



LA SCALA

RIVISTA DEL TEATRO | 05/26



RICCARDO CHAILLY
ALESSANDRO TALEVI
CHRISTOPHER WHEELDON
PAAVO JÄRVI
PAOLO LAZZATI



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

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 - Pirelli - ENI - Fininvest - Assicurazioni Generali
ENEL - Fondazione Banca del Monte di Lombardia - Mapei
Banca Popolare di Milano - Telefonica - Tod's - Allianz - Esselunga - Edison

FONDATORI SOSTENITORI

Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
Giorgio Armani - SEA

FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda
Edison - Esselunga - Gruppo Cimbali - Hearst Italia
Italmobiliare - Kartell - Mapei - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto
Salone del Mobile - UBS - Zielinski & Rozen Parfumerie

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Castelli S.p.A. - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano
Freddy - Radiotaxi 028585 - Siemens - STS Communications

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale,
i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione e gli Amici della Scala.

EDITO RIA LE

di Mattia Palma

L'11 maggio di ottant'anni fa la Scala riapriva dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale con un concerto diretto da Arturo Toscanini: un momento che segnava la rinascita di una città e insieme prefigurava quella del Paese.

Abbiamo chiesto ad Alberto Mattioli di "recensire", per così dire, quel concerto, riascoltando le registrazioni e soprattutto riflettendo sulle scelte di un programma tutt'altro che ovvio, dove accanto ai simboli più riconoscibili - la Sinfonia della *Gazza ladra*, quella della *Forza del destino*, "Va' pensiero" - compaiono pagine oggi più rare come il Prologo del *Mefistofele* di Arrigo Boito. Anche il pubblico, come racconta Fabiana Giacomotti nella sua rubrica Teatro alla moda, fa la sua parte: negli abiti che si scorgono nelle fotografie si legge una società profondamente cambiata e desiderosa di riprendersi dai traumi della guerra. Non è un caso che "Va' pensiero" attraversi questo numero come un filo conduttore, visto l'arrivo della nuova produzione diretta da Riccardo Chailly di *Nabucco*, anzi *Nabucodonosor*, come si leggeva sulle locandine nel 1842, momento della consacrazione verdiana che per Chailly segna un ulteriore approfondimento degli anni giovanili del compositore, che nulla hanno da invidiare a quelli della maturità, come il direttore spiega a Raffaele Mellace. A curare la regia è Alessandro Talevi, che considera questo capolavoro come un punto di partenza per la riflessione verdiana non solo sulla sua contemporaneità, quindi sugli anni che avrebbero portato al Risorgimento italiano, ma sul potere in generale, motivo per cui il regista, come racconta a Liana Püschel, ha scelto di non ambientare lo spettacolo in un'epoca unica, ma di lasciare riferimenti diversi, dal Tempio sognato dal popolo ebraico a segni che appartengono al nostro presente.

Sul successo straordinario che l'opera ebbe al suo apparire si sofferma Carlo Lanfossi, che nel suo approfondimento legato all'Archivio Ricordi ricostruisce una trama serrata di contratti, rivalità editoriali e contese legali tra editori, sullo sfondo di un giovane Verdi ancora inesperto

negli affari. E mentre Daniele Cassandro segue nella sua rubrica Crossover le molte vite - politiche, commerciali, simboliche - del coro più celebre dell'opera, Luca Baccolini e Luca Chierici fanno il punto sulle interpretazioni dell'opera in teatro e in disco.

Sul versante del balletto arriva *Alice's Adventures in Wonderland* di Christopher Wheeldon, straordinario esempio di balletto narrativo insieme moderno e tradizionale, come sottolinea Marinella Guatterini nella sua introduzione. Racconta il coreografo a Valentina Bonelli come il confronto con Carroll sia nato dal desiderio di ritrovare, dentro un classico assoluto, uno sguardo nuovo. Ne è uscito uno spettacolo che è una sorta di "musical senza canzoni", richiesto ormai da quindici anni dalle compagnie di tutto il mondo, e che ora incontra il Corpo di Ballo scaligero.

Il mese di maggio prosegue con la Stagione sinfonica: dopo i concerti diretti da Michele Mariotti, che abbiamo anticipato nello scorso numero, arrivano la Tonhalle-Orchester Zürich e Paavo Järvi per la Stagione della Filarmonica della Scala. Molto ricca la conversazione che Marco Ferullo ha avuto con il direttore, che spazia dalla recente nomina alla London Philharmonic Orchestra al rapporto con il repertorio, alla sua storia personale e artistica, fino all'attualità. L'intervista sarà visibile anche online sul nuovo Magazine della Filarmonica.

Maggio è anche il mese di Milano Musica, occasione per parlare con il nuovo Presidente della rassegna, Paolo Lazzati, profondo conoscitore del mondo musicale milanese e non solo, oltre che abbadiano inossidabile, intervistato per noi da Luisa Sclocchis.

Chiudono il numero i libri e i dischi: Armando Torno recensisce *Musica nell'Italia fascista* di Sachs, uscito per il Saggiatore, mentre Luca Ciannarughi fa una disamina dello Schubert di Arcadi Volodos, atteso per il ciclo "Grandi pianisti alla Scala". Infine, per le Memorie della Scala Luciana Ruggeri riflette sull'importanza della digitalizzazione dei materiali per gli archivi: non solo conservazione, ma nuova possibilità di accesso e di sguardo su un patrimonio come quello della Scala, che continua a ridefinirsi anche nel modo in cui viene trasmesso.



LA SCALA

Rivista del Teatro 05/26

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile: Mattia Palma

Con la collaborazione di:

Paolo Besana, Lucilla Castellari,
Davide Massimiliano, Raffaele Mellace,
Piera Mungiguerra, Luciana Ruggeri,
Carla Vigevani, Andrea Vitalini

Progetto grafico e impaginazione:

Tribe Communication
Stampa: Rotolito S.p.A.

Si consiglia di verificare
date e programmi sul sito
www.teatroallascala.org

Copertina:
Bozzetto di Gary McCann
per *Nabucodonosor*

NEWS

**RIASCOLTANDO
TOSCANINI 4**

OPERA

NABUCODONOSOR 10

Intervista a
Riccardo Chailly
**IL PRIMO
CAPOLAVORO 11**

Intervista ad
Alessandro Talevi
**IL POTERE
E IL SUO ROVESCIO 17**

**NABUCCO
NEL MONDO 23**

**NABUCCO
IN DISCO 31**

BALLETTO

**ALICE'S
ADVENTURES
IN WONDERLAND 35**

**IL VIAGGIO
EMOTIVO DI ALICE 39**

CONCERTI

Intervista a Paavo Järvi
**LA MUSICA
NON PUÒ FERMARSI 45**

Intervista a Paolo Lazzati
**MILANO MUSICA
A PIÙ VOCI 49**

RUBRICHE

Note d'archivio
**L'AFFARE
NABUCCO 60**

Crossover
**IL CORO
PIÙ CONTESO 66**

Teatro alla moda
**UN TAILLEUR
PER TOSCANINI 71**

Libri
**LA MUSICA
DEL REGIME 74**

Dischi
**SCHUBERT, FORMA
E ABBANDONO 75**

Memorie della Scala
**ARCHIVIO E
DIGITALIZZAZIONE 76**

RIASCOLTANDO TOSCANINI

A ottant'anni dal concerto della Scala ricostruita, una recensione postuma tra fruscii radiofonici e qualche sorpresa: più dell'esecuzione è il programma a raccontare Toscanini, i suoi gusti e un'idea di Italia che rinasce a suon d'opera

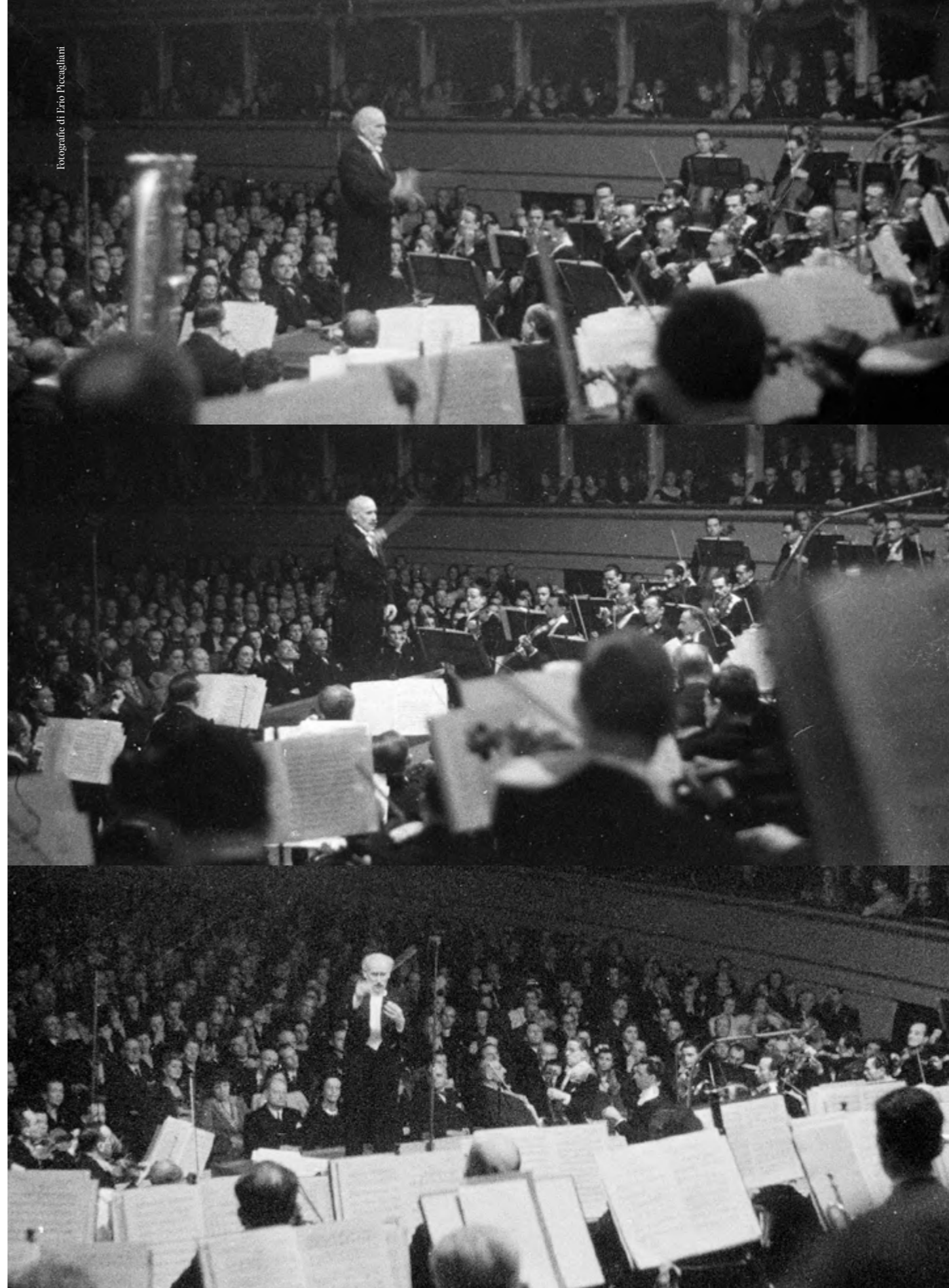
di Alberto Mattioli

Ottant'anni, e risentirli. L'11 maggio è l'anniversario del mitico concerto di Arturo Toscanini del 1946 per l'inaugurazione della ricostruita sala del teatro, come da locandina. Al netto dell'inevitabile retorica, davvero una pagina gloriosa nella storia della Scala, di Milano e dell'Italia, tre entità mai così inscindibili come in quella occasione. A tanti anni di distanza, si può forse tentare il gioco della recensione postuma, perché il concerto fu trasmesso dalla radio e ne è rimasta una traccia audio, quanto a qualità sonora, ovviamente, molto lontana dall'alta fedeltà ma nemmeno così catastrofica da non poter intuire le intenzioni del Maestro. Toscanini volle un programma tutto italiano, nazionalpop: prima parte, Rossini e Verdi; seconda, Puccini; terza (sì, terza, la locandina è inequivocabile, avranno fatto due intervalli), Boito.

Si comincia con il rullo di tamburo più famoso della storia del melodramma. Poi nella Sinfonia della *Gazza ladra* si ascoltano molti colpi di piatti direi abusivi (non era ancora epoca di Rossini *renaissance* con conseguenti edizioni critiche), però colpisce la leggerezza danzante dell'Allegro con brio. Il *Guglielmo Tell* è, appunto, Guglielmo, con il coro che canta l'Imeneo nella traduzione italiana. Si ascolta un Toscanini molto "dei dischi", quello insomma dei secondi anni Quaranta, caratterizzato da una ritmica inflessibile e incalzante; qualche superstite incunabolo sonoro degli anni pre-

cedenti, per esempio la miracolosa *Zauberflöte* captata a Salisburgo nel '37, lo svela molto più flessibile e, diciamo così, "morbido". Comunque, la stretta del "Pas de six", anzi scusate, "Passo a sei" è notevole, mentre il "Ballabile dei soldati" è staccato a un tempo velocissimo, quasi frenetico, sicuramente virtuosistico, ma l'insieme suona un po' troppo bombastico. La preghiera del *Mosè* è invece bellissima, di una solennità per nulla marmorea. Ci si ascolta una Renata Tebaldi giovane ma già dalla voce splendida, mentre Tancredi Pasero è un Mosè ancora così imponente da spiccare anche nel "tutti" conclusivo. Poi si passa a Verdi: la Sinfonia del *Nabucco* è trascinate. Sul "Va' pensiero" nessun commento è possibile perché si pensa all'occasione in cui fu eseguito e la commozione prende inevitabilmente il sopravvento perfino su noi cinici (e magari anche un po' di nostalgia per quell'Italia che rinasceva, davvero sì bella e perduta). Anche la Sinfonia dei *Vespri siciliani* è notevole e il *Te Deum* dei *Quattro pezzi sacri* conferma che il Coro della Scala, alla cui guida tornava per l'occasione Vittore Veneziani allontanato dal regime perché ebreo, è sempre stato formidabile.

Di Puccini venne scelto il terz'atto di *Manon Lescaut*. Qui risulta toscaniniano anche il pubblico, che dopo il celebre Intermezzo non applaude ma attende disciplinatamente in silenzio la prima battuta di Des Grieux. L'esecuzione ha evidentemente un valore storico, perché Toscanini aveva diretto l'opera alla Scala nel 1922 e Puccini per l'occasione aveva scritto al Corriere della



A PAGINA 5 E A DESTRA:
Concerto di riapertura del
Teatro alla Scala diretto da
Arturo Toscanini, 11 maggio 1946

SOTTO:
Locandina del concerto di riapertura
della Scala diretto da Arturo Toscanini,
11 maggio 1946



Sera una lettera in cui lo lodava entusiasticamente. Sono molto interessanti i cantanti. Si sa che per Des Grieux il finale del terz'atto è un *tour de force*, forse la pagina più ardua scritta da Puccini per un tenore: qui Giovanni Malipiero, che all'epoca non era considerato un big ma un buon professionista, se la cava con

tranquilla autorevolezza. Da segnalare anche che Lescaut è Mariano Stabile, uno dei cantanti-feticcio di Toscanini, che non ha una gran voce ma accenta ogni parola (e le fa capire tutte). Ancora più sorprendente Giuseppe Nessi, storico comprimario della Scala, che fa un Lampionaio quasi comico, evidentemente una



Fotografia di Erio Piccegiani

tradizione interpretativa. Per finire, il Prologo del *Mefistofele* boitiano è grandioso come ci si poteva aspettare, ma provvisto anche di un certo sarcastico *sense of humour* che con Toscanini non avremmo dato per scontato. Bravissimo anche qui, *ça va sans dire*, Pasero. Però forse è interessante, su Toscanini e sulla cultura musicale della sua epoca, più la scelta del programma che la sua esecuzione. Colpisce intanto che sia circoscritto all'Ottocento, quindi niente barocchi né napoletani (non era ancora tempo) né neoclassici tipo Cherubini o Spontini. Ma, ed è curioso, nemmeno Donizetti o Bellini, evidentemente considerati minori di Boito, e qui rispettosamente dissentiamo. Di Rossini, scartate le opere comiche ritenute probabilmente non consone all'occasione, Toscanini sceglie i due unici titoli seri rimasti (poco) in repertorio, *Mosè* e *Tell*, mentre la Sinfonia della *Gazza* sopravviveva come brano da concerto dopo la sparizione dell'opera dalle scene. Quanto a Verdi, anche *Nabucco* era un titolo tutt'altro che popolare: nel 1933, quando fu celebrato il primo Maggio Musicale Fiorentino, venne scelto perché fra le missioni del Festival c'era quella di riproporre opere dimenticate. Però *Nabucco* era troppo legato alla storia della Scala per essere trascurato, mentre la Sinfonia dei *Vespri* è uno dei brani strumentali più eseguiti di Verdi (a parimerito però con quella della *Forza*, forse scartata per via di quella certa fama che grava sull'opera). Può stupire di trovare Boito in un programma celebrativo del genere: ma

la visione del Boito musicista che aveva la generazione di Toscanini era molto diversa da quella che, a torto o a ragione, prevale oggi. E in ogni caso fino alla morte, nel 1918, Boito fu una delle figure di punta della cultura italiana e non solo musicale, prima come giovane eversore scapigliato, poi convertito sulla via di Verdi, e infine come Grande Vecchio custode delle memorie risorgimentali. Ancora più interessante è la scelta pucciniana. I rapporti fra Toscanini e Puccini furono sempre altalenanti e mai facili, ma Toscanini diresse comunque tre prime assolute di Puccini: *La bohème* (1896), *La fanciulla del West* (1910) e la *Turandot* postuma (1926). Due sono scaligere, *Butterfly* e *Turandot*, e sarebbe forse stato più sensato scegliere una delle due. Ma, com'è noto, il debutto milanese di *Butterfly* fu pesantemente fischiato, il peggior fiasco della carriera di Puccini. E che Toscanini non abbia pensato a *Turandot*, opera-simbolo della Scala come poche, dimostra come in realtà non l'abbia mai davvero amata. A parte tutta la vicenda del completamento, con l'alfanicidio del finale, e la scelta della compagnia di canto del debutto, per nulla in linea con i desiderata del defunto Puccini, dopo la prima Toscanini non diresse più l'opera alla Scala, e le riprese del '26, del '28 e del '29 furono tutte affidate a Ettore Panizza. Evidentemente, a Toscanini piaceva di più *Manon Lescaut* (e qui, sempre rispettosamente e consapevoli che non interessa a nessuno, concordiamo).



