

TEATRO ALLA SCALA



IL NOME DELLA ROSA

Francesco Filidei

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Domenica 27 aprile 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

RREPLICHE APRILE 2025

Mercoledì 30, ore 20
Turno A

REPLICHE MAGGIO 2025

Sabato 3, ore 20
Turno C

Martedì 6, ore 20
Turno B

Sabato 10, ore 20
Turno D

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Francesco Filidei
- 8 Il libretto in sintesi
Mattia Palma
- 11 La musica
Gianluigi Mattiotti
- 17 Francesco Filidei
Claudio Proietti
- 20 In video
Laura Cosso

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Liana Püschel.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO PIAZZA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

L'oggetto che avete fra le mani forse non può definirsi un libro vero e proprio (è un programma di sala), ma comunque è un insieme di fogli rilegato che potete sfogliare a piacimento, senza paura di finire (almeno in linea di principio) come i poveri monaci del *Nome della rosa*. Lo spettacolo al quale assisterete è invece un'opera, o almeno tale vuol definirsi: un insieme di arie, cori e recitativi accompagnati che dovrebbero necessariamente seguire nel loro ordine temporale, sperando che non vi avveleni (o che, nel caso, lo faccia in modo giusto). Le ragioni per le quali ho deciso di trasporre da un mezzo di espressione all'altro il materiale del *Nome della rosa* sono molteplici, ma partono dalla certezza che lo strumento "opera" possa rendere al meglio alcuni aspetti del complesso mondo costruito da Umberto Eco per il suo libro. Non certo l'aspetto poliziesco, almeno per me (che dopo tanti anni ancora non riesco a dipanare la trama del *Caso Makropulos*), ma, per esempio, grazie al contrappunto, l'aspetto labirintico. Nel tentativo di ricreare una coerenza formale efficace, la domanda che mi ha animato fin dall'inizio nel lavoro è stata quindi: "Che sentieri avrebbe percorso un ipotetico compositore Umberto Eco se avesse dovuto scrivere *Il nome della rosa* non negli anni Ottanta sotto forma di libro, ma oggi sotto forma di opera?". Per cercare di rispondere, è stato importante provare ad individuare in che modo l'autore avesse operato per costruire *Il nome della rosa* sul piano narrativo.

Un nodo centrale è la relazione che il testo intrattiene con il romanzo popolare ottocentesco, soprattutto francese (*Il conte di Montecristo*, *I misteri di Parigi* ecc.), che nel mio lavoro ha

trovato un suo corrispettivo nell'opera popolare ottocentesca, soprattutto italiana (*Don Carlo*, *Il trovatore* ecc.). Eco stesso poi, nelle *Postille al Nome della rosa* indica la strada da seguire quando parla di «un libro che assumeva una struttura da melodramma buffo, con lunghi recitativi, e ampie arie». Infine, in alcune interviste lo scrittore parla di un lavoro analogo a quello realizzato da Mahler nelle sue sinfonie (in questo senso non si può non ricordare l'amicizia di Eco e Berio ed il terzo movimento di *Sinfonia*, gravitante intorno allo *Scherzo* della *Seconda* di Mahler). A questo punto era già chiaro che riuscire ad incastrare sotto una struttura sinfonica ricca di citazioni più o meno velate un'ossatura composta da arie e recitativi era un passaggio essenziale del percorso da compiere. Da questo sono partito, ma non avrei potuto continuare senza un elemento fondamentale: un buon motivo per far cantare i personaggi. Siamo in un'abbazia, luogo che si vuole di preghiera: chi dice preghiera dice canto, e nello specifico canto gregoriano, un canto talmente antico da risultare ormai atemporale, sul quale ho fatto scivolare elementi barocchi, ottocenteschi, contemporanei, stemperando la presenza massiva di voci maschili con ruoli *en travesti* di Adso, Gui e Ubertino.

A meno di non essere Stockhausen e/o soffrire di wagnerite acuta, vedevo male un'opera di venti ore e passa. Dunque, con i miei collaboratori, Stefano Busellato, Hannah Dübgen e Carlo Pernigotti, abbiamo dovuto tagliare alcuni personaggi e semplificare dal punto di vista narrativo numerose situazioni. Mi sono dunque obbligato a individuare un'altra griglia

temporale rispetto a quella delle ore liturgiche evidenziate dai capitoli del libro, griglia che mi è comunque servita per nutrire il tessuto orchestrale di inni e versetti propri al calendario liturgico dell'epoca. L'opera, quindi, ha assunto una forma di rosa, con un prologo e dodici scene nel I Atto che si aprono su una struttura intervallare a ventaglio e dodici scene e un Ultimo folio nel II Atto che si richiudono simmetricamente. Non era facile scegliere la concatenazione esatta delle note sulle quali imperniare le scene anche perché da essa dipendevano le citazioni impiegate; per esempio volevo che il fa diesis, tonalità tanto cara a Liszt e Mahler, corrispondesse alla scena d'amore. Ma dopo un anno e mezzo passato con gli altri librettisti a cercare di quadrare in una sinossi tutto il materiale, il mondo si è formato da solo, i personaggi hanno preso le loro sembianze le loro fisionomie senza che le cercassi; e mi sono stupito nel vedere come Severino cantava in un modo, Abbone in un altro, Berengario un altro ancora. Mi ha confortato quindi ricordare come Eco avesse passato più o meno un periodo simile a disegnare solo mappe e volti dei monaci prima di affrontare la vera e propria scrittura e mi son detto che il sentiero percorso doveva essere quello giusto.

La scelta del soggetto è comunque nata in me anche e soprattutto dalla volontà di portare avanti la tradizione melodrammatica italiana in chiave moderna, nella convinzione che non si debba necessariamente rinunciare alla profondità e all'ambiguità di un lavoro se esso presenta un primo livello di lettura accessibile. Umberto Eco faceva parte del Gruppo 63;

tra gli altri c'erano Nanni Balestrini e Edoardo Sanguineti, che hanno scritto capolavori, certo, ma di nicchia. Eco invece era riuscito, con *Il nome della rosa*, a realizzare un'opera che può essere letta sia dall'intellettuale che dal lettore comune, perché in essa convivono livelli di lettura diversi, da quello più immediato a quello più complesso. Allora perché non si poteva pensare anche a una musica che avesse diversi livelli di ascolto? Perché non avere un primo strato più immediato di cantabilità senza rinunciare ad altri livelli più profondi? Ho immaginato quest'opera come un'installazione in un museo di arte contemporanea, realizzata con quadri ottocenteschi immersi ognuno in un colore tonale diverso e incastonati in una cornice metallica dalla forma labirintica che ne ripensa i contenuti. Se l'opera è una forma del passato, mi sono detto, ha anche la forza delle cose del passato, e chi è rimasto almeno una volta sospeso a un esile filo di voce nuda a teatro sa di cosa si tratta; nessuna realtà virtuale, nessuna intelligenza artificiale è in grado di proporre in modo diretto e con altrettanta violenza il nostro esistere solo in quanto società, sospesi a un umano niente. Volendo scavare fino in fondo in questa esperienza, la questione dell'identità, del nome, emerge in modo prepotente dalle radici del grande semiologo: senza lo specchio degli altri, non esistiamo. "Chi sei?", domanda Adso; e nonostante l'ambiguo rapporto di Eco con Lacan, forse non è stato anodino il fatto che il cognome Eco venga dall'acronimo *Ex caelis oblatus* dato ai trovatelli proprio come il mio, Filidei, che pare venisse dato dai monaci di un convento del pisano.

