera.

La cornice scelta di un interrogatorio – racconta il regista ad Alessandro Tommasi – serve quindi a smussare gli angoli: "Nella nostra produzione Katerina è una narratrice che analizza ciò che succede, passo dopo passo, come in un verbale della polizia". Perdipiù, il fatto che l'ambientazione sia portata al Dopoguerra, mette in luce quanto poco si sappia della moda sovietica di quegli anni, restituita dai costumi di Olga Shaishmelashvili e interpretata da Fabiana Giacomotti nella sua rubrica Teatro alla moda alla stregua della "moda dei vinti" della Seconda Guerra Mondiale, che potrebbe persino richiamare i costumi leggendari di Piero Tosi pensati per la *Caduta degli dei* di Visconti. Accanto alla ricognizione di Luca Baccolini sulle produzioni internazionali recenti della *Lady Macbeth* e alle registrazioni storiche commentate da Luca Chierici, Damiano Afrifa approfondisce un aspetto meno noto della vita del compositore, grande appassionato di calcio, nel quale trovava un'evasione dalle pressioni del regime.

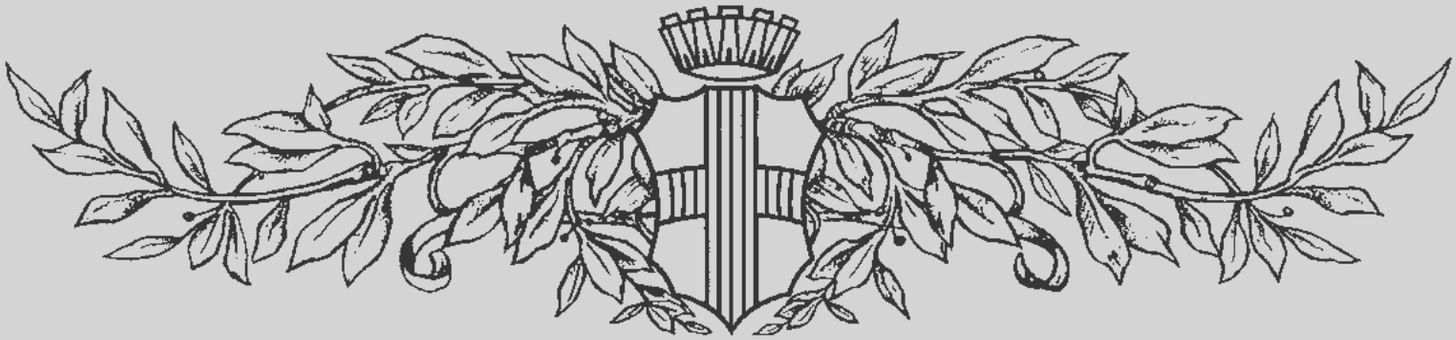
«La canzoncina ti fa arrossire
solo la prima volta che la canti»

— PROVERBIO RUSSO USATO COME EPIGRAFE
A LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK DI
NIKOLAJ LESKOV

Gli aspetti più leggeri di Šostakovič emergono anche nella rubrica Crossover di Daniele Cassandro: se il compositore ha rinunciato all'opera dopo la censura subita, si è tuttavia dedicato all'operetta con *Mosca, Čerëmuški*, dove il contrasto fra l'inquietante casa-prigione di *Lady Macbeth* e l'ideale abitativo sovietico celebrato in questa sorta di musical fa emergere una nota quasi paradossale. Continuando a sfogliare il numero, Lisa La Pietra in Voci alla Scala affronta il delicato tema della "rottura del suono" richiesto dalla parte di Katerina Izmajlova, analizzando lo spettrogramma di un'interpretazione scaligera di Inge Borkh, eseguita naturalmente in traduzione italiana, pratica non priva di divertenti malintesi, come racconta Carlo Lanfossi dalla prospettiva di Casa Ricordi nella rubrica Note d'Archivio, in cui si ricorda lo strafalcione di una *Lady Macbeth* di "Minsk". Infine, anche nelle Memorie della Scala, curate questo mese da Andrea Vitalini, si parla dell'opera di Šostakovič rievocando una vicenda che, per certi versi, ricorda l'avventura editoriale di Pasternak col *Dottor Živago*. Altra "prima" di Stagione è quella del balletto, dal 18 dicembre con la storica *Bella addormentata* di Rudolf Nureyev il quale, solitamente attento a scavare nella psicologia dei personaggi (si pensi al "suo" *Schiaccianoci* o al *Lago*) decide qui di realizzare "l'ultimo fastoso balletto di corte del XX secolo", come spiega Marinella Guatterini. A Valentina Bonelli abbiamo affidato un discorso sulla diversa rappresentazione delle due deuteragoniste di questa fiaba, Aurora e Carabosse, la principessa e la strega, il cui rapporto è definito dalla prossemica, oltre che visivamente dai costumi di Franca Squarciapino pensati per l'edizione del 1993, su cui vale la pena di ragionare ancora dopo tanti anni. Per la sezione dedicata ai concerti torna la voce di uno degli specialisti del barocco che più ha frequentato la Scala in questi anni: Christophe Rousset che, con il Monteverdi Choir, esegue il *Messiah* di Händel, lavoro in qualche modo transnazionale, dal momento che unisce in miracolosa sinergia caratteristiche della musica tedesca, italiana e inglese, come spiega il direttore francese a Luisa Sclocchis.

Infine, dopo le segnalazioni editoriali e discografiche di Armando Torno e Luca Ciammarughi, Federico Zavanelli ha raccontato a Carlo Mazzini il lavoro dell'Ufficio Edizioni della Scala, dove nascono i programmi di sala e naturalmente le locandine, per cui si può forse usare l'abusato aggettivo "iconiche".

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk

INTERVISTA A RICCARDO CHAILLY
Nel tormento di Šostakovič

INTERVISTA A VASILY BARKHATOV
La versione di Katerina

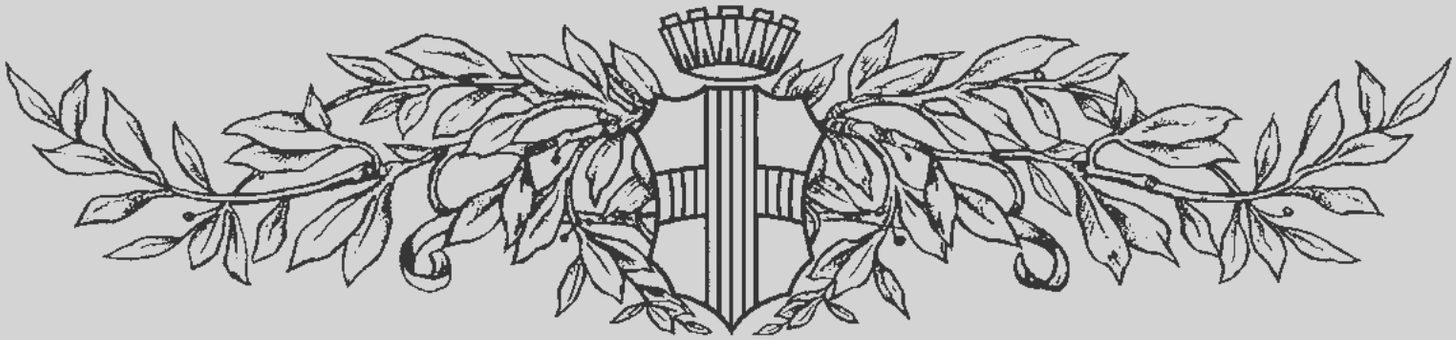
PORTFOLIO
Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk nel mondo

APPROFONDIMENTO
Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk in disco

APPROFONDIMENTO
La febbre a 90' di Šostakovič

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Sara Jakubiak e Oleg Budaratskiy

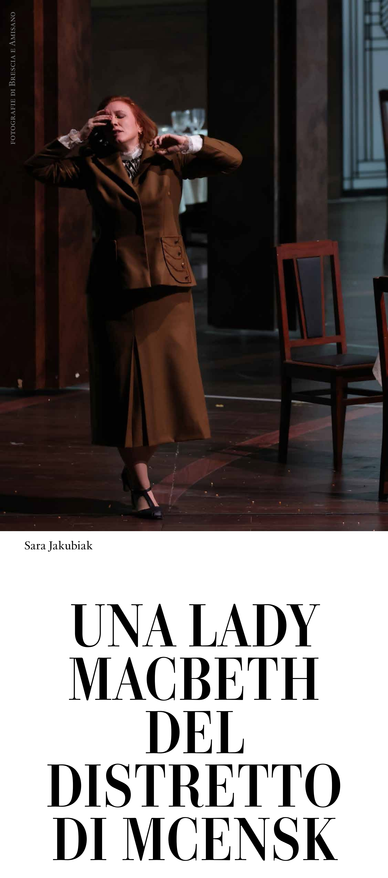


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

Sara Jakubiak

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

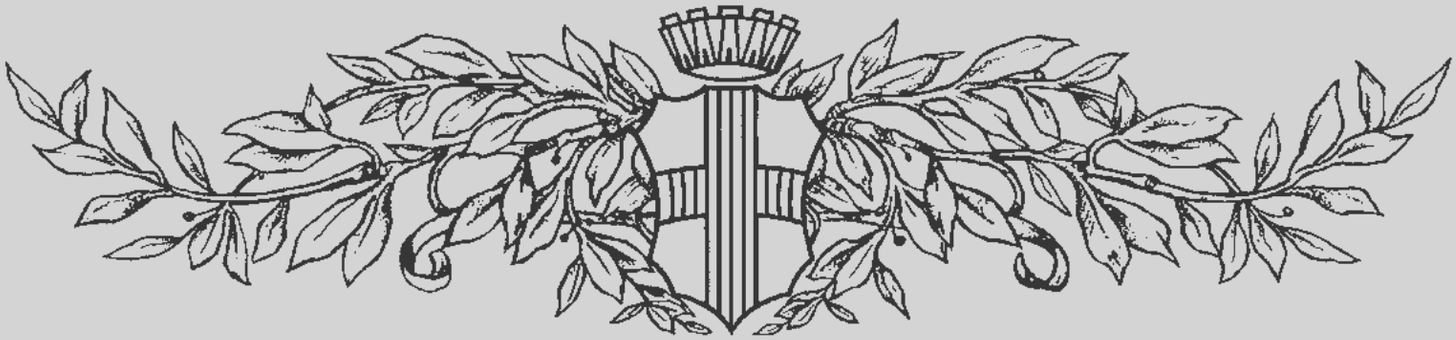
Non piacque a Iosif Stalin *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* quando la vide dal suo palco al Bol'šoj nel gennaio 1936. Il seguito è Storia: la Pravda stroncò l'opera con l'articolo "Caos anziché musica", un attacco feroce che, nel clima di terrore con cui s'intendeva ridurre all'obbedienza gli intellettuali, convinse Šostakovič ad abbandonare ogni velleità di carriera operistica e gettare alle ortiche i progetti ambiziosi con cui aveva intenzione di dar voce alla grande letteratura del suo Paese (aveva iniziato con *Il naso* di Gogol') e, per quel tramite, alla società stessa. Ad esempio, con quella trilogia sulla donna russa che *Una Lady Macbeth* avrebbe dovuto inaugurare.

Ma perché tanto accanimento? La ferocia della censura era proporzionale al successo dell'opera, che nei suoi primi anni di vita aveva calcato trionfalmente le scene in Europa e in America, diventando un caso internazionale. Questo proprio perché non di "caos", ma di "musica" si trattava, e che musica! Šostakovič, che la compose tra i 24 e i 26 anni, concepì una partitura arditissima, di assoluta modernità, in linea con le avanguardie che agitavano l'Europa tra le due guerre. Una partitura vasta e ricchissima, all'insegna del grottesco suggerito dalla fonte stessa, la novella ancora ottocentesca (1865) con cui quel formidabile narratore che era Nikolaj Leskov ha tratteggiato a tinte forti e fosche una figura femminile inquieta e spregiudicata, immersa in un contesto sociale moralmente degradato, vittima e carnefice a un tempo, che sprofonda in una deriva criminale senza redenzione. Un mal di vivere irriducibile che trova come unico sfogo una catena ininterrotta di delitti, per approdare all'inevitabile castigo.

Un materiale narrativo incandescente che Šostakovič riversa in una drammaturgia al cardiopalma che inanella episodi di violenza inaudita, contrapposti a isole di macerata, abissale introspezione (si pensi alle due arie della protagonista), a restituire con l'evidenza di un'invenzione ispirata e acuminata e per il tramite di un'orchestrazione originalissima, dalla fantasia inesausta, i valori drammatici di un testo tra i più urticanti del repertorio operistico. Non "caos", insomma, bensì "musica" di audace libertà, che non ha riguardi a scandagliare gli abissi più inconfessabili del cuore umano, guardando dritto negli occhi il male che l'affligge o che esso stesso provoca.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Riccardo Chailly durante la "prova italiana"

NEL TORMENTO DI ŠOSTAKOVIČ

Intervista a Riccardo Chailly di Raffaele Mellace

Per Riccardo Chailly *Lady Macbeth* è un'opera di modernità radicale, un percorso che non concede tregua, tra pagine sublimi, tensioni politonali e un'orchestrazione perfetta

RM La Stagione 2021/2023 si è aperta con il *Boris Godunov*; ora, dopo due Inaugurazioni con il Verdi della maturità, ecco *Una Lady Macbeth* di Šostakovič. C'è dietro un progetto, una traiettoria?

RC L'idea nasce da lontano, dal 1972, quando avevo diciannove anni e assistetti a prove e recite del *Naso* di Šostakovič con l'indimenticabile Renato Capecchi, Bruno Rigacci sul podio e la regia di Eduardo De Filippo. Allora non sapevo nemmeno che quella partitura esistesse e rimasi stordito per giorni, tanto mi avevano colpito la modernità e il coraggio di affrontare in quel modo e di portare in scena il testo di Gogol'. Mi sono ripreso soltanto quando mi fu possibile studiare la musica di Šostakovič. Quell'ascolto giovanile mi ha portato a dirigere negli anni Ottanta *La fiera di Soročincy*, con la regia di Sylvano Bussotti; poi è arrivato *L'angelo di fuoco*, poi ancora il *Boris*, e ora questa *Lady Macbeth*. Avevo partitura grandissima, che non ha mai raggiunto la visibilità dell'Inaugurazione del 7 dicembre e sono molto contento che questo avvenga nel cinquantesimo della scomparsa di Šostakovič e all'indomani del secondo annuale del debutto scaligero dell'opera, avvenuto nel 1964. Si tratta di un'opera richiestissima, dalla modernità assoluta, centrale nel repertorio del nostro secolo. Uno di quei lavori che vorrei diventassero popolari. Ogni tanto dico ai professori della Filarmonica che sogno il giorno in cui sentirò il pantestese fischettare, sulla sua motocicletta elettrica, *Ariana* di Varèse...

RM Il grottesco è la cifra fondamentale, forse la chiave di rutta la partitura.

RC È così, e al primo ascolto risulta sconvolgente. Il commento del prete alla morte di Boris, ucciso da Katerina con il veleno per topi, impiega un linguaggio quasi da operetta, *à la* Offenbach; ma è tutta la partitura a presentare una dinamica di questo genere. La "tragedia satirica", com'è definita, impone il grottesco. Avviene anche nel IV atto, quando Šostakovič scrive quella pagina sublime che è la sconfitta romanza di Katerina. Non poteva non aver studiato approfonditamente *Der Abschied* dal *Lied von der Erde* di Gustav Mahler: le prime tre strofe sono quasi una sintonia, nella parte melodica, che inseguono le stesse note dell'*Abschied* mahleriano. Ha inteso rendere così il vuoto totale che prova la protagonista, l'ultimo stato d'animo di un'eroina che sa per certo (Katerina), con una semplicità apparente che ricorda appunto l'ultimo Mahler. Ebbene, a questa, che è una delle pagine più profonde e toccanti dell'intera opera, è immediatamente giustapposto il duetto di Katerina con Sonetka, l'amante del marito, in cui il grottesco si ripropone imperiosamente.

RM Come possiamo valutare l'orchestrazione di Šostakovič, negli importanti interludi e nel complesso della partitura?

RC Francamente non so come Šostakovič abbia potuto concepire un'orchestrazione simile a 24-26 anni: un'orchestrazione perfetta, della quale non è possibile correggere nulla né togliere nulla, dotata di un'eccezionale cura per i dettagli e per i timbri, con una semplicità apparente che ricorda appunto l'ultimo Mahler. Ebbene, a questa, che è una delle pagine più profonde e toccanti dell'intera opera, è immediatamente giustapposto il duetto di Katerina con Sonetka, l'amante del marito, in cui il grottesco si ripropone imperiosamente.

RM Come possiamo valutare l'orchestrazione di Šostakovič, negli importanti interludi e nel complesso della partitura?

RC Francamente non so come Šostakovič abbia potuto concepire un'orchestrazione simile a 24-26 anni: un'orchestrazione perfetta, della quale non è possibile correggere nulla né togliere nulla, dotata di un'eccezionale cura per i dettagli e per i timbri, con una semplicità apparente che ricorda appunto l'ultimo Mahler. Ebbene, a questa, che è una delle pagine più profonde e toccanti dell'intera opera, è immediatamente giustapposto il duetto di Katerina con Sonetka, l'amante del marito, in cui il grottesco si ripropone imperiosamente.

RM Quale è il ruolo del coro in quest'opera, come possiamo valutare la scrittura corale?

RC Il maestro Malazzi ormai parla in russo... e il coro è bravissimo, sta memorizzando un testo complicatissimo. La grande difficoltà è la velocità di pronuncia nella rapidità della sillabazione, soprattutto nel I atto. Šostakovič prescrive dei metronomi, che per me – lo sa chi mi ha seguito in questi anni scaligeri – rappresentano un riferimento, non un dogma. Marius Jansons, grandissimo interprete di quest'opera (è rimasta per tentata la documentazione di uno spettacolo ad Amsterdam) mi diceva che la tradizione russa è una, con autori come Rachmaninov e Šostakovič, a relativizzare: ci si può avvicinare alle indicazioni che hanno lasciato. Šostakovič peraltro era un pianista formidabile (esiste anche la registrazione in cui esegue un interludio dell'opera) e suonava con tempi indiavolati. Non è la stessa cosa farlo con otto o cento musicisti dell'orchestra. Il coro poi in questi numeri, tutti *alla breve*, da dirigersi in uno, deve conservare esattamente la stessa pulsazione del direttore, ed è indispensabile che lo stacco del tempo sia esatto e compatibile con la parola sillabata. Nel IV atto, invece, Šostakovič pensa a Musorgskij, al gigante che l'ha preceduto, la cui musica conosceva a memoria, avendone orchestrata molta. Turti i cantori del finale di questa tragedia affondano le radici nella scrittura corale di Musorgskij. Nel IV atto il coro può dunque disentendersi magnificamente nel canto, con quel colore meraviglioso che ci ha già regalato tre anni fa nel *Boris*.

RM Ha dei predecessori cui guarda nell'affrontare questo capolavoro di Šostakovič?

RC Sarebbe gravissimo se un interprete non avesse studiato approfonditamente la lettura di Mstislav Rostropovič, con Galina Višnevskaja nella parte della protagonista, di cui possediamo l'incisione EMI del 1978. La frequentazione e l'amicizia personale di Rostropovič con Šostakovič è paragonabile per valore a quella, che ho avuto occasione di approfondire ad Amsterdam, tra Willem Mengelberg e Gustav Mahler, cosi come mi viene da paragonarla al rapporto di conoscenza diretta che io stesso ho vissuto con i grandissimi Luciano Berio e Wolfgang Rihm. Senza che mi sia stato possibile chiederglielo, sono sicuro che le cosiddette libertà che Rostropovič si prende rispetto alle indicazioni della partitura, sia rispetto all'interpretazione del soprano che in generale per l'intera opera, sono frutto di colloqui e scambi di idee con Šostakovič. Per me il punto di partenza non può che essere quella storica interpretazione.

RM C'è una scena che le sta particolarmente a cuore come interprete, come musicista, come uomo?

RC Quando dirigo un'opera di solito me ne innamoro dalla prima all'ultima nota, diventa una passione viscerale. Però devo scegliere, in questa partitura talmente grande e complessa, indico le due romanze di Katerina. Quella del primo atto è qualcosa di deflagrante: con il fa diesis minore con cui esordisce, ci si sente finalmente, dopo tutto quel tormento armonico, approdati su un'isola. Cominicia a quel punto una delle pagine più grandi mai scritte da Šostakovič (le farò tutta la trascriverà anche come pagina strumentale autonoma), in cui tocca vertici altissimi sul piano musicale ed emozionale. C'è tutto il subcosciente, l'inconscio di una donna nel pieno della sua femminilità, il desiderio inappagato di qualcosa che non può raggiungere. Tutto questo è descritto sul piano musicale in modo irresistibile. Una pagina immensa. La seconda romanza, nel IV atto, è antitetica alla prima, si stacca da tutto e insegue una matrice mahleriana. Poco prima Šostakovič aveva dimostrato di saper comporre una serie dodecafonica, lui che con questa partitura è in realtà assolutamente indipendente dalla Seconda Scuola viennese (che io peraltro amo molto) nonostante, come sottimane fa, l'interpretazione magistrale da parte dell'Orchestra delle imprervie *Variazioni* op. 31 di Schönberg). Prima l'accenno a Lorio leggiere (a, a della partitura), poi e l'assolo dell'oboe (n. 488) a esporre una serie dodecafonica completa.