O P E R A

NABUCODONOSOR

di Raffaele Mellace

Fu con il titolo di *Nabucodonosor* che calcò per la prima volta le scene di questo Teatro il primo capolavoro verdiano, l'opera con cui, a detta dell'autore stesso, "si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica". E fu soltanto due anni e mezzo (e quasi sessanta allestimenti in Italia e in Europa) più tardi, in occasione della ripresa di Corfù del settembre 1844, che il titolo venne semplificato nell'attuale, più facile *Nabucco*.

Nabucodonosor fu dunque un "principio", un inizio, e per molti motivi. Intanto sul piano artistico e creativo. Verdi proveniva dal fiasco senza appello della sua seconda opera, *Un giorno di regno*, titolo comico caduto al debutto. Uno scacco professionale che s'intrecciava con una tragedia familiare immane: la perdita, in meno di due anni, della moglie e dei due figli bambini. È noto l'aneddoto, dai connotati fiabeschi, di come l'allora impresario scaligero, Bartolomeo Merelli, avrebbe costretto Verdi, incontrato per strada sotto una pesante nevicata, a considerare un libretto rifiutato dall'operista tedesco Otto Nicolai; e di come Verdi, raggiunta la sua stanza nell'attuale Corso Vittorio Emanuele, abbia gettato a terra il libretto, miracolosamente apertosi sul testo del "Va' pensiero" che immediatamente lo incuriosì. Come che sia, Verdi riprese davvero a scrivere, e con i risultati che sappiamo. "Dopo il *Nabucco* - fu lui stesso a ricordarlo oltre trent'anni dopo - ho avuto sempre scritte finché ho voluto, e alla seconda recita,

in tempo del Ballo venne Merelli nel camerino della Peppina con una scrittura già firmata da Lui in cui non mancava che la cifra del prezzo che misi io stesso".

La Peppina, appunto: *Nabucodonosor* rappresentò un nuovo inizio anche sul piano personale. Vi interpretava infatti la parte di Abigail Giuseppina Strepponi, probabilmente decisiva, anche grazie alla sua disponibilità a prender parte alla produzione nonostante l'incontrovertibile declino vocale, nel calendarizzare la terza opera verdiana nella stagione scaligera. Al soggiorno parigino di Verdi di tre anni dopo andrà plausibilmente riferito l'inizio della relazione stabile della coppia, la nascita cioè d'un solidissimo sodalizio esistenziale che si protrarrà per cinquant'anni esatti, fino alla scomparsa di Giuseppina, con plurimi benefici sul lavoro creativo verdiano.

Ma soprattutto *Nabucodonosor* rappresenta un inizio perché esibisce, rispetto a entrambe le prime prove, un notevole scarto nella maturità dell'ispirazione: sicurezza e felicità creativa nell'invenzione melodica, icastica, plastica e memorabile; nell'intensità con cui soprattutto gli *ensemble* veicolano le passioni; nella centralità degli interventi corali, cui non a caso appartiene il coro per antonomasia dell'opera (e della Storia) italiana dell'Ottocento. Nel *Nabucodonosor* si rivela compiutamente per la prima volta quella "natura quasi selvaggia" e quella "potenza che egli ha nell'esprimere le passioni" che a Verdi riconobbe Rossini, incontrato proprio in quel 1842.



Bozzetto di Gary McCann
per *Nabucodonosor*

IL PRIMO CAPOLAVORO

Al suo debutto con *Nabucodonosor*, Riccardo Chailly torna al primo Verdi con una partitura dalla forte coerenza interna, tra contrasti, cromatismi audaci e un inedito *divertissement* danzato

Intervista a Riccardo Chailly
di Raffaele Mellace

RM Il suo debutto, perché tale è, con *Nabucodonosor* corona un percorso ricchissimo di tutto il Verdi giovane.

RC Sì, un percorso di lunga data e molto intenso: addirittura possiamo risalire ai *Masnadieri* con cui ho debuttato alla Scala nel 1978, seguiti l'anno dopo dai *Due Foscari*. Ho sempre creduto nel Verdi giovane e ho amato molto approfondirlo. Trovo che non abbia nulla di inferiore, in termini di interesse, alla trilogia popolare e persino alle opere più tarde.

RM Al suo apparire, nella primavera del 1842, *Nabucodonosor* rappresentò uno scarto, un balzo in avanti rispetto alle prime due opere del giovane Verdi. È d'accordo?

RC Nella sua grandezza *Nabucodonosor* mi trasmette un senso di vertigine. Ciò che lascia basito è la genesi di questo capolavoro, che nasce involontariamente da un giovane compositore intenzionato ad abbandonare la carriera di operista, completamente improduttivo da molti mesi, che di fatto viene forzato dall'impresario della Scala Merelli a prendere in considerazione questo progetto. Circostanze straordinarie da cui nasce una delle partiture imprescindibili di Verdi, che rappresenta il vero inizio, come riconosceva il compositore stesso, di

una delle carriere più importanti della storia dell'opera. La vertigine nasce, nello studio della partitura, dalla continua alternanza di situazioni nuove: un effetto sconcertante che fa sì che *Nabucodonosor* sia un titolo non pacifico, che farà sempre discutere, attirerà ammiratori e detrattori, come avviene da fine Ottocento, ma tornerà sempre in scena. Cito solo un luogo: la cabaletta di *Nabucodonosor* "O prodi miei, seguitemi" nella Parte IV, che segue la pagina più profonda, più spirituale di tutta l'opera, la preghiera "Dio di Giuda!", una pagina di grandezza musicale assoluta: quella cabaletta innervisce l'ascoltatore poco pratico dell'ascolto del primo Verdi. E invece è logica e assolutamente conseguente in quella posizione, perché ha la funzione di scuotere l'ascoltatore dopo la profondità del cantabile.

RM Nel 1843, l'anno dopo il debutto dell'opera, il giornalista Michele Leoni definì *Nabucodonosor* "un'opera coordinata a un unico fine". Condividi questa percezione di un progetto unitario?

RC Certamente. L'unitarietà va riferita al soggetto biblico che viene richiamato sistematicamente, a cominciare dalle citazioni del profeta Geremia cui è intestata ciascuna parte (non atto) del libretto di Solera. Dai drammi intrecciati di *Nabucodonosor* e del popolo eletto scaturisce la formidabile coerenza stilistica del progetto verdiano. Coerenza che ha per cardine la freschezza e l'esuberanza irresistibile dei suoi ritmi. Sin dal coro d'apertura "Gli arredi festivi", traducendo in



“Dai drammi intrecciati di Nabucodonosor e del popolo eletto scaturisce la formidabile coerenza stilistica del progetto verdiano”

suoni la citazione di Geremia posta in epigrafe, “egli l’arderà col fuoco”, in orchestra si propaga un fuoco che esalta la violenza vocale del coro, dando tangibilità allo scempio descritto dal testo. Questa esplosione impreparata è qualcosa di assolutamente folgorante e nuovo per l’epoca. Ritorrerà, all’altro capo della carriera di Verdi, nell’uragano che apre l’*Otello*. Ma si pensi anche al ritmo frenetico del coro “Il maledetto”. Pensiamo però anche a quell’altro espediente unitario che è il ritorno ossessivo della musica da banda che ascoltiamo nella Parte I, riascoltiamo ad apertura della III, nella stessa tonalità di Re maggiore, e ancora nel corso della Parte III, nel nostro allestimento subito prima del *divertissement*, infine nell’introduzione alla Parte IV.

RM Quali sono le caratteristiche musicali che più la colpiscono in *Nabucodonosor*?

RC Direi sicuramente il cromatismo che Verdi impiega a piene mani. L’apice lo raggiunge nella Parte I, quando Nabucodonosor dice tra sé “Si finga, e l’ira mia / più forte scoppierà”. Qui Verdi innesca negli archi due serie cromatiche parallele e simultanee di nove suoni. Complessivamente vi adopera dodici suoni: con una battuta si potrebbe dire che si tratta della prima serie dodecafonica verdiana. Fuor di battuta, è impressionante il coraggio del giovane compositore nell’impiegare un percorso armonico tanto audace. Ma vi è tanto cromatismo melodico anche nella parte di Abigaille o nel coro “Lo vedeste?” che apre il Finale I. Pensiamo anche alla scena clou dell’opera quando Nabucodonosor, pronunciando le parole “non son più re, son Dio!”,

viene folgorato. In quel momento passano in orchestra otto battute di frenetico cromatismo discendente: un momento modernissimo del linguaggio di quest’opera. Poco dopo, anche “Ah... perché, perché dal ciglio” è tutto gestito dal cromatismo del canto. Quando poi Nabucodonosor sviene, interviene in orchestra un cromatismo di due battute. C’è poi naturalmente anche l’audacia nella concezione della vocalità, nell’esplorazione dei confini dei registri di Zaccaria o di Abigaille, che Verdi fa entrare con un Si bequadro grave, proprio di una tessitura da mezzosoprano, imponendole di esprimersi “con amaro sogghigno”, combinando dunque esigenze vocali e interpretative importanti. Così facendo, dichiara immediatamente che tipo di personaggio, dall’ambizione sfrenata, ci troviamo di fronte, e anticipa quanto richiederà anni dopo all’interprete di Lady Macbeth. Ma si pensi anche alla ricerca timbrica. Nella Parte II Verdi prescrive sei violoncelli soli nella Preghiera di Zaccaria. Il mondo timbrico che si ammira di solito nel dialogo Rigoletto-Sparafucile o nel duetto “Già nella notte densa” dell’*Otello* in realtà nasce insospettabilmente qui. Il violoncello lo troveremo, con una parte fondamentale, anche nella scena finale dell’opera, che anticipa il ruolo di spicco che Verdi gli riserverà nel preludio dei *Masnadiers*. Si considerino anche i numeri conclusivi dell’opera. Innanzitutto quel capolavoro assoluto che è “Immenso Jehovah”, che prefigura i passi “a cappella” della *Messa da Requiem* di trent’anni più tardi. Per contrasto l’ultima scena ci fa ascoltare uno strumento solo, immerso nel nulla, il corno inglese, sonorità mai sentita prima con tale evidenza, che a mio avviso rappresenta timbricamente

il senso di colpa di Abigaille. Quando il personaggio invoca Dio e muore, la parte del canto è regolarmente raddoppiata dal corno inglese, che come sappiamo avrà un ruolo tanto importante all’altro capo della carriera di Verdi, nell’*Otello*. Qui – come avverrà anche nel Quartetto finale dell’*Aroldo* “Allora che gli anni avran domo il core” – viene associato al violoncello solo, che conferma il suo ruolo concertante in quest’opera. Con il coro abbiamo poi lavorato sul commento “Cadde” alla morte di Abigaille, che i tre punti del libretto paiono prolungare, ma è interrotto dall’intervento cruciale di Zaccaria che ha strategicamente l’ultima parola, qui come ovunque in questo dramma.

RM *Nabucodonosor* opera di rottura, ma non priva di storia...

RC È proprio così. Il giovane Verdi è autore colto, che si è guardato attorno con curiosità. Si pensi, nel celebre “Va’ pensiero”, quando il coro canta “Arpa d’or”, a quel passo poliritmico tipicamente schumanniano (si ricordi la melodia dei violoncelli nel II tempo della *Quarta sinfonia*) in cui un ritmo di terzine viene “disturbato” da un ritmo di croma puntata e semicroma che provoca un senso di sbandamento ritmico generale. Ma soprattutto Verdi non dimentica la lezione dei maestri del melodramma italiano. Il “mosso” in due della Parte II, subito prima della cabaletta di Abigaille “Salgo già del trono aurato”, è un omaggio a *Lucia di Lammermoor*, di cui cita un passo del Finale II (“Esci, fuggi, il furor che mi accende”). Così come è belliniano il cantabile di Abigaille immediatamente precedente

oppure, nella purezza del canto ma anche nello stile dell’accompagnamento, la romanza “Anch’io dischiuso un giorno” nella Parte II. L’influsso principale si deve però a Rossini. Il modello di tutta l’opera è evidentemente il *Mosè*, con cui *Nabucodonosor* condivide l’appartenenza al genere del sacro dramma, proprio dei teatri lirici italiani in Quaresima. Ma rossiniani sono anche il Finale I, l’impianto della sinfonia, tanto estesa, che ricorda quella del *Guglielmo Tell*, come uscito dal *Guglielmo Tell*, titolo che ho frequentato molto, pare anche il bellissimo *divertissement* danzato che Verdi scrisse per Bruxelles.

RM Appunto il *divertissement*, proposto oggi per la prima volta in forma scenica dopo quell’unico allestimento del 1848 per cui Verdi l’aveva scritto, proprio nella sala in cui *Nabucodonosor* ha iniziato il suo cammino.

RC Composto sei anni dopo il debutto di *Nabucodonosor* per il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, venne eseguito allora e poi scomparve, per riemergere tra le carte, a lungo inaccessibili, custodite a Sant’Agata. Oggi ne offriamo la prima esecuzione scenica moderna. È un pezzo cospicuo, della durata di circa dieci minuti, che inizia con uno splendido assolo, ancora una volta, del violoncello, che richiama il timbro con cui l’opera si chiuderà. È un assolo bellissimo, una melodia straordinaria sostenuta da un accompagnamento molto elegante. Seguono due numeri brillanti di matrice rossiniana, che esaltano il senso di grande virtuosismo collettivo che Verdi richiede all’orchestra.



Foto: M. Di Annachiara Di Stefano

IL POTERE E IL SUO ROVESCIO

LA SCALA | MAGGIO 2026

Al debutto scaligero con *Nabucodonosor*, Alessandro Talevi legge il capolavoro verdiano come una riflessione attuale sul potere e sul rischio sempre presente di passare da oppressi a oppressori

**Intervista ad Alessandro Talevi
di Liana Püschel**

Dopo il fiasco di *Un giorno di regno*, Verdi cercò la riscossa buttandosi a capofitto su un soggetto insolito, ispirato alla storia del re Nabucodonosor e del popolo ebraico, e rifiutato da un collega perché contraddistinto da “una rabbia perpetua, spargimento di sangue, maledizioni, frustate e omicidi”. Il risultato fu un capolavoro che lanciò la carriera del musicista e che, come il regista Alessandro Talevi evidenzia nel suo nuovo allestimento, affronta questioni attuali e urgenti.

LP Lei è nato a Johannesburg, ha una formazione artistica internazionale e radici familiari in Italia. È da qui che proviene il suo interesse verso il teatro d'opera?

AT Io sono di origini italiane da parte di padre, che è milanese. In famiglia abbiamo una grande passione per la musica e per l'opera in particolare. Ad esempio, la sorella della mia bisnonna, Giulia Tess, era un soprano drammatico molto famoso negli anni Venti e Trenta, che si esibiva spesso alla Scala sotto la direzione di Toscanini, di Vittorio Gui e dei direttori più importanti di quella generazione. Quindi per via fa-

miliare considero di avere un legame molto forte con il teatro. Inoltre, sono cresciuto in Sudafrica, che è un Paese come il Galles, l'Armenia o l'Italia, con una vera passione per l'opera. In Sudafrica ci sono bravi cantanti e una grande tradizione di canto; quindi sin da piccolo mi sentivo immerso in questo mondo.

LP Adesso tocca a lei debuttare alla Scala con il suo primo *Nabucodonosor*.

AT Esatto. È la prima volta che mi occupo della regia di quest'opera, ma ho già una buona esperienza con il teatro verdiano. In passato ho fatto ben quattro produzioni diverse della *Traviata*, due di *Rigoletto*, *Un giorno di regno*... Mi sento molto a mio agio con le opere di Verdi: trovo che trasmettano una grande energia. Penso che nei suoi lavori sia necessario permettere al cantante di realizzare quello che ha voluto il compositore, bisogna rispettare le strutture musicali; ma intorno a questo si toccano temi molto importanti, molto forti, come l'idea di nazione, di popolo, del conflitto tra amore e dovere. Questi sono grandi spunti di creatività per me.

LP In un'intervista spiegava che le sue regie nascono da uno spunto visivo. C'è un'immagine precisa all'origine del suo *Nabucodonosor*?

AT È vero che sono un regista visivo e che spesso trovo ispirazione in un'immagine o in un simbolo che esprime il senso della storia, della drammaturgia. In questo spettacolo il simbolo è il tempio, che diventa un'idea visiva fondamentale: è una specie di contenitore che circonda tutto il popolo ebraico. All'inizio, il tempio è presente, ma in uno stato molto precario, sul punto di crollare, perché gli assiri hanno portato la distruzione. Poi, quando gli ebrei sono in cattività, schiavi in Babilonia, il tempio esiste come un sogno, una fantasia, un desiderio; non ha più una forma fisica, ma è il motore: l'idea di ricostruire il tempio è proprio il fulcro della religione ebraica. Infine, nell'ultimo atto non si vede più l'idolo infranto che crolla; il "divin prodigio" è la riapparizione del tempio in forma concreta, schiacciante, brillante, che circonda il popolo ebraico di nuovo.