Il libretto in sintesi

Mattia Palma

Prologo

Il vecchio Adso da Melk ripensa a un episodio vissuto in gioventù quando, ancora novizio, era diventato discepolo del dotto francescano Guglielmo da Baskerville, la cui missione gli era inizialmente ignota. Siamo nel 1327, al tempo della cattività avignonese, in un contesto segnato da forti tensioni tra Ludovico di Baviera e papa Giovanni XXII. Guglielmo è stato inviato dall'imperatore a mediare un incontro con una delegazione papale, previsto nell'abbazia guidata da Abbone da Fossanova. Mentre i due sono in viaggio, in una cella dell'abbazia il giovane miniatore Adelmo da Otranto supplica invano Jorge da Burgos, vecchio monaco cieco, di assolverlo dai suoi peccati. Sul sentiero che conduce all'abbazia, Guglielmo e Adso incontrano il cellario Remigio da Varagine, che rimane sbalordito dalle capacità deduttive del frate, in grado di intuire che il cavallo dell'abate è fuggito poco prima.

Atto I

Primo giorno

Giunti all'abbazia, Adso contempla il portale della chiesa, dove Cristo in trono è circondato dai quattro animali terribili e dai ventiquattro vegliardi, come descritto nell'Apocalisse di Giovanni. All'improvviso, alle sue spalle, compare Salvatore, un monaco deforme, che esclama "Penitenziagite", detto che insospettisce subito Guglielmo per l'uso che ne facevano i dolciniani, eretici seguaci del temibile Fra Dolcino. Abbone accoglie i due ospiti e chiede a Guglielmo di aiutarlo a risolvere il mistero della morte di Adelmo, il cui corpo è stato ritrovato in una scarpata. Guglielmo sarà libero di interrogare i monaci e di indagare in tutta l'abbazia, tranne che nella

celebre biblioteca, il cui accesso è riservato al bibliotecario Malachia e al suo assistente Berengario da Arundel.

Nello scriptorium, Guglielmo scorre con Berengario il catalogo della biblioteca e si sofferma su un segno a forma di "F". Malachia mostra al frate i fantasiosi e divertenti *marginalia* realizzati da Adelmo, ma Jorge interviene severamente inveendo contro il riso. Ne segue una discussione tra il vecchio monaco e Guglielmo alla quale prende parte anche il traduttore Venanzio, che fa riferimento alla seconda parte della *Poetica* di Aristotele, dedicata alla commedia. Guglielmo comincia a sospettare che Adelmo si sia suicidato. Durante la notte, Salvatore conduce di nascosto nelle cucine una ragazza del villaggio, che si concede a Remigio in cambio di un involucri di frattaglie. Poco dopo, Venanzio entra agonizzante con un libro in mano e muore; Berengario trova il corpo e lo porta via.

Secondo giorno

In chiesa Adso avverte il richiamo della statua della Vergine e si raccoglie in preghiera. Mentre i monaci intonano un inno, alcuni porcai irrompono terrorizzati: un corpo è stato rinvenuto in un orcio colmo del sangue dei maiali. È il cadavere di Venanzio. I monaci, sconvolti, iniziano a collegare le morti alle sette trombe dell'Apocalisse. Esaminando il corpo insieme all'erborista Severino, esperto di veleni, Guglielmo nota che le dita del traduttore sono macchiate di nero. In seguito, interroga Berengario sulla notte in cui Adelmo è morto e intuisce che questi gli sta nascondendo qualcosa sul loro rapporto. Guglielmo decide che, con il calare della notte, entrerà nella biblioteca insieme a Adso. Berengario si trova nello scriptorium intento a leggere un libro, quando

sente arrivare Guglielmo e Adso: si nasconde con il volume ma perde una pergamena con delle annotazioni in greco. Prima di allontanarsi riesce a sottrarre gli occhiali di Guglielmo. Avvicinando una lanterna, Guglielmo e Adso vedono affiorare dei simboli, che si collegano alla "F" notata quella mattina: *Secretum finis Africae*. Entrati nella biblioteca, i due osservano che ogni stanza reca un cartiglio con versi tratti dall'Apocalisse. A un certo punto si ritrovano davanti a uno specchio deformante: è la porta del *finis Africae*, ma non sanno ancora come aprirla. Usciti dalla biblioteca, Abbone comunica che Berengario è scomparso.

Terzo giorno

Il corpo di Berengario viene ritrovato nei *balnea*, dove è annegato. Esaminandolo insieme a Severino, Guglielmo nota ancora che le dita sono annerite, come la lingua: con ogni probabilità si tratta di un veleno. Severino ricorda che, tempo prima, dal suo laboratorio era scomparsa un'ampolla contenente una sostanza pericolosa. Guglielmo ritrova i suoi occhiali nel saio di Berengario. Nel frattempo, all'abbazia giunge la delegazione papale. Nelle cucine il cuocino si scaglia contro Salvatore che, come suo solito, è intento a rubare del cibo. Fa il suo ingresso l'inquisitore Bernardo Gui, a capo della delegazione avignonese. L'abate ha appena incaricato anche lui di indagare sui delitti che sconvolgono il monastero. Adso, incuriosito dalla vicenda di Fra Dolcino, si avventura da solo nella biblioteca per cercare informazioni e finisce per avere una visione. Poco dopo incontra la ragazza del villaggio e si unisce a lei. Al risveglio, lei è scomparsa. Accanto a sé Adso trova un cuore e sviene per lo spavento.

Laureato in Fisica, è giornalista, critico musicale e *dramaturg*. Dirige la “Rivista della Scala” e scrive per diverse testate, con articoli dedicati in particolare alla storia e alla critica della regia d’opera. Come *dramaturg*, lavora con i registi Damiano Michieletto e Gianluca Falaschi. Collabora inoltre stabilmente con il Museo Teatrale alla Scala, per il quale ha curato nel 2021 la mostra digitale “Caruso, Corelli e Di Stefano.

Miti del canto italiano”, oltre a cataloghi e documentari di esposizioni dedicate a Maria Callas, Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli, Gioachino Rossini e alla storia della Scala. Ha curato le memorie di Pier Luigi Pizzi (*Non si può mai stare tranquilli*), ha scritto sulla danza di Virgilio Sieni (*Dizionario minimo del gesto*) e sulla Biennale di Carlo Fontana (*La mia Biennale*).

Atto II

Quarto giorno

Adso confessa a Guglielmo di aver violato i voti, ma il frate si mostra comprensivo e intuisce che la ragazza viene sfruttata da Remigio e Salvatore. Decide quindi di interrogarli. Adso sorprende Salvatore mentre prepara un incantesimo d’amore, mentre Guglielmo riesce a ottenere da Remigio la confessione di essere stato un seguace di Fra Dolcino. Salvatore e la ragazza vengono colti sul fatto mentre il monaco sta per compiere il suo rito magico. Bernardo Gui li accusa immediatamente di stregoneria. Adso teme per la vita della ragazza e si dispera.

