

TEATRO ALLA SCALA



PELLÉAS ET MÉLISANDE

CLAUDE
DEBUSSY

STAGIONE D'OPERA 25/26

Si ringrazia Fondazione Monte di Lombardia
per il progetto di accessibilità culturale dedicato alle scuole



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA

per la musica, la cultura, l'arte.



Piazza della Scala, Milano 1800.

La Fondazione Monte di Lombardia, che da sempre si impegna a promuovere progetti nell'ambito culturale, sostiene e incoraggia studenti e studentesse ad avvicinarsi al mondo della danza e dell'opera lirica.

Il coinvolgimento delle giovani generazioni rappresenta, infatti, il futuro del teatro e la condivisione dei valori di arte e cultura, imprescindibili all'interno della società contemporanea, oltre che lo stimolo verso un pensiero critico e un'occasione di confronto e di crescita.

La Fondazione Monte di Lombardia è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, che raccoglie l'eredità storica dei Monti di Pietà di Milano e Pavia. La Fondazione persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e territoriale,

sostenendo progetti nei settori di arte e cultura, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica.

Il settore culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative di collaborazione con le principali istituzioni culturali di Pavia e Milano, contribuendo così a generare valore da destinare alla collettività.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì, 22 aprile 2026 | Ore 20

Abbonamento Prime Opera

REPLICHE

Domenica, 26 aprile

Turno C | Ore 14,30

Giovedì, 30 aprile

Turno A | Ore 20

Domenica, 3 maggio

Turno G | Ore 20

Mercoledì, 6 maggio

Turno B | Ore 20

Sabato, 9 maggio

Turno D | Ore 20

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

SOMMARIO

6 L'opera in breve

Emilio Sala

9 Il soggetto

Emilio Sala

12 La musica

Emilio Sala

18 Claude Debussy

Antonio Polignano

21 In video

Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco

Giacomo Campora

Claudio Descalzi

Marcello Foa

Melania Rizzoli

Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE

DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

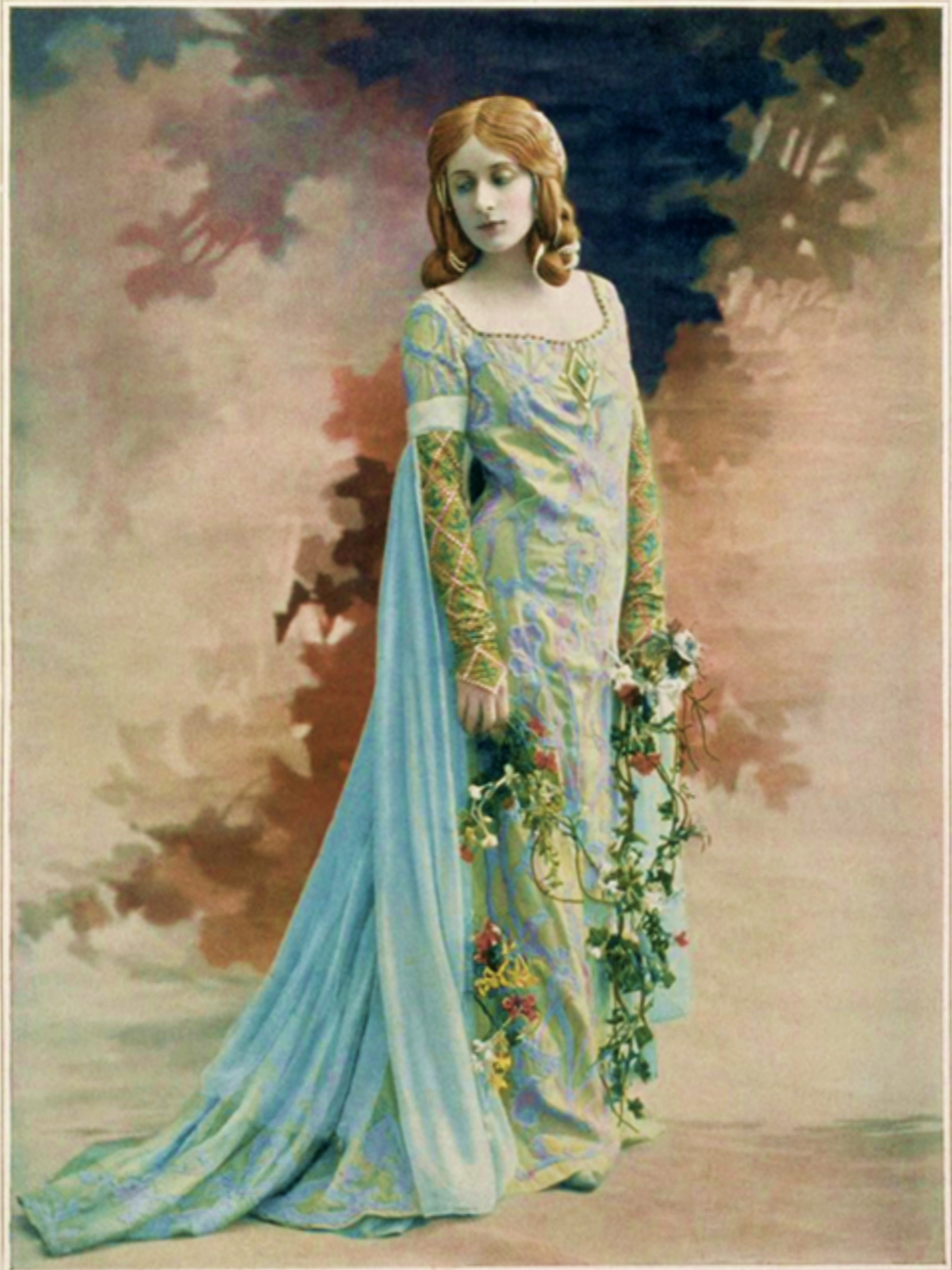
Membri effettivi

Lucia Calabrese

Antonio Cattaneo

LE THEATRE

DIRECTEUR G. LONCHON — Rédacteur en chef G. COSSERY — Secrétaire G. COSSERY — Administrateur G. COSSERY — Libraire de FIGARO, 26, rue
 Boulevard des Capucines — 14, Boulevard des Capucines — 14, Boulevard des Capucines — 14, Boulevard des Capucines — 14, Boulevard des Capucines



Théâtres
 THEATRE NATIONAL DE L'OPERA-COMIQUE. — PELLEAS ET MELISANDE. — M^{lle} GARDEN. — Rôle de Mélisande

ÉDITEURS : Manzi, Joyant & C^e, 24, Boulevard des Capucines, Paris. — PRIX NET : 2 fr. ; Étranger, 2 fr. 50

L'OPERA IN BREVE

Emilio Sala

Per capire il ruolo svolto da *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck nella vita artistica di Debussy, conviene partire dalla famosa conversazione che il compositore ebbe con il suo professore di conservatorio Ernest Guiraud, conversazione scrupolosamente trascritta da Maurice Emmanuel presente nell'aula in cui avvenne.