RM A quale altra musica dello splendido catalogo di Šostakovič è particolarmente legato?

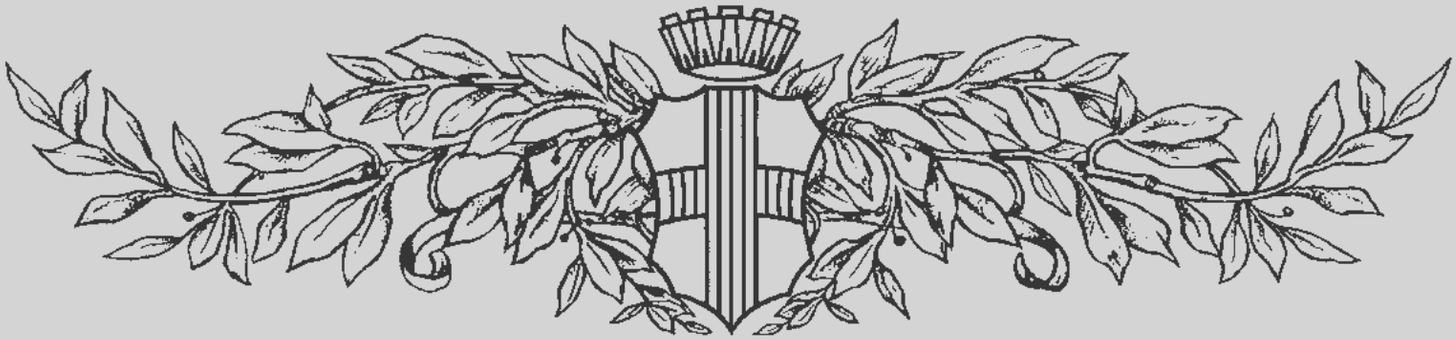
RC Con l'Orchestra della Scala abbiamo eseguito più volte gli interludi della *Lady Macbeth* in tournée internazionali (ed è sempre stata una festa). Ho già avuto ampiamente modo di sperimentare l'assoluta naturalezza con cui suonano Šostakovič, con il *Primo concerto* per violino con Maxim Vengerov, e prima ancora, molti anni fa, con il *Secondo concerto* per violoncello, solista il compianto Lynn Harrell. Personalmente amo moltissimo Šostakovič, di cui ho inciso con DECCA la musica jazz, per film e per il balletto. Ho poi diretto, delle sinfonie, la *Quinta*, la *Dodicesima* (considerata a torto banalmente ripetitiva: tutti luoghi comuni, è una partitura che va studiata profondamente) e la *Quattordicesima*. Il mio desiderio sarebbe eseguire anche la *Quarta* e l'*Ottava sinfonia*. La *Quarta* per il suo valore altissimo: era già stata provata, ma poiché il suo linguaggio era evolutissimo, all'indomani della censura della *Lady Macbeth* da parte di Stalin Šostakovič ritirò la partitura, che sarebbe stata eseguita per la prima volta soltanto un quarto di secolo dopo. L'*Ottava* poi è un'altra partitura sconvolgente.

RM La censura della *Lady Macbeth* da parte di Stalin, appunto...

RC L'interferenza di un giudizio tanto negativo voluto da Stalin fu un fatto gravissimo, che impedì la realizzazione di quella "trilogia russa" che Šostakovič intendeva dedicare alla condizione della donna russa (*Una Lady Macbeth* ne sarebbe stato il primo titolo). Non riesco nemmeno a immaginare quali meraviglie ci avrebbero riservato il secondo e il terzo titolo. Ci possiamo soltanto consolare con l'operetta, se così si può definire, *Mosca, Čerëmuški*, di cui ho inciso con l'Orchestra di Philadelphia una suite sinfonica, con grande divertimento da parte dell'orchestra stessa. Per quanto questa commedia musicale sia di grande valore, resta il grande rammarico di sapere che Šostakovič sia stato costretto a rinunciare a progetti drammatici ben più ambiziosi. Non fa che acuire questo rammarico l'ascolto dell'ultimo corale proposto dal coro mentre si allontana, nella scena finale dell'opera: grande musica che genera una grande commozione. Insomma, l'aspettativa per questa *Lady Macbeth* è tanta...

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Vasily Barkhatov e Riccardo Chailly durante le prove

LA VERSIONE DI KATERINA

Intervista a Vasily Barkhatov di Alessandro Tommasi

Semplice e difficilissima insieme, la *Lady Macbeth di Sostakovič* è per il regista russo un equilibrio sottile tra violenza e chiarezza, dove ogni gesto superfluo sulla scena rischia di essere volgare

Nato a Mosca nel 1983, Vasily Barkhatov debutta al Teatro alla Scala per l'inaugurazione di Stagione con una nuova produzione di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, il capolavoro operistico di Dmitrij Šostakovič tratto dalla novella omonima di Nikolaj Leskov e incentrata sugli amori e i delitti di Katerina Izmajlova, la moglie di un mercante della provincia. Scritta e tra le più importanti del Novecento, ma dopo una prima notevole fortuna venne messa al bando dal governo sovietico per il suo linguaggio musicale audito e la tematica osnina e fin troppo esplicita per i censori stalliniani. Oggi all'apice della sua popolarità, la *Lady Macbeth* non cessa però di porre sfide ai registi che si ci confrontano.

AT Da dove si parte per mettere in scena la *Lady Macbeth di Sostakovič*?

VB È un'opera complessa e semplice allo stesso tempo. Da una parte, qualsiasi cosa in faccia l'opera avrà sempre un contenuto succosse; dall'altra però è facile cadere in alcuni chiché che sono da evitare.

AT Per esempio?

VB Molti momenti kitsch, o quelli di cattività animale più ovvi, per esempio la scena alla lettera diventano ridicoli. Il mio obiettivo non è illustrare questa musica. La partitura di Šostakovič è già un'invocazione di informazioni, è come un profumo intenso che non puoi spruzzare ovunque se non vuoi essere volgare.

AT Non teme di smussare gli angoli, così?

VB Non credo che ci sia davvero questo rischio. Una forza selvaggia innerva tutta l'opera e non è mia intenzione di sopprimere come un pugno. Bisogna però evitare di coprire con un velo di goffa finzione quei passaggi in cui la musica è a nudo. Questo ricorso già rutto, come la scena dello stupro di Katerina.

AT Non è necessario illustrare per narrare l'opera a un pubblico che non conosce la lingua e i riferimenti di Šostakovič?

VB No, non direi. Perché questa non è una storia sulla Russia o sull'Unione Sovietica, è la storia di una donna, la storia di un essere umano, che lo sesso Šostakovič mette al centro della vicenda con molta più empatia dello sguardo abbastanza distaccato della novella di Leskov, come se fosse la "versione dei fatti" di Katerina.

AT Che ruolo gioca la fonte letteraria nella sua produzione?

VB Quasi nullo, come succede spesso. Ho preso a quando sono le opere tratte dalla grande letteratura, per esempio l'*Onegin* di Čajkovskij, bisogna quasi dimenticarsi dell'originale di Puškin. Bisogna prendere l'opera sono completamente trasformati dalla musica e dal libretto e lo stesso vale per la *Lady Macbeth*.

AT In che modo Šostakovič si distacca da Leskov?

VB Un esempio evidente è il taglio dell'ultimo omicidio della novella, il più efferato, quello del bambino che sarebbe stato il legittimo erede della famiglia Izmailov. Non è un taglio per esigenze di tempo. Šostakovič sceglie di concentrare la sua opera sulla solitudine di una donna alla ricerca della felicità, che compie sì crimini efferati, ma lo fa per il suo bene, per il suo amore, con un'incapacità quasi infantile di capire quello che sta facendo.

AT Questa empatia del compositore si estende anche ad altri personaggi dell'opera?

VB Non come con Katerina, ma in un certo senso sì. Anche Sergej Ščalikov, che nel rappresentato non come un demonio, ma come un uomo. Pure lui cerca il suo posto nel mondo, il suo angolo di felicità. In ogni caso per cui è passato ripete lo stesso schema, le cui regole sono chiare a tutti: si trova un lavoro e inizia una relazione con la moglie del capo, finché questi non se ne accorge e lo caccia. Sergej non è persona normale a mantenere sono pronte solo storie di sesso e questo gli è sempre bastato. È di fronte all'irrazionalità del sentimento di Katerina, all'intensità su questo amore come se ne andasse della sua vita, che si trova spiazzato.

AT Come rendere dunque questa intensità e perfino questa violenza senza risultare didascalici?

VB Qui ci viene in aiuto l'approccio narrativo che abbiamo scelto. Nella nostra produzione Katerina è una narratrice che analizza ciò che succede, passo dopo passo, come in un verdetto della polizia. Questa cornice permette di evitare scene troppo esplicite, come vedere due cantanti d'opera che fingono di fare sesso. Non siamo al palco del Teatro alla Scala, una cosa che volevamo evitare non per pudore, ma perché qualsiasi situazione eccessiva tenuo sarebbe stata parteria rispetto alla musica.

AT Che ruolo svolge invece l'umorismo in questo affresco?

VB È uno dei temi centrali e Šostakovič lo distribuisce magistralmente nell'opera. Con un senso drammaturgico perfetto, Šostakovič costruisce una parabola che inizia con l'umorismo becero di quasi soltanto e un senso del tragico spirituale di natura quasi wagneriana. È una miscela in cui sembrava e scandalosa che Stalin e tutto il potere cogliere con precisione dove finisca uno e inizi l'altro.

AT Una compresenza che è in realtà tipica di tutto Šostakovič come compositore, possiamo dire.

VB Esatto. Se dovessimo tradurre questo concetto in un'immagine, userei quella se in questa casa ci fossimo noi a parlare, nell'appartamento a fianco una coppia sente facendo sesso selvaggio, al piano di sopra un prete stesse leggendo le Sacre Scritture e in quello di sotto due persone si stessero interrogando su come sbarazzarsi di un cadavere.

AT È nota la sfortuna di quest'opera con la censura sovietica che intervenne, numerosi anni dopo la prima, a metterne al bando la *Lady Macbeth*, definita "caos invece che musica". Ma quanto entra effettivamente il mondo sovietico nell'opera?

VB L'Unione Sovietica è nell'opera più una condizione di fondo che informa la mentalità dei personaggi, che non una vera presenza. Tutto respira quel clima culturale, senza però riferirsi troppo direttamente, anche per questo abbiamo scelto di spostare la vicenda nei primi anni Cinquanta, gli stessi sono Stalin, il cui ritratto campeggia in molti, in cui però tutti si comportano come i mercanti e i contadini del villaggio di Leskov.

AT Tre anni fa, la Scala inaugurò la sua Stagione con il *Boris Godunov* di Musorgskij, che Šostakovič conosceva molto bene. Come si relaziona la *Lady Macbeth* al grande teatro operistico russo?

VB Tra *Godunov* e *Lady Macbeth* c'è un filo diretto, testimoniato anche dalle citazioni che percorrono l'opera con intento parodistico quasi postmoderno. Ne sono un esempio i cori che accompagnano la partenza del marito di Katerina, Zinovij, nel primo atto arrivano direttamente dal *Godunov*, così come chiamare i mercanti "boiari", un termine assolutamente arcaico per l'epoca. E le citazioni proseguono. L'eredità di Musorgskij è vivissima in Šostakovič, che possiamo definire quasi un grande conservatore nella scrittura vocale e nella musicale russo.

AT Di questo teatro russo è un figlio anche lei, d'altronde. Come ha iniziato a interessarsi alla regia?

VB Sempre amato il teatro e mi era chiaro che nel mio percorso avrei voluto lavorare con l'opera.

Nei miei studi mi sono diplomato proprio in regia teatrale musicale, ma quando arrivo studente il Bol'šoj di Mosca e gli altri principali teatri russi erano ancora molto conservativi, direttamente dal carro di parola. Si può dire che il teatro russo fosse veramente all'avanguardia negli anni Novanta, mentre l'opera fosse rimasta un po' ferma ai tempi di Stalin.

AT Ha avuto modo di confrontarsi con le regie europee?

VB Certo, anche se non era facile. Youtube ancora non esisteva, quindi bisognava procurarsi in qualche modo delle VHS e le produzioni più importanti, che di norvaro non appena riuscivo a metterci le mani. Poi durante gli studi abbiamo avuto modo di recarci a Berlino per fare pratica e in quei mesi mi sono immerso nella vita teatrale della città, gertandomi giorno e notte da un teatro all'altro. Il *Regietheater* europeo, autori come Patrice Chéreau, Herbert Wernicke, Harry Kupfer sono diventati i punti di riferimento nelle mie prime produzioni.

AT E oggi come si è sviluppato il suo stile?

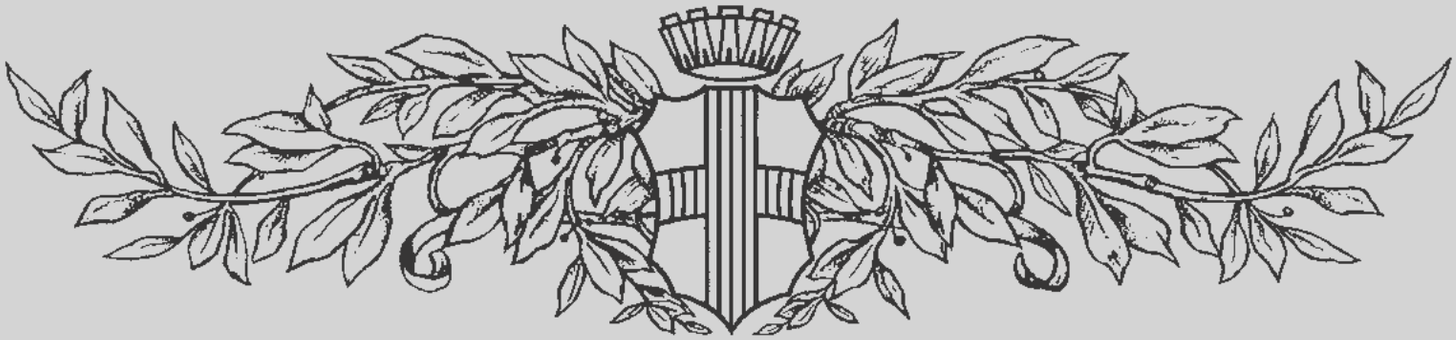
VB Questa è sempre una domanda difficile, perché guardando a priori fatti non so se a essere cambiati siano più io o il mio stile, oppure il tempo e il mondo che ci circonda. In fondo, credo che il mio approccio sia sempre lo stesso, anche perché qualsiasi cosa provenga a fare che non mi rispecchiassse rimarrebbe pateria morta per me. A me interessano le vite dei personaggi, la loro complice relazione con gli umani. Sicuramente con gli anni ho acquisito qualità tecniche, anche grazie all'osservazione quotidiana di altre produzioni dall'ala che ho una sera libera, ovunque io sia, cerco di passarla a teatro. Però alla fine l'analisi dei personaggi nella loro umanità e il modo in cui la drammaturgia musicale li porta in superficie sono rimasti al centro di ciò che per me è il teatro.

— ALESSANDRO TOMMASI

Giornalista e organizzatore, ha studiato management culturale e pianoforte, scrive per Amadeus, Classic Voice, Il Giornale Musicale ed è membro dell'Associazione Critici Musicali.

Foto delle prove di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk,*
direzione di Riccardo Chailly, regia di Vasily Barkhatov

SCOPRI E ACQUISTA

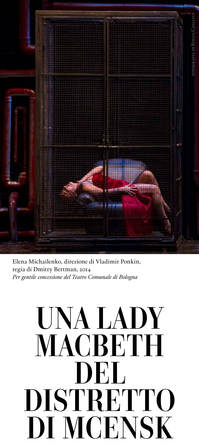


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Elena Michailenko, direzione di Vladimir Ponkin, regia di Dmitry Bertman, 2014
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

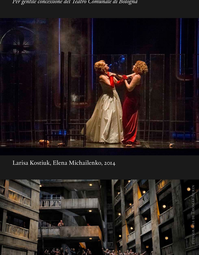
NEL MONDO

Basterebbe l'autoprofezia di Katerina Izmajlova nel terzo quadro ("la mia esistenza passerà senza un momento di felicità") – di una precisione quasi imbarazzante – per farci sentire partecipi di un'opera che più invecchia più sembra fedele alla vita. Nel 2019 Graham Vick deve aver sentito questa puntura in modo acutissimo, decidendo di (ri)mettere in scena *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* alla Tower Ballroom di Birmingham, un hangar-discoteca in cui il pubblico era invitato a un ricevimento di nozze di pessimo gusto tra topi, operai, poliziotti corrotti, convitati ubriachi e infine compagni di prigionia, reclutati da volontari e diletanti locali. Il collettivo Blocky, già attivo al fianco di Banksy, aveva costruito scene in cui ghigno ironico e squallore sgomitavano per il primato, mentre artisti e spettatori in piedi, mischiati, condividevano il destino di Katerina e Sonetka, affogate in un fiume di topi. Venticinque anni prima, nel 1994, Vick aveva condotto la *Lady* in una fortunata produzione al Metropolitan di New York, ripresa regolarmente negli anni 2000. Katerina, che oziava davanti alla tv in una stanza piena di porte dipinte da un finto e rassicurante cielo azzurro, era immersa in un'atmosfera a metà tra pop-art e cartoon, in un vorticoso avvicendarsi di kitsch e surrealismo (indimenticabili le posse barbute in abiti nuziali che passano l'aspirapolvere). Inevitabile che la cruda scena finale siberiana rappresentasse lo scontro con la realtà in cui Katerina, ancora in abito da sposa, coinvolgeva la sua rivale affogandola (e affogandosi) in un sordida fogna. Anche Dmitri Tcherniakov è tornato più volte sulla *Lady*, a Düsseldorf nel 2008, poi alla English National Opera nel 2015 e a Lione l'anno successivo. Il contrasto tra i desideri individuali e una società opprimente era già tutto squadernato sulla scena iniziale, divisa tra una fabbrica contemporanea e una Katerina tagliata fuori dal mondo nei suoi abiti assurdamente tradizionali. Contando sull'enorme palcoscenico del Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Andreas Kriegenburg nel 2017 aveva allestito la sua *Lady Macbeth* tra le rovine di un condominio fatiscente, brulicante di operai ossessionati dal sesso e vessati da oligarchi di provincia in giacca e cravatta, terreno di coltura per un cinismo che annichilisce sul nascere ogni tentativo di tenerezza. E veniva direttamente dalla Russia la produzione della Helikon Opera atterrata al Comunale di Bologna nel 2014, nella quale Dmitrij Bertman aveva costruito un groviglio di tubi industriali già piuttosto eloquenti nello strozzare i personaggi. Una poltrona rossa, con lo schienale rivolto al pubblico, diventava l'altare del goffo adulterio, meccanico e isterico come solo gli amplessi programmati possono essere. Su quel trono improvvisato la protagonista si atteggiava a patetica despota, inebriata dai sensi risvegliati, prima di finire soffocata – in deroga al libretto – da una lunghissima sciarpa con cui legava la sua morte a quella di Sonetka.