LP Quest'opera è spesso letta in chiave risorgimentale. Nella sua regia ci sono riferimenti a quel periodo della storia italiana?

AT Assolutamente sì, perché anche se la vicenda è ambientata nell'antichità, sappiamo che le opere di Verdi degli anni Quaranta erano una metafora della contemporaneità. Nello spettacolo c'è un'allusione chiara al Risorgimento, ma non faccio riferimento solo a quell'epoca, perché per me questa è una storia universale. Non c'è bisogno di dire che in questo momento ci sono potenti che dicono "non son più re,

son Dio"; oggi ci sono capi di stato occidentali, del cosiddetto mondo libero, che si paragonano a Gesù. Anche per questo non volevo ambientare l'azione in un periodo preciso.

LP Al re assiro che si crede una divinità si contrappone un personaggio corale, il popolo d'Israele. Che interpretazione ne dà?

AT *Nabucodonosor* è un'opera rivoluzionaria perché il coro, che incarna il popolo ebraico, spesso è in primo piano; sono veramente pochi i lavori di questo periodo in cui il coro è proprio al centro della vicenda e così presente in scena come accade qui. Secondo me quest'opera, oltre a denunciare l'orgoglio senza freni dei regnanti, esprime un altro messaggio importante: quando un popolo inizia a costruire monumenti a se stesso, non si trova più dalla parte degli oppressi ma degli oppressori; questo rischio è sempre in agguato. Verdi ha una grande sensibilità per il problema e lo si vede anche in opere più tarde, come ad esempio *Aida*; anche lì si vuole mettere in guardia dall'abuso di potere, perché facilmente si può passare dall'essere oppressi all'essere oppressori.

LP Che ruolo ha il celebre "Va' pensiero" nella drammaturgia dell'opera?

AT Un ruolo assolutamente fondamentale. È il cuore dell'opera, nel senso che esprime un sentimento di perdita, una nostalgia per qualcosa che non

A PAGINA 16:
Maquette per *Nabucodonosor*

SOTTO:
Alessandro Talevi nei
laboratori della Scala



Fotografia di Annachiara Di Stefano

“Quando un popolo inizia a costruire monumenti a se stesso, non si trova più dalla parte degli oppressi ma degli oppressori”

c'è più e che fa sorgere il desiderio di ricreare quel qualcosa. È proprio nel momento del “Va' pensiero” che il popolo ebraico sente con più forza l'amarezza per la perdita del suo simbolo, della casa, del “suolo natal”, che in questo allestimento è rappresentato dal tempio. Durante il coro, vedremo il tempio come un'apparizione che vibra intorno al popolo, quasi come un fantasma evocato dalla forza di un immenso desiderio. Nel finale, invece, si avrà l'impressione che il popolo venga quasi assorbito dal tempio ricostruito, per eradicare ogni individualità. Nell'opera, Abigail è l'unica che ha il coraggio di distinguersi e di fare qualcosa di diverso, per questo alla fine viene punita, schiacciata.

LP La principessa guerriera è un personaggio originale e intrigante. Lei trova dei precedenti che possano essere serviti come modello?

AT Per il pubblico di Verdi era chiaro che Zaccaria era identificabile con Mosè e che il modello per Abigail era Semiramide, la regina guerriera che non vuole semplicemente sedersi sul trono, ma dirigere, sottomettere, combattere, essere quasi un uomo. Questo personaggio è la chiave per capire Abigail. Secondo alcune versioni del mito, Semiramide fu allevata dalle colombe nel deserto finché non fu adottata da un ministro assiro; in seguito, cercò di nascondere la sua femminilità per sembrare un guerriero, diventare capo dell'esercito e regnare come un uomo. In ambito operistico, la figura di Se-

miramide ha avuto interpretazioni diverse all'inizio dell'Ottocento: quando il committente del lavoro era un uomo, la regina era presentata come una donna trasgressiva, perversa, lasciva, quasi come una prostituta; quando invece il committente era una donna (come nel caso della regina Maria Teresa d'Austria, che chiese a Gluck di scrivere *Semiramide riconosciuta*), il personaggio assumeva una connotazione molto più positiva, che oggi potremmo definire quasi femminista. Con questo voglio dire che ci sono modi diversi di interpretare il personaggio mitico di Semiramide, una donna che vuole esercitare il potere come un uomo in un mondo dominato dagli uomini.

LP In questo allestimento c'è un riferimento esplicito alla figura di Semiramide?

AT Sì, si trova all'inizio del terzo atto, dove abbiamo previsto un *divertissement* che racconta la storia di questo personaggio mitico; a questo scopo abbiamo inserito i ballabili che Verdi aveva composto nel 1848, per una produzione dell'opera in francese al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. È un po' come lo spettacolo commissionato da Maria Teresa d'Austria, perché ha luogo in una festa per celebrare l'inizio del regno di Abigail. In più, sarà proprio Abigail a interpretare Semiramide nel Ballabile; quindi, vedremo Anna Netrebko diventare Semiramide per qualche minuto.

NABUCODONOSOR

GIUSEPPE VERDI

16 | 19 | 22 | 26 | 29 | 31 MAGGIO, 4 | 6 | 9 GIUGNO

Dramma lirico in quattro parti
Libretto di Temistocle Solera

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore	Riccardo Chailly
Regia	Alessandro Talevi
Scene e costumi	Gary McCann
Luci e Video designer	Marco Giusti
Coreografia	Danilo Rubeca
Movimenti acrobatici, Effetti speciali e pirotecnici	Ran Arthur Braun
Illusionista / Effetti magici	Masters of Magic
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala	
Maestro del Coro	Alberto Malazzi

Cast

Nabucodonosor	Luca Salsi (16, 19, 22, 26 e 29 mag.; 4 giu.)
	Dimitri Platanias (31 mag.; 6 e 9 giu.)
Ismaele	Francesco Meli (16, 19, 22, 26, 29, 31 mag.)
	Giorgio Berrugi (4, 6 e 9 giu.)
Abigail	Anna Netrebko (16, 19, 22, 26, 29, 31 mag.)
	Inara Kozlovskaya (4, 6, 9 giu.)
Zaccaria	Michele Pertusi (16, 19, 22, 26 e 29 mag.; 4 giu.)
	Simon Lim (31 mag.; 6 e 9 giu.)
Fenena	Veronica Simeoni
Gran Sacerdote	Simon Lim (16, 19, 22, 26, 29, 31 magg.; 4 giu.)
	Yongheng Dong (31 mag.; 6 e 9 giu.)
Abdallo	Haiyang Guo
Anna	Laura Lolita Perešivana

ZU
RI
GONABUCCO
NEL
MONDO

Fotografia di Monika Rittershaus



Direzione di Fabio Luisi,
regia di Andreas Homoki,
Opernhaus Zürich, 2019

di Luca Baccolini

Un popolo in esilio, la caduta di un sovrano, un conflitto epocale tra fedi, una guerra domestica tra padre e figlie. *Nabucco* è un intreccio instabile, che acquista forza passando senza soluzione di continuità dal coro alla scena privata, dalla grande storia alla vertigine interiore. Negli allestimenti degli ultimi anni,

però, sembra emergere una progressiva rinuncia al gigantismo epico. Gerusalemme e Babilonia quasi non si riconoscono più, e fungono da grimaldelli per interpretare il presente o preconizzare un futuro distopico, forse non troppo lontano. Il grande sfondo storico viene così svuotato, frammentato, sostituito: ora da spazi chiusi, ora da ambienti contemporanei o post-industriali. Nel lavoro di Andreas Homoki, visto

SOTTO E A DESTRA:
 Direzione di Francesco Ivan Ciampa,
 regia di Ricci/Forte, Festival Verdi,
 Teatro Regio di Parma, 2019

PAR MA



a Zurigo nel 2021 e poi ripreso a Madrid e a Napoli, tutto nasce da una perdita. Il flashback iniziale - la morte della regina - è una crepa che si irradia sull'intera vicenda: le bambine che tornano in scena, come proiezioni di Abigail e Fenena, suggeriscono che la violenza del potere affonda in un'infanzia ferita. Attorno, il conflitto sociale prende forma in un gioco di masse stilizzato, quasi danzato, con scene astratte e



DÜS
SEL
DORF

Fotografie di Sandra Then



costumi che collocano la vicenda all'epoca della composizione dell'opera. Ilaria Lanzino, a Düsseldorf, ci trasporta invece in un presente riconoscibile. Il suo è un mondo osservato, spiato, dove le vite scorrono dietro finestre-schermo. Poi, senza preavviso, la guerra irrompe e travolge tutto: il tavolo delle trattative salta, il potere si chiude in un bunker tra lo sfarzoso e il grottesco, e la distinzione tra vittime e carnefici

si sgretola. Da qui la scelta più radicale: ebrei e babilonesi restano sempre visibili, divisi ma ugualmente esposti alla sofferenza, perché dove c'è un regime tutti possono dirsi oppressi. Il "Va' pensiero", cantato insieme da ebrei e babilonesi, diventa così un gesto di ricomposizione, un lamento che nasce dal basso, contro la logica stessa del potere. Con Ricci/Forte, al Festival Verdi di Parma (2022), l'azione si sposta in una

SOPRA E A SINISTRA:
Direzione di Vitali Alekseenok,
regia di Ilaria Lanzino, Deutsche Oper
am Rhein, Düsseldorf, 2024

CO
LO
NIA

SOPRA E A DESTRA:
Direzione di Sesto Quatrini,
regia di Ben Baur,
Opera di Colonia, 2024

Fotografie di Thilo Beu



nave-bunker: il coro entra in scena indossando giubbotti salvagente, poi viene spogliato, schedato, reso massa indistinta. Il potere, incarnato da un Nabucco autoritario e da una Abigaille trasformata in star mediatica, si costruisce davanti alle telecamere, occhio indifferente ai libri distrutti, ai migranti annegati, all'accumulo ossessivo di oggetti e scorie. Ben Baur, infine, nella recente produzione di Colonia sceglie di

togliere coordinate, cancellando ogni didascalia per trasformare la storia in un conflitto astratto all'interno di un claustrofobico spazio industriale. Anche qui vincitori e vinti si confondono, e il dramma emerge nella sua dimensione familiare, una lotta tra sorelle, poi tra padri e figli, che ha il sapore di una resa dei conti, suggerendo che il potere mai redime e mai si redime, ma consuma tutto ciò che tocca.

NABUCCO IN DISCO

di Luca Chierici

È necessario giungere nel pieno degli anni Settanta per poter apprezzare del tutto un apporto orchestrale e una compagnia di canto degni di questo capolavoro verdiano, spesso bistrattato in precedenza da direttori e cantanti tendenti al verismo. Tra le registrazioni disponibili troviamo quella diretta da Fernando Previtali nel 1951 con un superbo Paolo Silveri nel ruolo del titolo. Non si può peraltro ignorare il *Nabucco* pubblicato nel 1965, diretto da Lamberto Gardelli, con la presenza di Tito Gobbi nel ruolo principale e di Elena Souliotis come Abigaille. Gobbi, pur con i difetti vocali che la critica italiana gli ha sempre riservato, è qui innegabilmente abilissimo nella resa del personaggio. La Souliotis è magnifica - e non lo sarà ancora per molto - quale Abigaille. Riccardo Muti (1977) è il protagonista che sottolinea i momenti migliori dell'opera, con accompagnamenti orchestrali e corali da manuale. Protagonista come Abigaille è Renata Scottò, che trova in Muti il partner ideale per sottolineare ogni sua preziosa presenza. Matteo Manuguerra, Nabucco, è un ottimo baritono che paga solamente la sproporzione rispetto alla presenza della Scottò, mentre Ghiaurov (Zaccaria) non ha purtroppo una qualità vocale adatta al personaggio. Ottimo l'Ismaele di Veriano Luchetti mentre non sempre eccezionale è Elena Obraztsova nel ruolo di Fenena. Del 1982 è l'incisione con a capo un ispiratissimo Giuseppe Sinopoli. Domingo, Ismaele, non è perfetto, Nesterenko non è interpretativamente uno Zaccaria da manuale, Cappuccilli invece dà il meglio di sé come Nabucco e Ghena Dimitrova (Abigaille) si ammira per le qualità vocali, meno sotto il profilo interpretativo.

A SINISTRA:
Direzione di Fabio Luisi,
regia di Andreas Homoki,
Opernhaus Zürich, 2019





BALLETTO



Viola Pantuso in *Alice's Adventures in Wonderland*, coreografia di Christopher Wheeldon, The Royal Ballet

Andrew Killian in
Alice's Adventures in Wonderland
di Christopher Wheeldon

ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND



Photo Jeff Busby. Courtesy of The Australian Ballet

di Marinella Guatterini

“Tu chi sei?” chiede il Bruco e Alice risponde: “Io - a questo punto quasi non lo so più, signore - o meglio, so chi ero stamattina, quando mi sono alzata, ma da allora credo di essere cambiata più di una volta”. Se ci soffermassimo sul peso semantico e filosofico di quest’innocente frasetta espunta dal quinto capitolo di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), potremmo cominciare a dubitare dell’immortale semplicità fanciullesca della creatura letteraria del reverendo Charles Lutwidge Dodgson, alias Lewis Carroll. È davvero solo una pirotecnica fantasmagoria di animali eccentrici e parlanti e di tiranniche carte da gioco, un racconto per adulti e soprattutto bambini? Conferma ogni sospetto l’incredibile sfilata di filosofi, psicoanalisti, scrittori interessati ai *nonsense* disseminati nel racconto (Gilles Deleuze), alla struttura del linguaggio, trasparenza dell’inconscio (Jacques Lacan), alla sua invenzione come James Joyce che se ne abbeverò per il suo *Finnegans Wake* e tanti altri (Jorge Luis Borges, Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Theodor Adorno, Antonin Artaud) che pur senza aver scritto saggi in merito ai due libri di Carroll su Alice (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, del 1871, è il secondo) come fece Virginia Woolf, ne sono stati avidi lettori e ne hanno riconosciuto l’influenza o le affinità nelle loro opere e riflessioni.

Se tra questi il cinquantatreenne Christopher Wheeldon non compare, è del tutto logico: la sua missione, già nel 2011, fu reinventare *Il Paese delle meraviglie* in un *long-running show*, ancora richiesto da molte compagnie nel mondo, e sempre ripetuto al Royal Ballet,

dove nacque e valse al suo autore il titolo, all’epoca ancora inedito, di coreografo residente al Covent Garden. A tutt’oggi la sua deliziosa e appagante creazione moderna e “tradizionale” non a caso suddivisa in tre atti è un sempreverde, a metà tra un balletto e un musical senza canzoni, con caleidoscopiche scene, proiezioni, effetti, variopinti costumi, e una musica a tratti intrisa di struggente lirismo, capace di far danzare ballerini, oggi gli scaligeri, in variazioni neoclassiche singole e di gruppo, in *pas de deux*, ma anche di lasciarli gesticolare in azioni pantomimiche.

In *Alice's Adventures in Wonderland* il linguaggio accademico di Wheeldon, fervente balanchiniano, non si discosta molto da quello di *Polyphonia*, il suo esordio scaligero nel 2005. Cambia però il contesto; nel corso degli anni l’attenzione del coreografo britannico si è rivolta a testi e al teatro musicale come in *An American in Paris*. Qui, fedele a Carroll, decise, con intelligente autonomia registica, di collocare le avventure di Alice in una cornice quasi “storica”. L’incipit del balletto è ad esempio il ricordo della vera scintilla che fece scoccare nell’immaginazione del reverendo Dodgson, matematico, scrittore ed eccellente fotografo l’idea di scrivere un libro per Lorina, Edith e soprattutto Alice durante un ricevimento a casa dei genitori, i Liddell. Il ritrovo ci apparirà molto diverso dal *tea party* del terzo atto del balletto, con il Cappellaio Matto, la Lepre Marzolina e un Ghiro Assonnato, eppure Wheeldon v’infilta due necessarie magie: la trasformazione di Dodgson/Carroll nel Coniglio Bianco e l’invenzione di Jack, amico di Alice che la seguirà entro il tunnel della fantasia nelle vesti del Fante. *L’happy end* del balletto è conseguente al suo inizio con Bianconiglio (o meglio Coniglio

Bianco) tornato nella realtà a essere un fotografo di passaggio intento a fissare l'amore del Fante, tornato a essere Jack, per Alice in uno scatto, ovvero in un accorato e radioso passo a due. Da ricordare il vibrante tip-tap del Cappellaio Matto e la ripresa antifrastica dell'Adagio della rosa della *Bella addormentata nel bosco*, con la Regina di Cuori che tenta di eseguire i difficili equilibri in *attitude*, accompagnata da maldestri valletti, e finisce a gambe all'aria. Infine, per amore di Alice si potrà osservare che la sua iniziale risposta al Bruco c'entra con il *Dasein* di Heidegger. Troppo difficile? Va beh, come direbbe la terribile regnante non certo di cuore: tagliategli la testa!

ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND

21 | 23 | 24 (2 RAPPR.), 27 | 28 | 30 MAGGIO 2026

Coreografia **Christopher Wheeldon**

Supervisori coreografia **Jason Fowler, Jillian Vanstone
Jonathan Howells, Michele Gifford**

Musica **Joby Talbot**

Orchestrazione **Christopher Austin e Joby Talbot**
per concessione di Chester Music Ltd

Scene e costumi **Bob Crowley**

Libretto **Nicholas Wright**

Luci **Natasha Katz**

riprese da **Simon Bennison**

Proiezioni **Jon Driscoll e Gemma Carrington**

Direttore **Koen Kessels**

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
Con la partecipazione degli allievi della Scuola di Ballo
Accademia Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala

Alice's Adventures in Wonderland è una coproduzione
di Royal Ballet and Opera e National Ballet of Canada.
Lo spettacolo è stato presentato per la prima volta alla
Royal Opera House di Londra il 28 febbraio 2011.