Il poeta ideale, l'unico per il quale scriverebbe musica teatrale, è per Debussy qualcuno capace «di dire le cose a metà e di creare una storia senza luogo e senza tempo». Solo così egli potrebbe evitare gli errori del teatro musicale contemporaneo, primi fra tutti il realismo volgare e l'enfasi canora. «Sogno un poema drammatico che non mi condanni a degli atti lunghi, pesanti; che mi fornisca delle scene mobili, di carattere molto diverso fra loro; in cui i personaggi non discutono, ma subiscono la vita e il destino.» Siamo nel 1889. In questo quadro non ci stupiamo della profonda impressione che *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck avrebbe suscitato qualche anno più tardi nel compositore. Il dramma, che si svolge nella *no man's land* di Allemonde, fu l'atto di nascita, nel 1893, del futuro Théâtre de l'Œuvre, diretto da Lugné Poe, che divenne ben presto un vero e proprio tempio del simbolismo. Debussy decise subito che quel dramma, scritto in una prosa poetica e trasognata, sarebbe diventato l'opera che

tanto agognava. Cominciò a musicarlo dalla scena d'amore del IV Atto - uno dei luoghi a maggior pericolo di retorica melodrammatica. Ebbene, il "Je t'aime" di Pelléas, uno dei punti apicali dell'intero dramma, viene pronunciato senza acuti stentorei e anzi nel più assoluto silenzio orchestrale. La risposta di Mélisande ("Je t'aime aussi") è intonata a voce così bassa che quasi non si sente (Pelléas: "...Oh! qu'as tu dit, Mélisande!... Je ne l'ai presque pas entendu"). Solo a questo punto riprende l'orchestra, ma timidamente, con quattro accordi in pianissimo. Scrivendo a Ernest Chausson il 2 ottobre 1893, Debussy commenta evidentemente questa scena quando afferma di essersi «servito, peraltro in modo del tutto spontaneo, di un mezzo che mi sembra assai raro, cioè (non ridete) del silenzio». Non si può non citare almeno un passo del famoso *Debussy e il mistero* di Vladimir Jankélévitch (un libro che risale al 1949): «Come l'essere si staglia sullo sfondo illimitato del non-essere, così la musica di Debussy è completamente im-

mersa nell'oceanografia del silenzio». In essa sfumano continuamente i confini tra la presenza e l'assenza. Tanto l'enfasi melodrammatica tradizionale quanto la magniloquenza wagneriana sono bandite dalla drammaturgia musicale debussiana. Per il compositore di *Pelléas et Mélisande*, Wagner è un punto d'arrivo, non di partenza. Come scrisse l'anno in cui la sua opera andò finalmente in scena (1902), «il fallait chercher *après* Wagner et non *d'après* Wagner». Così egli non si proclamò librettista di se stesso, né si fece ridurre il dramma di Maeterlinck a mo' di libretto, ma mise in musica direttamente il testo letterario, mantenendo la prosa e concedendosi soltanto alcuni tagli. Una scelta che ha fatto di Debussy uno dei primi inventori della cosiddetta *Literaturoper*. Naturalmente, nonostante le dichiarazioni antiwagneriane, non è possibile immaginare *Pelléas et Mélisande* senza *Tristan und Isolde* e *Parsifal*. Certo, il *Musikdrama* di Wagner viene sottoposto a un processo di decantazione, *dépouillement*, dedrammatizzazione, ma resta pur sempre leggibile in filigrana. Rivela-tore a questo proposito è l'uso dei *Leitmotive* - un uso parco e più decorativo che strutturale, d'accordo, ma comunque riconoscibile. Nel 1926 Maurice Emmanuel identifica tredici motivi principali in *Pelléas et Mélisande*. Secondo Edward Lockspeiser, il modo migliore per riassumere il metodo compositivo di Debussy è forse «quello di riferirsi alla semplice definizione di Cézanne: "Je travaille sur le motif". Il motivo è il disegno generatore o il simbolo». Esso è, per Debussy, un segno misterioso o arabesco, la sonorizzazione di quel destino

che subiscono i personaggi (per riprendere le sue stesse parole del 1889). Ecco perché, a differenza che in Wagner, i motivi di *Pelléas et Mélisande* proprio *non possono* essere cantati dai personaggi. Le loro occorrenze sono finestre aperte su una dimensione che trascende lo spazio e il tempo della rappresentazione, dell'*actio scænica*: il loro effetto è una sorta di «reminiscenza ellittica» (per dirla ancora con Jankélévitch), esse ci spingono là «où l'Imprécis au Précis se joint».

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

IN APERTURA

Mary Garden nel ruolo di Mélisande in *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy. Copertina della rivista "Le Théâtre", numero 84, giugno 1902.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

GENERE

Dramma lirico in cinque atti e dodici quadri

LIBRETTO DI

Maurice Maeterlinck

MUSICA DI

Claude Debussy

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

ASSOLUTA

30 aprile 1902

Parigi

Opéra-Comique

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

ITALIANA

2 aprile 1908

Milano

Teatro alla Scala

DIRETTORE D'ORCHESTRA

André Messager

SCENE

Lucien Jusseaume
e Eugène Ronsin

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Arturo Toscanini

SCENE

Angelo Parravicini,
Vittorio Rota, Mario Sala,
Carlo Songa

COSTUMI

Sartoria Teatrale Chiappa

Pelléas	<i>tenore</i>	Jean Périer	Fiorello Giraud
Golaud	<i>baritono</i>	Hector Dufranne	Pasquale Amato
Arkel	<i>basso</i>	Felix Vieuille	Giulio Cirino
Yniold	<i>soprano</i>	C. Blondin	Tina Schinetti
Un médecin	<i>baritono</i>	Viguié	Costantino Thos
Mélisande	<i>soprano</i>	Mary Garden	Cesira Ferrani
Geneviève	<i>contralto</i>	Jeanne Gerville-Réache	Nerina Lollini

IL SOGGETTO

Emilio Sala

ATTO I

Una foresta.

Golaud si è perso durante una battuta di caccia inseguendo una preda. Presso una fontana incontra una fanciulla che piange: Mélisande. Nonostante le titubanze della ragazza, visibilmente traumatizzata, riesce a convincerla a seguirlo.

Un appartamento nel castello.