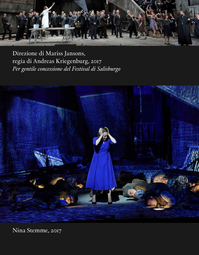
— LUCA BACCOLINI
Giornalista, lavora per la redazione bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

Chrysral E. Williams, Joshua Stewart, direzione di Alpesh Chauhan, regia di Graham Vick, 2019
Per gentile concessione della Birmingham Opera Company

Chrysral E. Williams, Brenden Gunnell, 2019



Direzione di Vladimir Ponkin, regia di Dmitry Bertman, 2014
Per gentile concessione del Teatro Comunale di Bologna

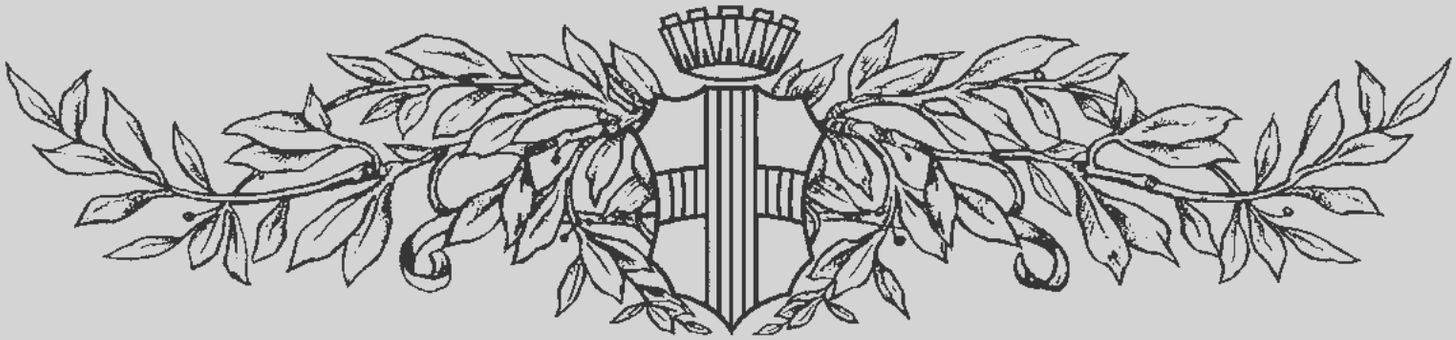


Larisa Kosnik, Elena Michailenko, 2014

Direzione di Marius Jansons, regia di Andreas Kriegenburg, 2017
Per gentile concessione del Festival di Salisburgo

Nina Stemme, 2017

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Nina Stemme, 2017
Per gentile concessione del Festival di Salisburgo

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK IN DISCO

La versione originale della *Lady Macbeth* del 1934 venne pubblicata in disco per la prima volta nel 1963 sotto la direzione di Gennadij Provatorov, in relazione a uno spettacolo allestito a Mosca l'8 gennaio di quell'anno. Ma la registrazione che è tuttora la preferita dalla critica è stata effettuata nel 1978 dalla EMI con la direzione di Mstislav Rostropovič a capo della London Symphony Orchestra e dell'Ambrosian Opera Chorus con un cast che comprendeva Galina Višnevskaja (Katerina), Nicolai Gedda (Sergej), Birgit Finnilä (Sonetka), Taru Valjakka (Aksin'ja) e Werner Krenn (Zinovij Borisovič). Rostropovič sottolinea il carattere erotico che serpeggia ovunque nell'opera e ne dà una lettura appassionata in perfetta sintonia con l'interpretazione della protagonista. Per profondità di concezione, che sottolinea anche il legame stretto con la musica russa dell'Ottocento e in particolare con Musorgskij, questa versione di Rostropovič è senza dubbio la più consigliabile nel novero delle non molte disponibili sul mercato per questo titolo. Tra le quali segnaliamo l'incisione in tre cd diretta da Stépan Tourtchak nel 1989.

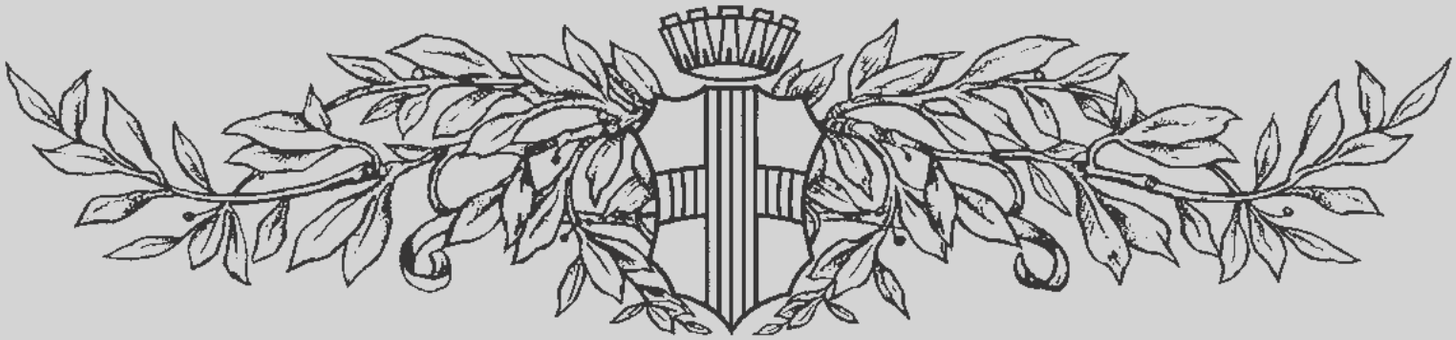
Nel 1992 Myung-Whun Chung è a capo di orchestra e coro dell'Opéra Bastille in una registrazione discografica collegata ad altrettante recite teatrali tenute nel teatro parigino. La visione di Chung è più portata a sottolineare il carattere cupo della vicenda e nel cast la Katerina di Maria Ewing non raggiunge la profondità espressiva della Višnevskaja, mentre da segnalare è il Sergej di Sergej Larin.

Del 1996 è una registrazione affidata a Wolfgang Heinzel, che citiamo con ovvia riserva perché effettuata in lingua tedesca. Altre edizioni pubblicate in video risalgono al 2002 con la direzione di Alexander Anissimov (regia di Stein Winge) e al 2006 con Mariss Jansons (regia di Martin Kušej).

Per quanto riguarda il cd, nel 2024 è la volta di Andris Nelsons. La sua è una versione dove, al confronto con Rostropovič, prevale una mancanza di tensione narrativa che va a inficiare anche la resa della protagonista, Kristīne Opolais, interprete tutt'altro che passionale.

— LUCA CHIERICI
Critico musicale per Radio Popolare dal 1978 al 2020
e per Il Corriere Musicale dal 2012, collabora alle riviste Musica e Classic Voice dalla fondazione

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Dmitrij Šostakovič e Mstsvoj Rostrop allo studio Disumo di Mosca, 1947

LA FEBBRE A 90° DI ŠOSTAKOVIČ

Il compositore, tifoso maniacale del campionato sovietico, trova nel calcio la sua vera evasione dal regime e dagli schemi della sua quotidianità artistica

Un elenco infinito, degli intelletti fini, degli intellettuali pazzi per il pallone, da Umberto Saba a Eugenio Montale, da Eduardo Galeano a Jean-Paul Sartre, fino a Pier Paolo Pasolini. Il calcio come grande metafora del Reale? Possiamo volare più basso. Pasolini definisce il calcio come "il gioco più bello del mondo", esattamente come fece Gianni Brera, e come fece Dmitrij Šostakovič, uno che con Pasolini condivide l'anniversario della scomparsa, il 1975. Come Pasolini che, come ricordano Ninetto Davoli e Franco Citti, "quando si imbatteva in una partitella tra ragazzini su un campo improvvisato non esitava mai a chiedere di tirare due calci insieme a loro", anche per Šostakovič il calcio è "una via di fuga dalle preoccupazioni della vita quotidiana", come annota Laurel Fay nella eccellente biografia di riferimento del compositore sovietico.

Ma in cosa consiste questa via di fuga? Non si tratta semplicemente di dare due calci a un pallone di cuoio per pensieri su e giù per i campetti polverosi sentendosi di nuovo bambini. Tutt'altro, perché si fugge portandosi sempre dietro se stessi. E Šostakovič rimane Šostakovič anche nel tempo libero, affrontando la passione per il calcio con la stessa perizia, la stessa maniacale metodicità che contraddistingueva il suo approccio alla composizione, la stessa visione, la stessa intelligenza e lo stesso scrupoloso senso critico. E la stessa autorevolezza.

E quando Šostakovič fa Šostakovič, finisce per non andare a genio al Governo, sia che si tratti di musica che di francobolli. Così scrive a Valentin Nuumovic, suo amico moscovita, riflettendo sull'inadeguatezza dell'organizzazione calcistica sovietica: "Egregio, mi permetta di esprimere alcune mie considerazioni oziose. Le definisco tali perché non vale la pena renderle pubbliche dal momento che il Comitato per lo sport continuerà a comportarsi come gli pare e piace. Il mio primo pensiero: le partite di calcio internazionali bisogna organizzarle in modo da non ostacolare assolutamente il campionato nazionale. L'incontro con i nostri fratelli slavi della Bulgaria ha già danneggiato fortemente il nostro torneo". Non possiamo permettere, insomma, che i confronti internazionali compromettano il regolare svolgimento del campionato. Anche perché, e questo è un dato essenziale, Šostakovič è un tifoso sfegatato non di una, ma di due compagini calcistiche del tempo: la Dinamo di Leningrado (oggi Dinamo San Pietroburgo) e lo Zenit Leningrado (oggi Zenit San Pietroburgo).

Dmitrij Šostakovič gioca a calcio con il figlio Maxim, 1947

Come qualsiasi tifoso che si rispetti, finisce in balia della propria emotività a seconda dei risultati del tabellino, passando in poco tempo dall'euforia alla depressione estrema. Non si tratta quindi di un semplice passatempo, ma di un'attività che assorbe il compositore in maniera totalizzante, pur nascendo come via di fuga dalle difficoltà di una quotidianità artistica spesso costellata di ostacoli, minacce e veti, nell'eterna equazione irrisolta tra urgenza espressiva e queste personale, tra libertà artistica e divieto di regime. Uno tra tutti, quello occorso nei confronti del visionario balletto *L'età dell'oro*, lavoro inizialmente censurato a causa dell'inserimento dei moderni stili di danza europei. E pensare che proprio quel balletto, datato 1930, aveva un finale che avrebbe dovuto essere considerato un lieto fine dal punto di vista del regime: si tratta di una versione satirica del cambiamento politico e culturale nell'Europa degli anni Venti, che ha come protagonista proprio una squadra di calcio sovietica in una città occidentale e che, dopo aver affrontato le accuse di truffa, le molestie della polizia e un ingiusto imprigionamento da parte della malvagia borghesia, viene liberata dal carcere quando gli operai locali rovesciano i padroni capitalisti, concludendo la storia con una danza di solidarietà tra i lavoratori e la squadra di calcio.

Maniacale metodicità, dicevamo. Perché Šostakovič annota formazioni, risultati, autori dei gol e capocannonieri in maniera ossessiva su un quadernetto intitolato "Campionato di Calcio dell'Unione Sovietica". Lavoro certosino che raggiunge i suoi apici nei momenti più bui della sua depressione, durante i periodi più complessi del suo travagliato rapporto con il potere. Un prezioso *cahier* compilato con dati statistici tratti da pubblicazioni sportive, scambi di informazioni con altri cultori in materia calcistica, osservazioni dirette e particolari inediti. Un prezioso documento che rivela la personalità del compositore tanto quanto i manoscritti delle sue sinfonie.

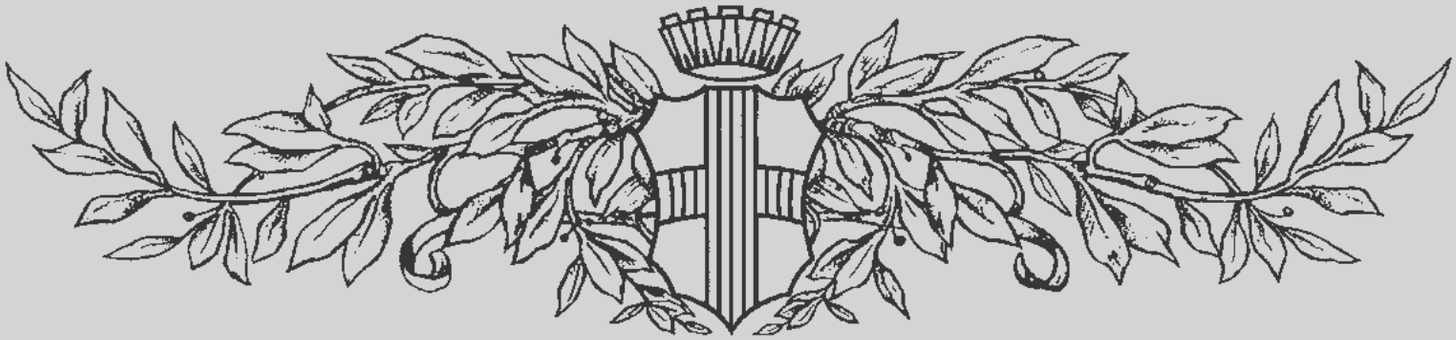
La squadra di calcio nel balletto *L'età dell'oro* di Dmitrij Šostakovič

L'unica vera via di fuga che il calcio offre a Šostakovič è una fuga in senso letterale. Šostakovič è un tifoso che segue le sue squadre in trasferta ogni volta che gli è possibile. Non dimentichiamoci che siamo in Unione Sovietica, il Paese più grande del mondo, un mastodonte di ventidue milioni di chilometri quadrati, che ha bisogno di sette giorni senza fermate per essere percorso da estremo a estremo, da Mosca a Vladivostok. Non esistono limiti per un uomo innamorato, che mai si fa scoraggiare seguendo i suoi beniamini in trasferta da Tbilisi a Odessa a Baku. Viaggi che a volte appaiono come disperati tentativi di sfuggire alle preoccupazioni della vita di tutti i giorni, ed è infatti proprio in autunno, quando in Russia il campionato si conclude prima del lungo letargo invernale, che la depressione prende il largo. Si legge in una lettera a un amico "di curva": "A Leningrado non cessa di piovere. Ormai è l'autunno. Fra poco finirà la stagione calcistica, e ci aspetta un lungo inverno senza pallone. Finalmente poi arriverà maggio, quando si riprenderanno le battaglie". In realtà, le battaglie Šostakovič non smette mai di combattere, neppure durante la stagione fredda, in un continuo confronto con il potere per la legittimazione del suo lavoro artistico. Forse, però, può essere bello immaginare che dal mondo della curva Šostakovič abbia assorbito lo spirito della massa, coroborando quell'attitudine intelligente a confrontarsi sistematicamente con la realtà che lo circonda. Fu il critico Ivan Solertinskij a descriverle la sua musica come "Una specie di ibrido fra Charlie Chaplin e Fëdor Dostoevskij", che tiene insieme le mirabili musiche "da banda dei pompieri" per il testo teatrale *La cimice* di Majakovskij e i momenti di estrema tensione drammatica della *Lady Macbeth*.

Šostakovič l'onnicomprensivo, che sa bene che ogni partita va giocata con il modulo giusto.

— DAMIANO KAZUO AFRIFA

Responsabile Ufficio Stampa, Web e Social Media del Teatro alla Scala.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

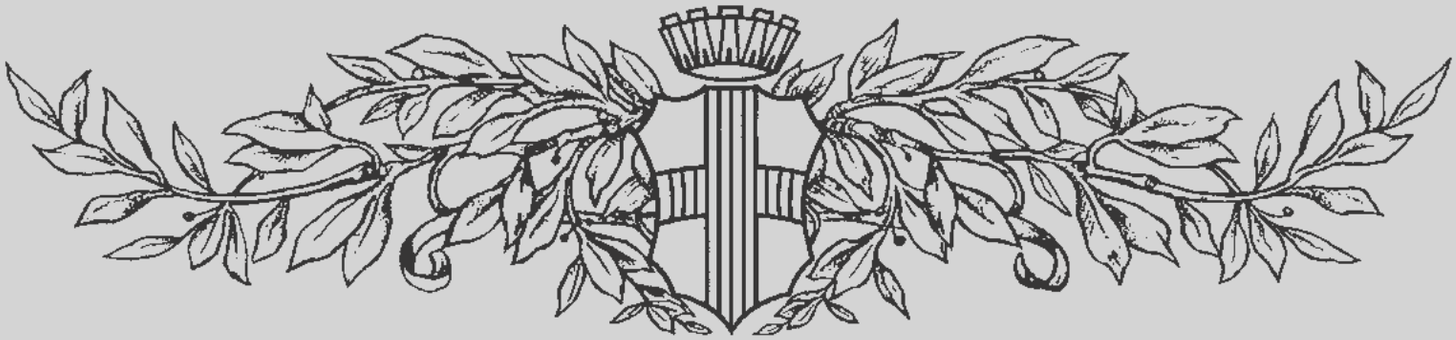
02

BALLETTO

INTRODUZIONE
La Bella addormentata nel bosco
↘

La strega e la principessa
↘

Rudolf Nureyev, sul palcoscenico della Scala nella "sua" *Bella addormentata*, 1966

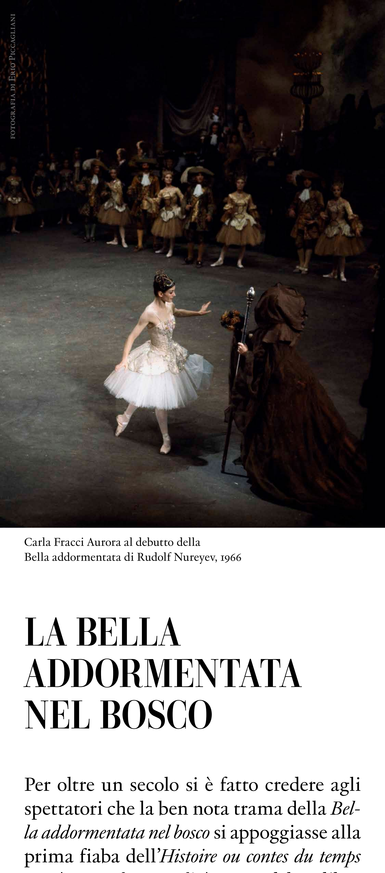


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



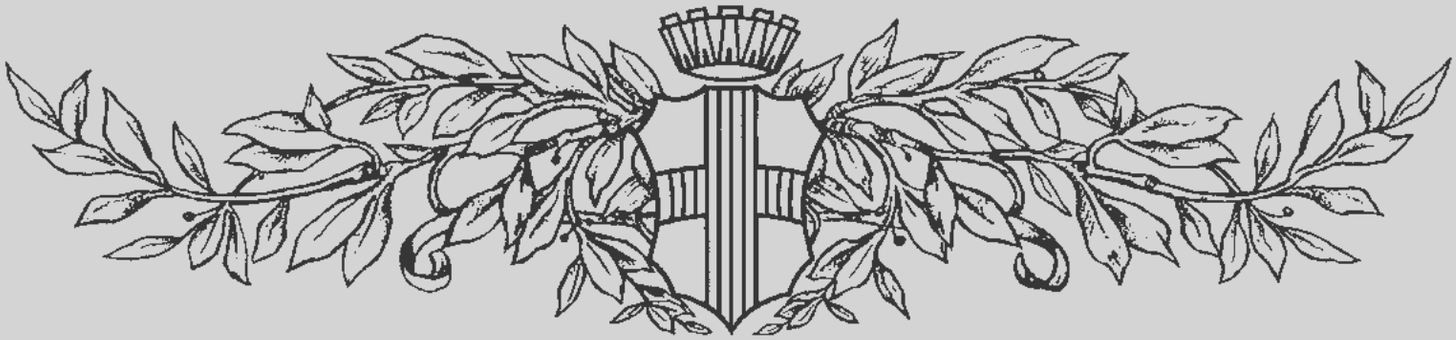
Carla Fracci Aurora al debutto della
Bella addormentata di Rudolf Nureyev, 1966

LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO

Per oltre un secolo si è fatto credere agli spettatori che la ben nota trama della *Bella addormentata nel bosco* si appoggiasse alla prima fiaba dell'*Histoire ou contes du temps passé, avec des moralités*, un celebre libro noto anche come *Contes de ma mère l'Oye* di Charles Perrault (1697). Bugia consapevole, messa in circolazione da Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij, il direttore dei Teatri Imperiali russi, appassionato cultore dell'era sfarzosa di Luigi XIV, della sua corte, delle sue aristocratiche favole con pretese moraleggianti. Peccato che chiunque legga la *Bella* di Perrault si accorgerà subito che avrebbero prefigurato un *horror ballet*. Un esempio? La madre del Principe sposo della Bella è un'orca; così il giovane tiene nascosto il suo matrimonio e la nascita di due gemelli, Sole e Luna, sino a quando non diventa Re. Qui l'Accademico di Francia copia Giambattista Basile e il suo bellissimo e napoletano *Lo trattenemiento de pecceriłle,* ovvero *Lo cunto de li cunti*, e ancora *Pentamerone* pubblicato postumo (1634-1636), ma oltre a pasticciare con i nomi – Luna diviene Aurora –, non riuscì a dare spiegazione dell'avventato affidamento di moglie e pargoli alla madre orca quando il giovane Re partì per la guerra. Gran scrittore, ma leggiadramente faceto, Perrault voleva forse rendere la sua fiaba più appetitosa… E infatti l'orca decise di mangiarsi nipoti e nuora facendoli cuocere in un gran calderone, per poi magari condirli in salsa Robert. Non ci riuscì; lei stessa morì bollita e l'*happy end* fu assicurato. Non potendo permettersi, nel 1890, scivoloni violenti in un momento storico poco propizio alla tranquillità dei Romanov, il nobile Vsevoložskij tagliò e cucì un libretto per famiglie, lasciando a Marius Petipa e Pëtr Il'ič Čajkovskij simboli e citazioni: dagli affascinanti nomi dati alle fate, sintesi semantica dei loro doni alla nascita di Aurora, alla pregnanza delle pietre preziose, sino al *divertissement*-passerella di altre fiabe di Perrault. Rudolf Nureyev, rivelatosi attento revisore psicologico delle *pièce* di tradizione, decise invece di creare l'ultimo, fastoso balletto di corte del XX secolo. Riattivò la mimica alla Petipa; trasformò le due fate antagoniste in dame secentesche magnifiche e raffinate grazie a Franca Squarciapino, con una sola delle due, la fata dei Lillà, pure ballerina. Infine, bisticciò pure lui con i nomi: Coulante e Fleur de Farine, usati da Petipa per nominare la stessa, seconda, fata del Prologo, lo indussero a creare due fatine. Esulterebbe Alberto Savinio per il quale il "refuso" o l'"errore" è un diavoletto che tintinna intelligenza, suggerendo interpretazioni inaspettate. Ce le aspettiamo, nonostante la *Bella* di Nureyev viva al Teatro alla Scala dal 1966.