A DESTRA:
Tirion Law, Svetlana Lunkina,
Alice's Adventures in Wonderland
Courtesy of The National Ballet of Canada



IL VIAGGIO EMOTIVO DI ALICE

In *Alice nel Paese delle meraviglie* Christopher Wheeldon restituisce al balletto narrativo una nuova capacità di parlare al pubblico. Andando oltre la trama, il coreografo segue il filo emotivo del percorso di crescita della protagonista

Intervista a Christopher Wheeldon di Valentina Bonelli

Christopher Wheeldon è tra i pochi e ammirati autori del balletto “narrativo” (ovvero basato su una sinossi) di cui *Alice nel Paese delle meraviglie* è espressione felice, dall'estro contemporaneo. Del balletto romantico francese e imperiale russo attraverso il *drambalet* sovietico fino al *ballet drama* europeo, il coreografo inglese è erede: ne conosce la storia e le forme, e non le dimentica, anzi volentieri le cita e le plasma, nelle sue creazioni per il balletto ma anche per il *music hall* e il cinema. Sir Frederick Ashton, da cui si dichiara “ispirato” sin dagli esordi, è il riferimento che lo accompagna costantemente.

VB Come valuta l'interesse attuale per il balletto narrativo? In molti sembrano ormai ignorarlo o addirittura denigrarlo...

CW La narrazione è connaturata alla natura umana e propria di ogni forma artistica. In un'epoca in cui l'intelligenza artificiale sta assumendo un ruolo sempre più dominante, raccontarsi storie attraverso lo spettacolo dal vivo è il modo più vitale per entrare in contatto con gli altri. Mi dispiace per chi sente il bisogno di guardarla con disprezzo. C'è sempre stato

spazio sia per la bellezza dell'astratto sia per la forza della narrazione: Balanchine e Ashton, dopo tutto, hanno coesistito e si sono arricchiti a vicenda. Il balletto narrativo ha una storia lunga e illustre, ignorato e poi riscoperto. Il pendolo del gradimento oscilla, ma noto che ora il pubblico, in particolare giovane, è desideroso di accedere a una forma d'arte, quale il balletto, che trova intimidatoria: la narrazione può aiutare.

VB Perché scelse *Alice nel paese delle meraviglie* per la commissione del Royal Ballet del 2011?

CW Perché è un classico di culto nella cultura britannica. Ci sono cresciuto e l'ho amato da bambino: c'è un piacere particolare nel trovare un nuovo approccio a un soggetto così intimamente familiare. Mi sono chiesto: “Cosa offre a questa storia il balletto che il cinema o il teatro non possano offrire?”. La risposta credo sia la fisicità del Paese delle meraviglie e il modo in cui il corpo si trasforma e distorce sfidando la logica. Questo d'altra parte è il linguaggio proprio del balletto.

VB Come ha voluto “aggiornare” il romanzo di Lewis Carroll?

CW Non si tratta di un vero e proprio aggiornamen-

“Carroll scrive per immagini e sensazioni piuttosto che per psicologia, il Paese delle meraviglie va vissuto invece che spiegato. Ed è esattamente così che funziona il balletto”

to della storia. Certo, l'universo visivo del Paese delle meraviglie appare contemporaneo, e Alice è un po' più adulta, oltre alla sottotraccia romantica e giovanile che aggiunge un coinvolgimento sentimentale assente in Carroll. Abbiamo anche trasformato il Cappellaio matto in un ballerino di tip-tap, per portare varietà al linguaggio della danza e perché mi è sempre sembrato un personaggio da *vaudeville*. Ma lo spirito di Carroll è rimasto intatto, spero.

VB Come avete lavorato sul libretto?

CW È una questione di chiarezza drammaturgica: la struttura narrativa deve essere elaborata sulla carta prima di poter prendere vita nel corpo. Per *Alice* il materiale di partenza era già così visivamente e fisicamente vivo sulla pagina che il “libretto” era meno necessario. Piuttosto lo era la comprensione profonda della logica onirica di Carroll: *Alice* non ha una trama, ma un filo conduttore emotivo, è un viaggio verso la maturità e la scoperta dell'amore. Se la fonte è letteraria, cerco sempre una storia che trasmetta emozioni e in cui i personaggi abbiano già una presenza fisica sulla pagina, dove io possa percepire come il corpo si muoverebbe in scena. Per questo *Alice* è stata una scelta interessante: Carroll scrive per immagini e sensazioni piuttosto che per psicologia, il Paese delle meraviglie va vissuto invece che spiegato. Ed è esattamente così che funziona il balletto.

VB Il *grand ballet* di Petipa è citato coreograficamente nell’“Adagio della rosa” della *Bella addormentata* e drammaturgicamente nel sogno della bambina protagonista dello *Schiaccianoci*.

CW In effetti per *Alice* Petipa è stato fonte d'ispirazione: omaggi diretti, che credo il pubblico esperto

provi un brivido di piacere nel riconoscere. Ma modello di riferimento principale per la mia *Alice* sono il teatro musicale contemporaneo e i balletti comici di Sir Frederick Ashton. Nei balletti di Petipa le variazioni sono *divertissement* legati a un'occasione: un battesimo, un compleanno, un ballo. In *Alice* invece le variazioni sono capitoli individuali: ognuna ha il proprio posto, sia narrativo che coreografico. Questa distinzione è importante: l'architettura del *grand ballet* ottocentesco era concepita per lo spettacolo e l'esibizione, entro una struttura drammaturgica relativamente statica; Ashton e in seguito MacMillan e Cranko insisterono invece su una danza dalla valenza psicologica e drammatica, in cui una variazione potesse rivelare il carattere del personaggio, e non limitarsi a stupire. È più quest'ultima la tradizione a cui ho guardato per *Alice*.

VB Anche il registro grottesco, presente in *Alice*, resta gradito al pubblico odierno?

CW La mia *Alice* attinge a diverse fonti. C'è l'eredità di Ashton del travestimento teatrale e della comicità fisica esagerata (le Sorellastre in *Cenerentola*, citate, ne sono un antecedente), ma anche la tradizione tipicamente britannica della pantomima natalizia e del *music hall* vittoriano, di cui il mondo di Carroll è parte, comprese le illustrazioni originali di John Tenniel, squisitamente grottesche. Con la mia versione volevo rendere omaggio a questa cultura. Penso comunque che il pubblico apprezzi il grottesco quando è radicato nella storia stessa, non forzato per ottenere un effetto.

VB In *Alice* qual è il ruolo della partitura originale e della scenografia con video?

CW Nella partitura di Joby Talbot i riferimenti a

Čajkovskij sono pochi ma del tutto intenzionali, inseriti con affetto e un pizzico di ironia. Il *Leitmotiv* è un utile strumento narrativo: è come dare una voce a ogni personaggio. Il compositore e io condividiamo la stessa sensibilità su come la musica e il movimento debbano percepirsi assolutamente uniti. Quanto alla scenografia, il pubblico ama la teatralità, ma quella autentica, non la tecnologia fine a se stessa. *Alice* è ricca della magia teatrale di una volta, ma ciò che all'epoca della sua realizzazione sembrava all'avanguardia si è ovviamente evoluto. A mio parere è rimasto attuale il modo in cui il design di Bob Crowley e le proiezioni di Jon Driscoll condividono un'estetica dall'apparenza incantata piuttosto che digitale. La tana del coniglio, l'ingrandimento e il rimpicciolimento, le carte, sono illusioni che funzionano perché il design poggia su un mondo visivo coerente, non su effetti impressionanti.

VB Come potrà evolversi il balletto narrativo?

CW *Alice* ha ormai quindici anni e nessuno ignora quanto la narrazione nel balletto abbia continuato a evolversi. È stata sicuramente influenzata dai grandi maestri coreografi britannici, ma anche dal teatro musicale, da burattini e marionette e dalla tradizione della pantomima. Collocati in una particolare convergenza di influenze, questi elementi riflettono la mia fase artistica di quel periodo. Non parliamo tanto di innovazione coreografica, quanto di esperienza per il pubblico. *Alice* sembra entrare in sintonia sia con chi ama profondamente il balletto sia con chi non l'ha mai visto prima: proprio quell'inclusività, il rifiuto di essere di nicchia o elitario, si direbbe una delle direzioni che il balletto narrativo ha bisogno oggi di percorrere.

VB Cosa chiede ai ballerini per la sua *Alice*?

CW Devono possedere una spiccata vena teatrale, essere disposti a calarsi del tutto nell'assurdità dei propri personaggi e credere fermamente che il Paese delle meraviglie sia un luogo reale. Se un ballerino lascia trasparire una certa distanza ironica, l'incantesimo si spezza. Alice in particolare deve mantenere questa convinzione dall'inizio alla fine; è sul palco per quasi tutta la durata del balletto, danzando e raccontando la storia, e le richieste tecniche per lei sono enormi. Ma il virtuosismo deve essere al servizio dell'esperienza di Alice, non al successo della ballerina.

VB Che si aspetta ora dai danzatori del Teatro alla Scala?

CW Mi colpisce dei ballerini della Scala la teatralità insita: provengono da una cultura che comprende l'opera, il balletto, lo spettacolo dal vivo; hanno una propensione drammatica con la quale è molto stimolante lavorare. Ciò che spero di trarre in particolare è la voglia della Compagnia di scoprire quanto non le è familiare entro una forma familiare. *Alice* richiede ai ballerini di essere comici, narratori, illusionisti del corpo e di farlo soddisfacendo requisiti tecnici eccezionalmente elevati. Sono curioso di vedere ciò che il temperamento e la formazione italiani apporteranno ai miei personaggi. Le produzioni di *Alice* sono state significativamente diverse tra le compagnie: il Royal Ballet per primo vi ha dato un tocco particolare e mi aspetto che la Scala trovi un segno del tutto proprio.

VB Molti e in tante direzioni i suoi progetti prossimi. Con quale visione comune?

CW La domanda su quale storia solo il balletto possa raccontare, e per chi, non è mai lontana dai miei pensieri.

CONCERTE



Fotografia di Gaetan Bally

LA MUSICA NON PUÒ FERMARSÌ

Atteso alla Scala con la Tonhalle-Orchester Zürich, Paavo Järvi riflette sul suo percorso: dall'incontro simbolico con Dmitrij Šostakovič alla "dipendenza" da Gustav Mahler, fino a un'idea di musica come forza che deve restare in movimento

**Intervista a Paavo Järvi
di Marco Ferullo**

Raggiungiamo Paavo Järvi al telefono a Zurigo, dove il direttore d'orchestra estone è impegnato in una intensa serie di concerti, in attesa che torni per la Stagione della Filarmonica alla testa della Tonhalle-Orchester Zürich per dirigere il *Concerto in re magg. op. 35* per violino e orchestra di Korngold (solista María Dueñas) e la *Quinta Sinfonia* di Čajkovskij. La conversazione si muove rapidamente su un terreno molto ampio: la sua nuova nomina alla London Philharmonic Orchestra, l'eredità di Dmitrij Šostakovič, l'identità culturale dell'Estonia e la forza duratura della musica sinfonica in tempi politicamente turbolenti. Calmo, riflessivo e talvolta ironico, Järvi parla con quella miscela di chiarezza intellettuale e istintiva musicalità che caratterizza anche il suo modo di dirigere.

MF La sua nuova nomina alla London Philharmonic Orchestra è stata appena annunciata. La considera un traguardo o l'inizio di un nuovo capitolo?

PJ Direi che è un passo molto naturale. Il rapporto con la London Philharmonic Orchestra è cresciuto in modo organico, dal punto di vista sia musicale sia umano. Quando accade qualcosa del genere, approfondo

dire la collaborazione sembra semplicemente la cosa giusta da fare. Allo stesso tempo non rappresenta una rottura con il resto della mia vita musicale. Continuo il mio lavoro con la Tonhalle-Orchester Zürich e con la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, entrambe realtà per me molto importanti. Forse si può dire che segna l'inizio di un nuovo viaggio, ma un viaggio che procede in parallelo agli altri.

MF La sua relazione con la Tonhalle-Orchester è entrata nel settimo anno. Come è evoluta?

PJ Ogni relazione artistica significativa deve evolversi. O si sviluppa oppure ristagna, e la stagnazione è qualcosa che nessuno desidera davvero. Ciò che rende la musica infinitamente affascinante è che non è mai conclusa. Un brano che abbiamo eseguito dieci volte può ancora rivelare qualcosa di nuovo. Quel senso di movimento in avanti è essenziale. Senza di esso il lavoro diventa routine.

MF Nel suo caso la direzione d'orchestra sembra quasi inevitabile, vista la tradizione familiare.

PJ Sì, probabilmente è stata la cosa più naturale che potesse accadere. Mio padre, Neeme Järvi, era direttore d'orchestra. Mio zio era direttore. Anche mio fratel-

A PAGINA 44:
Filippo Gorini si esibisce
alla Scala per Milano Musica, 2024

A DESTRA:
Paavo Järvi da bambino insieme
al padre e a Dmitrij Šostakovič



lo, Kristjan Järvi, è direttore. In casa nostra la musica era semplicemente l'atmosfera in cui vivevamo. Siamo praticamente cresciuti nel teatro d'opera. Mio padre era direttore musicale in Estonia e noi assistevamo continuamente a prove e spettacoli. Per questo la domanda non è mai stata se sarei diventato musicista. L'unica domanda era che tipo di musicista sarei diventato.

MF Casa sua era frequentata da figure straordinarie come Šostakovič, Rostropovič, Chačaturjan. Quegli incontri hanno influenzato il suo modo di fare musica?

PJ Quando incontri qualcuno come Dmitrij Šostakovič a sette anni, non comprendi davvero la portata di quell'incontro. Naturalmente è speciale ricordarlo, ed esiste persino una fotografia di quel momento. Ma non direi che la mia interpretazione di Šostakovič sia più profonda per questo motivo. Ero semplicemente troppo giovane. Quello che mi ha influenzato molto di più è stato il fatto che la sua musica fosse ovunque nell'Unione Sovietica. Faceva parte della vita musicale quotidiana, e tutti capivano che dietro quelle note c'era un commento codificato sulla realtà, un modo di parlare del clima politico senza dirlo apertamente.

MF Oggi il panorama politico europeo è tornato molto teso. Come vede la posizione dei musicisti russi in Occidente?

PJ È una situazione estremamente complessa. Gli artisti russi non costituiscono un gruppo omogeneo. Alcuni vivono in Russia e non possono lasciare il Paese. Altri sostengono il governo e quindi non sono ben accolti in Occidente. Altri ancora hanno lasciato la Russia proprio perché rifiutavano la guerra e volevano continuare la loro vita altrove. Personalmente ho

un enorme rispetto per la cultura russa, il suo contributo alla musica e alla letteratura è indiscutibile. Ma ammirare una cultura non significa ignorare ciò che accade sul piano politico. I crimini di guerra restano crimini di guerra. Si può amare la musica di Sergej Rachmaninov senza sostenere le azioni dello Stato russo. Le due cose non coincidono.

MF L'Estonia si trova sulla frontiera geopolitica dell'Europa. È preoccupato per il futuro?

PJ Molto. Per molti di noi nella regione baltica la paura che la Russia possa rivolgersi verso l'Estonia non è più soltanto un'ipotesi. È una preoccupazione reale. Tutti speriamo che non accada. Ma quando il diritto internazionale e il rispetto dei confini iniziano a perdere significato, la situazione diventa estremamente pericolosa.

MF Lei ha sostenuto a lungo i compositori estoni. Dopo Arvo Pärt, quali sono le voci da ascoltare oggi?

PJ Naturalmente Arvo Pärt è il più famoso, ma esiste una generazione straordinaria di compositori: Erkki-Sven Tüür, Jüri Reinvere, Helena Tulve, tra molti altri. Per me l'obiettivo non è soltanto promuovere i singoli compositori. È anche promuovere l'Estonia stessa, mostrare al mondo che questo piccolo Paese di un milione e mezzo di abitanti possiede una vita culturale straordinaria. Quando il pubblico sente parlare di "direttore estone" o di "compositore estone", comincia ad associare il Paese alla creatività e alla cultura. Questo è importante.

MF La sua discografia comprende un nuovo ciclo delle sinfonie di Mahler con la Tonhalle-Orchester. A che punto è il progetto?

PJ Procedo rapidamente. La *Settima Sinfonia* sta per essere pubblicata e abbiamo già registrato anche la *Seconda*. Il piano è completare l'intero ciclo entro due anni. Mahler è un compositore a cui mi sento incredibilmente vicino. A volte dico di essere un vero e proprio "dipendente" da Mahler. Più si va avanti negli anni, più la sua musica sembra parlarmi.

MF Venendo al programma previsto per la Stagione della Filarmonica, lei ha diretto recentemente la Quinta di Čajkovskij definendo l'Andante cantabile un "momento di speranza".

PJ Sì, assolutamente. Uno dei miracoli di Čajkovskij è il suo dono melodico, la capacità di scrivere una linea musicale che sembra parlare direttamente al cuore. Nella *Quinta Sinfonia* quella celebre melodia del corno nell'Andante ha quasi una qualità vocale. È come se qualcuno ti confidasse qualcosa di profondamente personale. E dentro quella intimità c'è davvero un senso di speranza: il suggerimento che anche nei momenti più oscuri possa esistere una luce all'orizzonte.

MF Anche Korngold è un compositore difficile da classificare.