Geneviève, madre di Golaud e Pelléas, legge una lettera al vecchissimo re Arkel, nonno di entrambi. L'ha spedita Golaud al fratellastro più giovane, Pelléas: egli ha sposato Mélisande e attende il permesso di tornare a casa con la moglie.

Davanti al castello.

Geneviève e Mélisande guardano il tramonto davanti al mare. Sopraggiunge Pelléas. Forse si sta avvicinando una tempesta. Si sente riecheggiare un coro di marinai in lontananza. Pelléas annuncia a Mélisande la sua intenzione di partire. La cognata gli chiede di restare.

ATTO II

Una fontana nel parco.

Pelléas e Mélisande giocano nei pressi di una vecchia fontana abbandonata, la cui acqua miracolosa restituiva un tempo la vista ai ciechi. È mezzogiorno. La giovane sposa lancia per scherzo in aria l'anello nuziale che cade nell'acqua profonda e si perde.

Un appartamento nel castello.

Golaud è a letto ferito: durante una battuta di caccia, a mezzogiorno, il suo cavallo l'ha disarcionato. Mélisande lo accudisce, ma poi si mette a piangere: non è felice. Il marito cerca di confortarla, ma si accorge che non ha più l'anello al dito. Mélisande dice, mentendo senza ragione, di averlo perso nella grotta vicino al mare. Golaud esige che la moglie si rechi immediatamente, nonostante l'oscurità, a cercare l'anello con Pelléas.

Una grotta in riva al mare.

Pelléas e Mélisande entrano agitati nella grotta. Il luogo è immerso nelle tenebre. Di colpo la luce lunare illumina tre vecchi poveri addormentati: c'è una terribile carestia nel paese, ma perché sono andati a rifugiarsi lì?

ATTO III

Su una torre del castello.

Mélisande, alla finestra, pettina i suoi lunghissimi capelli cantando una vecchia canzone. Entra Pelléas che prende tra le mani i capelli di Mélisande baciandoli e accarezzandoli. Sopraggiunge Golaud che, decisamente irritato, sgrida i due giovani: è tardi, non è più l'ora di giocare.

I sotterranei del castello.

Golaud porta il fratellastro a guardare nel fondo dell'abisso, nei sotterranei del castello, da cui trasuda un forte odore di morte. L'atmosfera è gravida di minacce. Pelléas si sente soffocare e decide di risalire.

Una terrazza all'uscita dei sotterranei.

Pelléas torna a respirare e a bearsi della luce del sole ormai vicino a mezzogiorno. Golaud mette fine allo slancio lirico del fratello, esortandolo d'ora in poi a evitare il più possibile la cognata Mélisande.

Davanti al castello.

Golaud, in preda alla gelosia, si serve del piccolo Yniold, suo figlioletto nato da un precedente matrimonio, per cercare di spiare Mélisande attraverso la finestra della sua camera. Lo fa salire sulle sue spalle e lo interroga pressantemente, ma il bambino si spaventa e chiede di scendere.

ATTO IV

Un appartamento nel castello.

Questa volta Pelléas sta davvero per partire e chiede a Mélisande un ultimo appuntamento: si vedranno presso la fontana abbandonata, dove Mélisande ha perso l'anello.

Stesso luogo.

Arkel, guarito da una lunga malattia, si rivolge affettuosamente a Mélisande. Entra Golaud che, in preda a una crisi di gelosia, getta a terra la moglie e la trascina per i capelli.

Una fontana nel parco.

Il piccolo Yniold cerca di sollevare una pesante pietra per recuperare la sua palla d'oro che è scivolata sotto di essa. Si sente passare un gregge in lontananza.

Stesso luogo.

Arriva Pelléas. È l'ultima sera: egli deve dire a Mélisande ciò che le ha sempre taciuto. Quest'ultima entra impaurita. I due si confessano il loro amore quasi in silenzio. Sopraggiunge Golaud con la spada sguainata. Colpisce Pelléas e insegue Mélisande che fugge, in silenzio.

ATTO V

Una camera nel castello.

Mélisande è a letto, addormentata. Nonostante la sua ferita sia lievissima, sta morendo. Golaud si dispera. Mélisande si sveglia e chiede di aprire la finestra per vedere la luce del crepuscolo. Golaud cerca ancora di far confessare alla moglie la verità: ha amato Pelléas? Ma Mélisande non capisce, è sempre più lontana. Sembra la sorella della bambina ch'ella ha partorito quasi senza accorgersene. Ora tocca alla piccolina il destino di vivere, dice Arkel. Mélisande muore dolcemente, in silenzio.

PELLEAS ET
MELISANDE



Phototypie BERTHAUD, 31, Rue de Valenciennes, PARIS

CLAUDE DEBUSSY
MAURICE MAETERLINCK

LA MUSICA

Emilio Sala

Prima di tentare una traduzione verbale delle principali scene in cui è divisa la partitura dell'opera di Debussy conviene sottolineare la continuità strumentale che vige all'interno di ogni atto di essa: il passaggio da una scena all'altra è infatti accompagnato e regolato dal *continuum* sinfonico che non si interrompe mai, contingentando anche i tempi dei cambi di scena. Questo effetto di *dissolvenza incrociata* musicale era stato lanciato da Wagner nel suo *Ring des Nibelungen* e si ritroverà tra l'altro anche nel *Wozzeck* di Alban Berg.

La prima scena del I Atto si svolge nella foresta dove Golaud incontra Mélisande. Essa inizia con un motivo dal sapore modale, esposto in pianissimo dai violoncelli con sordina. Caratterizzato da un intervallo di quinta ascendente, pur essendo ripreso più volte in diverse forme, tale motivo non pare esprimere un significato vero e proprio. Allude a qualcosa che non precisa (Maurice Emmanuel lo chiama «Les temps lointains»). Però quello che segue, esposto dai legni, costituito da un intervallo di seconda maggiore che ritorna continuamente e nervosamente su se stesso, rinvia chiaramente al carattere inquieto di Golaud. Molto importante per l'atmosfera che avvolge questo personaggio e tutta l'opera è il fatto che tale motivo viene armonizzato in modo destabilizzante usando la scala esatonale. Anche il terzo motivo, immediatamente identificabile e intonato dall'oboe solo, si riferisce alla sfera di un personaggio, quello di Mélisande. Infine, quando Mélisande chiede all'uomo che le sta di fronte la sua identità, la risposta di costui («Je suis le prince Golaud, le petit fils d'Arkel») è