Quinto giorno

Nella sala capitolare si riuniscono le due delegazioni: da una parte i francescani legati all’imperatore, dall’altra Bernardo Gui con i delegati papali. La disputa verte sulla povertà di Cristo, fermamente sostenuta dai francescani e respinta dal papa: una questione cruciale, da cui dipende se la Chiesa abbia o meno il diritto di esercitare il potere sulle cose terrene. La discussione degenera presto in una rissa. Nella confusione, Severino si avvicina a Guglielmo e gli sussurra di aver trovato uno strano libro; poi si ritira nel suo laboratorio, dove viene raggiunto da Malachia, che lo uccide colpendolo alla testa con una sfera armillare, e fugge con il volume. Poco dopo Remigio, preoccupato che Severino possa aver scoperto alcune sue carte compromettenti, entra nel laboratorio ignaro dell’omicidio appena avvenuto, quando tutti accorrono nella stanza e lo trovano sulla scena del delitto. Durante il processo, Bernardo Gui accusa Remigio sia di eresia sia di essere l’autore di tutti gli omicidi,

chiamando a testimoniare Salvatore e Malachia. Temendo la tortura, Remigio confessa ogni cosa. Per Gui condannarlo al rogo rappresenta una vittoria anche politica: in questo modo, riesce ad associare al mondo dell’eresia la delegazione francescana, e quindi l’imperatore.

Sesto giorno

In chiesa, durante l’ufficio dei morti, Adso si addormenta e ha una visione, interrotta dalle grida dei monaci poiché Malachia muore all’improvviso, avvelenato dal “potere di mille scorpioni”. È evidente che l’assassino è ancora in circolazione. Abbone ha un colloquio con Guglielmo e lo accusa di avere fallito, ma il frate ha capito che la chiave delle morti sta nel furto di un libro proibito nascosto nel *finis Africae*. Guglielmo deve andarsene l’indomani: le legazioni hanno lasciato l’abbazia e la sua missione è terminata, ma vuole entrare in biblioteca un’ultima volta. Di fronte alla porta-specchio, grazie a un’intuizione di Adso, Guglielmo riesce finalmente a entrare.

Settimo giorno

Jorge li sta attendendo, mentre dietro il muro si sentono i colpi disperati di Abbone, che muore asfissiato in un passaggio segreto che conduce alla biblioteca. È Jorge l’assassino: ha ucciso per impedire la divulgazione dell’unica copia superstite della seconda parte della *Poetica* di Aristotele. Non c’era alcuno schema legato alle trombe dell’Apocalisse: Jorge voleva semplicemente impedire che il grande filosofo allontanasse gli uomini dalla paura del peccato: per questo ha avvelenato le pagine del libro. In preda al delirio, il vecchio strappa le pagine del manoscritto e inizia a divorarle.

Guglielmo e Adso si lanciano su di lui, Jorge getta la lanterna tra i volumi e dà fuoco alla biblioteca.

Ultimo folio

Nessuno riesce a fermare l’incendio, e l’intera abbazia va in fiamme. Dopo aver lasciato quel luogo, Guglielmo e Adso si separano, e il frate dona al discepolo i suoi occhiali. Il vecchio Adso ricorda di essere tornato, anni dopo, a visitare le rovine dell’abbazia: tra le macerie scorge ciò che resta della statua della Vergine, e il pensiero corre all’unico amore terreno della sua vita, di cui non saprà mai il nome.



La musica

Frutto di una lunga maturazione creativa, la nuova opera di Francesco Filidei trae dal romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco non solo la vicenda ma la stessa struttura musicale e drammaturgica, considerando come lo stesso Eco, per descrivere la forma del suo romanzo, facesse riferimento alle sinfonie di Mahler e alla struttura da melodramma comico, «con lunghi recitativi e ampie arie». Il compositore ha colto subito le potenzialità operistiche di un romanzo, insieme storico, popolare, giallo, ricco di rimandi intertestuali e di citazioni (dai classici latini alla letteratura medievale, dai romanzi ottocenteschi alla cultura dei mass-media), sviluppato secondo una logica musicale, ambientato in un contesto, come quello monastico, dove il canto è parte integrante della vita della comunità. Come già in *Giordano Bruno*, Filidei ha sviluppato il discorso musicale in una forma geometrica e speculare, partendo dalla suddivisione del romanzo in sette giorni e lavorando sul concetto di temporalità: forma che per il compositore rimanda anche all'idea medievale della *summa*, per la volontà di rinchiudere elementi e stili molto diversi tra loro in una struttura chiusa, e all'immagine frattale di una rosa, per il suo disegno geometrico sempre uguale che si ripete su scale diverse. L'opera si suddivide quindi in setti giorni, raggruppati in due atti (tre nel I, quattro nel II), e in 24 scene (12 nel I Atto, 12 nel II) denominate "Stanze". In stretta collaborazione con i librettisti, Filidei ha lavorato approfonditamente sul testo, apportando ovviamente delle riduzioni rispetto al romanzo, spostando alcune scene, eliminando qualche personaggio, ma cercando di

rispettare ogni parola e ogni riferimento simbolico e letterario (oltre che musicale), anche lavorando sugli appunti dello scrittore per ricostruire i movimenti di Adso e Guglielmo negli spazi della biblioteca. Ne è venuta una dettagliata mappatura musicale, basata sui 12 suoni della scala cromatica (esattamente come nella partitura di *Giordano Bruno*), che si alternano lungo le 24 Stanze seguendo due vettori, uno ascendente, l'altro discendente, aprendosi e richiudendosi come i petali di una rosa: a partire dal do del Prologo e della Stanza I, ogni successiva Stanza del I Atto è imperniata su una diversa nota di due scale cromatiche divergenti, generando una serie di tutti gli intervalli (Allintervallreihe) che culmina nella scena della ragazza (Stanza XII), imperniata sul fa diesis, nota agli antipodi del do; questo processo viene riprodotto specularmente nel II Atto, con due scale convergenti che riportano al do iniziale nella scena finale dell'incendio (Stanza XXIV). La complessità di questa struttura labirintica, estremamente dettagliata, risiede anche nella sua natura frattale, dato che l'incrocio tra vettori scalari ascendenti e discendenti si riflette nella microstruttura di ciascuna scena, attraverso giochi basati su scale diverse, in un gioco di incastri, fitto di citazioni (soprattutto di temi gregoriani, a partire dal *Dies irae* che ricorre in molti punti dell'opera, ma anche da Saint-Saëns, Verdi, Messiaen), elementi simbolici, e una grande varietà di materiali, forme e stili musicali. Si tratta di episodi estremamente connotati, con un preciso colore, un preciso fraseggio per ogni situazione e per ogni personaggio, che riprendono in forme molto moderne la

Missale benedictinum ad usum Trecentensem. Pagina miniata raffigurante Cristo in trono e monaci amanuensi nello scriptorium, XI secolo (Parigi, Biblioteca nazionale).