PJ Sì, ed è una definizione corretta dire che sia un tardo romantico con una forte esperienza hollywoodiana. In realtà sembra quasi che Korngold sia nato nel momento sbagliato. Oggi la sua musica verrebbe accolta senza difficoltà, perché viviamo in un'epoca molto più aperta dal punto di vista stilistico. La sua musica per cinema non è affatto derivativa: è autentica, personale e di grande qualità.

MF Lavora spesso con artisti molto giovani come la violinista María Dueñas o la fisarmonicista Ksenija Sidorova. Quanto è importante per lei il ruolo di mentore?

PJ Nessuno arriva a questa professione da solo. Ogni musicista ha avuto qualcuno che ha aperto una porta, dato un incoraggiamento o creato un'opportunità. Io sono stato fortunato perché mio padre mi ha guidato fin dall'inizio. Più tardi anche altre persone mi hanno aiutato. È quindi naturale - e necessario - trasmettere questo sostegno alle generazioni successive. Ma il *mentoring* non è beneficenza. Significa riconoscere qualcosa di speciale in un giovane artista: una personalità, una voce, un'energia che meritano di essere ascoltate.

MF Recentemente un attore famoso ha dichiarato che l'opera e il balletto servono solo a mantenere in vita qualcosa che non interessa più a nessuno. Cosa gli risponderebbe?

PJ Credo sia stato un commento un po' infelice. Ma la cosa interessante è stata la reazione: la comunità dell'opera e del balletto ha risposto con grande passione. L'opera, la musica classica e il balletto sono tra le forme più elevate di espressione umana. Il loro valore non è in discussione. La storia dell'umanità è raccontata anche sui palcoscenici dell'opera. E ascoltare una grande voce umana resta una delle esperienze artistiche più straordinarie che esistano.

MF Tornerà presto a dirigere alla Scala?

PJ Lo spero davvero. Ho ricordi splendidi della mia ultima apparizione con la Filarmonica della Scala, quando abbiamo eseguito la *Settima Sinfonia* di Mahler. La Scala è un luogo speciale: nella sala si percepisce il peso della storia. Sarebbe per me un grande piacere tornare e c'è moltissimo repertorio che mi piacerebbe esplorare con l'Orchestra.

SOTTO E A PAGINA 51:
Les Percussions de Strasbourg
alla Scala per Milano Musica, 2024



Fotografia di Giovanni Hänninen

MILANO MUSICA A PIÙ VOCI

Da poco nominato Presidente del Festival, Paolo Lazzati racconta la linea di Milano Musica dei prossimi anni: più dialogo con la città, nuove collaborazioni e uno sguardo sul contemporaneo che va da Kurtág a Haas, senza rinunciare al rigore delle origini

**Intervista a Paolo Lazzati
di Luisa Sclocchis**

Torna fino al 6 giugno Milano Musica, festival milanese dedicato alla musica contemporanea, in collaborazione con il Teatro alla Scala. Giunto alla sua trentacinquesima edizione, ha per titolo "Lontananze creative". Alla guida dell'Associazione per la musica contemporanea il nuovo Presidente Paolo Lazzati - dottore commercialista, appassionato e profondo conoscitore del mondo della musica, una lunga esperienza nel governo di organizzazioni complesse, societarie o di gruppi societari, così come in organizzazioni non lucrative con scopi culturali o assistenziali.

LS Partiamo da un suo ritratto... come potremmo in sintesi raccontare la sua storia?

PL Sono da sempre molto appassionato di musica classica. Da giovane, parlo degli anni Settanta, ho frequentato la Società del Quartetto e la Scala. Durante gli anni di studio di Economia e Commercio mi sono diplomato in Organizzazione teatrale avvicinandomi soprattutto al mondo scaligero, che già conoscevo perché in quegli anni mio padre Gaetano era coinvolto in qualità di amministratore. Un periodo fantastico in cui Sovrintendente era Paolo Grassi e Direttore stabile Claudio Abbado.



LS Qual è l'impronta che intende lasciare alla guida di Milano Musica?

PL Direi che l'impronta già esiste ed è quella data da Luciana Pestalozza, fondatrice e anima di Milano Musica, che Cecilia Balestra, sua collaboratrice, porta avanti egregiamente, procedendo nella medesima direzione e con lo stesso rigore nelle scelte artistiche. Quello che vorrei è riuscire a potenziare il rappor-

to con la città e con gli sponsor. L'anno scorso, per esempio, abbiamo aggiunto la Fondazione Invernizzi che ospiterà due eventi. Insomma, mi piacerebbe far sì che questo possa proseguire, non solo incrementando il numero di concerti e incontri, ma anche contemplando una maggiore presenza di formazioni dall'organico più ampio. Così da poter proporre un'offerta più articolata mantenendo però qualità, rigore e uno sguardo attento sul nuovo.

LS Parliamo delle caratteristiche peculiari di Milano Musica, con qualche riferimento alla sua storia...

PL Tutto ha avuto inizio con Musica nel nostro tempo. Poi, nel 1992, Luciana Pestalozza ha fondato Milano Musica, un festival capace di guardare alle nuove forme ed espressioni di musica del secondo Dopoguerra e contemporanea. I programmi hanno compreso pagine di Boulez, grandi compositori del Novecento e Stockhausen, eseguite spesso da Maurizio Pollini. Anche per quest'anno sono previste delle prime esecuzioni, penso ai due concerti scaligeri affidati a Filippo Gorini, in recital, e a Michele Gamba, che dirigerà l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. Insomma, la programmazione è sempre aperta al nuovo, e grazie a Cecilia Balestra e alla consulenza di Paolo Petazzi, che ci aiuta nella direzione artistica, si riesce sempre a fare delle ottime scelte. Con programmi di grande interesse, collaborazioni con l'IRCAM, Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique, e le grandi istituzioni europee, Milano Musica è un festival riconosciuto internazionalmente, che speriamo aiuti a sviluppare sempre maggiore attenzione e curiosità verso la musica contemporanea.

LS Cosa, in termini di cambiamento e novità, preve-

de l'edizione di quest'anno?

PL Partirei dal concerto in collaborazione con l'IRCAM che si farà al Pirelli HangarBicocca, poi il concerto di Gorini che il 28 aprile ha previsto due prime esecuzioni italiane di Stefano Gervasoni e di Beat Furrer. Segue, sempre alla Scala, il 18 maggio il concerto a cui facevo cenno con l'OSN Rai e musiche di Carmine-Emanuele Cella, Péter Eötvös e Georg Friedrich Haas, quest'ultima prima esecuzione in Italia su commissione di Milano Musica. L'attenzione al contemporaneo è grande, tutti gli anni sono previste prime esecuzioni, anche molto impegnative.

LS Se dovessimo quindi individuare la direzione verso cui muove il Festival?

PL Quest'anno il Festival non è legato a un solo compositore come l'anno scorso con Francesco Filidei, o come è accaduto per Luca Francesconi, per György Kurtág e tanti altri. Quest'anno è "a più voci", come accennavo va da Haas a Kurtág, Stefano Gervasoni, si esegue anche Morton Feldman e credo che anche per gli anni prossimi si cercherà di andare nella direzione di un festival "aperto" sotto il profilo artistico. Penso che la direzione artistica e qualitativa dovrebbe essere quella che ha sempre caratterizzato il Festival di Milano Musica, di una ricerca di compositori che abbiano davvero qualcosa di nuovo da dire, una ricerca particolare. Poi vedremo, ci risentiremo l'anno prossimo...

LS Restando sul tema incarichi in organizzazioni non lucrative con scopi culturali, lei è anche Presidente della Fondazione Claudio Abbado, che ha peraltro ricevuto dagli eredi il materiale relativo all'attività professionale del Maestro - partiture,



Fotografia di Giovanni Hämmö

SOTTO:
Concerto di Milano Musica
all'Hangar Bicocca, 2025



Fotografia di Giovanni Hämmänen

corrispondenza, registrazioni - e proceduto alla sua conservazione e valorizzazione. Qual è il suo legame con questo "gigante del podio"?

PL L'avevo conosciuto negli anni Settanta, poi ho sempre avuto la fortuna, grazie all'amicizia con i figli Alessandra - allora mia compagna in un corso di Organizzazione teatrale - e Daniele - che, con mia grande soddisfazione, è entrato nel Consiglio di Milano Musica - di andare a sentire i suoi concerti in giro per l'Europa, ridotti dopo la malattia, ma che ho potuto seguire frequentemente, fino a non perderne più uno, rafforzando così il nostro legame di amicizia. Inoltre, non potendo più frequentare la sua casa in montagna, passava alcune settimane a casa mia, occasione in cui ho potuto osservare come studiava e comprendere il suo rigore e la sua attenzione nell'approfondimento delle partiture. Anche per questo per me è stato importante mettere in salvo - cosa avvenuta anche per volere dei figli con la Fondazione Abbado - questo eccezionale patrimonio di partiture da lui dirette, che vanno da Monteverdi a Kurtág. E far sì che potessero essere accessibili con gli importantissimi segni orchestrali stratificati negli anni. Sono tutte consultabili sul sito della Biblioteca di Stato di Berlino. Con le annotazioni che riportava in occasione delle varie esecuzioni perché, diceva, ogni volta che riprendeva in mano una partitura era come se la studiasse per la prima volta.

LS Abbado, inoltre, ha sempre ritenuto di importanza vitale il repertorio contemporaneo...

PL Esatto, mi ha sempre fatto capire l'importanza di ascoltare la musica contemporanea. Pensiamo a un pezzo per orchestra magnifico come *Stele* di Kurtág, una commissione composta durante una

residenza di sei mesi ai Berliner Philharmoniker. Per Kurtág non era facile comporre un pezzo di quella lunghezza e con quell'organico orchestrale e questo è accaduto grazie a Claudio che lo ha anche diretto per la prima volta, con un'interpretazione straordinaria.

LS Infine, qualche considerazione circa l'aspettativa del pubblico in termini di programma, che riguarda la nuova musica, intesa come contemporanea vera e propria (se ci riferiamo a commissioni...), ma anche a quella "storicizzata".

PL Sono sempre state due anime che costituiscono l'identità del Festival. Storicizzata è quella ormai del secondo Novecento: purtroppo gli anni passano velocemente. Ricordo la prima esecuzione di *Stele* di Kurtág e non parliamo di Stockhausen. Ma credo fosse molto meno facile e più di rottura quella del primo Dopoguerra rispetto a quella degli anni Ottanta/Novanta. Penso che guardando anche ai programmi delle grandi orchestre come i Berliner si possa constatare un'attenzione sempre maggiore verso la musica contemporanea. Non più confinata in festival specifici che hanno un loro pubblico. Se pensiamo ai Berliner, ha cominciato Abbado ad aprire al contemporaneo, poi hanno proseguito Rattle e Petrenko. Con la proposta di programmi articolati che propongano anche musica del secondo Novecento e contemporanea. D'altronde, come per altre forme d'arte, è necessario conoscere anche quel che viene creato oggi. Pensiamo poi al successo conquistato l'anno scorso dal *Nome della rosa* di Francesco Filidei in repliche da tutto esaurito. Proprio come il nostro concerto, anch'esso in Scala, con musiche che andavano da Gervasoni a Kurtág fino a una commissione nuova affidata ad Aureliano Cattaneo.



DA NON PERDERE

3 MAGGIO, ORE 15

MIMI & TEO

Nel nuovo appuntamento della serie di concerti per bambini ideata da Mario Acampa, *Mimi & Téo... In gita con Mozart*, si viaggia per l'Italia con papà Leopold Mozart e il figlio Wolfgang Amadeus.

4, 5, 7 MAGGIO, ORE 20

MICHELE MARIOTTI

Per la Stagione Sinfonica Michele Mariotti dirige la Filarmonica della Scala nella *Sinfonia n. 3* in la min. op. 56 ("Scottische") di Felix Mendelssohn Bartholdy e nella *Sinfonia n. 8* in sol magg. op. 88 di Antonin Dvořák.

6 MAGGIO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Le presentazioni di dischi curate da Luca Ciammarughi nella Sala Esedra del Museo della Scala proseguono con Francesco Angelico e Giulia Russo (violoncello e pianoforte). Musiche di Pilati, Casella, Debussy.

7 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della nuova produzione di *Nabucodonosor*, Alessandro Roccagliati incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi per una conferenza, organizzata insieme agli Amici della Scala, dal titolo "Il vero debutto di Verdi". Partecipa il Maestro Riccardo Chailly.

10 MAGGIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Professori dell'Orchestra del Teatro alla Scala eseguono nel Ridotto dei Palchi musiche di Johannes Brahms e di Eric Ewazen.

12 MAGGIO, ORE 18

LETTURE E NOTE AL MUSEO

Il ciclo di incontri su libri di argomento musicale curato da Armando Torno prosegue nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala con la presentazione del Carteggio Verdi-Solera a cura di Nicola Badolato (Istituto Nazionale di Studi Verdiani).

15 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista del nuovo balletto *Alice's Adventures in Wonderland* di Christopher Wheeldon, Marinella Guatterini incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi per una conferenza, organizzata insieme agli Amici della Scala, dal titolo "Alice innamorata? Tagliatele la testa!".

16, 30 MAGGIO, ORE 10 E ORE 12

OPERA MENO9: CARMEN

Un laboratorio nel Ridotto delle Gallerie dedicato alle famiglie in attesa: mamme, partner e bambini in arrivo! Un percorso di due incontri su *Carmen* alla scoperta della propria voce, per valorizzare la musica come strumento di rilassamento, unione e crescita.

17 MAGGIO, ORE 20

ARCADI VOLODOS

Per il ciclo Grandi pianisti alla Scala, il russo Arcadi Volodos esegue brani di Fryderyk Chopin e Franz Schubert.

18 MAGGIO, ORE 18:30

ALDA CAIELLO

E QUARTETTO NOÛS

Per Milano Musica, il soprano Alda Caiello e il Quartetto Noûs eseguono nel Ridotto dei Palchi *The Sirens Cycle* di Peter Eötvös in prima esecuzione italiana.

25 MAGGIO, ORE 20

MARIE JACQUOT

Per la Stagione della Filarmonica è attesa per la prima volta alla Scala Marie Jacquot, direttrice francese oggi all'apice di una carriera che l'ha portata sul podio delle principali orchestre europee. In programma brani di Weber, Walton e Mendelssohn-Bartholdy.

28 MAGGIO, ORE 20

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della nuova produzione di *Carmen*, Piero Mioli incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi per una conferenza, organizzata insieme agli Amici della Scala, dal titolo "Un fiore, una carta, un pugnale".

31 MAGGIO, ORE 19

YUNGYUNG GUO

Per Milano Musica, la pianista Yungyung Guo esegue nel Ridotto dei Palchi brani di Mozart, Stockhausen, Lim, Bartók, Ravel e Ligeti.

MOSTRE A MILANO

FINO AL 28 GIUGNO

GAM

PAUL TROUBETZKOY. LO SCULTORE DELLA BELLE ÉPOQUE

GAM | Galleria d'Arte Moderna di Milano presenta la mostra "Paul Troubetzkoy. Lo Scultore della Belle Époque", grande retrospettiva dedicata a una delle figure più affascinanti della scultura tra Otto e Novecento.

L'esposizione milanese, dopo la tappa al Musée d'Orsay di Parigi, è curata da Omar Cucciniello e presenta un'ampia ricognizione internazionale sull'opera di Paul Troubetzkoy (Intra 1866 - Pallanza 1938), scultore cosmopolita, figlio di un principe diplomatico russo e di una cantante lirica americana. Nato sulle rive del Lago Maggiore e formatosi in Italia, parigino d'adozione e celebre negli Stati Uniti, ha saputo imporsi tra i ritrattisti più raffinati della Belle Époque, fino a diventare protagonista del panorama artistico internazionale, punto di riferimento per l'alta società del suo tempo.

Attraverso una selezione di ottanta opere tra sculture e dipinti, provenienti dalle più importanti collezioni italiane, europee, britanniche e americane, articolate in cinque sezioni tematiche e cronologiche, l'esposizione ricostruisce il percorso umano e artistico di Troubetzkoy: dai primi successi a Milano, dove si formò frequentando gli ambienti scapigliati, alla consacrazione internazionale grazie alla vittoria di importanti concorsi, come quello per la monumentale statua equestre dello Zar Alessandro III a San Pietroburgo, al trasferimento a Parigi, fino alla partecipazione alle grandi esposizioni americane.



Paul Troubetzkoy,
Giovanni Segantini, 1896



COMPONI LA “TUA” STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2026

Sono disponibili 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.

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).

CARNET OPERA E BALLETTTO (MINIMO 3 SPETTACOLI)

Opera	<i>Nabucodonosor</i>
Opera	<i>Carmen</i>
Opera	<i>Lucia di Lammermoor</i>
Opera	<i>L'elisir d'amore</i>
Opera	<i>La traviata</i>
Opera	<i>Faust</i>
Balletto	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i>
Balletto	<i>Don Chisciotte</i>
Balletto	<i>Giselle</i>
Balletto	<i>Balanchine / Bausch / Stravinskij</i>

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

RUBRICHE

Giovanni Ricordi, Repertorio delle opere e dei balli nell'I. R. Teatro alla Scala 1778 al 1844, volume manoscritto Archivio Storico Ricordi

Opere Epica

Norma 1838. 1. Lib.
 di Bellini, colla
 Schobertinger e
 Donzelli e Marini
 Goldschütz, Franca
 Ved. 10. del 1838.

Nabucodonosor 1842. Carnev.
 Accadem. di Verdi Giuseppe.
 edito clamoroso. Vedi 1839. 1840.
 Oberto.

Nabucodonosor. 1842. Melodram.
 colla da Pini di Verdi Giuseppe
 Ved. 1843. Lombardi all. prima
 Creziata.