accompagnata da un altro motivo che acquisterà un significato abbastanza preciso e ricollegabile al personaggio del vecchio re. Come si vede, nonostante la ricerca di un'atmosfera fatta di vaghezza e di mistero, la partitura di Debussy è pur sempre costruita attraverso l'uso di *Leitmotive* che sono in gran parte semantizzati. Un interludio strumentale ci trasporta dunque nella scena successiva durante la quale la regina Geneviève legge la lettera di Golaud a Pelléas. Sappiamo che la «lettura della lettera» è un *topos* operistico che spesso implica uno stacco di stile recitativo (per esempio si usa il parlato al posto del cantato). Niente di tutto questo nella declamazione «ariosa» di Geneviève dalla cui voce traluce un'espressione tanto arcaica quanto liricamente intensa. Un altro motivo tanto sibillino quanto toccante è quello intonato dal corno inglese mentre Arkel dice, dopo la lettura della lettera, che Golaud «avait toujours suivi mes conseils jusqu'ici». Non c'è spazio per identificare e descrivere tutti i motivi che trapuntano la musica diafana e incantata di Debussy, ma chiunque la ascolti non può fare a meno di notarli e cercare di interpretarli. Talvolta è facilissimo, come quando entra Pelléas accompagnato dal suo motivo altalenante mentre il re e la regina lo nominano: «- Qui est-ce qui entre là? - C'est Pelléas». Talaltra, come abbiamo visto, questi simboli musicali non disvelano il loro significato. Nell'ultima scena del I Atto dominano prima il motivo di Mélisande (che ascoltiamo nella forma completa) e poi quello di Pelléas, mentre sullo sfondo, invisibili, si sentono le esclamazioni di un coro di marinai

IN APERTURA

Manifesto per la prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy e Maurice Maeterlinck al Théâtre de l'Opéra-Comique il 30 aprile 1902. Litografia di Georges Rochegrosse, Editore Berthaud, Parigi 1902.

A DESTRA

La scena dell'Atto IV e V della prima rappresentazione assoluta di *Pelléas et Mélisande* di Debussy all'Opéra-Comique di Parigi nel 1902. Fotografie pubblicate nella rivista "Le Théâtre", numero 84, giugno 1902.

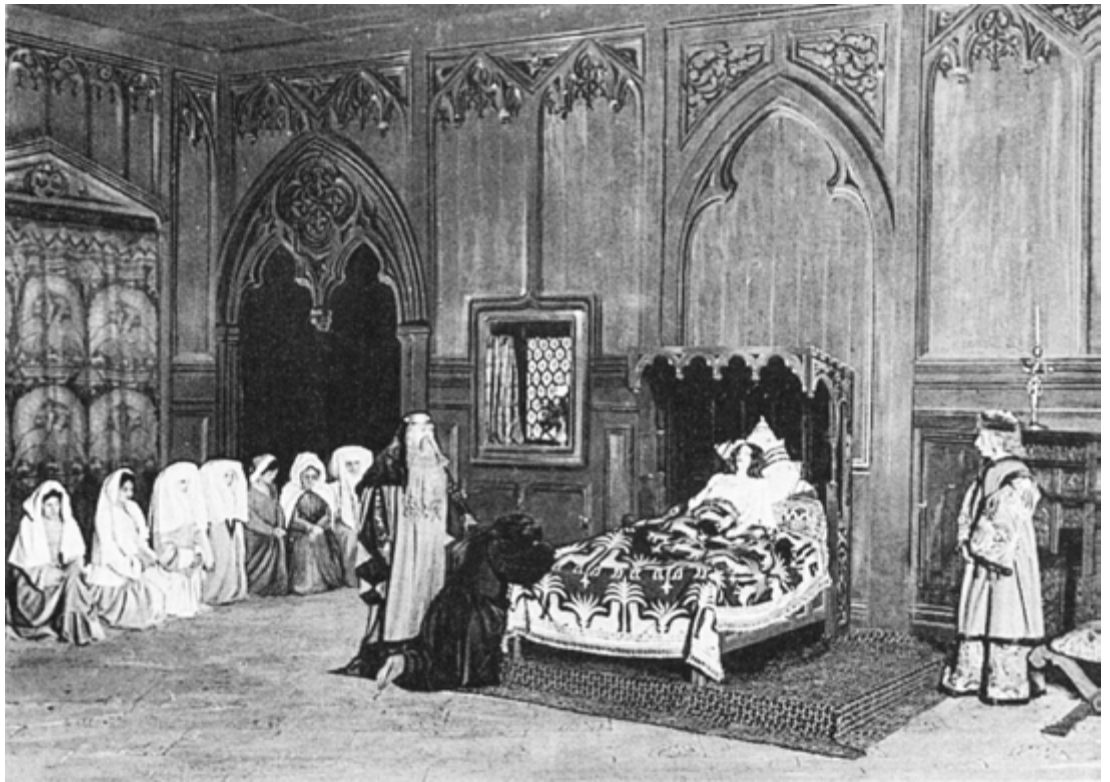
provenienti da una nave persa nelle lontananze. Le tre scene del III Atto si svolgono rispettivamente tra Pelléas e Mélisande alla fontana abbandonata dove quest'ultima perde l'anello nuziale; tra Mélisande e Golaud in una stanza del castello, dove il marito, che si è accidentalmente ferito, si accorge che la moglie non ha più la fede al dito e, furioso, le intima di ritrovarla; ancora tra Pelléas e Mélisande in una grotta vicino al mare, di notte, dove la moglie, mentendo, ha detto al marito di avere smarrito l'anello. Un momento musicale incantato e misterioso è quello che interviene quando Mélisande vede i poveri che dormono nella grotta: un oboe solo dipana una melodia che sembra l'inversione del motivo di Mélisande, suggerendo un'associazione che rimane abbastanza inspiegabile.

La scena successiva, con cui si apre il III Atto, si svolge di fronte alla torre del castello alla finestra della quale Mélisande sta cantando mentre si pettina. La sua canzone è preceduta da un preludio d'atmosfera arcana in cui l'arpa apre un largo ventaglio sonoro ma su una nota sola, un si naturale, dominante di mi minore. Gli altri strumenti suggeriscono un clima espressivo sospeso e disincarnato, modaleggiante. Quando Mélisande attacca la sua canzone l'orchestra tace e la melodia intonata risuona come proveniente da un mondo lontano, perduto. Le sue prime due frasi finiscono con una nota dissonante (do diesis) che, pur essendo spiegabile tonalmente come la nona di un virtuale accordo di dominante, assume una connotazione di misteriosa estraneità. Non a caso Pelléas dice di

Mélisande che canta come un uccello "qui n'est pas d'ici". Nella scena che segue Golaud mostra al fratello i sotterranei del castello circondati di colori oscuri e della solita armonia per toni interi, atonale, la quale esprime l'aggressività e la gelosia, ormai incontenibili, del marito di Mélisande. Poi i fratelli risalgono su una terrazza del castello e anche la musica si fa scintillante e luminosa. Nell'ultima scena del III Atto Golaud cerca di spiare fratello e moglie attraverso lo sguardo innocente del piccolo Yniold, il suo figlioletto, che alza all'altezza della finestra della stanza in cui se ne stanno, silenziosi e invisibili, Pelléas e Mélisande. Il motivo infantile di Yniold contrasta con la morbosità e l'ansia che pervadono la scena.