tradizionale retorica del melodramma, con un grande rilievo dato alle parti cantate. Su questa struttura è infatti innestata una successione di arie e recitativi, come pezzi autonomi, affidati a venti personaggi («Adso e Guglielmo, nella loro indagine, sembrano quasi schiacciare un bottone sul monaco di turno, che canta la sua aria, raccontando la sua storia»), ai quali si aggiunge la voce di Adso da vecchio, affidata a un coro dietro le quinte, e numerosi innesti di parti corali. Per integrare nelle parti solistiche anche voci femminili, in un'opera popolata da monaci, Filidei ha affidato alcuni ruoli a personaggi *en travesti*, a partire proprio da Adso (mezzosoprano), oltre che all'Inquisitore Bernardo Gui (contralto) e a Ubertino (mezzosoprano). Per necessità operistica, la parte di Adso coniuga il carattere del giovane monaco, ingenuo e curioso, come raccontato del romanzo, con una dimensione tormentata e passionale, un po' come Cherubino che si interroga sulle sue pulsioni amorose. Lo dimostra chiaramente la sua aria principale, alla fine del quarto giorno (Stanza XVI: *Una magia portentosissima*): dopo che Gui fa imprigionare la ragazza come strega insieme a Salvatore, Adso va verso la ragazza che lo guarda implorante, viene fermato da Guglielmo e, mentre tutti si allontanano, canta un'aria disperata:

Strega? Quale strega? È una ragazza povera
che brucia anche per me.
Io tremo, grido, mi agito.

Cosa sono queste spine
che mi lacerano il cuore?
Quali sono le radici della mia follia d'amore?

Date un nome a questo fiore
che è più amaro della morte.
Date un nome al mio dolore
perché io non ho parole.

La gamma delle voci è ampliata anche a diversi ruoli di controtenore (Malachia, Berengario, Adelmo), mentre i bassi sono spesso connotati come bassi buffi (Abbone, Girolamo), a parte il sinistro Jorge Da Burgos che è un basso profondo (come descritto nel libro, e interpretato nel film di Annaud dal figlio di Fëdor Šaljapin). Guglielmo è invece un baritono, con un melodizzare nobile e ieratico, ma sempre cantabile, sia nella prima aria «Sole, Giove, Sagittario... È un alfabeto zodiacale!», interamente modellata su una scala pentatonica (Stanza VII: *Un alfabeto*), sia nell'aria all'inizio del II Atto (Stanza XIII: *Il cuore*), «Si dice che la donna», che si dipana come un *cantus firmus*, ma reso più melodioso dalle duplicazioni delle frasi melodiche e dal cullante ritmo ternario.

Le arie costituiscono un primo livello di comprensibilità nell'opera, non solo perché veicolano il racconto e perché sono tagliate su misura di ciascun personaggio, ma anche perché tutte sottilmente connotate con precisi riferimenti musicali alla situazione scenica, ad esempio facendo stonare i monaci che vengono avvelenati, creando così una situazione sonora disturbante, molto efficace dal punto di vista teatrale. Il secondo livello di comprensibilità è invece affidato all'orchestrazione, che colora in maniera precisa ogni singolo episodio, anche scegliendo la famiglia strumentale, per ogni Stanza, in base alla nota di riferimento (gli archi, ad esempio, sulle note corrispondenti

alle corde vuote: do, sol, re, la, mi). Le riflessioni teologiche e filosofiche, parte fondamentale in *Giordano Bruno*, qui compaiono solo occasionalmente, in forma di veri e propri madrigalismi, basati su temi musicali, effetti timbrici o giochi di parole. Nella scena dello scriptorium (Stanza III), Guglielmo fa osservare a Adso come le lettere “cantano da sole” e gli mostra in successione tre lettere miniate (“Una lettera E con tre lingue biforcute”, “Uno spicchio di luna disegna una C”, “Una lettera O, ventre gonfio di un frate”) facendo quindi segretamente il nome di Eco; all’inizio della stanza XVI (*Una magia portentosissima*), Salvatore tenta un incantesimo d’amore, sussurrando cinque versi di una formula magica, nella quale mescola espressioni liturgiche e figure sataniche (“Ornias, pecca pro nobis.../Jamaliel miserere nobis.../Resahim, libera nos a bono.../Eyrevr eleison/Belial eleison...”), in un acrostico che letto al contrario dà il nome di Berio. Il compositore cita anche se stesso nella comica disputa in cucina (Stanza X), dove Salvatore risponde al cuoco “Filii dei sono”, scandito con forza su tre fa acuti. Questa scena, su uno sfondo strumentale dominato da suoni percussivi, effetti onomatopeici e rumori di posate, piatti e vetri rotti, è anche punteggiata da un lungo elenco di cibarie, intonato da cuochi e servi che preparano le pietanze del banchetto (“Rape, crescione, carote/Fave, orzo, avena/Sgombri, merluzzi, sardine, aringhe /...”) che sembra echeggiare il “Burro e cacio. Polli ed ova” di Puccini in *Bohème* o l’elenco delle leccornie per i frati in *Gianni Schicchi*. Nella seconda scena ambientata nello scriptorium (Stanza VII: *Un alfabeto*),

l’atmosfera raccolta è sottolineata da una pulsazione soffusa e uniforme di suoni ribattuti e percussivi, soffi, colpi di chiave, rumori stridenti prodotti dal polistirolo suonato con l’archetto o dall’attrito delle dita su palloncini gonfiati, ma anche di suoni “libreschi”, ottenuti dagli orchestrali girando avanti e indietro le pagine sui loro legghi o battendo due libri l’uno contro l’altro.

La struttura speculare dell’opera è evidente anche nei parallelismi musicali di alcune scene. Il Prologo corrisponde ad esempio alla scena finale (Ultimo folio). Sul sottofondo sussurrato del coro in latino (“*In principio erat Verbum*”), sull’ovattata turbolenza orchestrale (con fisarmonica, armonici dei violini, lastra del tuono, rombo, grancassa e un tremolo smorzato degli archi simile a un rumore bianco), si alternano la voce di Adso vecchio, che inizia il suo racconto, e tre “vignette”, come riquadri di una predella, che sono una sorta di compendio di tutta la vicenda. La prima è il dialogo tra Adso e Guglielmo sulle erbe (“Maestro, qual è il nome di quest’erba? Perché la cercate, perché la cogliete?”), che riassume l’idea del cogliere, la fisicità della mano che porta alla bocca l’erba, la diatriba tra francescani e benedettini. La seconda vignetta è il dialogo tra Adelmo e Jorge. Nella terza c’è la visione dell’abbazia, il dialogo tra Remigio e Guglielmo sul cavallo Brunello e l’incontro con la giovane paesana che canta tra sé “O bella, donna bella...” riprendendo le prime tre note intonate da Adso sulla parola “Maestro” (la – fa diesis – sol diesis) e il testo del Frammento Piacentino (che rappresenta il primo esempio di canzone profana in Italia e

che risale al XII-XIII secolo). Questo Prologo trova una diretta corrispondenza nell'Ultimo folio, dove ritornano le voci sussurrate, i suoni fruscianti introdotti da un do grave del contrabbasso, il coro ("O quam salubre, quam iucundum et suave est sedere in solitudine et tacere et loqui cum Deo"), la voce di Adso vecchio che racconta come l'abbazia arse per tre giorni e tre notti, e ancora tre vignette musicali: la prima è il congedo di Guglielmo ("Adso caro, fai ridere la verità"); nella seconda, Adso ritorna anni dopo a visitare le rovine dell'abbazia, si inginocchia piangendo davanti alla statua della Vergine semidistrutta, la sente cantare (come da lontano) sugli stessi accordi dell'inizio, rivede in lei la ragazza e la interroga ("Chi eri? Chi sei stata? Chi sei?"); nella terza, un coro di voci bianche intona, sulla corda di recita di un do, la frase finale del romanzo "*Stat Rosa Pristina nomina nuda tenemus*", che riassume la complessa simbologia della rosa, presente in molte opere della letteratura medievale, e riflette sulla transitorietà delle certezze, colta nelle ultime quattro battute dai contrabbassi, che salgono di un semitono, al do diesis, aprendosi su un nuovo spazio sonoro, che resta senza risposta.