Norma. 1844. 7 Genn.
 colla da Mantenog
 che feco yr. faraf.
 Goretto, Marini, &
 1° Belloni del dal gio.
 che fu b. a. e. f. o. t. i.
 to P. Albani.

Nabucodonosor 14 Feb. 1846.
 Garcia Eugenia
 Del Baspini Roda
 P. Bianchi Vingo.

Note d'Archivio

Documenti conservati presso
l'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.

L'affare Nabucco

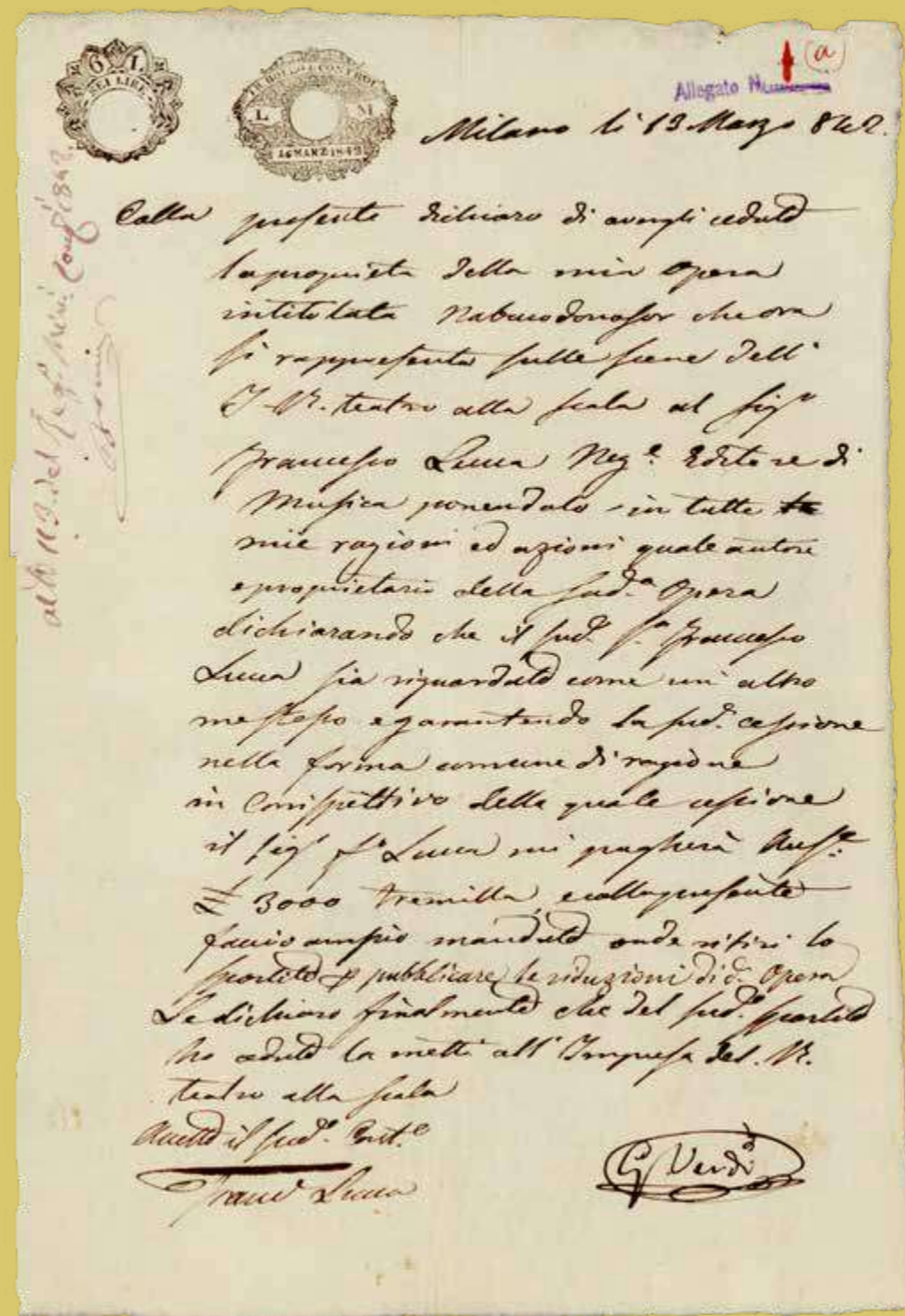
Dietro il successo travolgente della prima di *Nabucco* alla Scala si nasconde una partita serrata di contratti, astuzie editoriali e cause legali tra Verdi, Giovanni Ricordi e Francesco Lucca

di Carlo Lanfossi

Il mito di Giuseppe Verdi che si convince a mettere in musica *Nabucco* dopo una miracolosa apertura davanti ai suoi occhi del libretto manoscritto sui versi del "Va' pensiero" ha, come tutti i miti, una buona componente di fantasia e un fondo di verità. Per un uomo di poche parole come Verdi (salvo i chilometrici lamenti col proprio editore, di solito per ragioni economiche), il mito era l'unico modo per dare ordine alla realtà (vedi alla voce Lévi-Strauss), una forma di linguaggio-mondo per burberi dalla maturità emotiva di un uomo dell'Ottocento. L'inconscio verdiano che snocciola memorie dei suoi passati giorni a Giulio Ricordi (*Vita aneddotica*, 1881) con rara loquacità lavora dunque per simboli più che per tracce documentarie: la visione rivelatrice di una pagina del libretto di *Nabucco* punta l'attenzione su un oggetto che fu effettivamente fondamentale sia nella genesi dell'opera in questione, sia in generale per il futuro successo del compositore che "pianse e amò per tutti" (di tutti, il mito più inverosimile).

Nel 1842, il corso delle prime rappresentazioni di *Nabucco* alla Scala ebbe un "esito clamoroso", come annota Giovanni Ricordi nel suo meticoloso elenco manoscritto di tutti gli spettacoli dati nel Teatro milanese dalla fondazione al 1844 (oggi conservato presso l'Archivio Storico Ricordi). Per Verdi, reduce da sostanziale indifferenza di pubblico e critica dopo i suoi primi *Oberto conte di San Bonifacio* e *Un giorno di regno*, il successo di *Nabucco* non era

Scrittura privata fra Giuseppe Verdi e
Francesco Lucca per la cessione dei diritti
sulla musica di *Nabucco*, 13 marzo 1842
Archivio Storico Ricordi



**NELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
di Giovanni Ricordi**

NELLA CONTRADA DEGLI OMENONI AL N.° 1730.

si sono pubblicati i seguenti pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte della tanto applaudita Opera

LINDA DI CHAMOUNIX
DEL M.^o GAETANO DONIZETTI.

Scena e Romanza. <i>Ando nati in questa valle</i> , per Bassi	Fr. 1. —
Canto e Ballata. <i>Per sua madre andò una figlia</i> , per Contralto	— 2. 50
Scena e Duetto. <i>Da quel di che l' incontrai</i> , per Soprano e Tenore	— 3. 50
Scena e Duetto. <i>Questa parte che m'addormenta</i> , per Soprano e Contralto	— 4. 50
Scena e Duetto. <i>Al bel d'inn che m'addormenta</i> , per Soprano e Bassi	— 5. 50
Scena e Duetto. <i>Di un d'inn che m'addormenta</i> , per Soprano e Contralto	— 6. 50
Scena e Duetto. <i>Al d'inn che m'addormenta</i> , per Soprano e Tenore	— 7. 50
Scena e Duetto. <i>Al d'inn che m'addormenta</i> , per Soprano e Bassi	— 8. 50
Finale. <i>Il bene è detto. Un buon servo del Signore</i> , per Soprano e Bassi	— 9. 50
Terzetto. <i>Andò a guerra, non restò</i> , per Soprano, Contralto e Bassi	— 10. 50

Tutti i suddetti pezzi sono pubblicati anche per Pianoforte solo, e con altri arredi verranno indicate le pubblicazioni degli altri pezzi.

Sono altresì pubblicate le seguenti composizioni nell'Opera suddetta:

CHOTEK. <i>Diversissimi pezzi per il Piano solo sur les motifs favoris de l'Opera Linda di Chamounix de Donizetti</i> , Op. 55	Fr. 1. 25
— <i>Le salon inconnu pour le Piano à 4 mains</i>	— 4. 75
SKIWA. <i>Quattro pezzi per il Piano sur des thèmes favoris de l'Opera Linda di Chamounix de Donizetti</i> , Op. 7	— 2. 25

Stanno più sotto i torchi diverse altre composizioni nell'Opera medesima che verranno quando prima pubblicate.

1842
Agosto 29

Agosto 28
P. 2. 6

AVVISO MUSICALE

Il sottoscritto editore di musica, al quale in virtù del contratto vigente tra lui e l'Impresa degli I. R. Teatri più volte resa noto al pubblico, compete il diritto di esclusiva proprietà delle riduzioni d'ogni genere di tutte le novità musicali poste sulle scene dei suddetti Teatri, si rende sollecito di notificare al pubblico che quanto prima verranno da lui poste in commercio le riduzioni di sua esclusiva proprietà, e per canto che per Pianoforte, e per qualunque altro strumento della spartita intitolate: **NABUCODONOSOR**, composta dal sig. M.^o G. Verdi per le scene del I. R. Teatro alla Scala ed ivi rappresentata con sì distinto successo.

Al tempo stesso notifica che in forza di regolare acquisto gli appartiene esclusiva e proprietà esclusiva del libro della poesia intitolato: **Nabucodonosor**, scritta dal sig. Tommaso Solera, e su cui fu composta la spartita suddetta.

Valendo quindi il Ricordi essere dei diritti di proprietà a lui derivanti dai succennati contratti, e giovare di tutti i privilegi accordati dalle Leggi e dalle Convenzioni Sovrane tra i diversi Stati italiani riguardanti le proprietà dell'ingegno, diffida i signori editori e venditori di musica di astenersi da qualsiasi riduzione, stampa e pubblicazione dell'opera suddetta non che dall'introduzione di ristampe estere dell'Opera stessa e dalla ristampa di ristampe estere di astenersi dalla ristampa del relativo libro della poesia e dall'introduzione di ristampe estere del medesimo.

GIO. RICORDI
Contr. degli Omenoni n. 1730

1842

**NELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
di Giovanni Ricordi**

NELLA CONTRADA DEGLI OMENONI AL N.° 1730

si sono pubblicati diversi pezzi ridotti per Canto con accompagnamento di Pianoforte che per Pianoforte solo della tanto applaudita Opera

NABUCODONOSOR

DEL MAESTRO GIUSEPPE VERDI

Ci altri pezzi a compimento dell'Opera suddetta, non che i altri ridotti per diversi strumenti, stanno sotto i torchi per essere pubblicati quando prima.

CHOTEK. <i>Quattro pezzi per il Piano solo sur les motifs favoris de l'Opera Nabucodonosor de Verdi</i> , Op. 56	Fr. 1. 25
N. S. J. <i>Capelli e Montecchi</i> . — N. 4. <i>Scena</i> . (I numeri seguenti stanno sotto i torchi) (1) <i>Scena</i> Fr. 1. 25	
CHAVIER. <i>Pezzi favoriti ed Eleganti in stile di N. S. J. di Luigi d'Orléans</i> , Op. 98	— 1. —
DIABELLI. <i>Tre Pezzi per Pianoforte sopra motivi dell'Opera Corrado d'Altamura</i> , di F. Ricci, ciascuno	— 5. —
DOHLER. <i>Tormentello pour le Piano</i> , Op. 39	— 2. 75
— <i>Ballade pour le Piano</i> , Op. 41	— 2. 50
— <i>Cantata senza parole</i> , composta per Pianoforte	— 1. —
PACINI. <i>Diversi pezzi per Canto e Pianoforte dell'Opera</i>	— 1. —

IL DUCA D'ALBA.

ROSSINI. *Lo STABAT MATER trascritto per il Pianoforte a 4 mani da Carlo Czerny* (diviso in 2 libri a fr. 7 ciascuno) e completo Fr. 25. —
(Si sono i torchi lo Stabat suddetto trascritto per Pianoforte solo da Herz, e per Fianonica e Piano da Lickl.)
SPOHR. *Trio concertato per Piano, Violon e Violoncello*, Op. 119 — 10. —
TONASSI. *Alcune idee di Donizetti nell'Opera Maria Padilla, riannodate in forma di Concertini per Violoncello e Pianoforte*, N. 1 al 4 — 5. —
Quattro Fantasia per Violon (o Piano) e Pianoforte concertati sopra motivi della Maria Padilla di Donizetti.

Sett
7
Ottobre
5. 14

**NELL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
di GIOVANNI RICORDI**

NELLA CONTRADA DEGLI OMENONI AL N.° 1730

si sono pubblicate le seguenti importanti Opere

NABUCODONOSOR

del Maestro GIUSEPPE VERDI.

I principali pezzi ridotti per Canto e per Pianoforte solo, e un altro a torchi l'Opera completa ridotta tanto nel suo intero come per Pianoforte a 4 mani e per diversi strumenti.

GROFF. <i>Fantasia per Pianoforte sopra varj motivi dell'Opera suddetta</i>	Fr. 5. 75
— <i>Altra Fantasia per Fianon a 4 mani, idem</i>	— 5. —
VASINOTTI. <i>Fantasia, idem</i>	— 5. —

LINDA DI CHAMOUNIX

del Maestro GAETANO DONIZETTI.

I diversi pezzi ridotti per Canto con accomp. di Pianof. L'Opera completa per Pianoforte solo Fr. 18. —

CZERNY. *Sinfonia dell'Opera suddetta trascritta per Pianoforte (a 2 ed a 4 mani) sulla stile brillante* — 18. — |

MARIA PADILLA

del Maestro GAETANO DONIZETTI.

L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte Fr. 20. —
Idem, per Pianoforte solo Fr. 18. —

CORRADO D'ALTAMURA

del Maestro FEDERICO ROSSI.

L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte Fr. 50. —
Idem, per Pianoforte solo Fr. 18. —

LO STABAT-MATER

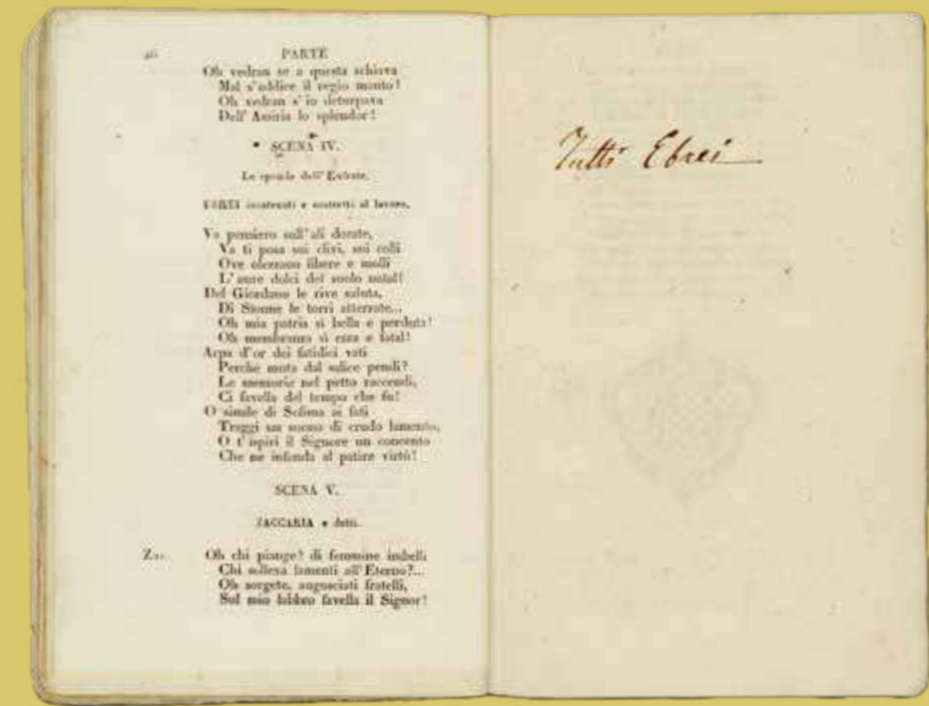
di G. ROSSINI.

trascritto per Pianoforte solo da ENRICO HERZ
Diviso in due libri a fr. 6 ciascuno, e completo in 14. Settembre, 1842.