Nel IV Atto si succedono quattro scene: nella prima Pelléas e Mélisande si danno un appuntamento; nella seconda Golaud aggredisce la moglie di fronte ad Arkel; nella terza il piccolo Yniold sente le pecore che vengono portate al macello; nella quarta avviene l'ultimo incontro dei due amanti alla fine del quale irrompe Golaud che uccide Pelléas.

Il V Atto è l'unico composto da una scena sola al centro della quale sta la morte di Mélisande che la musica non segnala: ella se ne va in silenzio e nel silenzio. È portatrice di quell'orizzonte estetico che Arnaud Rykner ha chiamato «drammaturgia del silenzio». Un orizzonte cruciale per le sorti del teatro moderno. È dal silenzio che viene (ed è nel silenzio che ritorna) la parola. Alla fine del *Pelléas et Mélisande*, dopo la morte di quest'ultima ("povero piccolo essere misterioso, come tutti"), il vecchio Arkel dice: "il faut le silence, maintenant".



CLAUDE DEBUSSY

SU *PELLÉAS ET* *MÉLISANDE*

Pourquoi j'ai écrit Pelléas ? (aprile 1902), in *Claude Debussy, Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Coll. "L'Imaginaire", 1987, p. 62-63.

Da tempo cercavo di fare musica per il teatro, ma la forma nella quale desideravo realizzarla era così poco consueta che, dopo diversi tentativi, avevo quasi finito per rinunciarvi. Ricerche precedenti nella musica pura mi avevano condotto a una sorta di avversione per lo sviluppo classico, la cui bellezza è interamente tecnica e non può interessare se non i mandarini della nostra cerchia. Io volevo per la musica una libertà che forse essa possiede più di qualsiasi altra arte, non essendo limitata a una riproduzione più o meno esatta della natura, ma piuttosto alle corrispondenze misteriose tra la Natura e l'Immaginazione.

Dopo alcuni anni di appassionati pellegrinaggi a Bayreuth, cominciai a dubitare della formula wagneriana; o meglio, mi sembrava che essa potesse servire soltanto al caso particolare del genio di Wagner. Costui fu un grande raccoglitore di formule, che riuniva in una formula che parve personale, poiché la musica è poco conosciuta. E, senza negarne il genio, si può dire che egli abbia posto il punto finale alla musica del suo tempo, pressappoco come Victor Hugo racchiuse in sé tutta la poesia precedente. Occorreva dunque cercare *dopo* Wagner e non *secondo* Wagner. Il dramma di *Pelléas*, che nonostante la sua atmosfera di sogno contiene molta più umanità dei cosiddetti «documenti di vita», mi parve adattarsi mirabilmente a ciò che volevo fare. Vi si trova una lingua evocativa, la cui sensibilità poteva trovare il proprio prolungamento nella musica e nel tessuto

orchestrare. Ho cercato inoltre di obbedire a una legge di bellezza che sembra stranamente dimenticata quando si tratta di musica drammatica: i personaggi di questo dramma cercano di cantare come persone naturali e non in una lingua arbitraria fatta di tradizioni superate. Da qui nasce il rimprovero che mi è stato mosso per una presunta declamazione monotona, nella quale nulla apparirebbe melodico... Anzitutto ciò è falso; inoltre, i sentimenti di un personaggio non possono esprimersi continuamente in forma melodica; e poi la melodia drammatica deve essere ben diversa dalla melodia in generale... Coloro che vanno ad ascoltare musica a teatro somigliano, in fondo, a quelli che si vedono radunati attorno ai cantori ambulanti! Là, con pochi soldi, ci si può procurare emozioni melodiche... si può persino constatare una maggiore pazienza rispetto a molti abbonati dei nostri teatri sovvenzionati; si potrebbe perfino parlare di una «volontà di comprendere», totalmente assente nel pubblico sopra menzionato.

Per una singolare ironia, questo pubblico che reclama «il Nuovo» è lo stesso che si smarrisce e si fa beffe ogni volta che si tenta di sottrarlo alle sue abitudini e al consueto torpore... Ciò può apparire incomprensibile, ma non bisogna dimenticare che un'opera d'arte, un tentativo di bellezza, sembra sempre essere un'offesa personale per molti.

Non pretendo di aver scoperto tutto in *Pelléas*, ma ho cercato di aprire una via che altri potranno seguire, ampliandola con scoperte personali che forse libereranno la musica drammatica dal pesante vincolo nel quale vive da così lungo tempo

Lettera ad André Poniowski, febbraio 1893

In questi ultimi giorni ho avuto, come consolazione, una bellissima emozione musicale. È stato a Saint-Gervais, una chiesa dove un sacerdote intelligente si è messo in mente di far rivivere l'antica e così bella musica sacra. Si è cantata una messa di Palestrina per sole voci. È meravigliosamente bella. Questa musica, che pure è di una scrittura assai severa, appare tutta bianca, e l'emozione non è espressa, come è avvenuto in seguito, mediante grida, ma attraverso arabeschi melodici. Essa vale, in un certo senso, per il contorno e per arabeschi che si intrecciano, producendo quella cosa che sembra divenuta unica: armonie melodiche. Infine, ciò dà coraggio per continuare a vivere nel proprio sogno e a cercare, senza stanchezza, l'inesprimibile che è l'ideale di ogni arte.

Lettera a Ernest Chausson, ottobre 1893

Mi ero affrettato troppo a cantare vittoria per *Pelléas et Mélisande*, poiché, dopo una notte insonne - quella che porta consiglio - ho dovuto ammettere che non era affatto così! Somigliava al duetto di un Signor Tal dei Tali, o di chiunque altro, e soprattutto il fantasma del vecchio Klingsor, alias R. Wagner, appariva dietro ogni svolta di battuta. Ho dunque strappato tutto e mi sono rimesso alla ricerca di una piccola alchimia di frasi più personali; ho cercato di essere tanto Pelléas quanto Mélisande, andando a cercare la musica dietro tutti i veli che essa accumula, anche per i suoi devoti più ardenti. Ne ho riportato qualcosa che forse vi piacerà? Quanto agli altri, poco importa - mi sono servito, del tutto spontaneamente, di un mezzo che mi sembra piuttosto raro, vale a dire il Silenzio (non ridete!) come agente d'espressione! E forse è il solo modo di valorizzare l'emozione di una frase, poiché, se Wagner

lo ha impiegato, mi pare che lo abbia fatto soltanto in modo puramente drammatico...