— MARINELLA GUATTERINI
Docente di Teoria ed Estetica della Danza alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi". Consulente scientifica per i programmi del Balletto del Teatro alla Scala

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Elenora Morini interpreta Carabosse nella coreografia di Rudolf Nureyev, 1967

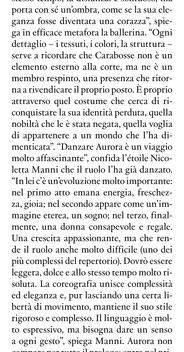
LA STREGA E LA PRINCIPESSA

Nureyev restituisce profondità al personaggio di Carabosse, "cattiva" raffinata respinta dal mondo di corte, e propone un'aurora che attraversa un cammino di crescita fino alla sua affermazione

Da Giambattista Basile a Charles Perrault, ai fratelli Grimm, con sfumature diverse se non opposte, spicca nella Bella addormentata il contrasto tra protagonista e antagonista, con Aurora incantevole principessa protetta dalla Fata dei Lilla e Carabosse strega malvagia. Nel tempo e nel corso delle versioni, entrambe si sono assai trasformate seguendo i tempi e spesso anche le mode. Nel 1921, quando Sergej Djagilev coi suoi Ballets Russes porta a Londra *The Sleeping Beauty*, i costumi sono di Léon Bakst, sgargianti ed eccentrici, e conquistano l'Occidente. In Unione Sovietica intanto allestimenti e costumi non si distinguono per originalità, ma le Aurore eccellono: Maja Plisëckaja, Ekaterina Maksimova, Irina Kolpakova. In Occidente a metà del secolo scorso, immagine della nostra Aurora diventa la compassata inglese Margot Fonteyn, mentre i nostri migliori coreografi danno alle scene le loro nuove produzioni. Fino all'imporsi della *Bella addormentata* di Rudolf Nureyev, al suo debutto proprio alla Scala nel 1966.

Antonella Albano – prima ballerina della Scala dalla personalità singolare, che debutta nel ruolo di Carabosse questa Stagione – mentre si prepara con Sabrina Mallem, *maître* dell'Opéra di Parigi, ci spiega il carattere unico del personaggio come l'ha pensato Nureyev: "È una fata che in questa versione nasce come fate e non come streghe, ma che viene esclusa, non più invitata a corte: da quel momento si porta dentro un rancore che la consuma. La sua cattiveria nasce da lì, da quel senso di umiliazione e di ferita nell'orgoglio. Carabosse non è solo la 'cattiva' della storia: nel linguaggio di Nureyev non è il male assoluto, ma una Fata dell'Ombra, un'intelligenza raffinata, offesa, esclusa dal gioco di potere e delle apparenze. La sua energia è costante, silenziosa ma potente, e voglio che arrivi al pubblico proprio così: come una presenza che si impone senza bisogno di gridare", ha come proposito la ballerina.

La prossemica definisce il rapporto tra le due protagoniste: su Aurora che riposa nella culla, Carabosse si protende come un avvoltoio; su di lei sedicenne si avventa con il fuso, per sparire alla fine in una nuvola di fumo. D'altra parte per vestire i panni di Carabosse, maschili o femminili che siano, servirebbe un fuoriclasse come l'italiano Enrico Cecchetti, primo interprete scelto da Petipa. In realtà la Carabosse di Nureyev è diversa da tutte le altre, argomenta Antonella Albano: "La sua rabbia non si riversa su Aurora, ma verso il mondo e il perbenismo della società che tempo fa l'ha messa da parte. Aurora rappresenta soltanto il tramite per far ribadire la sua presenza e riaffermare la sua importanza. In scena vorrei che emergesse che Carabosse non agisce per odio, ma per bisogno di riconoscimento, per ricordare che esiste, anche se in modo terribile". Carabosse in molte produzioni è rimasta come l'aveva ideata Petipa: una strega arcigna da classica fiaba, *en travesti*, su una portantina trainata da topi. In crinolina nera e acconciatura arruffata, con il make-up dei decenni successivi avrebbe fatto da modello per tante regine perfide di Walt Disney. Ogni tanto Carabosse scegliе abiti femminili (si ricorda anche un'edizione con Carla Fracci). Nureyev affida alla fedele costumista Franca Squarciapino la creazione di un abito sontuoso.



Nicoletta Manni interpreta Aurora nella coreografia di Rudolf Nureyev, 2019

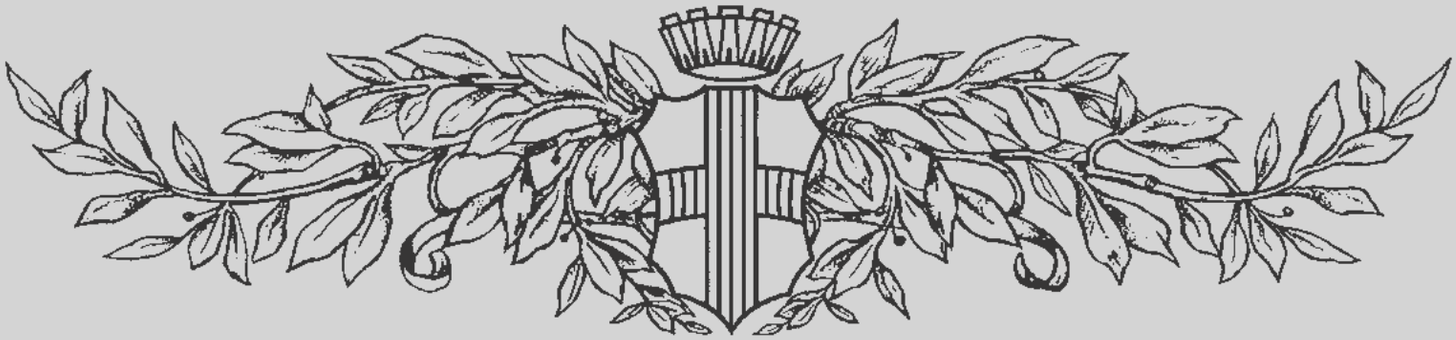
"È proprio attraverso il costume che si percepisce che faceva parte di quel mondo regale dal quale è stata esclusa. L'abito sottolinea la sua appartenenza e, allo stesso tempo, la distanza: è sontuoso, ma porta con sé un'ombra, come se la sua eleganza fosse diventata una corazza", spiega in efficace metafora la ballerina. "Ogni dettaglio – i tessuti, i colori, la struttura – serve a ricordare che Carabosse non è un elemento esterno alla corte, ma ne è un membro espulso, una presenza che rimane a rivendicare il proprio posto. È proprio attraverso quel costume che cerca di riconquistare la sua identità perduta, quella nobiltà che le è stata negata, quella voglia di appartenere a un mondo che l'ha dimenticata". "Danzare Aurora è un viaggio molto affascinante", confida l'étoile Nicoletta Manni che il ruolo l'ha già danzato. "In lei c'è un'evoluzione molto importante: nel primo atto emana energia, freschezza, gioia; nel secondo appare come un'immagine eterea, un sogno; nel terzo, finalmente, una donna consapevole e regale. Una crescita appassionante, ma che rende il ruolo anche molto difficile (uno dei più complessi del repertorio). Dovrò essere leggera, dolce e allo stesso tempo molto risoluta. La coreografia unisce complessità ed eleganza e, pur lasciando una certa libertà di movimento, mantiene il suo stile rigoroso e complesso. Il linguaggio è molto espressivo, ma bisogna dare un senso a ogni gesto", spiega Manni. Aurora non compare per tutto il prologo; entra nel primo atto, scende dalle scale con aggraziati *grands jetés* e *port de bras*. Ma il clou del *Grand pas* è il maestoso "Adagio della rosa". Era l'italiana Carlotta Brianza, che indossava un tutù "all'italiana", appunto con un corpetto in velluto rosso e una gonna in tulle rosa, capelli a chignon e scarpette di gesso con punte perfette. Un tutù candido durante la cerimonia nuziale e una gonna settecentesca da parata nel finale. "I costumi di Aurora e dell'intera produzione sono magnifici: capolavori. Tra i miei – confida l'étoile – preferisco quello del terzo atto, per il matrimonio, perché è luminoso ma allo stesso tempo molto leggero. D'altra parte Franca Squarciapino ha una sensibilità speciale per la danza: ogni costume di Aurora accompagna un momento della sua crescita".

— VALENTINA BONELLI

Critica storica di danza, storico per Vogue Italia, Danse Europe, Balletto2000 e vicepresidente di balletto russo imperiale

Beatrice Carbone (sopra) e Marta Romagna (sotto) interpretano Carabosse nella coreografia di Rudolf Nureyev, 2019

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

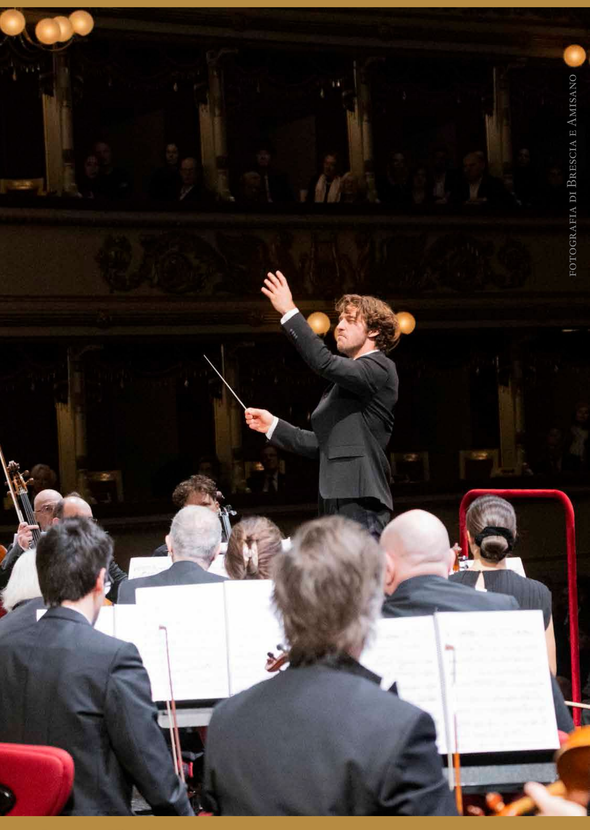
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

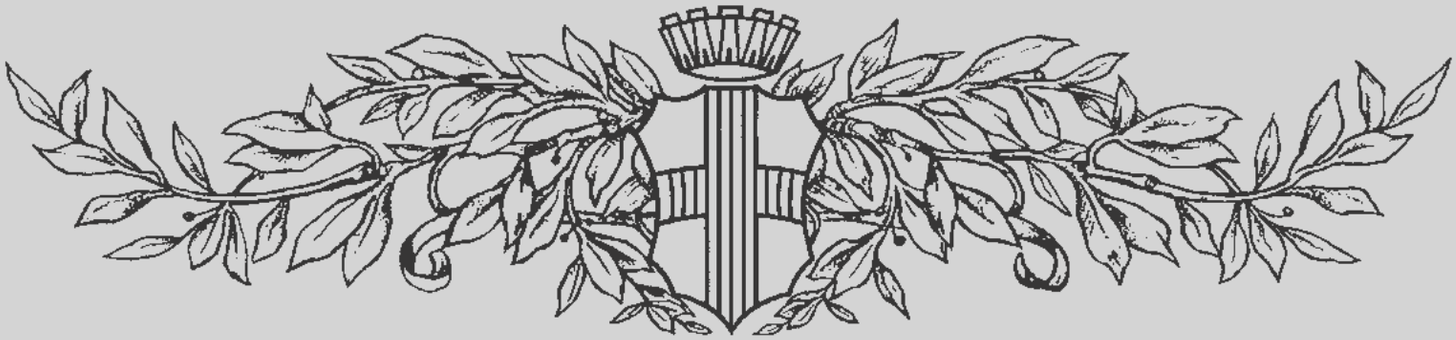
03

CONCERTI

INTERVISTA A CHRISTOPHE ROUSSET
Tre mondi in un oratorio
↘

Appuntamenti da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Lorenzo Viotti, 2025



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Christophe Rousset dirige il Montecrediti Choir, 2014

TRE MONDI IN UN ORATORIO

Intervista a Christophe Rousset di Luisa Sclocchis

Nel *Messiah*, Händel unisce l'architettura tedesca, la vocalità italiana e la lingua inglese in una sintesi di rigore e splendore. Christophe Rousset ne svela la profondità della struttura

A un anno dal successo che li ha visti interpreti di musiche di Marc-Antoine Charpentier e Johann Sebastian Bach, Montecrediti Choir & English Baroque Soloists tornano sul palco del Piermarini, ora come allora sotto la guida del clavicembalista e direttore d'orchestra Christophe Rousset. In programma, il 15 dicembre, per il primo appuntamento della nuova Stagione della "Orchestre ospiti", il monumentale *Messiah*, Oratorio in tre parti HWV 56 di Georg Friedrich Händel. A Christophe, Rousset abbiamo domandato del fortunato sodalizio con gli ensemble, vocale e strumentale, britannici fondati da Sir John Eliot Gardiner rispettivamente nel 2004 e nel 1968 e di queste celebri pagine handeliane.

LS La sua collaborazione con il Montecrediti Choir & English Baroque Soloists ha inizio nel 2014. Qual è la visione musicale che vi accomuna e quanto questo ensemble dallo straordinario background händeliano?

CR In effetti, mette quasi in soggezione. Ho avuto modo di lavorare in molte maniera molto piacevole su un programma misto che prevedeva musiche di Bach e Charpentier e tutto è filato via con gioia e comprensione reciproca. L'idea di proporre il *Messiah*, poi, è nata dal fatto che non lo eseguivano da tanti anni. Si tratta di un pezzo emblematico e, visto che non mi considero "erede" di alcuna tradizione esecutiva che lo riguardi, ho pensato che sarebbe stata l'occasione giusta per fornire una lettura differente rispetto a quella che si ascolta abitualmente in Inghilterra nel periodo natalizio. E sono stati entusiasti, tanto che desiderano realizzare insieme un vero e proprio ciclo di oratori händeliani. *Theodora* è già in agenda ed è solo questione di tempi e non molto felice e onerato.

LS Il *Messiah*, la cui creazione risale a una particolare ricorrenza, la Quaresima del 1742 a Dublino, è profondamente legato all'artista nella misura del periodo quaresimale e pasquale, ma è divenuto anche un caposaldo del repertorio classico natalizio...

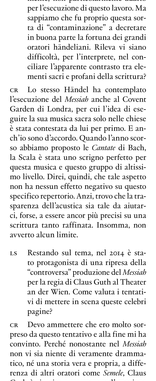
CR In effetti è un po' curioso che è proprio in Inghilterra che lo si esegue particolarmente nel periodo natalizio. L'ho diretto varie volte ma mai a Natale, quindi non so rispetto come particolarmente legato a quel periodo. Anche perché è una sorta di "patchwork" di tanti testi che ricordano altri periodi.

LS Dell'Oratorio esistono varie versioni: quali sono principalmente e in cosa si differenziano? Quella in tre parti è quella londinesi eseguite tra il 1743 e il 1759, e quale preferenza ha per una o l'altra?

CR Eseguirono una versione più ridotta, quella londinese del 1752. Diversa dalla prima di Dublino e da quella che solitamente si ascolta. Händel ha sempre fatto rimaneggiati, ma in realtà la maggior parte del pezzo rimane invariata. Inoltre, un'aria è affidata al mezzosoprano piuttosto che al soprano. Insomma, Händel non ha "stravolto" il pezzo, ha forse tagliato un po' qua e là per accorciarlo, ma la durata sarà comunque di due ore e mezza di musica davvero intensa.

LS Händel è un compositore che lei conosce a fondo, avendo interpretato molte delle sue opere (è reduce dalle letture di *Orlando* e *Giulio Cesare* quest'anno). Che cosa la affascina di più del suo linguaggio? Ricordiamo che il *Messiah* fu composto in soli 24 giorni...

CR Credo che la velocità non sia necessariamente indice di una scrittura meno accurata. Händel ha sempre scritto piuttosto velocemente ed è noto che talvolta anche le opere si scrivevano molto alla svelta. Inoltre, anche a ragione dell'urgenza compositiva, nel *Messiah* troviamo elementi ed elementi presistenti, come i duetti italiani scritti a Roma all'inizio della sua carriera, che vengono ripresi anche nei gli ultimi oratori. Rileva in stasi di vita a dei cori magnifici. Quel che più apprezzo nelle sue opere tarde, quindi negli oratori, è il mix di elementi inglesi, italiani e tedeschi. Direi che Händel, quando scrive certe fughe magnifiche per il coro, mentre alla sua stessa maniera fa riferimento architetture incredibili dal punto di vista del genio contrappuntistico, aspetto che non utilizza quasi mai nelle sue opere italiane. Certamente negli oratori inglesi ricorre alla vocalità italiana, talvolta proprio a interpreti italiani. Troviamo quindi il virtuosismo e la vocalità propri delle sue opere ma anche gli elementi inglesi, soprattutto la lingua. Insomma, l'impronta nazionale è evidente, ragione per cui i suoi oratori non sono mai stati dimenticati in Inghilterra. E il *Messiah*, in particolare, è sempre stato ripreposto. Non è mai caduto nell'oblio, come le *Passioni* di Bach, per esempio...



Christophe Rousset dirige il Montecrediti Choir, 2014

LS Un teatro d'opera come la Scala potrebbe sembrare, almeno apparentemente, non particolarmente adatto per l'esecuzione di questo lavoro. Ma sappiamo che fu proprio questo uno degli stati di "contaminazione" a decretare in buona parte la fortuna dei grandi oratori händeliani. Ritiene vi siano difficoltà, per l'interprete, nel conciliare l'apparente contrasto tra elementi sacri e profani della scrittura?

CR Lo stesso Händel ha contemplato l'esecuzione del *Messiah* anche al Covent Garden di Londra, per cui l'idea di eseguire la sua musica sacra solo nelle chiese è stata contestata da lui per prima. E anch'io sono d'accordo. Quando l'anno scorso abbiamo proposto le *Cantate* di Bach, la Scala è stata uno scrigno perfetto per questa musica e questo gruppo di altissimo livello. Direi, quindi, che tale aspetto non ha nessun effetto negativo su questo specifico repertorio. Anzi, trovo che la trasparenza dell'acustica sia tale da aiutarci, forse, a essere ancor più precisi su una scrittura tanto raffinata. Insomma, non avverto alcun limite.

LS Restando sul tema, nel 2014 è stato protagonista di una ripresa della "controversa" produzione del *Messiah* per la regia di Claus Guth al Theater an der Wien. Come valuta i tentativi di mettere in scena queste celebri pagine?

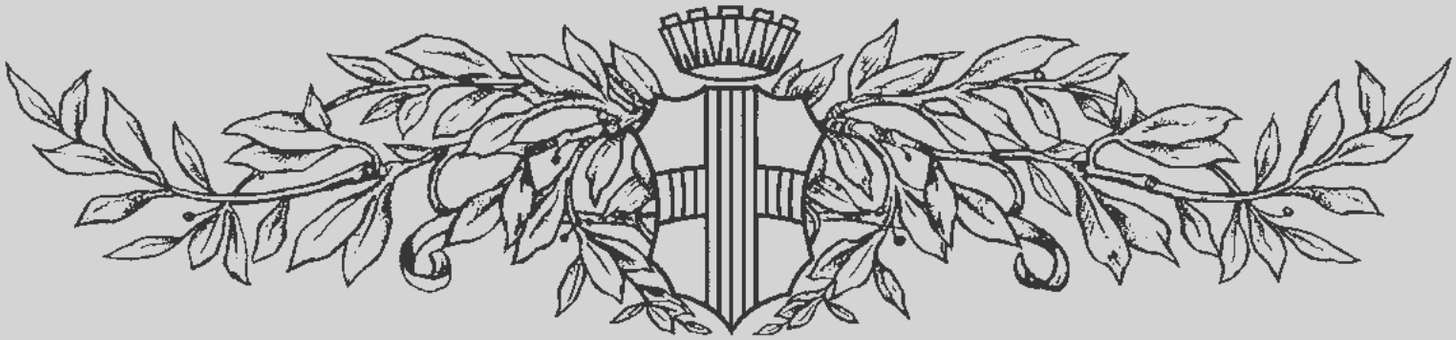
CR Devo ammettere che ero molto sorpreso da questo tentativo e alla fine mi ha convinto. Perché nonostante nel *Messiah* non vi sia niente di veramente drammatico, né una storia vera e propria, a differenza di altri oratori come *Semele*, Claus Guth è riuscito a trasmettere l'emozione sprigionata da questa musica dalla travolgente bellezza, trasportandola in una storia e una drammaturgia da lui create, che riuscivano così un valore e un senso ben credibili e esaltavano il potere drammatico di una musica non certo pensata per una situazione come quella proposta. Insomma, confesso di essere rimasto positivamente impressionato da questa regia.

LS In un momento storico in cui la globalizzazione contribuisce a far apparire sempre più sfumate le identità interpretative della cosiddetta musica antica, crede esistano ancora tratti distintivi tra due stessi ensemble, di riferenti provenienze, come i suoi Les Talens Lyriques e gli English Baroque Soloists?