La prima scena dell'opera (Stanza I: *Il portale*) si apre con un grande episodio corale, la descrizione del portale della chiesa romanica di Saint Pierre a Moissac (dove il giorno del giudizio è rappresentato come un maestoso momento di gloria, privo di quelle processioni di beati e dannati, angeli e diavoli che popolano le grandi rappresentazioni romaniche). Questo portale sembra animarsi sui versi dell'Apocalisse, dando voce ai vari personaggi scolpiti

nel timpano – Cristo Re al centro della scena; i simboli tradizionali dei quattro evangelisti (l'uomo alato per Matteo, il leone per Marco, il bue per Luca e l'aquila per Giovanni), ispirati ai quattro esseri viventi descritti nell'Apocalisse; i ventiquattro vegliardi, simboli del Vecchio e del Nuovo Testamento, seduti come un'orchestra intorno al Maestro, che rappresentano tutta la storia del mondo. Queste figure ritornano come immagini sonore, con un sottile gioco di rapporti matematici, permutazioni e ancora di madrigalismi, stratificandosi e alternandosi nella partitura e generando l'effetto di una danza estatica: il Cristo Re è rappresentato dal tema del *Dies irae*, intonato dalla tuba e accompagnato da tutti gli ottoni; i rivoli della sua barba sono resi da rapide figurazioni parallele di clarinetti e il flauti a tre; i merletti della sua tunica sono tradotti da veloci disegni di Glockenspiel e celesta, punteggiati dalle campane; una scala diatonica e una pentatonica, che si incrociano per moto contrario nelle parti di arpa, fisarmonica e archi, descrivono l'arcobaleno di smeraldo. Poi compaiono le altre figure del portale, con l'alternanza di due distinti blocchi corali: uno (per i quattro esseri viventi) che intona "*Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus omnipotens*", accompagnato da un ripieno dell'organo e da versi animaleschi; l'altro (il coro dei vegliardi) che canta "*Dignus es, Domine et Deus noster, accipere gloriam et honorem et virtutem*", accompagnato da un accordo tenuto degli archi. Questa scena corale ha un pendant nella scena finale dell'incendio (Stanza XXIV: *Il fuoco*) – con forti similitudini con la scena del rogo in *Giordano Bruno* – dove il coro

Gianluigi Martierti (1962) ha insegnato Composizione al Conservatorio di Cagliari. Nell'Università della stessa città è docente di Storia della Musica. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali con una tesi su Aldo Clementi, poi edita da LIM. Ha pubblicato monografie e saggi su alcuni aspetti analitici e teorici della musica del XX e del XXI secolo, e su compositori come Aldo Clementi, Ivan Fedele, Toshio Hosokawa, Domenico Guacero, Fausto Romitelli, Francesco Filidei, Stefan Prins, Simon Steen Andersen.

Esperto di teatro musicale contemporaneo, ha curato l'aggiornamento del Dizionario dell'Opera Baldini-Castoldi e ha recentemente collaborato all'Enciclopedia della Musica Contemporanea 1900-2025 della Treccani. All'attività di ricerca affianca quella di critico musicale, collaborando con le riviste "Music Paper", "Il Corriere musicale" e "Classic Voice". È vicepresidente dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali.

sussurra e poi grida le lettere di quattro alfabeti (ebraico, greco, arabo e ebraico), come sillabe spezzettate che il fuoco brucia e ricompone in maniera aleatoria e frastagliata, accompagnandosi con il battito delle mani che imita il crepitio delle fiamme.

In questo continuo gioco di simmetrie e di rimandi, ha un ruolo centrale la ragazza senza nome, che costituisce il fulcro drammatico dell'intera opera. Dopo la sua prima apparizione nel Prologo, con gli accordi che la contraddistinguono e il breve accenno di una canzone, acquisisce via via una sorta di doppia identità (da una parte è la povera contadina costretta a prostituirsi, dall'altra la proiezione ideale di Adso sulla figura femminile e sulla Madonna). Essa si avvicina infatti gradualmente al personaggio di Adso, con il quale condivide anche molto del proprio materiale melodico («quasi la ragazza fosse generata da una sua costola, in un certo senso diventa una proiezione di lui»). Nella scena della chiesa (Stanza V), mentre in orchestra risuona il tema del *Te Deum* e i monaci intonano in forma antifonale "*Benedicamus Domino/Deo gratias*", Adso vede la statua della Vergine che gli ricorda la ragazza del villaggio e che vocalizza nel registro acuto, come fosse un uccellino (con un esplicito rimando a Messiaen), partendo dallo stesso *Leitmotiv* di Adso, il quale, dopo le viscide allusioni di Salvatore, si inginocchia per pregare intonando l'antifona gregoriana "*Sub tuum presidium*" (una delle prime preghiere alla Vergine): alla fine di ogni frase la sua voce viene ripresa dalla voce femminile e trasformata in acuti cinguettii. Nella scena centrale dell'opera (Stanza XII:

La Ragazza), proprio alla fine dell'Atto I, Adso arriva in cucina, in preda alle allucinazioni, e sente il pianto sommesso della ragazza, sottolineato dagli stessi accordi che la accompagnavano all'inizio dell'opera. Lì comincia il loro duetto, dove il canto di lei, da esitante, si fa via via più arabescato, trasformandosi nel vocalizzo dell'uccellino; e anche Adso, che inizialmente tesse le lodi della ragazza, dopo il deliquio sulle parole "io muoio d'amore", perde la parola e comincia a esprimersi per vocalizzi, intrecciando le sue figure con quelle della ragazza in un'estasi amorosa che coinvolge tutta l'orchestra, mentre il coro intona in sottofondo frammenti del *Cantico dei Cantici*. Poi tutto si calma, Adso si addormenta, si comincia a sentire il battito cardiaco (nelle percussioni) che anticipa la scena successiva sul cuore di bue (Stanza XIII: *Il cuore*), mentre lei intona una ninna nanna a bocca chiusa, riprendendo la canzone iniziale. La voce della ragazza torna infine nella seconda vignetta dell'Ultimo folio, quando Adso si trova di fronte alla statua semidistrutta della Vergine, piange, le chiede ancora una volta "Chi eri? Chi sei stata? Chi sei?" e la sente ancora cantare, ma senza vocalizzi, su suoni lunghi e tenuti e sempre più lontani.