Lettera a Ernest Chausson, gennaio 1894

Ho passato intere giornate a inseguire quel "nulla" di cui è fatta Mélisande, e talvolta mi mancava persino il coraggio di raccontarvelo. Non so se vi siate mai addormentato, come me, con una vaga voglia di piangere, come se durante il giorno non si fosse potuta vedere una persona amatissima. Ora è Arkel a tormentarmi: è un personaggio d'oltretomba, e possiede quella tenerezza disinteressata e profetica di chi sta per scomparire. E tutto questo deve essere detto con do, re, mi, fa, sol, la, si, do!!! Che mestiere!

Lettera a Ernest Chausson, febbraio 1894

Ho in questo momento l'anima grigio-ferro, e tristi pipistrelli girano attorno al campanile dei miei sogni! Non ho più speranza se non in *Pelléas et Mélisande*, e Dio solo sa se questa speranza non sia che fumo!

Lettera a Henri Lerolle, agosto 1895

Avevo creduto che il secondo atto di *Pelléas* sarebbe stato per me un gioco da ragazzi, ed è invece un gioco infernale! [...] È qui che si cominciano a smuovere le catastrofi, là dove Mélisande comincia a mentire a Golaud e a prendere coscienza di sé, aiutata in questo proprio da Golaud - uomo onesto, tutto sommato - che dimostra come non si debba essere del tutto sinceri nemmeno con le fanciulle. Credo che la scena davanti alla grotta vi piacerà: tenta di essere tutto il mistero della notte, quando, fra tanto silenzio, un filo d'erba disturbato nel suo sonno produce un rumore del tutto inquietante; poi c'è il mare vicino che racconta le sue lamentele alla luna, e ci sono Pelléas e Mélisande che hanno un po' paura di parlare in tanto mistero.



CLAUDE DEBUSSY

Antonio Polignano

Achille-Claude Debussy nasce il 22 agosto 1862 a Saint-Germain-en-Laye da una famiglia di modesta estrazione sociale. Trasferitosi giovanissimo a Parigi, inizia gli studi di pianoforte. A dieci anni è ammesso al Conservatorio, dove segue i corsi di solfeggio di Albert Lavignac e di pianoforte di Antoine Marmontel. La sua formazione prosegue con lo studio dell'armonia nella classe di Émile Durand, della lettura della partitura con Auguste Bazille e infine della composizione con Ernest Guiraud. Già agli anni Settanta dell'Ottocento risalgono le sue prime composizioni, soprattutto liriche da camera su testi di Musset e Bourget, e pagine strumentali. Nel 1880 ottiene il Primo premio al Conservatorio. Nello stesso anno intraprende una serie di viaggi al seguito di Nadežda von Meck, mecenate di Čajkovskij, in qualità di pianista accompagnatore. Queste esperienze, che lo conducono in Svizzera, Francia, Italia e successivamente in Russia, avranno un ruolo importante nell'ampliarne gli orizzonti culturali. Tornato a Parigi, lavora come pianista accompagnatore e frequenta ambienti musicali e letterari alternativi, esibendosi anche al cabaret Le Chat noir. Al 1882 risalgono le prime esecuzioni pubbliche di sue composizioni. Nel 1884, a ventidue anni, vince il Prix de Rome con la cantata *L'enfant prodigue*. Il soggiorno alla Villa Medici gli risulta però poco congeniale: insofferente verso la disciplina accademica, rientra più volte a Parigi e lascia definitivamente Roma prima della scadenza prevista. Nel 1888, a Bayreuth, ascolta *Parsifal* e *Die Meistersinger*. Termina la *Petite suite* per pianoforte a quattro mani. L'anno dopo visita l'Esposizione Universale di Parigi interessandosi al *gamelan* di Giava e

al teatro vietnamita. Con le *Ariettes oubliées* e i *Cinq poèmes de Baudelaire* raggiunge una prima maturità espressiva e compositiva.

Nel 1893 assiste a una rappresentazione del *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck e decide di musicarlo. Il *Quatuor à cordes*, eseguito dal Quartetto Ysaye alla Salle Pleyel, sconcerta il pubblico, ancora orientato sul modello della classicità viennese. Nel dicembre del 1894 il *Prelude à l'après-midi d'un faune*, che rivela l'intimo legame espressivo con il simbolismo di Mallarmé, è accolto con stupore e trovato oscuro: col tempo diverrà la sua composizione più celebre. Nel 1898 conclude il ciclo delle *Chansons de Bilitis*, su testi dell'amico Pierre Louÿs, e musica due delle *Trois chansons de Charles d'Orléans* (la terza verrà ultimata solo nel 1908). L'anno seguente sposa Rosalie (Lily) Texier: «invraisemblablement blonde, jolie comme dans les légendes». Termina i *Trois nocturnes*, che definisce «una ricerca nelle diverse variazioni cromatiche che può dare un unico colore». Mentre scrive nella "Revue Blanche" sotto lo pseudonimo di "Monsieur Croche", nel 1901 strumenta il *Pelléas et Mélisande* che, rappresentato l'anno dopo all'Opéra-Comique, susciterà scandalo per l'apparente assenza di melodia e per le sonorità sfumate e uniformi. La scelta di Mary Garden nel ruolo della protagonista sarà contestata da Maeterlinck, che avrebbe voluto Georgette Leblanc, sua amante. Nel 1903 riceve la Legion d'onore e pubblica le *Estampes*, tonalmente libere e ricche di armonie e sonorità inedite. Conosce Emma Moÿse, una cantante che presto diverrà sua amante. Sono gli anni dei capolavori pianistici dell'*Isle joyeuse* e della prima serie

IN APERTURA

Ritratto di Claude Debussy realizzato dallo studio fotografico Nadar, 1890-1910.

delle *Images*, nei quali il linguaggio si arricchisce attraverso l'uso di scale modali ed esatonali e di accordi non più sottoposti alle regole dell'armonia. La nuova relazione spinge la moglie a tentare il suicidio (ottobre 1904). Lo scandalo suscitato dal divorzio, nel 1905, pregiudica l'amicizia con Pierre Louys. In ottobre assiste alla prima esecuzione della *Mer, trois esquisses symphoniques*, in cui emergono le soluzioni armoniche e timbriche già espresse nei suoi lavori pianistici. Nasce la figlia Claude-Emma (Chouchou). Nel marzo del 1906 conosce Richard Strauss. Due anni dopo termina la suite per pianoforte *Children's Corner*, che dedica alla «chère petite Chouchou» e sposa Emma Moyses. In aprile Toscanini dirige alla Scala la prima rappresentazione del *Pelléas* in italiano. Compose *Iberia*, il più celebre dei tre brani delle *Images* per orchestra.