CR Sì, direi che esiste una specificità in questi gruppi così come in quelli italiani e tedeschi. Una sorta di "impronta nazionale". E quando mi è stato chiesto se volessi suggerire qualche nome per il ciclo di *Konzertmeister*, ho detto "no, non voglio importare un violinista francese per gli English Baroque Soloists". Perché credo che l'ensemble mantenga la sua impronta. Non mi interessa creare un clone dei Talens Lyriques. Desidero lavorare con la sua materia prima diversa e ricavare qualcosa di totalmente altro, naturalmente di altissimo livello. Proprio come accaduto con Bach e con Charpentier. Nell'immaginario di un direttore esiste sempre un ideale verso cui tendere. E il risultato finale rispecchia il tentativo di avvicinarsi il più possibile alla visione che ha maturato. Se questo si realizza insieme a un gruppo inglese o a uno francese, ovviamente porterà a un risultato diverso.

— 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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

———————————————————————————

1 DICEMBRE, ORE 14:30 E 20
2 DICEMBRE, ORE 11 E 14:30

ANNA A.

Torna per quattro recite la nuova opera di Silvia Colasanti su libretto di Paolo Nori presentata lo scorso settembre e incentrata sulla poetessa Anna Achmatova.

———————————————————————————

2 DICEMBRE, ORE 20

CAMERISTI DELLA SCALA

I Cameristi della Scala insieme al soprano Carmela Remigio, diretti da Nicolò Umberto Foron, presentano un programma con musiche di Schubert, Mozart e Beethoven.

———————————————————————————

7 DICEMBRE, ORE 18

NOTE DI STORIA

Presso la Fondazione Feltrinelli, si chiude il ciclo di incontri "Note di storia" con una guida all'ascolto di Carlo Boccadoro durante la proiezione di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*.

———————————————————————————

14 DICEMBRE, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Per il primo appuntamento della nuova stagione di concerti da camera nel Ridotto dei Palchi dei Professori dell'Orchestra scaligera sono in programma la *Sonata* n. 7 in do min. op. 30 n. 2 per violino e pianoforte e il *Quartetto* in do min. op. 60 n.3 per pianoforte e archi.

———————————————————————————

20 DICEMBRE, ORE 20

LORENZO VIOTTI

Il Concerto di Natale di quest'anno è diretto da Lorenzo Viotti, che presenta un programma che prevede *Les Animaux modèles* di Francis Poulenc e la *Messe solennelle de Sainte-Cécile* di Charles Gounod, con Krassimira Stoyanova, Julien Behr, Markus Eiche, oltre che il Coro della Scala diretto da Alberto Malazzi.

———————————————————————————

22 DICEMBRE

METODO SCHIACCIANOCI

Per il ciclo "Invito alla Scala" Mario Acampa immagina che la bambina protagonista del famoso racconto di Hoffmann sia ormai diventata una ragazza alla ricerca della felicità e, forse, del suo Schiaccianoci.

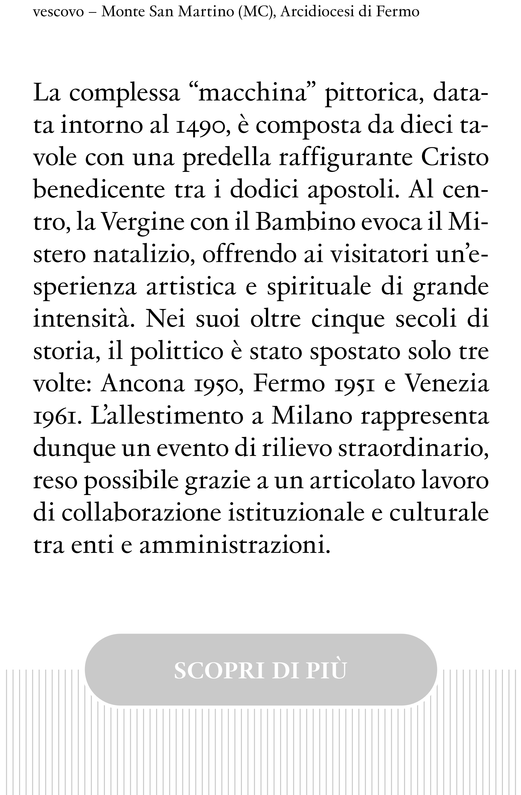
———————————————————————————

Mostre a Milano

dal 3 dicembre 2025 all'11 gennaio 2026

PALAZZO MARINO IL POLITTICO DI MONTE SAN MARTINO

Torna la grande mostra di Natale a Palazzo Marino, l'appuntamento ormai tradizionale che ogni anno regala ai milanesi e ai turisti un'esposizione straordinaria, gratuita, allestita in Sala Alessi, il grande e storico salone di rappresentanza del Comune di Milano, dove sarà possibile ammirare uno dei più grandi capolavori del Rinascimento italiano: il Polittico di Monte San Martino di Carlo e Vittore Crivelli, opera del Quattrocento che raramente ha lasciato la sua sede originaria nella chiesa di San Martino Vescovo a Monte San Martino (Macerata).

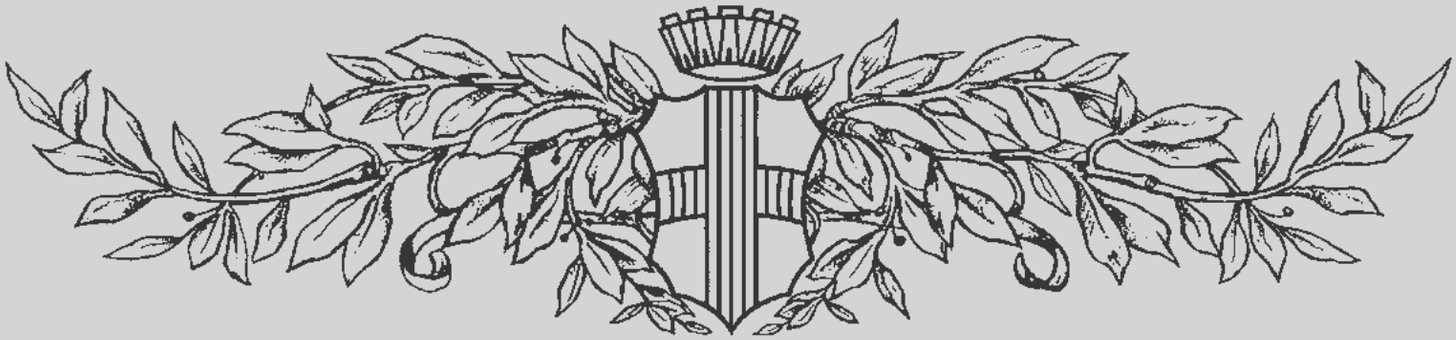


FOTOGRAFIA DI CLAUDIO RIPALTI

Carlo e Vittore Crivelli, Polittico di Monte San Martino, intorno al 149, Chiesa di San Martino vescovo – Monte San Martino (MC), Arcidiocesi di Fermo

La complessa "macchina" pittorica, datata intorno al 1490, è composta da dieci tavole con una predella raffigurante Cristo benedicente tra i dodici apostoli. Al centro, la Vergine con il Bambino evoca il Mistero natalizio, offrendo ai visitatori un'esperienza artistica e spirituale di grande intensità. Nei suoi oltre cinque secoli di storia, il polittico è stato spostato solo tre volte: Ancona 1950, Fermo 1951 e Venezia 1961. L'allestimento a Milano rappresenta dunque un evento di rilievo straordinario, reso possibile grazie a un articolato lavoro di collaborazione istituzionale e culturale tra enti e amministrazioni.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO
La Lady Macbeth di "Minsk"
↘

VOCI ALLA SCALA
La voce come disgregazione dell'individuo
↘

CROSSOVER
Dalla casa-prigione al paradiso sovietico
↘

TEATRO ALLA MODA
Echi viscontiani sulla Lady Macbeth
↘

LIBRI
Musica e regime
↘

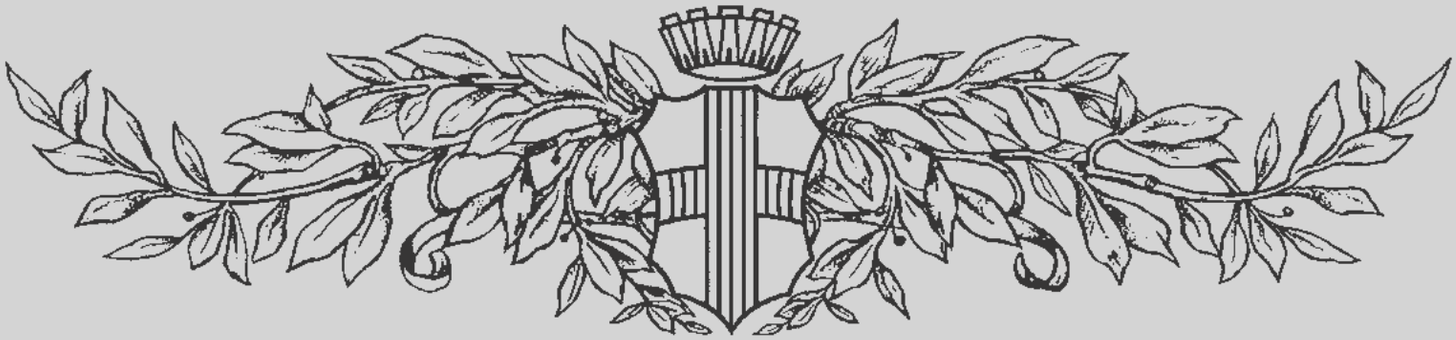
DISCHI
Salieri ritrovato
↘

MEMORIE DELLA SCALA
Una Lady Macbeth mancata
↘

SCALIGERI
Federico Zavanelli
↘

INFORMAZIONI
↘

Figurini di Olga Shaishmelashvili per *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

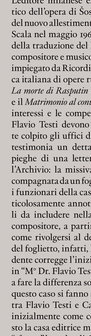
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

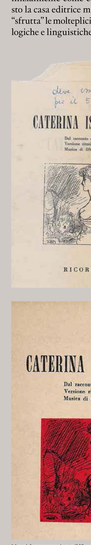
LA LADY MACBETH DI "MINSK"

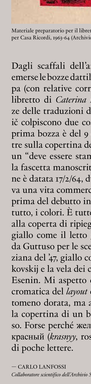
Un errore di trasliterazione nel 1947 trasloca Katerina Izmajlova da Mcensk a Minsk, aprendo una vicenda che arriva fino alla nuova traduzione di Flavio Testi per Ricordi

Quando Katerina L'vovna Izmajlova, consorte fedifraga di Zinovij Borisovič Izmajlov, mise piede per la prima volta in Italia, per la precisione a Venezia l'1 settembre 1947, le istituzioni e i critici musicali locali furono talmente spaesati da perdersi in un dettaglio di traduzione. A leggere i giornali e le locandine del XV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, la *Ledi Makbet* protagonista della seconda e travagliatissima opera di Šostakovič non sarebbe giunta al Lido dal *distretto di Mcensk*, bensì dalla Repubblica Socialista Sovietica della Bielorussia. La *Lady Macbeth* tradotta in italiano da Antonio Lega per le rappresentazioni al Teatro La Fenice di Venezia diventò infatti "*di Minsk*": un caso forse di trasliterazione approssimativa, "Мценского" e "Минского" suonando e apparendo evidentemente uguali agli occhi e alle orecchie di un italiano, ma mi piace pensare che quelle due lettere cirilliche, che hanno catapultato Katerina dalla piccola cittadina sulle rive del fiume Zusa alla capitale dell'ex repubblica sovietica, fossero state voluntarie "dimenticate" per dare un quieto senso, un'aulture metropolitana, alla forza distruttrice portata in laguna dalla protagonista. Così, quando Guglielmo Barblan si trovò a recensire la prima veneziana sulle pagine della Rivista musicale italiana, l'autorevole musicologo scelse di rimanere umile bollando il "lavoro giovanile *La Lady Macbeth di Minsk*" come le "strepitose mediocrità musicali di questo genialoide". Col disgelo dei primi anni Sessanta, Šostakovič rimise mano al testo sfrondando delle peculiarità sonore che più avevano catalizzato l'attenzione degli apparati di stato e dei critici, dando ora all'opera un titolo meno facilmente travisabile: *Katerina Izmailova* o, nella nuova traduzione preparata da Casa Ricordi, *Caterina Ismailova*.



L'editore milanese entra nell'agone politico dell'opera di Šostakovič in occasione del nuovo allestimento presso il Teatro alla Scala nel maggio 1964: si occupa soltanto della traduzione del libretto, che affida al compositore e musicologo Flavio Testi, già impiegato da Ricordi per la versione ritmica italiana di opere russe o russofile come *La morte di Rasputin* di Spender/Nabokov e il *Matrimonio al convento* di Prokof'ev. Gli interessi e le competenze poliedriche di Flavio Testi devono aver particolarmente colpito gli uffici di Casa Ricordi, come testimonia un dettaglio nascosto fra le pieghe di una lettera conservata presso l'Archivio: la missiva dattiloscritta è accompagnata da un foglio manoscritto dove i funzionari della casa editrice hanno meticolosamente annotato i punti principali da includere nella corrispondenza col compositore, a partire dalla questione di come rivolgersi al destinatario: al centro del foglietto, infatti, la mano di un dipendente corregge l'iniziale "M" Flavio Testi" in "M° Dr. Flavio Testi". Ancora una volta, a fare la differenza sono due lettere, che in questo caso si fanno simbolo del rapporto tra Flavio Testi e Casa Ricordi: scoperto inizialmente come compositore, ben presto la casa editrice milanese ne apprezza e "sfrutta" le molteplici competenze musicologiche e linguistiche, da dottore laureato.





Materiale preparatorio per il libretto a stampa di *Caterina Ismailova* per Casa Ricordi, 1963-64 (Archivio Storico Ricordi)

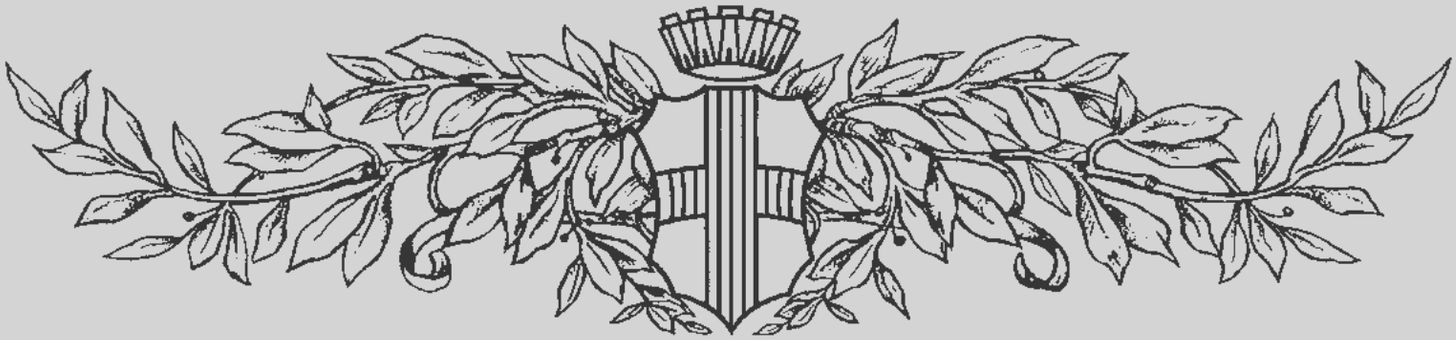
Dagli scaffali dell'archivio storico sono emerse le bozze dattiloscritte e poi di stampa (con relative correzioni editoriali) del libretto di *Caterina Ismailova*. Delle bozze delle traduzioni di Testi per Šostakovič colpiscono due cose: le tempistiche (la prima bozza è del 9 dicembre 1965, mentre sulla copertina della seconda compare un "deve essere stampato per il 52/64" e la fascetta manoscritta apposta sul faldone è datata 17/2/64, dunque il libretto aveva una vita commerciale di circa tre mesi prima del debutto in teatro) e poi, soprattutto, i colori. Il rutto giallo, dal fascicolo alla coperta di ripiego della prima bozza, giallo come il letto giganteggiante immaginato da Guttuso per le scene della prima veneziana del '47, giallo come la blusa di Majakovskij e la veda del cappelli in tempesta di Esenin. Mi aspetto dunque che la scelta cromatica del *layout* del libretto sia quantomeno dorata, ma alla fine Ricordi vira la copertina di un ben più sovietico rosso. Forse perché scarlatti (*skolitys*, giallo) e spacinali (*krasnyy*, rosso) differiscono solo di poche lettere.

— 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.

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

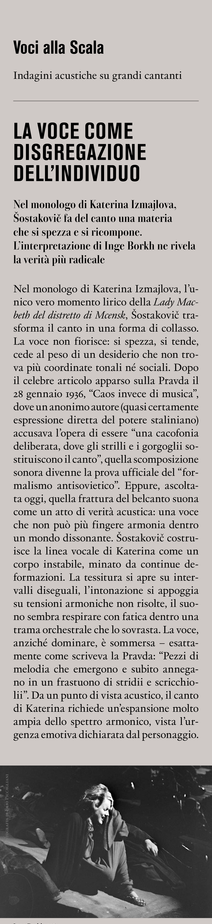
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA VOCE COME DISGREGAZIONE DELL'INDIVIDUO

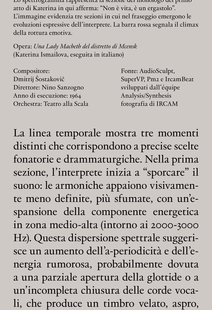
Nel monologo di Katerina Izmajlova, Šostakovič fa del canto una materia che si spezza e si ricompone. L'interpretazione di Inge Borkh ne rivela la verità più radicale

Nel monologo di Katerina Izmajlova, l'unico vero momento lirico della *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, Šostakovič trasforma il canto in una forma di collasso. La voce non fiorisce: si spezza, si tende, cede al peso di un desiderio che non trova più coordinate tonali né sociali. Dopo il celebre articolo apparso sulla Pravda il 28 gennaio 1936, "Caos invece di musica", dove un anonimo autore (quasi certamente espressione diretta del potere staliniano) accusava l'opera di essere "una cacofonia deliberata, dove gli strilli e i gorgoglii sostituiscono il canto", quella scomposizione sonora divenne la prova ufficiale del "formalismo antisovietico". Eppure, ascoltata oggi, quella frattura del belcanto suona come un atto di verità acustica: una voce che non può più fingere armonia dentro un mondo dissonante. Šostakovič costruisce la linea vocale di Katerina come un corpo instabile, minato da continue deformazioni. La tessitura si apre su intervalli diseguali, l'intonazione si appoggia su tensioni armoniche non risolte, il suono sembra respirare con fatica dentro una trama orchestrale che lo sovrasta. La voce, anziché dominare, è sommersa – esattamente come scriveva la Pravda: "Pezzi di melodia che emergono e subito annegano in un frastuono di stridi e scricchiolii". Da un punto di vista acustico, il canto di Katerina richiede un'espansione molto ampia dello spettro armonico, vista l'urgenza emotiva dichiarata dal personaggio.



Inge Borkh, 1964

Il vibrato non ha una funzione decorativa: è sintomo. Le frasi spezzate, i picchi dinamici improvvisi, la tensione glottica che precede gli acuti diventano rappresentazione sonora della disintegrazione dell'individuo, che varia enormemente da interprete a interprete soprattutto nella rappresentazione del ventaglio tra frequenze medie e frequenze alte. Nel monologo di Katerina del primo atto, l'attesa dell'amante è anche l'attesa di un linguaggio possibile: un canto che si consuma nel suo stesso atto di esistere. La voce di Katerina non "interpreta" un'emozione: ne rivela la frattura. In questo senso, la sua emissione è la più radicale delle forme di resistenza: il canto che smette di essere canto per tornare grido, o meglio, il suono del tentativo di restare umani dentro un sistema che nega la voce. Lo spettrogramma rappresenta la voce di Inge Borkh, interprete alla Scala nel 1964 con Nino Sanzogno sul podio, nel frammento "non è vita, è un ergastolo" (l'opera era stata data in italiano).



Lo spettrogramma rappresenta la sezione del monologo del primo atto di Katerina in qui afferma: "Non è vita, è un ergastolo'. L'immagine evidenzia tre sezioni in cui nel fraseggio emergono le evoluzioni espressive dell'interprete. La barra rossa segnala il climax della rottura emotiva.