Francesco Filidei

Nato a Pisa il 5 maggio 1973, vive a Parigi. Si è diplomato nel 1998 al Conservatorio “L. Cherubini” di Firenze e nel 2005 al Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse di Parigi. Ha studiato filosofia all’Università di Pisa. Dopo aver ricevuto nel 2005 una borsa di studio dall’Akademie Schloss Solitude di Stoccarda, è stato membro della Casa de Velázquez di Madrid nel biennio 2006-2007 e successivamente, nel 2012, *pensionnaire* dell’Académie de France a Villa Medici, a Roma. Nel 2015 è stato compositore in residenza al DAAD di Berlino e dal 2022 è compositore in residenza presso il Teatro Carlo Felice di Genova.

Nel corso della sua carriera ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti internazionali, a partire dal 2006, quando gli è stato assegnato il Musik Förderpreis di Salisburgo. In seguito ha ottenuto il Takefu Composition Award nel 2007, il Siemens Förderpreis nel 2009, l’UNESCO Picasso-Miró Medal dell’International Rostrum of Composers nel 2011 (per *Macchina per scoppiare i pagliacci* per orchestra), il Premio Abbiati nel 2015 (per *Ogni gesto d’amore* per violoncello e orchestra, *Fiori di Fiori* per orchestra, *Finito ogni gesto* per sei strumenti), il Grand Prix International du Disque – Académie Charles Cros nel 2016 (per il suo album *Forse*), il premio della Fondazione Simone e Cino Del Duca nel 2018, l’Orchesterpreis des SWR Symphonieorchesters nel 2021 (con l’oratorio *The Red Death*, commissionato per la cerimonia di chiusura del centenario dei Donaueschinger Musiktage). Nel 2025 ha ricevuto il Grand Prix Antoine Livio della stampa musicale internazionale. Nel 2016 è stato nominato Chevalier des

Arts et des Lettres dal Ministero della Cultura francese.

È stato docente di composizione presso la Fondation Royaumont dal 2010 e in seguito ha insegnato presso la Iowa University (USA), la Takefu Academy (Giappone), l’Accademia Čajkovskij (Russia), il Festival Impuls (Austria) e i celebri Darmstädter Ferienkurse (Germania). Inoltre ha tenuto corsi presso istituzioni musicali e università in tutto il mondo, tra cui l’Ircam di Parigi, la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) di Barcellona, la Scuola superiore di musica dei Paesi Baschi, Musikene a San Sebastián, i Conservatori di Parigi, Strasburgo e Mosca, l’Universität der Künste di Berlino UDK e le università di Hannover, Stoccarda, Graz, San Diego, Tokyo e Hong Kong. Come organista e compositore è stato invitato a partecipare ai principali festival di musica contemporanea in tutto il mondo. La sua prima opera, *Giordano Bruno*, dopo il debutto nel 2015 alla Casa da Música di Porto (Portogallo) è stata rappresentata nei teatri di tutta Europa. La seconda, *L’Inondation*, su libretto di Joël Pommerat, è stata commissionata dall’Opéra-Comique di Parigi e lì rappresentata nel 2019; dopo varie repliche in Francia è stata riproposta a Parigi e in Lussemburgo nel 2023. La sua nuova opera *Il nome della rosa* è commissionata dal Teatro alla Scala e dall’Opéra de Paris, in coproduzione con il Teatro Carlo Felice di Genova.

Le sue composizioni sono state eseguite da numerose orchestre di primo livello, tra le quali la WDR Sinfonieorchester e la Gürzenich Orchester di Colonia, la SWR Symphonieorchester di Stoccarda, l’ORF

Claudio Proietti (1951) è pianista, studioso di musica moderna e contemporanea, divulgatore. Ha suonato in molti paesi, sia da solista che in ensemble, soprattutto il repertorio novecentesco. È stato docente di pianoforte, direttore di conservatorio, critico musicale per quotidiani e riviste, docente universitario, direttore artistico di stagioni liriche, direttore musicale di orchestre e cori, ideatore e responsabile di progetti formativi e educativi in ambito musicale. In due diverse occasioni (2011 e 2014) attività da lui ideate e gestite hanno ricevuto il Premio Abbiati della critica musicale italiana. Ha pubblicato vari libri, fra i quali spiccano due monografie dedicate al compositore Ivan Fedele (1996, 2011) e il volume *Il Mikrokosmos di Béla Bartók. Analisi, interpretazioni, indicazioni didattiche* (2007) contenente la registrazione integrale dell'opera da lui stesso eseguita. Collabora con l'emittente radiofonica Rete Toscana Classica fin dal 2008.

Radio-Symphonieorchester di Vienna, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, la Filarmonica di Tokyo, la Symphonie-orchester des Bayerischen Rundfunks di Monaco, i Symphoniker Hamburg, le orchestre filarmooniche di Tokyo, Parigi, Monte-Carlo, Varsavia e Helsinki. I suoi lavori per ensemble sono stati presentati in prima esecuzione – e successivamente sono entrati nel loro repertorio – da molti dei principali gruppi specializzati del mondo, tra cui l'Ensemble Modern, l'Ensemble Intercontemporain, Klangforum, Musikfabrik e l'Ensemble Orchestral Contemporain. Le sue opere sono state eseguite in sedi prestigiose quali le Philharmonie di Berlino, Colonia e Essen, la Elbphilharmonie di Amburgo, la Cité de la Musique di Parigi, la Suntory Hall e il Teatro dell'Opera di Tokyo, il Konzerthaus di Vienna, la Herkulessaal di Monaco, l'Auditorium Parco della Musica di Roma, la Tonhalle di Zurigo, la Walt Disney Concert Hall di Los Angeles, l'Opéra-Comique di Parigi e il Teatro alla Scala di Milano.

Nel 2017, la rivista "Classic Voice" ha condotto un sondaggio d'opinione consultando cento importanti figure del mondo musicale, che hanno indicato Francesco Filidei come uno dei dieci compositori più interessanti del panorama internazionale. Dal 2018 collabora, in qualità di consulente musicale, con la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, per la quale oggi si occupa del Premio Borciani e della Casa del Quartetto. Le sue composizioni sono pubblicate da Casa Ricordi dal 2018. I suoi lavori precedenti sono stati pubblicati da RaiCom.

Francesco Filidei

Le opere

L'opera (forse)

Otto sketch in un atto unico
di Pierre Senges
Roma, Villa Medici, 14 febbraio 2009

N.N. – Sulla morte dell'anarchico Serantini

su testo di Stefano Busellato
Monte Carlo, Festival du Printemps des Artes,
18 aprile 2009

Giordano Bruno

Opera in due parti e dodici scene
di Stefano Busellato
Porto, Casa da Música,
12 dicembre 2015

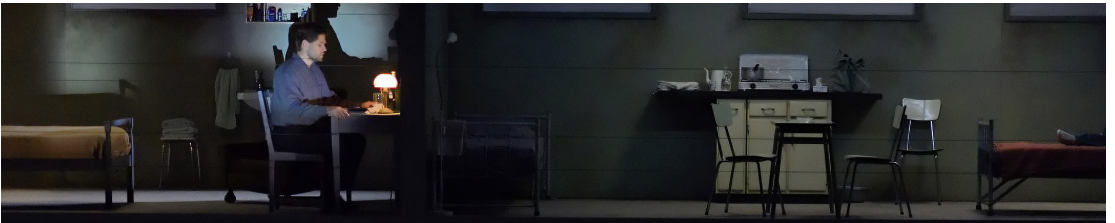
L'Inondation

Opera in due atti di Joël Pommerat
da una novella di Evgenij Zamjatin
Parigi, Opéra-Comique,
27 settembre 2019

Il nome della rosa

Opera in due atti
di Francesco Filidei e Stefano Busellato
dall'omonimo romanzo di Umberto Eco
Milano, Teatro alla Scala,
27 aprile 2025

Scene dell'*Inondation* all'Opéra Comique di Parigi nel 2018.