Settembre
30
Ottobre
10. 18

cosa scontata e finì per travolgerlo: contrariamente al fiuto sopraffino per gli affari e al cauto scetticismo che caratterizza il Verdi maturo, nei giorni appena seguenti alla prima rappresentazione di *Nabucco* il compositore siglò accordi a destra e a manca per i diritti sulle future rappresentazioni e sulla stampa dello spartito, coinvolgendo due editori già acerrimi nemici (Ricordi e l'ex pupillo Francesco Lucca), un geniale impresario con la passione per la finanza creativa come Bartolomeo Merelli, una buona parte della stampa specializzata dell'epoca e, in ultimo, il Tribunale mercantile di Milano. Che le cose andarono al tempo stesso benissimo (*Nabucco* è il momento di svolta per la carriera di Verdi e in parallelo di Ricordi) e malissimo (la causa legale con Lucca) è testimoniato proprio dall'inusuale presenza presso l'Archivio Storico Ricordi di ampia documentazione amministrativa attorno al contratto per la proprietà dell'opera e dei suoi diritti di riproduzione. La storia è questa: sull'onda dell'entusiasmo per il clamoroso successo della prima alla Scala il 9 marzo 1842, Verdi si fa convincere dall'editore Lucca a cederli per 3000 lire austriache la proprietà del *Nabucco* "per pubblicare le riduzioni di detta Opera",

ricordando all'editore che "del suddetto spartito ho ceduto la metà all'impresa del I.R. Teatro alla Scala", ossia a Merelli. Dunque, Verdi cede tutti i diritti sulle esecuzioni e pubblicazioni dell'opera dividendoli a metà tra Lucca e Merelli. Tutti, o quasi: giacché quella scrittura privata tra Verdi e Lucca viene immediatamente smentita il giorno successivo nello studio del notaio Parola, dove Giovanni Ricordi si fionda insieme a Merelli per portare a termine un abilissimo colpo da azzecagarbugli: in primis, Ricordi compra da Merelli la metà della composizione (anche lui per 3000 lire austriache) lasciando all'impresario la possibilità di riallestire *Nabucco* a Milano "quante volte gli piacerà"; poi, fa dichiarare a Verdi che l'improvvida scrittura privata fatta con Lucca non tiene conto di un'antica clausola di cui tutti paiono essersi dimenticati: Ricordi, infatti, in quanto copista del Teatro alla Scala detiene da vent'anni il diritto di "fare e pubblicare le riduzioni a stampa di detto spartito". Non pago, fa mettere nero su bianco che la cessione da Merelli comprende pure un altro aspetto dell'opera di cui i fanciulli Verdi e Lucca non avevano tenuto conto: il libretto scritto da Solera, di cui Ricordi eredita dunque l'intera proprietà "intellettuale" (e



Temistocle Solera, *Nabucodonosor*, prima ed. del libretto stampato da Gaspare Truffi nel 1842, copia con annotazioni mss. dei movimenti di scena Archivio Storico Ricordi

oggi l'Archivio ci guadagna una copia della prima edizione con le annotazioni manoscritte dei movimenti scenici). Impossibilitato a stampare anche una sola parola del libretto, Lucca rimane con un pugno di mosche costituito da una causa che perderà in tribunale e alcune fantasie, variazioni strumentali e reminiscenze dal discutibile valore artistico ed economico, mentre Giovanni Ricordi stampa *Avvisi* sui giornali di mezzo mondo per ricordare a tutti di chi sia la proprietà di *Nabucco* e di tante altre opere date alla Scala. Si incolla persino i ritagli su un voluminoso e quasi tenero quaderno di *Avvisi*. Che cosa avesse veramente fatto scattare la scintilla inviperita di Ricordi non è dato sapere, ma c'è un dettaglio della scrittura privata tra Lucca e Verdi che non può essere passato inosservato: nell'usare goffamente un presunto legalese da effetto, Verdi chiede che Lucca, in quanto nuovo possessore della proprietà dell'opera, "sia riguardato come un altro me stesso". Come Nabucodonosor, anche Verdi doveva aver perso la testa. "Va' ... pensiero", mugugnato fra i denti da scornati editori e intonato a mezza voce dai cori di mezzo mondo, iniziava allora la sua parabola mitologica.

Crossover

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

Il coro più conteso

Usato, reinterpretato e strumentalizzato per oltre un secolo e mezzo, il "Va' pensiero" è un contenitore mobile di significati, capace di adattarsi a contesti molto lontani tra loro. Eppure resta più forte di qualunque appropriazione

di Daniele Cassandro

All'inizio dello spot pubblicitario di una nota azienda di fornitura energetica vediamo sorgere il sole su un lago incontaminato. Quella luce va gradualmente a illuminare altre situazioni: la nascita di un bambino, un ragazzo che riprende a camminare dopo un incidente, un'anziana coppia che si ritrova, una madre orgogliosa davanti ai successi sportivi della figlia e infine un'astronauta che con sguardo grave ed emozionato guarda le luci della Terra da un oblò. Sessanta secondi di metafore punteggiate da sottotitoli un po' didascalici ("la luce accoglie una nuova vita... la trovi in fondo al tunnel" eccetera). In sottofondo si sente il coro del "Va' pensiero" tratto dal *Nabucco* di Giuseppe Verdi eseguito dalla JuniOrchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, sponsorizzata dalla stessa azienda energetica.

Quel coro, il canto struggente di un popolo esiliato tratto da un'opera lirica del 1842, ha fatto un lungo viaggio per arrivare a quello spot televisivo ed è stato soggetto a molte trasformazioni e appropriazioni che ne hanno anche travisato profondamente il senso originario. Il "Va' pensiero" ha attraversato più di centotant'anni di gusto popolare grazie alla sua melodia immortale e alla duttilità delle allegorie che suggerisce.

Nei primissimi tempi, grazie al grande successo del *Nabucco*, il "Va' pensiero" fu qualcosa di paragonabile a un tormentone pop di oggi: tutti, dai frequentatori dei teatri alla gente per le strade, ne apprezzavano la melodia commovente e la potenza corale. Col tempo è stata costruita una lettura patriottica che associava il popolo ebraico esule agli italiani schiacciati dalla dominazione austriaca. Solo dal 1848 in poi il "Va' pensiero" è stato associato ai movimenti risorgimentali, ma era uno dei tanti inni e canzoni che venivano intonati durante le insurrezioni popolari. È solo con la morte di Giuseppe Verdi, nel 1901, che quel coro si fissa come emblema dell'eredità nazionale e della memoria risorgimentale. Un mese dopo i funerali solenni, il corpo di Verdi fu spostato nella cripta della Casa di riposo per musicisti fondata dallo stesso compositore. In quell'occasione, davanti a una folla di quasi trecentomila persone, Arturo Toscanini diresse il "Va' pensiero". Alcune fonti raccontano che ci vollero undici ore perché il corteo dal Cimitero Monumentale potesse raggiungere Piazza Buonarroti.

Da quel momento in poi il "Va' pensiero" esce dal suo contesto puramente operistico per trasformarsi in un complesso e a volte contraddittorio dispositivo retorico. È interessante come, durante il ventennio fascista, quel coro, pur rimanendo popolare, fu tenuto un po'



Funerale di Giuseppe Verdi al cimitero Monumentale di Milano, 30 gennaio 1901
Archivio Storico Ricordi

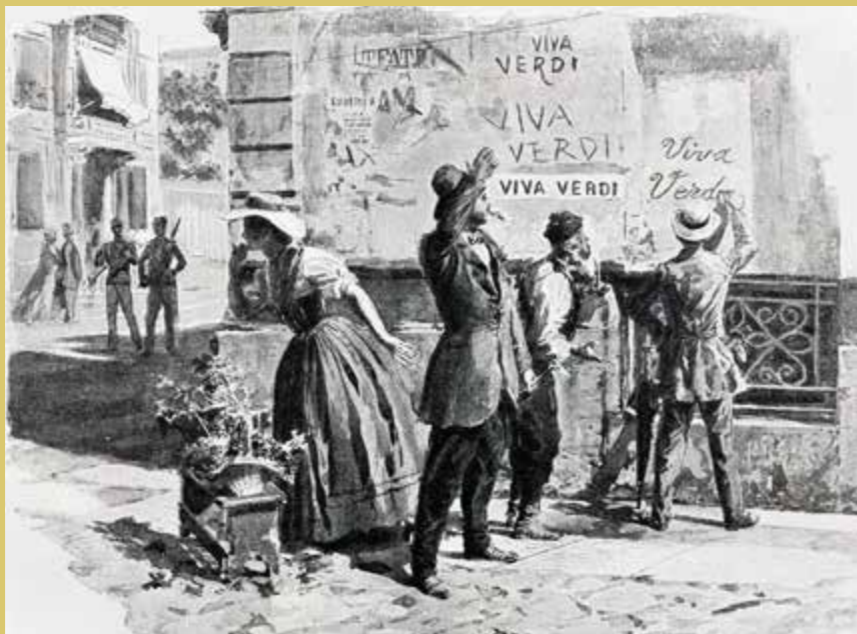


Illustrazione di periodo risorgimentale
Museo Teatrale alla Scala

in disparte. Un po' per i suoi riferimenti all'esilio del popolo ebraico, ma soprattutto per il suo malinconico tono elegiaco. Il *Nabucco* continuava a essere amato ed eseguito nei teatri, ma veniva accortamente depoliticizzato: l'Italia fascista, con le sue ambizioni imperiali, non poteva identificarsi in un popolo sofferente, oppresso o sconfitto. Il regime manteneva forte l'idea di un Giuseppe Verdi grande talento italiano, ma preferiva appropriarsi dei suoi lavori più marziali: prima fra tutti la marcia trionfale dell'*Aida*. Durante le celebrazioni verdiane del 1941 il "Va' pensiero" viene eseguito, ma all'interno di una cornice retorica controllata. Il coro perde la sua dimensione di lamento per essere assorbito in una generica, direi anodina, narrazione patriottica. È forse da quel momento che il "Va' pensiero" diventa qualcosa di simile a un contenitore neutro, pronto cioè a essere caricato dei significati più diversi a seconda delle contingenze storiche. Ogni volta che qualcuno avrà bisogno di un "popolo" - ferito, escluso, tradito - può riempirlo con un contenuto diverso. Anche nei primi decenni dell'Italia repubblicana il "Va' pensiero" continuerà a essere usato come

simbolo "soft" e un po' ingessato di un'unità nazionale più culturale che politica. Diventa insomma un monumento, forse anche un po' polveroso. Quando Ettore Scola usa il "Va' pensiero" nel suo film del 1976 *Brutti, sporchi e cattivi* fa un'operazione consapevolmente iconoclasta: prende il coro più nobile della tradizione italiana e lo scaraventa in una baracopoli della periferia romana più degradata, dimostrando così la trasformazione dell'inno verdiano in un dispositivo retorico che può essere agevolmente spostato anche dall'alto verso il basso. Con gli anni Ottanta e Novanta il "Va' pensiero" torna sorprendentemente a galla carico di significati nuovi. La spumeggiante televisione degli anni Ottanta comincia a riutilizzarlo come simbolo di un'italianità brillante e vagamente pop. *Va' pensiero* era il titolo di un'innovativa e per molti versi pionieristica trasmissione televisiva a metà tra il rotocalco culturale e l'approfondimento giornalistico. Dal 1987 al 1989 *Va' pensiero* fu ideata e condotta da Andrea Barbato e Oliviero Beha. La sigla della trasmissione era una rielaborazione pop del coro verdiano a opera di Peppe Vessicchio con varie facce note della tv che, con cuffie



Versione per solo coro del "Va' pensiero" scritta da Verdi nel 1842 per la Contessa Giuseppina Negroni Prati Morosini e a lei donata Museo Teatrale alla Scala

infilate in stile *We Are the World*, fingevano di intonare l'inno del *Nabucco*. Si andava da Alberto Moravia a Nicoletta Orsomando, dal trio Solenghi, Marchesini e Lopez a Gianni Minà. Proprio mentre la tv intelligente degli anni Ottanta neutralizzava il "Va' pensiero" trasformandolo in un giocoso inno alla libertà, appunto, di pensiero, altrove, nel profondo Nord, si stava già pensando di utilizzarlo diversamente. Umberto Bossi e la Lega Nord cominciavano ad adottarlo come canto identitario padano. Era una riappropriazione tanto significativa quanto ambigua: un coro nato quasi da subito come simbolo dell'unità nazionale veniva utilizzato da un movimento secessionista. Bossi lo propose anche come possibile nuovo inno nazionale, in alternativa all'inno di Mameli, ritenuto troppo legato a una retorica statale e militare. Il coro verdiano viene reinterpretato in chiave non più popolare ma populista come espressione di un popolo oppresso che viene disinvoltamente identificato con il Nord produttivo strangolato dalle tasse di Roma ladrona. Quando, nel 1997, arriva Zuccherò "Sugar" Fornaciari con la sua cover pop, parzialmente cantata in inglese,

delle intenzioni originali del "Va' pensiero" rimane solo lo scheletro melodico piegato a un pop in cui i concetti di popolare e populista si sovrappongono pericolosamente. Nel video, a cui partecipava un Gérard Depardieu ancora non caduto in disgrazia, vediamo una serie di stereotipate cartoline italiane e di untuosi richiami all'infanzia difficilmente digeribili da un pubblico di oggi. La storia del "Va' pensiero" non si esaurisce certo negli usi più o meno strumentali o trash che ne sono stati fatti: la sua forza è proprio nella sua universalità e nella potenza della sua melodia. Rimane un dispositivo aperto e ancora molto duttile e potente. Il "Va' pensiero" continua a sfuggire a ogni appropriazione definitiva. Quel Giordano evocato come paesaggio biblico oggi torna a essere un luogo reale e conteso, tra Gaza e Cisgiordania, e il lamento per una patria perduta perde la distanza dell'allegoria. Il "Va' pensiero" oggi non ci racconta più solo qualcosa del passato italiano, ma ci ricorda come parole come esilio e "patria sì bella e perduta" possono cambiare senso e peso a seconda di chi le pronuncia e di chi le ascolta.



Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

Un tailleur per Toscanini

Poche le pellicce, che prima della guerra si portavano anche in estate, assenti i gioielli, sostituiti da *pensées* di fiori profumati, molti sorrisi. Le immagini della serata scaligera dell'11 maggio 1946 sono lo specchio di una società che sta rinascendo attraverso mille piccoli dettagli

di Fabiana Giacomotti

Fra le molte immagini fotografiche e le riprese di Arturo Toscanini conservate nell'archivio dell'Istituto Luce, che includono un delizioso film muto sottotitolato del giugno 1930 dove lo si vede conversare con "l'eletta società romana" durante una colazione offerta in suo onore in Campidoglio - le signore portano i cappelli a larga tesa inclinati e gli abiti lunghi di organza di seta stampata con le maniche a sbuffo del periodo - vi è un filmato del 1944 registrato negli studi della NBC. Presenta l'ouverture della *Forza del destino*, diretta con lo stile energico e imperioso del Maestro esule negli Stati Uniti dal 1939, ma il suo valore non risiede tanto nella scelta musicale, quanto nel montaggio. Lungo tutti i ventuno minuti di riprese, che includono Jan Pierce mentre intona la "Star-Spangled Banner", la telecamera non si muove quasi mai dal volto del Maestro: a lui tocca il labiale sulla "home of the brave", la patria dei coraggiosi che conclude l'inno, ed è lui l'unico volto che la regia sovrappone all'immagine del *broadcasting*, cioè la diffusione al tempo stesso fisica e metaforica del concerto in corso, che viene visualizzata attraverso le immagini della regia intenta sull'equalizzatore, ma anche delle antenne, dei fili e dei piloni nordamericani alla Faulkner ripresi a perdita

d'occhio lungo campagne piatte che gli italiani, cioè i pochi che si avventurino al cinema in quell'anno di guerra civile, di repubblica sociale e di occupazione seguiti alla caduta di Mussolini, non hanno mai visto eppure sognano. È quello lo scopo: far sapere agli spettatori di *Resurrezione*, di *Zazà*, di *Sorelle Materassi* - i pochi titoli di stagione di un'industria cinematografica ormai quasi priva di pellicola per stampare - che la patria del coraggio c'è e i suoi figli stanno risalendo l'Italia, con il Maestro di tutti che li guida e li sprona verso un nuovo destino.

Questo documento, peraltro disponibile sulla piattaforma aperta, *free*, del catalogo Luce, trova una perfetta corrispondenza, di certo non casuale, con la cronaca che tutti i giornali del mondo fecero del viaggio di Toscanini due anni dopo verso l'Italia e la riapertura del Teatro alla Scala ricostruito e restaurato con i fondi e l'aiuto dei milanesi e dello stesso Maestro. Sei secoli dopo il getto delle fondamenta del Duomo, quando regalarono alla "Fabbrica" il loro lavoro e i loro beni ricchi o miseri per offrirsi la cattedrale più sontuosa del Sud Europa come gli archivi ancora testimoniano - bottoni, maniche, ricami, lenzuola, poi rivenduti all'incanto - i milanesi avevano unito le forze perché ancor prima delle case risorgesse il loro Teatro. Pochi viaggi più



del suo ottennero tanta risonanza sui giornali. Partì il 21 aprile, in volo, mentre la stampa segnalava le tappe del progressivo avvicinarsi con titoli partecipi e accorati: "Sarà a Milano in aprile", "Sarà in Italia il 24", "È giunto in Irlanda". Negli anni della ricostruzione, in cui i giornali uscivano con due pagine, quattro in occasioni eccezionali, il Maestro conteneva lo spazio a capi di stato, regnanti, politici di primo piano. Come in realtà, e in effetti, era. Il 23 aprile, la rubrica di Bequadro sul Corriere d'Informazione recava il titolo definitivo: "Tra poche ore Toscanini". Era a Chiasso: uno scatto lo ritrae pensoso accanto al sovrintendente Antonio Ghiringhelli, corso ad accoglierlo alla frontiera, e alla figlia Wally, che ha i capelli raccolti in quel particolare turbante con il tamburello a imitazione medievale in uso da prima della guerra per ovviare alla carenza di permanenti e messe in piega, lo "snood". Il 27 era a Milano a casa, in via Durini, il 1° maggio iniziava le prove. La città visse il concerto di sabato 11 ora per ora, il programma circolò subito insieme con la notizia che una serie di altoparlanti installati fino a Piazza

Duomo avrebbero permesso anche ai tantissimi che non potevano permettersi il biglietto, nemmeno in galleria, di ascoltare e stringersi nell'orgoglio e nella commozione. Un posto in platea costava centomila lire, un'enormità, il ricavo fu di 25 milioni, necessarissimi al Teatro come alla città. La scelta del Maestro di aprire con la *Gazza ladra* parve incongrua solo per il primo istante, tutti capirono subito. La cronaca che ne fece Franco Abbiati la mattina dopo, molto insistendo sulle "suggestioni del *Pelléas*" e le "costruzioni ciclopiche" del "Te Deum" verdiano ("L'arte di Toscanini consacra la rinascita della Scala") occupa cinque colonne di pagina 3; la quarta e la quinta sono lasciate a fittissimi annunci di piccola pubblicità che stringono il cuore. Una lista infinita di auto di lusso o Topolino, di ghiacciaie, pianoforti a coda, macchine da cucire. E pellicce. Molte. "Pelliccia ermellino, cappa estiva, svende privata a privata". Segue numero di telefono, ancora di cinque cifre. Il crollo di una società si legge in questi dettagli, così come il cambiamento del gusto: nessuno avrebbe più indossato pellicce estive, nessuno avrebbe più richiesto gli ermellini di cui si



vestivano le bambine benestanti e le signore fragili e slanciate dei *pochoir* di Barbier. La pelliccia diventava sogno borghese, vistoso e durevole: "il" visone, e "la" volpe ("mi sono fatta le volpi, mi farò le volpi", come avrebbe chiosato perfida, pochi anni dopo, Camilla Cederna, sbertucciando le mogli della nuova borghesia ansiosa di riconoscimento sociale). Le immagini della platea di quella sera di sabato 11 maggio 1946 ci dicono però che il momento della Lambretta e del frigorifero a rate non è ancora arrivato. Le signore hanno i capelli lunghi sotto le orecchie e arricciati di fresco, con la scriminatura di lato e l'onda alta dello stile in voga nell'immediato anteguerra. Alcune di loro indossano una pelliccia sulle spalle, una addirittura una pregiatissima lince. Non sono molte, però. Nessuna sfoggia gioielli o tanto meno gli abiti lunghi che dagli anni Cinquanta in poi faranno la fortuna scaligera di Gigliola Curiel, di Pirovano o di Marcel Rochas. Nel palco dove siedono Pietro Nenni, fresco deputato e futuro ministro per la Costituente, e l'impresario Remigio Paone, una bella foto conservata nell'archivio Publifoto mostra le signore in tailleur

scuro, sul quale una di loro ha appuntato una *pensée* di orchidee. Il momento solenne richiede qualche piccolo simbolo sofisticato, ma anche chi è riuscito a conservare, alcuni ad accrescere come sempre nelle guerre, il proprio patrimonio, non si abbasserebbe mai a mostrarlo. Il tailleur, rigoroso, è il segno della nuova femminilità impegnata, e lo sarà per molti anni, indossato anche la sera. Dal palco reale, dove siedono gli ospiti della Casa di Riposo Giuseppe Verdi, sono scomparse le insegne dei Savoia; Umberto partirà esule per Cascais trentadue giorni dopo. Fuori dalla Scala, un fotografo appostato alle finestre del futuro Ridotto Toscanini immortalava la folla assiepata già da ore: gli uomini sono in giacca e cravatta, le ragazze hanno il colletto bianco che spunta dal maglioncino e non portano il cappello. Lo guardano, sorridono tutti.