Opera: *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*
(Katerina Ismailova, eseguita in italiano)

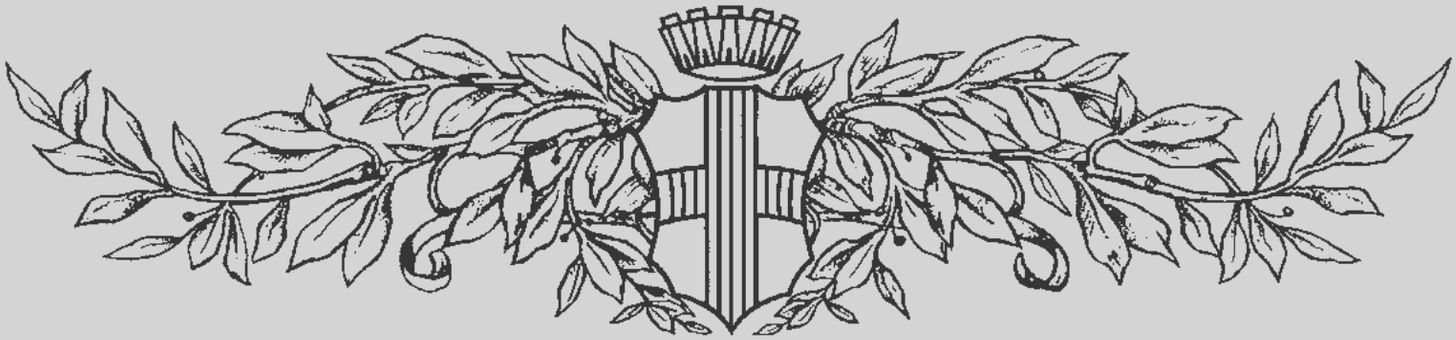
Compositore: Dmitrij Šostakovič
Direttore: Nino Sanzogno
Anno di esecuzione: 1964
Orchestra: Teatro alla Scala

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

La linea temporale mostra tre momenti distinti che corrispondono a precise scelte fonatorie e drammaturgiche. Nella prima sezione, l'interprete inizia a "sporcare" il suono: le armoniche appaiono visivamente meno definite, più sfumate, con un'espansione della componente energetica in zona medio-alta (intorno ai 2000-3000 Hz). Questa dispersione spettrale suggerisce un aumento dell'a-periodicità e dell'energia rumorosa, probabilmente dovuta a una parziale apertura della glottide o a un'incompleta chiusura delle corde vocali, che produce un timbro velato, aspro, di natura espressiva. Si tratta di una fonazione che tende alla modalità *noise-rich*, in cui la purezza lirica è volontariamente contaminata da elementi di respiro e rugosità, tipici della declamazione drammatica espressionista. Nella sezione centrale, corrispondente al climax e segnata dalla freccia rossa, la densità armonica cresce improvvisamente. Si osserva una forte concentrazione d'energia nelle bande inferiori (fino a circa 1000 Hz), con armoniche ben delineate e ravvicinate che indicano una voce fondata su un registro di petto pienamente attivo. Tuttavia, l'estensione della componente energetica anche nella zona dei 2-3 kHz rivela la compresenza di una copertura superiore, indice di una voce mista, in cui la cantante fonde la potenza del petto con il sostegno e la proiezione del registro di testa. È proprio in questa fase che avviene la rottura del suono: il tracciato verticale e brillante visibile nella colonna segnata dalla freccia mostra un impulso ad ampio spettro, che può essere interpretato come un transiente glottico improvviso. L'effetto acustico è quello di una frattura timbrica, un'esplosione sonora che rompe la continuità del fraseggio, coerente con la parola "ergastolo", il cui peso semantico trova corrispondenza nella disgregazione momentanea del suono. Nella terza sezione, successiva al climax, la voce ritrova progressivamente la sua purezza lirica. Le armoniche tornano regolari, disposte in modo ordinato, e si manifesta un vibrato ampio e stabile, bene visibile come un'oscillazione periodica delle linee armoniche. Il vibrato risulta tecnicamente controllato, con una frequenza stimabile nell'intervallo tipico del canto lirico (circa 5-7 oscillazioni al secondo) e un'ampiezza regolare, segno di una ripresa del sostegno e del pieno equilibrio del tratto vocale. Questa fase restituisce l'immagine acustica di una voce nuovamente centrata, ma attraversata da una memoria della frattura precedente: la purezza non è più quella iniziale, ma un risultato di tensione risolta, di ritorno alla linea dopo l'abisso. Nel complesso, lo spettrogramma testimonia un gesto vocale straordinariamente consapevole: Inge Borkh plasma il suono come materia drammatica, alternando porosità, densità e chiarezza in un continuum che non è soltanto tecnico, ma teatrale. La rottura del suono diventa così una vera frattura semantica, un atto scenico inciso nella materia stessa della voce.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Crossover

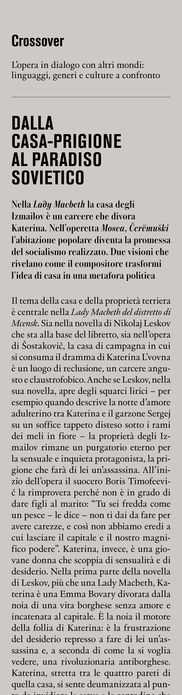
L'opera in dialogo con altri mondi: linguaggi, generi e culture a confronto

DALLA CASA-PRIGIONE AL PARADISO SOVIETICO

Nella *Lady Macbeth* la casa degli Izmailov è un carcere che divora Katerina. Nell'operetta *Mosca. Čerëmuški* l'abitazione popolare diventa la promessa del socialismo realizzato. Due visioni che rivelano come il compositore trasformi l'idea di casa in una metafora politica

Il tema della casa e della proprietà terriera è centrale nella *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Sia nella novella di Nikolaj Leskov che sta alla base del libretto, sia nell'opera di Šostakovič, la casa di campagna in cui si consuma il dramma di Katerina L'vovna è un luogo di reclusione, un carcere angusto e claustrofobico. Anche se Leskov, nella sua novella, apre degli squarci lirici – per esempio quando descrive la notte d'amore adulterino tra Katerina e il garzone Sergei su un soffice tappeto disteso sotto i rami dei meli in fiore – la proprietà degli Izmailov rimane un purgatorio eterno per la sensuale e inquieta protagonista, la prigione che farà di lei un'assassina. All'inizio dell'operetta il suocero Boris Timofeevič la rimprovera perché non è in grado di dare figli al marito: "Tu sei fredda come un pesce – le dice – non ti dai mai fare per avere carezze, e così non abbiamo eredi e cui lasciare il capitale e il nostro magnifico podere". Katerina, invece, è una giovane donna che scoppia di sensualità e di desiderio. Nella prima parte della novella di Leskov, più che una Lady Macbeth, Katerina è una Emma Bovary divorata dalla noia di una vita borghese senza amore e incatenata al capriolo. E la noia il motore della follia di Katerina: è la frustrazione del desiderio represso a fare di lei un'assassina e, a seconda di come la si voglia vedere, una rivoluzionaria antiborghese. Katerina, stretta tra le quattro pareti di quella casa, si sente deumanizzare al punto da dividere le sere e le contadine che almeno possono disporre del loro corpo come vogliono: lei, invece, è poco più di un arredo, di una suppellettile. E farà di tutto per avere figli dal marito in modo da assicurarsi l'acquisto, una macchina agricola fallata da battere. La bella casa degli Izmailov, con i suoi soffici materassi di piume, la vecchia pendola e il samovar fumante, è un inferno in terra e da luogo di noia e di tedio diventa per Katerina un luogo di rivalsa, di depravazione e di omicidio. Anche la musica di Šostakovič riflette la noia patologica e l'ossessione della protagonista con i suoi ostinati ritmici e i *Lentamente* soffocanti. Katerina chiusa in camera dal suocero, mentre il marito è via per affari, è una belva che continua a fare avanti e indietro nella sua gabbia.

Molti anni dopo la *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, dopo le censure e le stroncature della Pravda, dopo la *Sinfonia de l'assurgo* e soprattutto dopo la morte di Stalin, Šostakovič decide di scrivere un'operetta, *Mosca, Čerëmuški* è una leggerissima "commedia musicale sovietica" del 1957 dedicata a un nuovo quartiere di edilizia popolare moscovita chiamato appunto Čerëmuški. L'operetta, che in realtà è già qualcosa di molto simile a un musical, mette in scena diversi aspetti del problema abitativo grazie a vari personaggi. C'è il giovane protagonista Sasha che, da poco sposato con la fidanzata Masha, si accorge che non può andare a vivere con lei per carenza di alloggi, e poi c'è Boris, un esperto di esplosivi da poco trasferito a Mosca che si innamora di Lyuva, una giovane operaia. I "cattivi" sono Fëdor Drebednyov, un burocrate senza scrupoli responsabile dell'assegnazione degli appartamenti popolari, e la sua quarta moglie Vava, una giovane intrigante e spiona. Il libretto viene scritto da due famosi umoristi, Vladimir Mass e Mihail Červinskij, e dietro la commedia musicale nasconde una satira neanche troppo velata delle difficoltà abitative dei giovani sovietici del Dopoguerra, ai quali una burocrazia corrotta e labirintica impediva l'accesso agli alloggi popolari.



Immagini tratti dal film *Cheryomushki* diretto da Herbert Rappaport con musiche di Dmitrij Šostakovič, 1963

Mosca, Čerëmuški va per la prima volta in scena il 24 gennaio del 1959 al Teatro Majakovskij di Mosca e, sebbene il compositore non ne fosse troppo convinto, ebbe un buon successo. Tanto che nel 1963 ne venne tratto un film, *Cheryomushki*, con musiche aggiuntive dello stesso Šostakovič. In un dietro del film, Sasha e Masha passeggiano lungo il greto di un fiume. Sono i due giovani sovietici ideali, due sposini in cerca di un nido: lui con giacca e cravatta e occhiali dalla pesante montatura di bachelite nera, lei con un abitino bianco stretto in vita e i capelli raccolti in due codine. All'improvviso la scena cambia: si trasforma in un idillio modernista: una casetta di legno per gli uccellini dipinta di giallo diventa la maquette di un complesso residenziale ultramoderno, qualcosa di molto simile alla *Cité radieuse* di Le Corbusier. E poi il modellino diventa realtà, come in certi video pubblicitari dei palazzinari milanesi di oggi, con i loro render animati che sembrano più veri del vero e che promettono delizie residenziali a due passi dal centro della città. Sasha e Masha guardano dalle ampie finestre il comfort di quegli appartamenti così spaziosi, puliti e luminosi, e sognano la loro vita insieme tra aspirapolveri, frullatori e cucine a gas, tutti rigorosamente di fabbricazione sovietica.

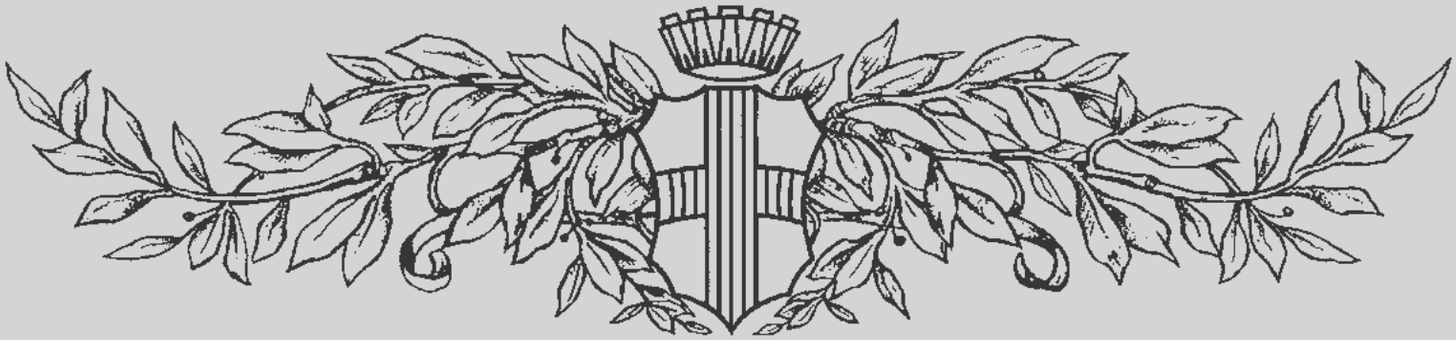
Immagini tratti dal film *Cheryomushki* diretto da Herbert Rappaport con musiche di Dmitrij Šostakovič, 1963

Se nella *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* la casa è la proprietà terriera sono una prigione e un simbolo delle storture del capitalismo borghese, in *Mosca, Čerëmuški* la casa popolare in un moderno quartiere periferico di Mosca diventa la materializzazione del sogno socialista. Il problema è come far avverare quel sogno che a Masha e Sasha viene negato da una burocrazia corrotta e spietata. Quanto alla Praveda, negli anni Trenta non era piaciuta la *Lady Macbeth*; tanto all'Izvestija piacque moltissimo *Mosca, Čerëmuški*. "... [Lo spettacolo] era notevole – scrive il quotidiano sovietico – perché Dmitrij Šostakovič, uno dei più grandi compositori dei nostri giorni e un artista della cui grandezza prevalgono motivi drammatici e persino tragici, si è rivolto al genere dell'operetta. E questo è un buon segno dei nostri tempi ottimistici!". Insomma, il sole dell'avvenire splende sulla nuova edilizia popolare moscovita della fine degli anni Cinquanta, mentre le tenebre più oscuranti sovietiche quanto della tenuta che, nella *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, si trasformava in un castello degli orrori. La casa diventa dell'opera diventa una casa da sogno nell'operetta, che con le sue arie e i suoi duetti spesso ispirati a canzoni popolari, i suoi spensieratori numeri di danza e le martelle parodistiche dedicate ai burocrati cattivi, si apre a un mondo musicale allegro e luminoso. La crudele verità sta, come al solito, nel mezzo, e Šostakovič sembra averlo capito bene: la casa di Katerina era stata eredità dal marito con la complicità di un sistema economico iniquo, e lei se la prende con l'adulterio e l'omicidio; la casa moderna di Sasha e Masha è invece un'utopia che mai si realizzerà.

— DANIELE CASSANDRO

Giornalista, collabora con Internazionale ed è una delle voci di Pagina 3 Internazionale, nostrana stampa culturale di Radio 3. È autore di "Dischi volanti – 40 album alieni da Dodo Ellington a Lady Gaga" (Carci)

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

ECHI VISCONTIANI SULLA LADY MACBETH

Nella *Lady Macbeth di Leskov* e Sostakovič la moda diventa linguaggio di potere, colpa e desiderio. E nella nuova produzione scaligera certe silhouette sembrano evocare l'immaginario della *Caduta degli dèi*

Ingrid Thulin nella *Caduta degli dèi* di Luchino Visconti, 1969

Se, dopo la Rivoluzione Russa del 1917, artisti e architetti tentarono di riformare l'abito secondo un pensiero nel quale le istanze estetiche costruttiviste si intrecciavano sul folklore del *sarafan* e della *kosovorotka*, dopo la Seconda Guerra Mondiale lo stile sentimentario dei pochi russi che poterono uscire dal Continente tornò a macheronare spiritualismo e membri dell'*alpinatsiè* che potevano permettersi di vestirsi con ricercatezza e di frequentare ristoranti e luoghi di ritrovo, tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta guardalla moda del vinti: alla Germania nazista dell'Ingrid Thulin nella scena della marmitonesca che corona, grottesca e tragica, *La caduta degli dèi* di Luchino Visconti. Che entrambe le opere, quella di Sostakovič e quella di Visconti, si rifacciano nel titolo e in alcune parti al *Macbeth* di William Shakespeare è più un omaggio alla che una relazione diretta. Ma l'evidenza che entrambe guardino all'omicidio, all'omicidio a sfondo sessuale, come a un motore di ricerca di libertà e di potenza, di autoaffermazione e di dominio a prescindere dal genere e dal momento storico in cui vengono concepite (e concepite da uomini, si vuole bene), le rende entrambe avvicinabili a quel filone filosofico che parte dal "pari", dalla scommessa sull'esistenza di Dio di Blaise Pascal, passa attraverso la sottrazione alle leggi del divino di de Sade e approda infine alla "morte di Dio" di Friedrich Nietzsche, un tema sono non in chiave religiosa bensì in chiave prospettiva, etica e morale, una lettura che spiega anche la profonda, e spesso che Stalin nutriva e per la vicenda e per la musica.

Caterina, come la Juliette di de Sade, è una donna che mette piacere e libertà al primo posto, priorità assolute di una condotta retta senza non del tutto per la società successore: le il sacrificio, ma dalle proprie pulsioni, mia dispone a cui Caterina, per quella pure azioni, tenacemente ignorante, uno dei molti elementi che la rendono profondamente diversa da Lady Macbeth, che a cui viene talvolta paragonata. La Emma di Gustave Flaubert muore vittima di un *esprit romanesque* alimentato da troppi romanzi turti fremiti e palpitazioni amorose (ma anche dalla lettura di Restif de la Bretonne e de Sade...), Caterina, per quanto di calze di lana, che sia nel racconto sia nel libretto dell'opera diventano il simbolo di un amore tragicamente negato e tradito, di un calore ricercato e sottratto, di una fuga che precipita, letteralmente, nel fiume della morte.

Figurini di Olga Shuvinskaia(sketch) per *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*

Figurini di Olga Shuvinskaia(sketch) per *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*

Sono molti gli elementi simbolici che ritornano in tutte le declinazioni di questo racconto macabro, dove nessuna redenzione appare possibile e l'abbeviamento personale ogni personaggio al punto che la richiesta del lavoratore Sergej del prestito di un libero appare a tempo stesso incongrua e astuta (una volta verificato che nella casa di Katerina e del marito Zinovij Borisovič non ve ne sono, che la donna sofferca di noia e di ignoranza nel podere del marito assente, sedurla diventa ancora più facile). E questi elementi sono anome, calze di camicie. Nella letteratura e nella pittura dell'Ottocento, in particolare dalla seconda metà del secolo in poi, c'è un riferimento preciso del vestitario femminile che l'autore scaglie per indicare la sessualità di chi lo indossa, e di appunto questo. La *chemise* che sta ancora sotto alle gonne e ai vestiti, poco balsamico per il pudore perché le donne dabbene hanno appena iniziato a portare le braghe, fino al altro ritenute adatte solo alle prostitute, la cui vista infine camicette confezionate dei grandi magazzini occidentali. Grandi e piccole Pirrone indossano le camicette sopra la gonna con i cerchi e sotto la giacchetta e lo scialle, conosciuto sbiogno del XIX secolo, come se con motivi *paisley*, un capo di vestiario che ricorre anche nella trasposizione cinematografica occidentale della *Lady* Katerina di Leskov, diretta da William Oldroyd, con Florence Pugh nel ruolo principale, e la cui sceneggiatura del 1966 della seconda versione dell'opera di Sostakovič (*Katerina Izmajlova*, diretta da Michail Sapiro). Le donne dabbene, come la principessa di Salina che quasi un secolo dopo descriverà Giuseppe Tomasi di Lampedusa nel *Gattopardo*, ma che appartengono agli stessi anni in cui Nikolaj Leskov immagina la sua Katerina, non si mostrano al mattino nemmeno in camicia, secondo la celebre regola del principe di Salina al padre Pirrone: la camicia c'è, è un segno di ricchezza di cui si mostra l'uso facendone spuntare il collero e le maniche dal corsetto, come si vede negli infiniti ritratti dell'epoca. Ma bisognerà attendere anni perché esca, letteralmente, allo scoperto, accompagnata dallo "scioglimento dei capelli", carattere sessuale secondario che è, non a caso, il segno elemento costante dei dipinti coevi di Auguste Renoir e di Edgar Degas. La donna tanto conosciuta che si abbandona ai piaceri del sesso, sciogle i capelli e sbottona a uno a uno i molti elementi del suo vestiario (ancora nel 1887 del *Piacere* di Gabriele D'Annunzio, saranno guanti e strivaletti), fino alla camicia, che anche per una mercantessa del distretto di Mcensk, nella Russia sudeuropea occidentale rappresenta un punto di non ritorno. Dunque Katerina, che nel racconto originario del dramma e dell'opera di Dmitrij Sostakovič si abbandona al lavoratore Sergej per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

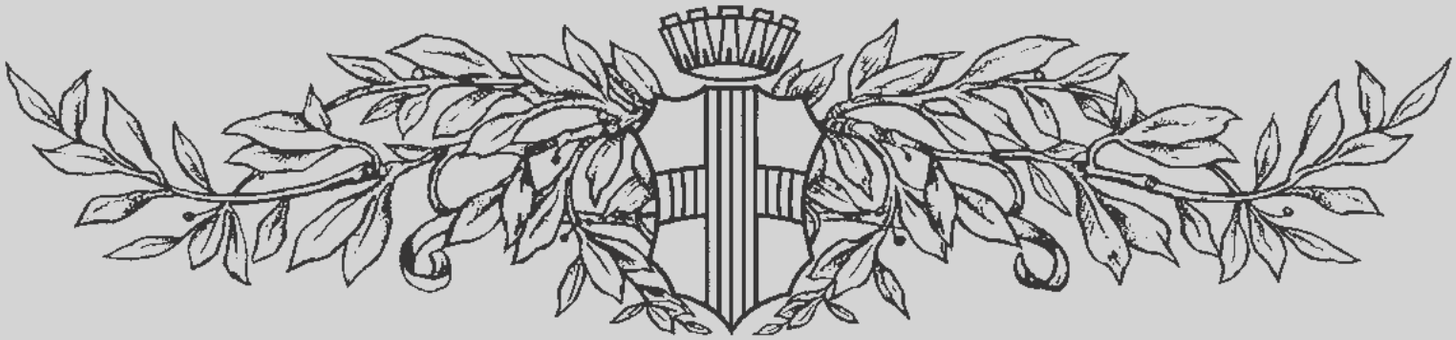
Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

Ma già negli ultimi Trenta del Novecento, anche Sostakovič scrive il libretto con Alexandr Preis, questo capo di vestiario in genere quasi del tutto la sua valenza erotica e simbolica, sostituito dalla gonna, l'unico elemento del guardaroba femminile che permanga anche nel ritratto comune come metafora della donna stessa, della sua rettitudine o della sua lascivia. Abbandonata la camicia, Katerina indossa per prima cosa si slaccia la camicia. Resta in camicia anche dopo aver ucciso il suocero, sollevata calda in cui arrende il ritorno del marito Zinovij e si concede il lusso di fare l'amore in giardino.