Laura Cosso

In video

Allievo di Sciarrino ma anche «pucciniano sfegatato», come egli stesso si definisce, Francesco Filidei ha nutrito da sempre il desiderio di confrontarsi con la tradizione dell'opera italiana. Aveva bisogno di tempo, però; voleva lasciar decantare questo bisogno, scrivere musica strumentale e magari «cercare altrove una sensazione di teatro» con l'idea di arrivarci per gradi, attraverso lavori come *N.N.*, una sorta di oratorio per sei voci e percussioni (2008) e come *Opera, forse*, una miniatura operistica di soli dieci minuti e molta ironia, visto che i personaggi sono un uccellino e un pesce. Finché non si è sentito pronto ad affrontare la nostra tradizione in modo più diretto: nasce così la sua prima opera, *Giordano Bruno*, subito considerata tra i lavori più interessanti del teatro musicale contemporaneo, rappresentata in prima mondiale a Porto nel 2015 e, da allora, ripresa in tutta Europa nonché videoregistrata nel 2016 al Teatro di Genneviellers, con l'ottimo Ensemble InterContemporain diretto da Peter Rundel. Filosofo e pensatore rivoluzionario, paladino della verità e martire della chiesa, Giordano Bruno è, insieme all'ensemble vocale, il protagonista di un'opera potente, rigorosa, essenziale. Queste qualità si ritrovano tutte anche nel libretto di Stefano Busellato, tratto dai testi originali del filosofo, così come nella messa in scena di Antoine Gindt, dove sono soprattutto le scelte attoriali, la corporeità dei cantanti/attori a restituire il clima brutale dei secoli XVI e XVII: una discesa verso l'abisso che culmina nella scena del rogo (cui corrisponde l'emblematico passaggio dal suono al rumore) e in cui il martirio del protagonista denudato,

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino/Pinerolo.

imbavagliato e cosparso di pece raggiunge una violenza quasi insostenibile. Entro un palcoscenico spoglio, sormontato da una mezza sfera incombente, eccoci di fronte a una *via crucis* in dodici scene dove la vicenda storica (delazione, cattura, processo, rogo) si incrocia a quella intellettuale, le sonorità martellanti, la vocalità afasica e i crescendo brutali degli episodi biografici si alternano alle polifonie sospese, alle texture aeree, siderali, alla liquefazione sonora che esprime la dimensione del pensiero. Di impressionante bravura il baritono Lionel Peintre, calato come non mai nel protagonista e capace di restituire tutta la gamma degli stili vocali richiesti, dal declamato allo sfogo "collerico", all'arioso, fino a quella sorta di aria virtuosistica (n. 10) dove l'imitazione dei versi degli animali rappresenta la fusione con la natura, la soluzione panica con cui Giordano Bruno reagisce alla morte. Accanto a lui, oltre ai due Inquisitori (il tenore Jeff Martin e il severo, implacabile basso Ivan Ludlow) e al breve intervento di papa Clemente VII (il controtenore Guilhem Terrail), ci sono le eccellenti dodici voci soliste dell'ensemble vocale: vero coprotagonista dell'opera, quest'ultimo, nelle sue diverse incarnazioni di popolo lussuoso (Carnevale) o coro liturgico, folla solidale o crudele nel doppio ruolo della difesa e della accusa, ma anche personaggio dematerializzato che accompagna il filosofo nelle sue riflessioni.

Molto diversa da *Giordano Bruno*, a cominciare dal taglio cinematografico della narrazione e da una maggiore ampiezza sia di organico che di dimensioni complessive, la seconda opera di Filidei, *L'Inondation*, nasce comunque anch'essa

dalla stretta collaborazione tra compositore e librettista o, ancor meglio, da uno sforzo collettivo di circa due anni durante i quali Filidei ha lavorato a stretto contatto con il drammaturgo/regista Joël Pommerat e con i cantanti del cast. A ospitare la lunga gestazione dell'opera è stata la stessa Opéra-Comique che l'ha commissionata; e bisogna dire che una simile generosità è stata ben ripagata dall'alta qualità dell'allestimento, come appare dalla videoregistrazione del 3 ottobre 2019: messinscena curatissima, attenzione a ogni dettaglio della recitazione, equilibrio perfetto tra la vocalità degli interpreti e l'Orchestre Philharmonique de Radio France che, sotto la guida attentissima di Emilio Pomarico, assume su di sé il doppio compito di raccontare i suoni concreti della vita quotidiana (grazie soprattutto all'assortito insieme di percussioni e oggetti sonori) e di esprimere l'interiorità dei personaggi.

Il libretto è tratto dal lungo racconto scritto nel 1929 da Evgenij Zamjatin, la cui impronta naturalistica è stata smussata dagli interventi di Filidei e Pommerat, che ne hanno eliminato l'ambientazione russa facendone una vicenda priva di connotazioni precise, talora di taglio favolistico (grazie alla presenza di un narratore) e con il gioco straniante del doppio ruolo cui è affidato il personaggio della ragazza assassinata. Ciò nonostante, nello spaccato di un condominio a tre piani, in cui consiste l'impianto scenico, tanto nell'arredo quanto nei costumi domina un dimesso realismo stile anni Cinquanta, quasi fosse la superficie ingannevole sotto la quale si annida il mondo dell'inconscio; mondo che esplose sì all'improvviso, attraverso gli

incubi che infine visiteranno la protagonista, ma che in realtà incombe fin dall'inizio dell'opera e che già si era mostrato in modo devastante, all'orchestra, durante l'inondazione da cui l'opera trae il titolo.