Al 1909 risalgono i primi sintomi della malattia che gli sarà fatale. Sono gli anni della maturità: nel 1910 termina la *Première Rhapsodie* per clarinetto e il primo libro dei *Douze Préludes*. Scrive le *Trois ballades de François Villon* e inizia il secondo libro dei *Préludes*, che terminerà nel 1912. Conosce Mahler, di cui ascolta la *Seconda Sinfonia*, e Stravinskij, col quale stringe amicizia. Il 22 maggio 1911, al Théâtre du Châtelet va in scena *Le martyr de Saint-Sébastien*, su testo di Gabriele d'Annunzio. La scelta della danzatrice russa di origine ebraica Ida Rubinstein per il ruolo del protagonista appare scandalosa; l'arcivescovo di Parigi ne proibisce la visione ai cattolici. Invitato da Djagilev, scrive le musiche per il balletto *Jeux*, che passerà quasi inosservato a causa dello scandalo suscitato dal *Sacre* di Stravinskij due setti-

mane dopo (29 maggio 1913). In estate scrive *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, *La boîte à joujoux* e *Syrinx*, per la commedia *Psyché* di Gabriel Mourey. Nel 1914 le sue condizioni di salute si aggravano ma l'attività compositiva non diminuisce. Al 1915 risalgono *En blanc et noir, tre capricci per due pianoforti*, le *Douze Études* per pianoforte, nei quali si spinge ben al di là delle finalità didattiche proprie del genere, e infine le *Sonate per violoncello e pianoforte e per flauto, viola e arpa*. Il 7 dicembre viene operato. Quasi tutto l'anno successivo trascorre in convalescenza, ma in ottobre inizia a comporre la *Sonata per violino e pianoforte* che eseguirà nel settembre del 1917 con Gaston Poulet. In autunno le sue condizioni si aggravano ulteriormente. Muore il 25 marzo 1918, nella casa di Avenue du Bois de Boulogne, lasciando un'eredità decisiva per la musica del Novecento.

Antonio Polignano (1955) si occupa prevalentemente di melodramma e di contrappunto rinascimentale. Ha pubblicato saggi per le Edizioni della RAI e per la Olschki di Firenze, programmi di sala per rassegne concertistiche e di opera di vari teatri italiani, saggi su riviste specialistiche e libri per Mazzotta, Bruno Mondadori e Aracne. Vincitore di concorsi, ha insegnato Storia della Musica e Poesia per musica e drammaturgia musicale in vari conservatori italiani (Vibo Valentia, Vicenza, Como, Milano). Direttore didattico della Scuola Musicale di Milano, è componente effettivo del "Centro Studi Umberto Giordano" di Foggia e vicepresidente del "Centro Studi Amilcare Ponchielli" di Cremona.

CLAUDE DEBUSSY

LE OPERE

RODRIGUE ET CHIMÈNE (incompiuta)

Opera in tre atti di **Catulle Mendès**
(da *Las Mocedades del Cid*
di **Guillén de Castro**)
Composta tra il 1890 e il 1893
Lione, Opéra, 14 maggio 1993
(ricostruzione di **Richard Langham**
Smith, orchestrazione di **Edison**
Denisov)

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Opera in cinque atti e dodici quadri
di **Maurice Maeterlinck**
(dal dramma *Pelléas et Mélisande*
di **Maurice Maeterlinck**)
Parigi, Théâtre national de l'Opéra-
Comique, 30 aprile 1902

LE DIABLE DANS LE BEFFROI (incompiuta)

Opera in due quadri
di **Claude Debussy**
(dal racconto *The Devil in the Belfry*
di **Edgar Allan Poe**)
Composta tra il 1902 e il 1912
28 febbraio 2012
(ricostruzione di **Robert Orledge**,
esecuzione in forma di concerto)

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (incompiuta)

Opera in due scene
di **Claude Debussy**
(dal racconto *The Fall of the House of*
Usher di **Edgar Allan Poe**)
Composta tra il 1908 e il 1917
Università di Yale, 25 febbraio 1977
(ricostruzione di **Carolyn Abbate**,
orchestrazione di **Robert Kyr**)

FÊTES GALANTES (TITOLO ORIGINALE: CRIMEN AMORIS) (incompiuta)

Opéra-ballet in tre quadri
di **Charles Morice** e **Louis Laloy**
(da **Paul Verlaine**)
Composta tra il 1913 e il 1915

IN VIDEO

Laura Cosso

Mi piace iniziare queste pagine con un omaggio a José van Dam, che si è spento proprio in questi giorni, la cui indelebile impronta su molti personaggi operistici si estende anche al Golaud di *Pelléas et Mélisande*: interpretazione straordinaria, la sua, greve di ansia nell'incisione diretta da Herbert von Karajan (1978), contorta e cupa in quella di Claudio Abbado (1990), altrettanto tormentata nell'edizione video sotto la bacchetta di John Eliot Gardiner e la regia di Pierre Strosser (1987), dove si toccano con mano anche le doti attoriali di questo grande basso-baritono.

Karajan coi Berliner e Abbado coi Wiener: due letture diversissime del capolavoro di Debussy ma altrettanto necessarie; e spiace non esista un video della leggendaria rappresentazione alla Scala, nel 1986, con la direzione di Abbado e la regia di Antoine Vitez. Prima del *Pelléas* poetico e umanissimo di Abbado, c'era stata la rivoluzione di Pierre Boulez, a partire dall'incisione del 1970 e attraverso un cammino che portò al video del 1992: una pietra miliare nella storia rappresentativa dell'opera, grazie anche alla simbiosi tra la direzione e la regia di Peter Stein. Ci volle Boulez per sventare l'equivoco che il mistero, l'indecifrabilità di *Pelléas et Mélisande* si risolvano solo in toni sfumati, evanescenti, addirittura disincarnati. Al contrario, siamo di fronte a «un teatro della paura e della crudeltà», fatto di zone cupe, torture psicologiche, ire selvagge, a «un flusso e riflusso tra il realismo più implacabile e l'onirismo più impalpabile» che Boulez cava fuori esaltando la partitura attraverso una rigorosa, analitica precisione. Bando a ogni sfumato, a ogni mistero da cartolina, la scrittura

debuttiana si mostra in tutta la sua serrata costruzione di nervature ritmiche, armoniche, timbriche, le quali alimentano una drammaturgia del profondo fatta di traumi e antinomie (basti la “doppiezza” di Mélisande, così come restituita da Alison Hagley). Sulla stessa linea si muove Peter Stein nel creare un'ambientazione quanto mai stilizzata e dove ogni dato realistico di torri, sotterranei e foreste si scioglie in tratti essenziali e contrasti luministici, così da sprigionare una fortissima suggestione simbolica.¹