— FABIANA GIACOMOTTI
Specialista di letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicate saggi in Italia e all'estero, fondato un Master all'Università La Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Lavora in RAI, dove cura l'inserto "Il Foglio della Moda" e conduce una rubrica per Rai Italia. Ha curato mostre di costume. Vive a Roma e ama viaggiare.

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FERANI

Libri

MUSICA E REGIME

Gennadij Nikolaevič Roždestvenskij, compositore e direttore d'orchestra russo, vissuto tra il 1931 e il 2018, ricoprì numerosi incarichi. Ne ebbe, tra l'altro, alla BBC Symphony Orchestra o alla Vienna Symphony Orchestra; inoltre ha avuto responsabilità in Unione Sovietica dirigendo la Grande orchestra sinfonica della Radiotelevisione dell'URSS e per un decennio fu la prima bacchetta al Bol'šoj. Divulgò anche nella sua terra la conoscenza di musicisti non graditi al regime, come Poulenc o Hindemith.

Bruno Monsaingeon

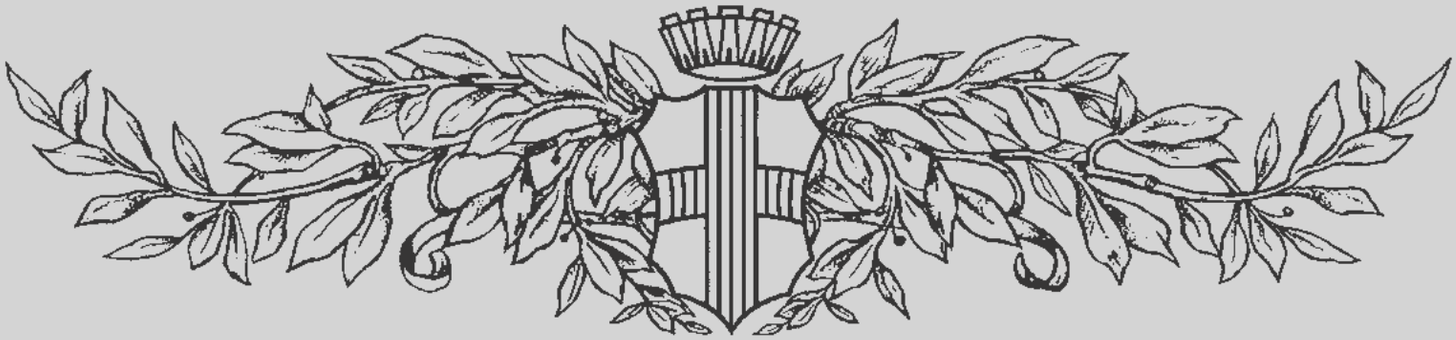
I bemolli di Stalin. Conversazioni con Gennadij Roždestvenskij

Zecchini Editore
pp. 224
€ 29

Come pochi altri poté conoscere i protagonisti della musica russa del Novecento, da Šostakovič a Prokof'ev, da Šnitke a Stravinskij. Ora Bruno Monsaingeon, violinista, regista e scrittore, ha raccolto venticinque anni di conversazioni con Roždestvenskij in un libro dal titolo *I bemolli di Stalin*. In esso il maestro russo, tra "considerazioni fuggitive" e ricordi di dottrina del realismo socialista, lavoro sul podio e incontri con personaggi che ora appaiono mitici, rivela un mondo in cui la musica conobbe stagioni entusiasmanti. Prendono forma le idee di un universo svanito, che tuttavia fanno ancora riflettere. Per esempio, gli estratti del "Decreto Ždanov", che prese il nome del potente ministro di Stalin, datato febbraio 1948 e riguardante la scrittura della musica: in esso si sentenzia che "le tendenze moderniste colpiscono anche un gran numero di compositori di opere sinfoniche che sostengono una linea formalista antipopolare". Si fanno i nomi, e tra questi non mancano Šostakovič e Prokof'ev, Popov e Chačaturjan, nelle cui creazioni vi erano "tendenze antidemocratiche"; anzi le loro opere "si caratterizzano per la negazione dei principi fondamentali" con "il ricorso all'atonalità, il rifiuto della melodia, la passione per una cacofonia nevrotica".

Il libro è ricco di incontri e riprendono voce figure quali Otto Klemperer o David Ojstrakh, Viktoria Postnikova o Mstislav Rostropovič. Un capitoletto è dedicato a Dmitrij Šostakovič; di lui ricorda Roždestvenskij: "Mostrava un'estrema delicatezza. Non interrompeva mai una prova per precipitarsi sul palco con osservazioni deliranti... Non ho mai sentito da parte sua vaghe riflessioni pseudo-filosofiche, né giudizi perentori".

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FERANI

Dischi

SALIERI RITROVATO

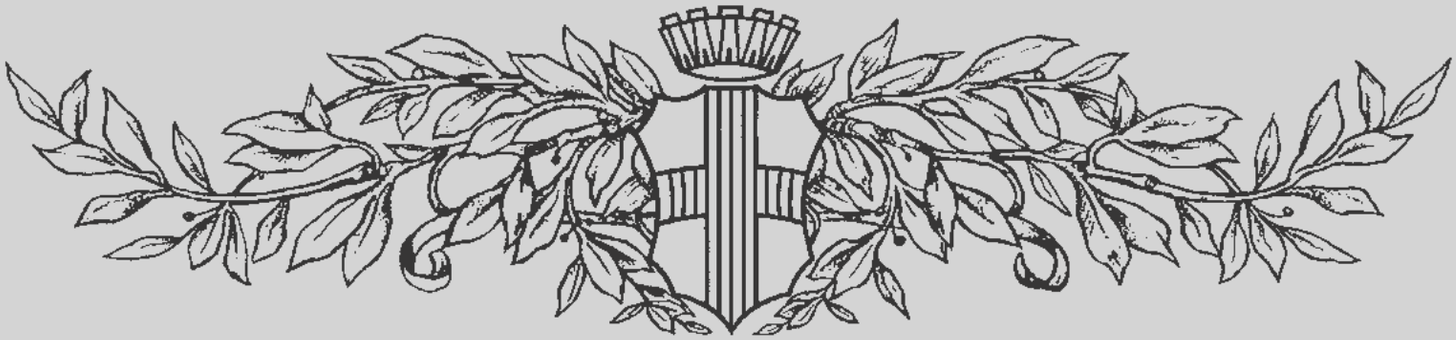
Christophe Rousset, atteso alla Scala il 15 dicembre per il *Messiah* di Händel, si è distinto negli ultimi decenni per una discografia che bilancia il canone maggiore con l'esplorazione di territori laterali, soprattutto del repertorio italiano: grazie a lui e ai suoi Talens Lyriques, compositori come Traetta, Jommelli, Sacchini, Cimarosa, Galuppi o Piccinni sono stati riportati alla luce in tutta la loro varietà linguistica, protagonisti di quel laboratorio settecentesco tutt'altro che monolitico in cui convivevano spunti riformatori, virtuosismo metastasiano, sperimentazioni orchestrali e un gusto teatrale in continua evoluzione. Di questa fase entusiasmante della storia dell'opera fa parte anche il tanto vituperato Antonio Salieri – noto ai più soprattutto come "il cattivo" del film *Amadeus* e oggi riconsiderato da Rousset come compositore teatralmente efficace, audace nell'orchestrazione e capace di coniugare satira, pathos e virtuosismo vocale. Dopo *Les Danaïdes*, gemma uscita per la collezione di Palazzetto Bru Zane, Rousset ha affrontato per Aparté/Bru Zane *Cublai, gran kan de' Tartari*, composto nel 1788 su libretto di Giovanni Battista Casti: in questo dramma eroicomico, l'esotismo orientale è cornice per una satira politica sottile e corrosiva. La vicenda ruota intorno alla corte del Gran Kan Cublai, sovrano autoritario e vanitoso, incapace di distinguere l'adulazione dal buon governo.

Antonio Salieri
Cublai, gran kan de' Tartari

Christophe Rousset
Les Talens Lyriques
Aparté/Bru Zane

Attorno a lui si muovono figure altrettanto caricaturali: il giovane Posega, idealista e sognatore, Alzima, l'eroina virtuosa ma decisa, e una folla di dignitari pronti a compiacere il potere. Intrighi, gelosie, equivoci e improvvisi scatti d'ira del sovrano si intrecciano in un gioco teatrale che smaschera i meccanismi della tirannide e l'assurdità della corte. Censurata all'epoca in cui fu scritta a causa dei chiari rimandi satirici ai monarchi europei, l'opera è rimasta inedita per oltre due secoli: in questa prima integrale discografica, preceduta dalla prima esecuzione in scena moderna, Rousset restituisce con la consueta vivacità ritmica, nitidezza dei colori strumentali e perfezione d'insieme i preziosismi di una scrittura che, pur non rivoluzionaria, è ricca di finezze e accenti ironici, quasi rossiniani *ante litteram*. Nell'eccellente cast spiccano l'Alzima luminosa e agile di Marie Lys, il Cublai volutamente grottesco – buffo e minaccioso al contempo – di Mirco Palazzi, la Lipi spumeggiante di Lauranne Oliva, la Memma elegante di Ana Quintans.

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



01 OPERA ↘

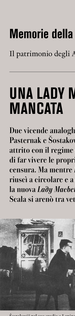
02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

UNA LADY MACBETH MANCATA

Due vicende analoghe mostrano come Pasternak e Sostakovič, entrambi in attrito con il regime sovietico, cercarono di far vivere le proprie opere oltre la censura. Ma mentre *Il dottor Živago* trovò a circolare e a essere pubblicato, la nuova *Lady Macbeth* annunciata alla Scala si arrestò tra veti e rinvii



Sostakovič nel suo studio a Leningrado, anni Quaranta

14 novembre 2015 nel Ridotto dei Palchi si è tenuto il primo incontro del ciclo "Note di storia - Storia, intellettuali, censura", nato dalla collaborazione fra il Teatro alla Scala e la Fondazione Feltrinelli, intitolato "Da Leningrado a Milano: Sostakovič e Pasternak, la libertà ritrovata". Il Sovrintendente scaligero Fortunato Ortombina ha invitato Daniela Rossi, storico scaligero, che per molti anni dirigente della Biblioteca della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli. Il pretesto dell'incontro è stato presentare nuovi ritrovati archivi, hanno raccontato due storie che presentano molte similitudini, ma che differiscono. Sono accomunate dal rapporto conflittuale che si crea tra arte e potere quando in campo ci sono intellettuali, stato, letture, musica, libertà di linguaggio, che non si allineano a un regime totalitario e cercano di far uscire le loro idee e le loro opere, ostacolati dalla censura con tutti i mezzi, sottili e infidi, di cui dispone "il sistema", soprattutto dal timore di ritrovarsi verso gli autori stessi e i loro famigliari.

Certamente Boris Pasternak e Dmitrij Sostakovič erano tra questi, e le loro opere – *Il dottor Živago* e *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* – rappresentavano un'aperta sfida al regime sovietico e per questo erano osteggiate. Le due vicende sono simili anche per il contesto in cui si svolgono (a fine degli anni Cinquanta nell'Unione Sovietica dell'post-Stalin, soprattutto Giangiacomo Feltrinelli è il Direttore artistico del Teatro alla Scala Francesco Siciliani. Ung'altra differenza importante da considerazione che, mentre quella di Pasternak era un'opera inedita, anche se ancora molti anni prima della pubblicazione, per Sostakovič si trattava del tentativo di riabilitare con una nuova versione, in chiave educativa e autocensoria, un'opera tutto nella parte restaute, un lavoro creato nel 1934, che dal 1936 era stato bandito in parte perché considerato "inadatto al popolo sovietico". A questo tentativo Sostakovič aveva iniziato a lavorare dal 1954, cercando di trovare una possibile rappresentazione in Russia, ma i tempi non erano ancora maturi per una riabilitazione del testo, in quanto il "disgelo chruščëviano" era ancora agli inizi. Così, quando nel 1956 Sostakovič era pronto a presentare la sua versione, la vicenda giudiziaria Pasternak, con un colpo di coda, sotto forma di una "commissione di ascolto" nominata nientemeno che dal Primo Segretario del Comitato Centrale del Partito dell'URSS Vjačeslav Michajlovič Molotov, prossimo ormai all'estromissione, decretava la conferma del "veto" sul titolo.

Un'altra differenza tra i due casi è invece sostanziale, e ne determinerà inesorabilmente l'esito finale: mentre *Il dottor Živago* Giangiacomo Feltrinelli era riuscito ad ottenere i diritti per pubblicarlo in Occidente, in Italia, e poi in tutto il mondo, *Lady Macbeth* inizialmente musicalmente era rimasta fuori uscita dai confini sovietici, perciò gli dorzi di Francesco Siciliani erano volti prima di tutto al tentativo di farla arrivare in Italia in tempo utile per poter rappresentare l'opera in prima assoluta.

Москва 16 июня 1958 г.

Художественному Директору
Театра Ла Скала
Маэстро Франческо Сичилиани

Многоуважаемый Маэстро!

В настоящее время я заканчиваю Вам ре-
дакцию моей оперы "Леди Макбет Мценского уез-
да". Я надеюсь, что смогу ему работу закончить
через два-три месяца. Однако немного отложе-
ность потом даже в силу того, что я
сейчас очень занят. Но я хочу сказать
Вам, что я не могу этого за-
кончить, пока не буду уверен, что
работа эта вызовет должный интерес.

Думаете или нужным показывать я передайте
сердечный привет Е.А. Зееру.

Искренне Ваш

TRADUZIONE

Mosca 16 giugno 1958

Direttore Artistico del
Teatro alla Scala
Maestro Francesco Siciliani,

Egregio Maestro !

attualmente sto ultimando la seconda redazione della mia opera "Lady Macbeth del distretto di Mcensk". Spero di poter finire il lavoro entro due o tre mesi. Tuttavia, sono molto occupato in questo momento. Mi permetto di aggiungere che non voglio finire il lavoro fino a quando non sarò sicuro che l'opera susciterà l'interesse dovuto. Se ritiene opportuno, Le faccio sapere entro due tre mesi se vorrà farla.

Le faccio i miei migliori saluti e La prego di salutare il Signor Zeer.

Sinceramente Suo

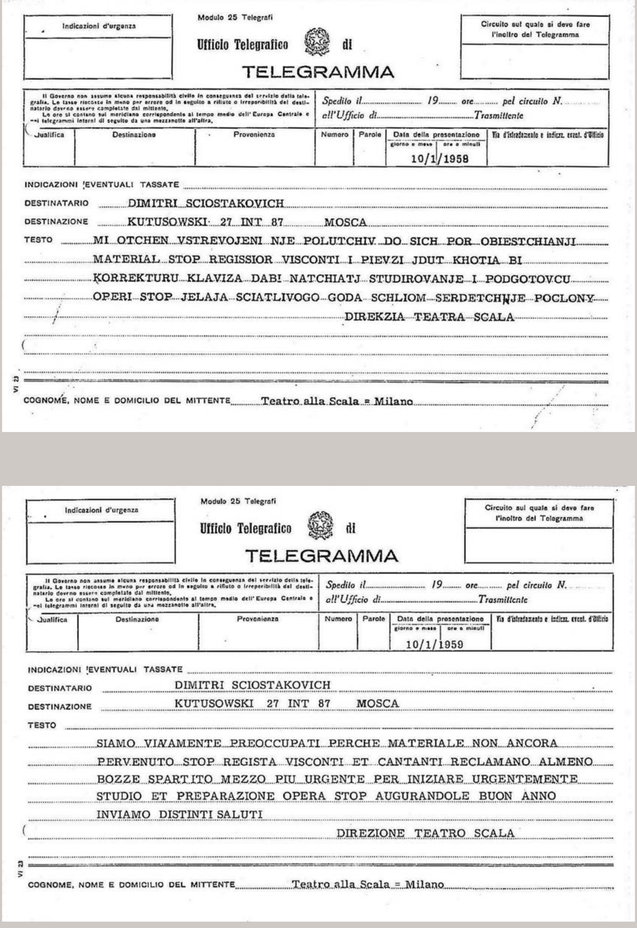
D. Sostakovitch

Telegramma di Dmitrij Sostakovič al Direttore artistico della Scala Francesco Siciliani, 1958

L'esito del caso di *Il Dottor Živago* è noto: il romanzo viene pubblicato in Occidente nel 1957 e nel 1958 a Boris Pasternak viene assegnato il Premio Nobel per la Letteratura. Tuttavia l'autore morirà in una sorta avrebbe mai ritirato, a causa delle pressioni e delle minacce subite. Sarà il figlio Evgenij a ritirare il premio ritenuto anni dopo, solo nel 1989. Leggendo la corrispondenza conservata negli Archivi Feltrinelli emergono scambi contrastanti: a volte l'autore chiede di bloccare la pubblicazione, addirittura cedendo agrari sinistrele e ritenendosi non soddisfatto della sua opera, in altri casi il tenore è invece molto diverso. David Bidussa chiarisce tutto mostrando un documento fondamentale, un piccolo foglio scritto da Pasternak, in cui spiega di considerare attendibili solo le lettere scritte in sua firma in lingua russa. Questo è la chiave di lettura della corrispondenza: le lettere scritte in russo sono da attribuire a sé stesso, le altre a lui redatte direttamente, sotto dettatura. Anche Feltrinelli utilizza una sorta di codice nello scrivere, senza mai attribuire esplicitamente a Pasternak la volontà di pubblicare il romanzo, in modo da tutelarlo da possibili ritorsioni.

Meno noto, anzi forse quasi dimenticata, è la vicenda della nuova versione di *Lady Macbeth*, che avrebbe dovuto essere presentata alla Scala nella Stagione 1958/59. Ben consapevole, tuttavia, dal fallimento precedente Ortombina, che, nell'anno in cui la Scala dedica a Sostakovič il ritodo inaugurale nel cinquantesimo anniversario della morte, ha voluto subito verificare se negli archivi scaligeri fosse conservata la corrispondenza tra il compositore e Siciliani su questo tema. Il fascicolo, subito rintracciato, ha permesso di ricostruire in modo puntuoso tutto il lungo della vicenda, anche se nel caso scaligero manca una "chiave" esplicita per la lettura della corrispondenza che, come nel caso precedente, presenta incongruenze sospette.

Dopo aver attivato come emissari il direttore Artur Rodzinski e lo scenografo scaligero Nicola Benois, che hanno ottenuto un consenso di massima, il 6 giugno 1958 Francesco Siciliani scrive a Dmitrij Sostakovič per delineare i dettagli della messa in scena alla Scala in "prima assoluta" della nuova versione di *Lady Macbeth*, prevista a fine di gennaio e i primi di febbraio 1959. Evidentemente Sostakovič, dopo il nuovo rifiuto ricevuto in parte dai anni prima, in tentato dall'opportunità di proporre almeno all'estero la nuova versione, che rappresenta comunque un suo ripensamento nel lavoro, anche dal punto di vista musicale, ed il ilk delle costrizioni censorie. Il 16 giugno il compositore risponde comunicando che sta ancora lavorando sulla revisione dell'opera, che conta di completare entro due o tre mesi. Si riserva quindi di aggiornare Siciliani non appena sarà pronto. E di due giorni prima, 14 giugno 1958, la nomina che il Comitato Centrale del PCUS ha deciso di sollevare alcuni lavori musicali a suo tempo "epurati" da Stalin, in particolare dei compositori Sostakovič, Prokof'ev, Chačaturjan e Muradeli. Una decisione che per tempismo non pare casuale, ma che comunque è in linea con il progressivo "disgelo" chruščëviano. Il 19 luglio Siciliani replica a Sostakovič comunicando che, salvo sue indicazioni contrarie, manterrà la proposta di realizzare *Lady Macbeth* entro febbraio 1959. I tempi si allungano e Sostakovič scrive che l'opera debba essere completata entro dicembre, ma che entro la metà di novembre dovrebbe essere pronto a spedire in Italia la spartito per canto e pianoforte, in modo che i cantanti possano iniziare a prepararsi. Il tempo passa, ma alla Scala non arriva nulla. Nel frattempo deve essere presentata al pubblico la programmazione della stagione scaligera entrante e nel carrellone viene annunciata, il titolo, compilce un silenzio-assenso del compositore, che comunque chiede che non venga fatta la data esatta della prima. Il 11 dicembre 1958 tutto fa pensare che l'obiettivo sia finalmente raggiunto il Segretario generale scaligero, Lugi Oldani, scrive alla Delegazione Commerciale Russa che attraverso la Libreria Internazionale di Mosca (in cui erano in deposito musicale di *Lady Macbeth*, consegnato il giorno prima da Sostakovič, come lo stesso compositore ha confermato in precedenza. Ma anche questa volta non ci sono riscontri e dalla Delegazione non arrivano chiarimenti né nessun materiale risulta pervenuto da Mosca. Diversi giorni dopo, l'8 gennaio 1959, un telegramma inviato dalla Libreria Internazionale di Mosca, senza firma, informa che il Maestro Sostakovič "non ha ultimato le correzioni del materiale dell'opera". Ed al momento non si può prevedere quando il lavoro di copisteria sarà ultimato.