Efficace il soprano Chloé Briot sia nella fredda introversione che all'inizio caratterizza la protagonista, capace di uccidere la ragazza rivale senza apparenti sensi di colpa, sia nel delirio di cui alla fine cade preda, in un monologo che sembra sublimare tutte le arie di pazzia della tradizione melodrammatica. Accanto a lei, in una palpabile crisi depressiva, le fa da marito il baritono Boris Grappe, eccellente come tutti gli altri interpreti nel restituire l'accento prosodico di una declamazione vocale che guarda a Debussy (e come poteva mancare l'esempio debussiano, ravvisabile anche in certe sonorità strumentali, in un'opera commissionata dal teatro che, a suo tempo, aveva messo in scena il *Pelléas*?). Del tutto nella parte anche le due interpreti della ragazza assassinata, la giovanissima attrice Cypriane Gardin e la cantante Norma Nahoun, dalla bella vocalità di soprano di coloratura. Completano il cast Yael Raanan-Vandor ed Enguerrand de Hys, la coppia di solari vicini che contrappuntano la triste esistenza della coppia principale, il controtenore Guilhem Terrail nel ruolo del narratore ma anche di uno stralunato poliziotto, e il medico Vincent Le Texier che interviene alla fine, una volta svanito l'edificio a tre piani, nel nudo spazio di una stanza d'ospedale.¹

1 Entrambi i video sono disponibili in rete.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Davide Parolin

Federico Zavarelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2025, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 3 marzo 2025

Lia Aassve	Isaure De Cuyper	Martina Magri	Antonio Lorenzo Sartori
Edward Abrudan	Francesco De Solda	Elisabetta Maria Malandra	Salvatore Scaletta
Nicole Albanese	Ippolita Del Bono Venezze	Irene Malusà	Sarah Scandurra
Antonio Alessandri	Federico Della Rocca	Tommaso Manfredi	Francesco Sciarrino
Eduardo Elia Amore	Chiara Deriu	Federica Mangiarotti	Sergio Silipigni
Jordan Nicholas Leon Aron	Benedetta Dimaglie	Yasaman Mansourypour	Olga Sironi
Marco Antonio Ayala Carillo	Francesco Di Bono	Alexia Margulies	Filippo Socini
Marianna Bacile di Castiglione	Elisa Di Bucci	Antonio Milutin Marullo	Guglielmo Spalletti
Fiorenza Badila Costantini	Lavinia di Carpegna	Ferdinando Marrazza	Giovanna Spanò
Simone Balestrini	Lorenzo Di Persio	Angelika Mascotti	Carolina Spingardi
Inès Baouindi	Alessia Di Stefano	Giulia Mastellone	Maria Teresa Squillaci
Marilù Bartolini	Luca Donato	Simone Mastropaolo	Alexis Raul Stathakis
Silvia Bazzi	Elisabetta Donato Ugdulena	Agustina Mazziozzi Irigoyen	Nicolas Basilio Stathakis
Alessandro Bellini	Raffaele Emmolo	Andrea Mecacci	Luca Stefanelli
Anastasiia Berezhaia	Julius Ertle	Teresa Michelini di San Martino	Katharina-Johanna Sterneck
Camilla Bigogno	Francesco Fabi Morelli	Michele Mingaia	Giuseppe Stillerano
Francesco Bini Smaghi	Stefano Faggiano	Penelope Molina	Gloria Tonello
Zara Boatto	Alice Falchero Piras	Ross Molla	Francesco Tonini
Carola Bobba	Diego Faricciotti	Matteo Monastero	Melissa Toska
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Clara Ferlenghi	Carla Maria Monastra	Maddalena Trevisan Volta
Umberto Bonaventura Procchio	Andrea Dario Ferrari	Alessio Moretti	Delfina Valdetaro
Zamboni	Riccardo Flores Brykowitz	Aloisia Morra	Ginevra Valdetaro
Allegra Bondi	Clemens Floto	Margherita Musso Piantelli	Giorgio Valli
Emma Bonetti	Leon Frantzen	Isabel Nemeç	Maria Bianca Valussi Shaughnessy
Elena Bonini	Carlo Fratta	Joshua Nicolini	Silvia Vavassori
Giulia Borti	Irene Gaggioli	Maxim Nikonov	Benedikte Vefling
Camilla Bruché	Francesca Galimberti	Alona Nikotina	Federico Niki Vescovi
Giulia Isabel Brusa	Cecilia Garattoni	Sofia Omari Corbellini	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Piera Buccino Grimaldi	Maria Isabella Garbelotto	Marco Onesti	Giada Visani
Lucrezia Butti	Francesco Garibotti	Gregorio Ossola	Katharina von Sprenger
Michele Calandra	Virginia Ghiggia	Margherita Pagnini	Anastasiia Vorger
Caterina Campagna Weiss	Alberto Emanuele Giacoboni	Marianna Palella	Ginevra Nicole Vos
Alessandro Campara	Riccardo Giampiccolo	Clara Papagno	Yumin Yang
Francesca Capicchioni	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Jaakko Matti Carlo Paso	Manuela Zambarbieri
Daniele Capuzzi	Francesca Giannotti	Sofia Aino Isabella Paso	Andrea Zamparelli
Claire Cardinaletti	Mario Giardini	Margherita Pasini	
Elisabetta Carità	Alessio Giordano	Gabriele Paveri Fontana	
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Giulia Giorgini	Giovanni Pellegrini	
Alessandro Carri	Alessandro Giugni	Giorgia Pepi	
Matilde Casadei	Irene Maria Giussani	Irene Pepi	
Rafael Castiglioni	Maria Gotti	Matteo Petruzzella	
Elena Castoldi	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Massimo Petternella	
Francisco Cavalheiro Mariani	Pierpaolo Grande	Alice Pignatelli	
Alexander Cerato	Davide Grassi	Massimo Pilloni	
Shan Yen Chen	Zixiang Hu	Henrique Pina Almeida Da Silva	
Eugenio Francesco Chiaravallotti	Laura Inghirami	Laura Piontini	
Mattia Chincoli	Margaux Introna	Lavinia Pizzetti	
Ludovica Cianella	George Stefan Ivan	Davide Pozzi	
Ana Teresa Cinelli	Gabriella Jacoel	Gabriella Pozzi	
Josipa Cirkveni	Vittoria Jacoel	Anastasiya Pryshlyak	
Carolina Citterio	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Chanda Hencrietrah Pule	
Andrea Coccia	Clemens Kégl	Carolina Quagliata	
Matteo Colacelli	Fanny Kihlgren	Stefano Raisonì	
Diana Colangelo	Kateryna Kushchiyenko	Licia Rigo	
Matteo Colleoni	Beatrice Lindsten	Daniela Riva	
Federica Collura	Alberto Lisi	Margherita Rizzi Brignoli	
Chiara Colombo	Rosa Veronica Locatelli	Maria Rodriguez Alvarez	
Sofia Maria Colombo	Costantino Lodolo D'Oria	Marie Adeline Roger	
Andrea Cortellari	Maria Lodolo D'Oria	Marco Roberto Rognoni	
Ginevra Costantini Negri	Arianna Lorusso	Giulia Rossi	
Matteo Mario Cesare Costanzo	Tommaso Lucarelli	Eugenio Rubera	
Gianmaria Cristina	Lifang Luo	Elena Ruzzier	
Alessandro Cunegatti	Ling Luo	Marco Enrico Sacchi Lodispoto	
Costanza Da Schio	Nikolas Lun	Giorgio Saibene	
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Lucrezia Luxardo	Tatiana Samoshkina	
Federico De Antoni	Stefano Madonna	Olimpia Santella	
Domenico De Cunzolo	Andrea Magistrelli	Elena Santoni	

Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala riunisce gli appassionati di opera, balletto e concerti che desiderano sostenere il Teatro alla Scala e vivere esclusive esperienze culturali.

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Maite Carpio Bulgari, Laura Colombo Vago, Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet, Federico Guasti, Chiara Lunelli, Matteo Mambretti, Dominique Meyer, Francesco Micheli, Valeria Mongillo, Alessandro Gerardo Poli, Franco Polloni, Paolo Maria Zambelli.

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1697
fondazione@milanoperlascale.it



scopri di più