La musica del regime

di Armando Torno

Il libro di Harvey Sachs nella prima edizione di Londra del 1987 s'intitolava *Music in Fascist Italy*, nel 1995 era tradotto da Luca Fontana per il Saggiatore con il titolo *Musica e regime*. Ora ritorna disponibile, con una nuova prefazione dell'autore (e un aggiornamento bibliografico di Benedetta Zucconi): è stato chiamato, seguendo l'originale, *Musica nell'Italia fascista*. Un testo ricco di notizie, testimonianze e dati in cui vi è, tra l'altro, un'intervista a Massimo Mila: una decina di pagine ricche di preziose indicazioni su quel che accade alla musica in Italia durante il fascismo. Il libro esamina ciò che avvenne nelle istituzioni, come si giunse al controllo di conservatori e teatri, cosa fecero i compositori, come si comportarono gli esecutori e anche le conseguenze delle leggi razziali. Un capitolo è dedicato al caso Toscanini, il celebre direttore che in un primo tempo si avvicinò alle idee di Mussolini e poi ne divenne un fiero avversario. È una storia che sorprende, di cui fanno parte i sindacati fascisti dei musicisti o la fondazione del Maggio Musicale Fiorentino, un'istituzione che fu creata come mezzo di propaganda, via via sino al ruolo musicale della prestigiosa Accademia d'Italia. Senza contare che musicisti di spicco, quali Respighi (che mai prese la tessera del partito fascista), Pizzetti, Casella o Malipiero erano divisi da atteggiamenti che oscillavano tra fede sicura, dissenso e prudenza, sovente cavandosela con qualche ambiguità. Gli esempi ricordati da Sachs sono numerosi, come mostra il caso di Beniamino Gigli con la sua adesione priva di dubbi che nelle memorie postbelliche diventa "una pura questione di formalità". Basterà ricordare il testo del telegramma inviato dal medesimo Gigli al duce dopo la nomina a commissario della Confe-



Harvey Sachs
Musica nell'Italia fascista
il Saggiatore - pp. 400 - € 28

derazione degli artisti lirici. In esso si legge: "... mi riempie di orgoglio perché più direttamente mi pone al servizio del grande capo. Porrò ogni impegno per assolvere il gradito incarico con fede ardentemente fascista...". È soltanto un esempio, altri non mancano. Così come si trovano nel Terzo Reich o nella Russia di Stalin. La musica ha vissuto anche queste avventure.

Schubert, forma e abbandono

di Luca Ciammarughi

Se il 2027 sarà l'anno di Beethoven, con l'anniversario dei 200 anni dalla morte, nel 2028 toccherà a Franz Schubert, che finì i suoi giorni a Vienna a soli trentun anni, meteora del nascente Romanticismo. L'avvicinamento al duecentenario schubertiano porta con sé una riflessione sull'interpretazione di un compositore che solo nel secondo Novecento è stato progressivamente compreso, superando l'immagine di "Beethoven minore", geniale nelle piccole forme (il Lied innanzitutto) ma prolisso e poco logico nelle composizioni di vasto respiro. Ascoltando il nuovo disco di Arcadi Volodos (che proprio con la "divina lunghezza" della Sonata D 894 di Schubert - accostata a pagine di Chopin - è atteso al Piermarini per la serie Grandi pianisti alla Scala domenica 17 maggio) ci si accorge di quanto il pianista di Leningrado abbia meditato sul compositore viennese, fino a superare i cliché che ne hanno limitato a lungo la ricezione. Se Alfred Brendel, in un pionieristico saggio del 1976, affermava giustamente che Schubert si muove più come un "sonnambulo" rispetto all'"architetto" Beethoven, Volodos sembra fare un passo ulteriore: costruisce la sua lettura della Sonata D 850 in re maggiore con solidità granitica, evidenziandone la rigorosa compattezza formale, ma al contempo sa anche abbandonarsi in maniera raddomantica a quelle digressioni oniriche (esemplare l'ispiratissimo Andante con moto) in cui Schubert decide consapevolmente di andare "alla deriva", aprendo la strada al mondo di Bruckner e di Mahler. Quasi una sintesi fra lo Schubert di Sokolov e quello di Lupu. E non è certo casuale l'accostamento con lo Schumann delle *Kinderszenen*: il candore apparentemente ingenuo con cui Schubert ci delizia nel finale della Sonata,



Arcadi Volodos
Schubert, Schumann
Sony Classical

profondamente immerso nello spirito del *Volkslied*, si approfondisce nella raccolta schumanniana e diventa estasi ma anche dolore segreto di un adulto che cerca disperatamente di ritrovare un'unità perduta, quella di un mitizzato e forse mai esistito giardino d'infanzia. Anche se Schumann, dissimulando il suo lato femminile, quasi rimproverava a Schubert di essere "virile, ma non quanto Beethoven", non è difficile accorgersi che la fratellanza fra Schubert e Schumann è totale proprio nelle pagine più eteree e delicate, di cui Volodos sa esprimere l'ineffabile *Sehnsucht*. Senza per questo trascurare quegli aspetti energici e volitivi che danno vita ad antinomie meravigliosamente spiazzanti.

Memorie della Scala

Il patrimonio degli Archivi del Teatro

Archivio e digitalizzazione

La digitalizzazione dell'Archivio Bozzetti e Figurini della Scala procede con un lavoro sistematico di fotografia ad alta definizione e catalogazione, tutelando materiali fragili e rendendo accessibile un patrimonio vastissimo

di Luciana Ruggeri

Un tema centrale nel dibattito sulle politiche culturali e sull'innovazione tecnologica è la digitalizzazione del patrimonio culturale. Le vari istituzioni chiamate in campo, come musei, archivi, biblioteche, già da tempo sentivano il bisogno di preservare i beni da loro custoditi perché fragili e soprattutto unici; ma preservare senza far conoscere, o meglio senza condividere al grande pubblico, non avrebbe permesso né conoscenza né valorizzazione. La necessità, quindi, di comunicare, valorizzare e condividere il patrimonio culturale ha spinto le istituzioni ad adottare strumenti digitali capaci di superare i limiti fisici degli spazi espositivi e di raggiungere un pubblico sempre più ampio e diversificato grazie alla crescente disponibilità di strumenti digitali avanzati, che hanno trasformato radicalmente le modalità di conservazione, studio e fruizione dei beni culturali, offrendo nuove opportunità alle istituzioni preposte alla tutela e alla valorizzazione della memoria storico-artistica.

In questo contesto, il digitale si configura come uno strumento strategico, capace di trasformare le

modalità di conservazione, studio e valorizzazione del patrimonio. Non bisogna dimenticare che il patrimonio digitalizzato costituisce anche una risorsa preziosa per la ricerca scientifica. Strumenti digitali avanzati consentono analisi comparative, studi di dettaglio e applicazioni basate sull'intelligenza artificiale, come il riconoscimento automatico di testi, immagini o stili artistici. La possibilità di incrociare grandi quantità di dati provenienti da collezioni diverse apre nuove prospettive interdisciplinari, favorendo la collaborazione tra storici dell'arte, informatici, archivisti e restauratori. La digitalizzazione, però, richiede investimenti economici significativi, competenze tecniche specializzate e infrastrutture adeguate ad avviare e portare avanti progetti digitali di qualità.

Con la digitalizzazione, però, non si intende un dato salvato per sempre, anzi spesso i supporti digitali e i formati tecnologici tendono rapidamente a non essere più accessibili o addirittura leggibili, per cui è necessario avviare una politica preventiva di gestione a lungo termine dei dati pensando a una strategia di conservazione digitale continua e sostenibile. La digitalizzazione non sempre risolve, perché non bi-



Fotografia di un figurino di Vera Marzot per un costume indossato da Carla Fracci nel *Guglielmo Tell*, Stagione 1988-1989



Foto post-produzione con logo del Teatro alla Scala e cartella colori di un bozzetto di Piero Tosi per *La sonnambula*, Stagione 1954-1955

sogna dimenticare le questioni legate ai diritti d'autore, alle proprietà intellettuali e alla protezione dei dati, che possono limitare la diffusione in rete dei contenuti o delle immagini. Non va infine sottovalutato il rischio della fruizione esclusivamente digitale, che potrebbe portare a una perdita di consapevolezza del valore materiale e storico dell'opera originale. Insomma, la digitalizzazione del bene culturale deve configurarsi come uno strumento complementare, e non sostitutivo, del bene materiale, evitando che diventi unica modalità di fruizione diretta ed esclusiva del patrimonio. La digitalizzazione del patrimonio culturale non è solo una questione tecnologica, ma una sfida culturale e strategica che, se affrontata con una visione a lungo termine, può contribuire in modo decisivo alla conservazione, alla diffusione della conoscenza e alla partecipazione culturale, permettendo al digitale di essere un vero ponte tra passato e futuro, capace di rendere il patrimonio un bene realmente condiviso e vivo nella società contemporanea.

Vediamo ora però cosa si intende con il termine digitalizzazione e quale strada sta percorrendo l'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala per digitalizzare il proprio patrimonio. Con il termine digitalizzazione si intende il processo di conversione di beni materiali e immateriali in formato digitale. Questo include opere d'arte, reperti archeologici, documenti archivistici, manoscritti, fotografie, edifici storici, ma anche tradizioni orali, spettacoli, musiche e saperi locali. Tecnologie come la scansione 2D e 3D, la fotografia

ad alta risoluzione, la modellazione virtuale e la realtà aumentata consentono di creare riproduzioni accurate e interrogabili, che possono essere archiviate, studiate e diffuse online.

La Fondazione Teatro alla Scala risponde alle nuove esigenze di digitalizzazione del patrimonio culturale creando innanzitutto una reale mappatura dei beni conservati, realizzando un censimento delle proprie opere e infine fotografando e inventariando i contenuti di ogni archivio. Tra gli esempi più virtuosi di digitalizzazione della Fondazione Teatro alla Scala c'è l'Archivio Bozzetti e Figurini, costituito da circa 30.000 pezzi originali. Oltre alle opere di scenografi e costumisti di più stretta provenienza teatrale - su tutti basti ricordare Nicola Benois ed Ezio Frigerio - include anche pezzi di artisti provenienti da ambiti diversi, come Alberto Savinio, Giorgio De Chirico, Alberto Burri, Lucio Fontana, Renato Guttuso, Salvatore Fiume e molti altri ancora. Grazie alla collaborazione dell'Associazione Amici della Scala, a partire dagli anni Ottanta il patrimonio di bozzetti e figurini è stato riordinato, inventariato e poi, per volontà della Fondazione, posto in sicurezza in una cella-caveau a temperatura e umidità controllate. Vittoria Crespi Morbio, attuale Presidente dell'Associazione Amici della Scala, ha dato paternità a ogni immagine conservata e ancora oggi continua a studiare i vari artisti, curandone le monografie della collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala".

Accanto all'immenso lavoro di Vittoria Crespi-Morbio, la Fondazione Teatro alla Scala prosegue il lavoro di tutela

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 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 Sostakovič

1 | 4 | 8 (h14:30) | 12 | 17 febbraio 2026
**GÖTTERDÄMMERUNG
(DER RING DES
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 DES
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,
8 novembre 2026
FAUST
Charles Gounod

BALLETO

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**
Rudolf Nureyev

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**
Quinta edizione

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

1 | 5 | 7 | 9 | 13 | 17 | 19 | 21 | 22 | 23 ottobre 2026
GISELLE
Jean Coralli - Jules Perrot

7 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 (h14:30), 18, 19 (h14:30;
h20:00), 21 novembre 2026
**BALANCHINE BAUSCH
STRAVINSKIJ**
Apollo / George Balanchine
Le Sacre du printemps / Pina Bausch

delle opere acquisendo le immagini in alta definizione e seguendo quelli che sono gli standard della valorizzazione e della tutela dei beni culturali. Le opere conservate dall'Archivio Bozzetti e Figurini sono, per la maggior parte, opere nate come materiale di lavoro e non da esporre nonostante siano state create da pittori famosi. I supporti spesso adoperati quindi sono materiali molto fragili e soggetti a degrado naturale, per cui si è reso necessario sottoporre queste opere a digitalizzazione permettendo di ridurre la manipolazione diretta e di avere anche uno strumento di documentazione per eventuale restauro in caso di danneggiamento ulteriore. L'analisi digitale infatti può supportare restauratori e studiosi nel monitoraggio dello stato di conservazione e anche nella eventuale pianificazione degli interventi. A oggi sono stati acquisiti in alta definizione circa 16.000 pezzi della collezione, ma il processo continua anno dopo anno. La Fondazione Teatro alla Scala, scatto dopo scatto, si sta avviando a una fase di completa digitalizzazione del patrimonio di bozzetti, figurini e studi. La testimonianza della fotografa Giulia Bellezza, che collabora da circa un anno con la Fondazione, chiarisce quanta dedizione e quanta passione ci sia dietro ogni scatto: "Sono ormai parecchi mesi che con Luciana Ruggeri abbiamo intrapreso il lavoro di digitalizzazione dell'Archivio Bozzetti e Figurini del Teatro alla Scala. Autore per autore, opera per opera riproduco fedelmente quello che emerge dai cassetti, annotando il numero di inventario, per poi archivarlo nella sua cartella di destinazione, dopo alcuni aggiu-

stamenti in post-produzione. Ciascun file con cartella colore e logo del Teatro. Può sembrare un lavoro ripetitivo e monotono. In realtà ogni giorno all'apertura di quei cassetti inizia un viaggio, ogni volta diverso. Che sia attraverso un bosco intricato o dentro le mura di un castello, dentro paesaggi a volte surreali e onirici a volte talmente reali che pare di averci vissuto davvero, noi ci immergiamo. Seguiamo personaggi vestiti di pepi, velluti, tuniche, pizzi, merletti e marsine, che a volte pare di sentirne il peso e la consistenza sotto le dita tanto sono ben riprodotti. Digitalizzare un archivio come questo permette di stare in contatto con vere opere d'arte. Ho una formazione classica, ho sempre avuto bene in mente il valore dello studio e del recupero di quello che è venuto prima di noi. Credo che questo lavoro sull'archivio ben lo rappresenti, che non sia una semplice riproduzione, ma un ridare vita e visibilità a uomini e donne armati soltanto di colori, fogli, sapiente maestria e sconfinata fantasia". Non si può ormai negare che l'integrazione delle tecnologie digitali apra la strada a modalità innovative di valorizzazione del patrimonio. Realtà virtuale e aumentata, intelligenza artificiale e applicazioni immersive offrono nuove possibilità di interpretazione e narrazione del patrimonio, ricostruzioni storiche. Questi sono gli strumenti che stimolano l'interesse delle giovani generazioni, abituate a linguaggi visivi e interattivi. È verso questo obiettivo che si indirizza l'impegno della Fondazione Teatro alla Scala, tramite la conservazione e la valorizzazione del proprio patrimonio.



YANNICK
NÉZET-SÉGUIN

YUJA WANG

MARTIN SCORSESE

SONYA YONCHEVA

MICHAEL BUBLÉ

REACH FOR THE CROWN



SUPPORTING THE ARTS SINCE 1976



THE DAY-DATE



ROLEX