Modulo 25 Telegrafi

Indicazioni d'urgenza

Ufficio Telegrafico di

Circuito sul quale si deve fare l'inoltro del Telegramma

TELEGRAMMA

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia. Le tasse riscosse in more per errore od in seguito a rifiuto o irresponsabilità del destinatario devono essere completate dal mittente.
Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa Centrale e nei telegrammi interni di seguito da una mezzanotte all'altra.

Spedito il ... 19 ... ore ... pel circuito N. ...
all'Ufficio di ... Trasmittente

Qualifica	Destinazione	Provenienza	Numero	Parole	Data della presentazione (giorno e mese / ore e minuti)	Via d'istradamento e indicaz. eventuali d'Ufficio
					10/1/1958	

INDICAZIONI EVENTUALI TASSATE

DESTINATARIO DIMITRI SCIOSTAKOVICH

DESTINAZIONE KUTUSOWSKI 27 INT 87 MOSCA

TESTO MI OTCHEN VSTREVOJENI NJE POLUTCHIV DO SICH POR OBIESTCHIANJI MATERIAL STOP REGISSIOR VISCONTI I PIEVZI JDUT KHOTIA BI KORREKTURU KLAVIZA DABI NATCHIATJ STUDIROVANJE I PODGOTOVCU OPERI STOP JELAJA SCIATLIVOGO GODA SCHLIOM SERDETCHNJE POCLONY DIREKZIA TEATRA SCALA

COGNOME, NOME E DOMICILIO DEL MITTENTE Teatro alla Scala = Milano

Modulo 25 Telegrafi

Indicazioni d'urgenza

Ufficio Telegrafico di

Circuito sul quale si deve fare l'inoltro del Telegramma

TELEGRAMMA

Il Governo non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio della telegrafia. Le tasse riscosse in more per errore od in seguito a rifiuto o irresponsabilità del destinatario devono essere completate dal mittente.
Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa Centrale e nei telegrammi interni di seguito da una mezzanotte all'altra.

Spedito il ... 19 ... ore ... pel circuito N. ...
all'Ufficio di ... Trasmittente

Qualifica	Destinazione	Provenienza	Numero	Parole	Data della presentazione (giorno e mese / ore e minuti)	Via d'istradamento e indicaz. eventuali d'Ufficio
					10/1/1959	

INDICAZIONI EVENTUALI TASSATE

DESTINATARIO DIMITRI SCIOSTAKOVICH

DESTINAZIONE KUTUSOWSKI 27 INT 87 MOSCA

TESTO SIAMO VIVAMENTE PREOCCUPATI PERCHE MATERIALE NON ANCORA PERVENUTO STOP REGISTA VISCONTI ET CANTANTI RECLAMANO ALMENO BOZZE SPARTITO MEZZO PIU URGENTE PER INIZIARE URGENTEMENTE STUDIO ET PREPARAZIONE OPERA STOP AUGURANDOLE BUON ANNO INVIAMO DISTINTI SALUTI DIREZIONE TEATRO SCALA

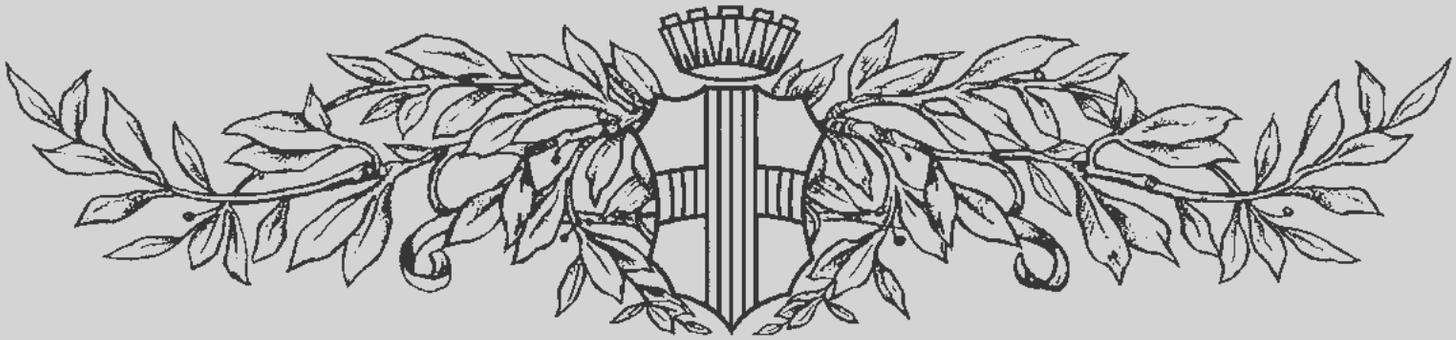
COGNOME, NOME E DOMICILIO DEL MITTENTE Teatro alla Scala = Milano

Telegramma di Francesco Siciliani a Dmitrij Šostakovič, 1958

L'estremo disperato tentativo della direzione scaligera è datato 10 gennaio, quando con un telegramma si esprime grande preoccupazione per il mancato arrivo del materiale: Luchino Visconti, regista designato, e tutti i cantanti necessitano di ricevere subito almeno lo spartito di canto e pianoforte per iniziare la preparazione dell'opera, altrimenti sarà impossibile realizzarla. Il 17 gennaio 1959 la questione si chiude definitivamente con un laconico telegramma inviato a Siciliani da Šostakovič: "La prima a Leningrado avrà luogo in dicembre 1959, dopodiché vi spedirò spartito e partitura. Stop". Si chiude così la vicenda della nuova *Lady Macbeth* alla Scala, annunciata e mai realizzata nella Stagione 1958/59. Di fatto, la nuova versione dovrà attendere ancora più di tre anni e vedrà la luce solo l'8 gennaio 1963 al Teatro Stanislavskij di Mosca. Ripensamenti di Šostakovič o pressioni dall'alto? Questo non è dato saperlo, ma l'esistenza di una regia occulta in tutta la vicenda sembra molto evidente. Alla Scala arriverà il 16 maggio 1964, con la direzione di Nino Sanzogno e il nuovo titolo *Katerina Izmajlova*.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

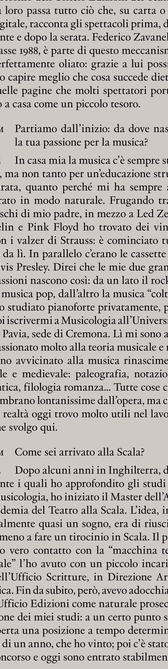
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Le persone che fanno la Scala

FEDERICO ZAVANELLI

Federico Zavanelli racconta il lavoro minuzioso dell'Ufficio Edizioni, dove nascono locandine e programmi di sala della Scala



Dietro a un oggetto di culto come le locandine della Scala si nasconde il lavoro certosino dell'Ufficio Edizioni del Teatro: da loro passa tutto ciò che, su carta o in digitale, racconta gli spettacoli prima, durante e dopo la serata. Federico Zavanelli, classe 1988, è parte di questo meccanismo perfettamente oliato: grazie a lui possiamo capire meglio che cosa succede dietro quelle pagine che molti spettatori portano a casa come un piccolo tesoro.

CM Partiamo dall'inizio: da dove nasce la tua passione per la musica?

FZ In casa mia la musica c'è sempre stata, ma non tanto per un'educazione strutturata, quanto perché mi ha sempre attirato in modo naturale. Frugando tra i dischi di mio padre, in mezzo a Led Zeppelin e Pink Floyd ho trovato dei vinili con i valzer di Strauss: è cominciato tutto da lì. In parallelo c'erano le cassette di Elvis Presley. Direi che le mie due grandi passioni nascono così: da un lato il rock e la musica pop, dall'altro la musica "colta". Ho studiato pianoforte privatamente, per poi iscrivermi a Musicologia all'Università di Pavia, sede di Cremona. Lì mi sono appassionato molto alla teoria musicale e mi sono avvicinato alla musica rinascimentale e medievale: paleografia, notazione antica, filologia romanza... Tutte cose che sembrano lontanissime dall'opera, ma che in realtà oggi trovo molto utili nel lavoro che svolgo qui.

CM Come sei arrivato alla Scala?

FZ Dopo alcuni anni in Inghilterra, durante i quali ho approfondito gli studi di Musicologia, ho iniziato il Master dell'Accademia del Teatro alla Scala. L'idea, inizialmente quasi un sogno, era di riuscire almeno a fare un tirocinio in Scala. Il primo vero contatto con la "macchina teatrale" l'ho avuto con un piccolo incarico nell'Ufficio Scritture, in Direzione Artistica. Fin da subito, però, avevo adocchiato l'Ufficio Edizioni come naturale prosecuzione dei miei studi: a un certo punto si è aperta una posizione a tempo determinato di un anno, che ho vinto; poi c'è stato il concorso e oggi sono entrato stabilmente.

CM Che cosa fa esattamente l'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala?

FZ L'Ufficio Edizioni cura tutto ciò che viene stampato in Teatro o per il Teatro, a eccezione del materiale più strettamente legato al Marketing: dalle locandine e dai manifesti degli spettacoli e degli eventi – ormai oggetti iconici – ai programmi di sala, che il pubblico acquista sia per approfondire che come ricordo di ciò che vede in palcoscenico. Nei programmi si trovano saggi specialistici, schede di approfondimento e biografie degli artisti: contenuti affidati a esperti della materia, individuati e commissionati dal nostro consulente scientifico Raffaele Mellace.

I testi attraversano diverse fasi di redazione e revisione prima della stampa. Io, in particolare, mi occupo della redazione dei programmi di sala dei concerti. Un altro ambito che seguo è quello degli incontri culturali: conferenze, presentazioni editoriali o discografiche, a volte appuntamenti legati ad anniversari. Mi occupo dell'organizzazione e della logistica, in genere negli spazi del Ridotto Toscanini. È un'attività che esisteva anche in passato, ma che negli ultimi anni stiamo cercando di strutturare in modo più organico, anche in dialogo con l'Ufficio Promozione Culturale, per aprirci a un pubblico più ampio.

CM Qual è la parte più bella del tuo lavoro?

FZ Da appassionato di editoria e del libro come oggetto, direi che la soddisfazione più grande è vedere alla fine di un percorso qualcosa che puoi toccare con mano. Il momento in cui hai il programma di sala stampato, o vedi la locandina affissa davanti all'ingresso, ripaga di tante ore di lavoro. Un altro aspetto che trovo molto stimolante è la relazione costante con gli altri uffici: Direzione Artistica, Produzione, Ufficio Stampa, Marketing. All'inizio non immaginavo quanto l'Ufficio Edizioni fosse interconnesso con il resto del Teatro; invece, per forza di cose, passiamo attraverso quasi tutti i reparti. E poi c'è la locandina della Scala, che è un'immagine riconosciuta in tutto il mondo: vederla in grande formato il 7 dicembre in Galleria, o sapere che gli artisti la conservano, è una sensazione molto forte.

CM E il rovescio della medaglia? Quali sono le sfide più difficili?

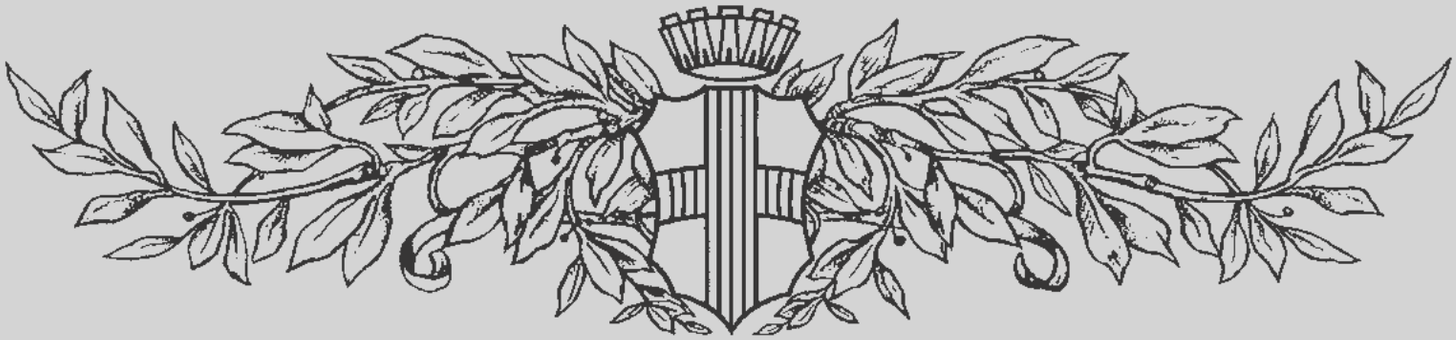
FZ La difficoltà principale è l'esposizione. I nostri errori, anche se rari, sono sotto gli occhi di tutti. Il pubblico della Scala è attentissimo e giustamente molto esigente: un accento sbagliato, un trattino fuori posto, un nome scritto in modo errato vengono notati immediatamente. Questo significa che dobbiamo controllare tutto fino all'ultimo secondo prima della stampa, e non è un modo di dire. Ci aiutiamo con strumenti informatici e con enciclopedie autorevoli come il Grove Music Online, che è un po' la "Bibbia" di chi lavora sulla musica in ambito accademico, ma alla fine serve sempre l'occhio umano che verifichi.

CM Guardando avanti, quale pensi che sia la direzione giusta per questo settore?

FZ La direzione "obbligata", in un certo senso, è quella del digitale. Non possiamo far finta che non esista: sarebbe poco realistico, soprattutto guardando a quello che fanno gli altri teatri europei, che spesso hanno già smesso di stampare le locandine, sostituendole con monitor e supporti digitali. L'obiettivo dovrebbe essere andare di pari passo: offrire al pubblico una versione digitale che aggiunga qualcosa, preservando però il valore dell'oggetto fisico. La locandina stampata ha un fascino che non può essere sostituito: il pubblico se la fa autografare, gli artisti la portano a casa, diventa parte della memoria personale di una serata. E lo stesso vale per i programmi di sala. L'idea di un oggetto da possedere, sfogliare, collezionare resta, e credo resterà a lungo, una parte importante dell'esperienza teatrale.

— CARLO MAZZINI

Membro dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala e musicista di formazione, si occupa di giornalismo musicale ed è coinvolto in iniziative nazionali ed europee sulle politiche culturali e sull'istruzione superiore artistica



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

COMPONI LA "TUA" STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2026

Sono disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta per l'anno 2026, che offrono la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date, oltre a un risparmio del 10% rispetto ai singoli biglietti.

Con oltre 20 titoli tra opere e balletti e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2025/2026 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule Carnet – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento.

Una soluzione ideale dunque per rispondere a chi cerca titoli specifici o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaligere, ad esempio in caso di trasferta.

I Carnet garantiscono una priorità nella scelta di posti (seconda solamente a quella degli abbonamenti a data fissa) e un'agevolazione del 10% rispetto al costo dei singoli biglietti.

Comporre il proprio Carnet è molto semplice: dall'apposita sezione del nostro sito è sufficiente scegliere un minimo di tre biglietti per altrettante date diverse. Il sistema proporrà come alternative una selezione di titoli e repliche come riepilogato nelle tabelle sottostanti. Sarà possibile scegliere posti di palco e platea.

Chi volesse combinare per esempio **tre opere o tre balletti**, avrà la scelta fra tutti i titoli della Stagione (da gennaio a maggio 2026). Dal 15 gennaio 2026 saranno prenotabili anche i titoli della seconda metà di Stagione (da giugno a novembre 2026).

La selezione dei posti inclusi nel Carnet viene effettuata all'atto dell'acquisto, online su www.teatroallascala.org oppure telefonicamente al servizio dedicato + 39 02 99901922 (lunedì/sabato, ore 10/19).

Sono escluse dalla selezione dei Carnet le date nei turni Prime, A, B, P, R, le serate speciali e i cicli del Ring.

SCOPRI E ACQUISTA

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 25/26

OPERA

4 (anteprima Under30, h18:00), 7 (h18:00), 10, 13, 16, 19, 23, 30 dicembre 2025

UNA LADY MACBETH DEL DISTRETTO DI MCENSK

Dmitrij Šostakovič

1, 4, 8 (h14:30), 12, 17 febbraio 2026

GÖTTERDÄMMERUNG (DER RING DE NIBELUNGEN)

Richard Wagner

1, 3, 5, 7 marzo 2026 (I ciclo);
10, 11, 13, 15 marzo 2026 (II ciclo)

DER RING DES NIBELUNGEN

Richard Wagner

1, 10 marzo 2026

DAS RHEINGOLD (DER RING DES NIBELUNGEN)

Richard Wagner

3, 11 marzo 2026

DIE WALKÜRE (DER RING DES NIBELUNGEN)

Richard Wagner

5, 13 marzo 2026

SIEGFRIED (DER RING DES NIBELUNGEN)

Richard Wagner

7, 15 marzo 2026

GÖTTERDÄMMERUNG (DER RING DE NIBELUNGEN)

Richard Wagner

1, 8, 9, 11, 12 (h14:30), 14, 18, 21, 24, 29 aprile 2026

TURANDOT

Giacomo Puccini

22, 26 (h14:30), 30 aprile; 3, 6, 9 maggio 2026

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Claude Debussy

16, 19, 22, 26, 29, 31 (h14:30) maggio; 4, 6, 9 giugno 2026

NABUCODONOSOR

Giuseppe Verdi

8, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27 giugno 2026

CARMEN

Georges Bizet

26, 30 giugno; 3, 6, 9, 14, 17 luglio 2026

LUCIA DI LAMMERMOOR

Gaetano Donizetti

5, 8, 10, 12, 14, 16 settembre 2026

L'ELISIR D'AMORE

Gaetano Donizetti

19, 23, 26, 28, 30 settembre; 2, 3, 6, 8, 10, 12, 15 ottobre 2026

LA TRAVIATA

Giuseppe Verdi

20, 24, 27, 29 ottobre; 3, 5, m8 novembre 2026

FAUST

Charles Gounod

BALLETTO

17 (anteprima Under30), 18, 21 (h14:30), 28 (h14:30), 31 (h17:00) dicembre 2025; 2, 3, 4 (h14:30), 7, 8, 9, 10, 11 (h14:30), 13 gennaio 2026

LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO

Charles Perrault

31 gennaio; 3 febbraio 2026

GALA FRACCI

Quinta edizione

18, 19, 20 (h14:30; h20:00),22 (h14:30), 24, 27, 28 marzo 2026

MCGREGOR / MAILLOT / NAHARIN

Chroma
Dov'è la luna
Minus 16

2 aprile 2026

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

21, 23, 24 (h14:30; h20:00), 27, 28, 30 maggio 2026

ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

Christopher Wheeldon

2, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16 luglio 2026

DON CHISCIOTTE

Rudolf Nureyev

11, 12, 14, 17, 19, 20, 25, 26 giugno 2025

BALANCHINE BAUSCH STRAVINSKIJ

Apollo
George Balanchine

Le Sacre du printemps
Pina Bausch

SCOPRI E ACQUISTA

LA SCALA

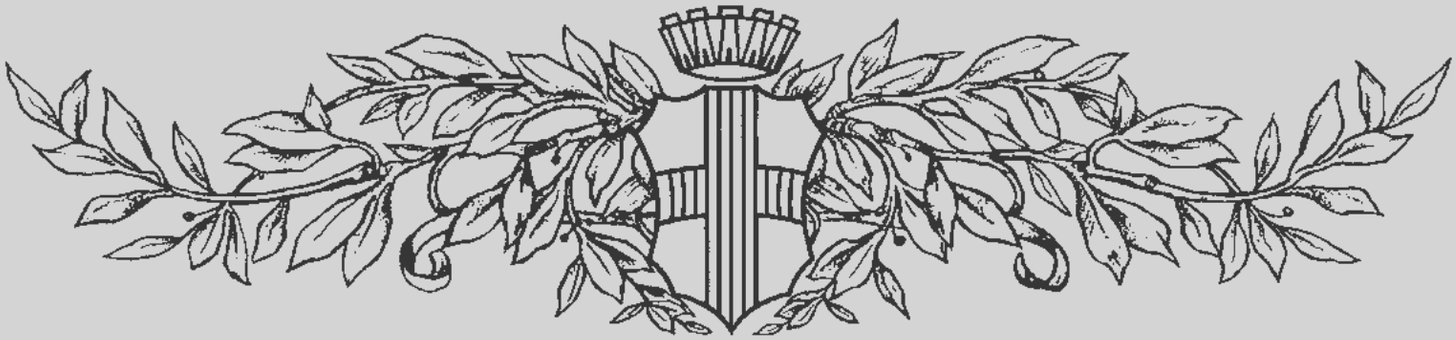
Rivista del Teatro 12/25
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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:
Dettaglio dell'allestimento di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, direzione di Riccardo Chailly, regia di Vasily Barkhatov
FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