Un vasto salone ottocentesco, dove Golaud ormai vecchio ripercorre la propria esistenza, è invece l'ambientazione scelta da Pierre Strosser nella già citata produzione che inaugura la videografia di *Pelléas et Mélisande*.² Chissà se Graham Vick ne fu in qualche modo influenzato; certo è che nella sua geniale messa in scena per Glyndebourne, nel 1999, il salone *fin de siècle* in cui si svolge l'intera vicenda diventa una scenografia dell'inconscio. La dimensione onirica trasuda da ogni dove: l'indimenticabile scena in cui Mélisande compare in un gigantesco lampadario sospeso; il pavimento trasparente da cui riluce ora un tappeto di fiori, ora l'immagine di cadaveri ibernati, ora il riflesso del mare; lo strepitoso, atroce incendio della scala a chiocciola, come in un racconto di Poe. Anche in tal caso l'accordo tra direzione musicale e scenica è totale, grazie alle sonorità contrastanti e alla tensione ritmica impressa dalla bacchetta di Andrew Davis. Del tutto adeguato il cast, in cui spicca il Golaud ossessionato di John Tomlinson, l'ardore giovanile di Richard Croft (*Pelléas*) e la Mélisande ambivalente, tra ingenuità e consapevolezza crudele, di Christiane Oelze.³

Diversamente dalla visione di Boulez/Stein, così come dalla drammaturgia onirica di Davis/Vick, esiste una corrente di pensiero che interpreta non solo il *Pélleas*, ma l'intera musica di Debussy, all'insegna dell'ineffabile: quasi ci fosse una corrispondenza tra l'invenzione sonora debussiana e il gioco di apparenze in cui l'Essere consiste, «il mistero di un esistere senza finalità e senza cause» (Ernesto Napolitano). Sarei tentata di dire che i fautori di una simile concezione abbiano trovato la propria messinscena ideale nel *Pelléas* firmato da Robert Wilson, lo spettacolo nato nel 1997 e infine videoregistrato nella ripresa parigina del 2012, con la direzione di Philippe Jordan, la Mélisande di Elena Tsallagova e due interpreti di assoluto riferimento quali Stéphane Degout (*Pelléas*) e Vincent Le Texier (Golaud). Astrazione scenica, recitazione ieratica, protagonismo delle gradazioni luministiche: si tratta naturalmente di un *Pélleas* del tutto assorbito nel mondo poetico di Wilson, come sempre accade con questo grande artista e talora con esiti discutibili; non in tal caso, però, e non solo perché siamo di fronte a un'iperbole del simbolismo debussiano, ma perché la bellezza e la poeticità delle immagini riescono a comunicare un brivido di trascendenza.⁴ Ecco, tra i meriti di queste prime edizioni video di *Pélleas et Mélisande* c'è anche quello di disegnare una mappa, una serie di punti di riferimento con cui le messinscene più recenti non potranno che confrontarsi. Ad esempio, l'eredità della linea Boulez-Stein, l'oscillazione tra simbolismo e realismo, è evidente in una delle produzioni che più eccellono per la pertinenza dell'interpretazione vocale: il

Pélleas messo in scena al Theater an der Wien nel 2009 sotto la direzione di Bertrand de Billy e la regia di Laurent Pelly. Protagonisti assoluti, Stéphane Degout (*Pelléas*), Natalie Dessay (*Mélisande*) e Laurent Naouri (Golaud) formano un terzetto d'eccezione che non solo canta e recita benissimo, ma riesce a trasformare in teatro le stesse *nuances* della pronuncia francese, rivelandone il potere connotativo. Da brivido, il V Atto interpretato dalla Dessay; nessun Golaud passa dal paternalismo alla paranoia come Naouri; nessun regista, senza loro tre, avrebbe potuto cavare dal *Pelléas* grovigli psicotici degni di Strindberg come fa, appunto, Pelly.⁵

Meno simbolismo e più realismo, ma un realismo quanto mai straniato, si ritrova nello spettacolo di Dmitri Tcherniakov per l'Opernhaus di Zurigo (2016). Un loft contemporaneo, elegante e glaciale, un Golaud terapeuta che porta a casa la propria paziente Mélisande, l'intera vicenda affrontata attraverso la lente della psicoanalisi. Risultato: l'impietoso ritratto di una famiglia disfunzionale, Golaud che da psicoanalista si trasforma in psicopatico, una Mélisande traumatizzata, distantissima dalla tradizionale *femme fatale*, che finisce col subire violenze anche peggiori. In definitiva, un "teatro della crudeltà" portato alle conseguenze estreme. Ottima la recitazione dei cantanti-attori, tutti dotati di voci di qualità, mentre spetta alla concertazione di Alain Altinoglu, trascinate quanto capace di scavo, farsi carico di tutti gli enigmi e le ambivalenze di cui l'opera è impregnata.⁶

Se invece è il simbolismo a essere tradotto in chiave contemporanea, con una foresta claustrofobica

e personaggi che sembrano usciti da un film anni Sessanta, il risultato non può che sfociare nel fantasy. È quanto accade nel *Pelleas* della Malmö Oper (2016), una produzione che è riuscita a far parlare di sé specie per il suo punto di forza: la direzione di Maxime Pascal, la freschezza con cui il direttore francese riscopre il suono debussiano, ancorandolo del tutto al Novecento.⁷ La dimensione onirica prescelta da Graham Vick è anche quella privilegiata da Katie Mitchell nel *Pelleas* messo in scena a Aix-en-Provence, sempre nel 2016 (disponibile in rete). Non fosse per una differenza decisiva, visto che la vicenda non è più raccontata dal punto di vista di Golaud ma da quello di Mélisande. “Il sogno di Mélisande”, potrebbe intitolarsi. Da qui l’onnipresenza della protagonista, che in sogno guarda se stessa (l’attrice che incarna il suo doppio), le dinamiche perturbanti con cui agiscono i personaggi, in scena anche come fantasmi, proiezioni di desideri e paure, l’infrangersi di ogni logica temporale, l’onirica fluidità con cui ci si muove tra i diversi ambienti di una villa borghese. Spettacolo tecnicamente eccellente, che ricorda certe sequenze surreali alla David Lynch; piena sintonia con la narrativa talora febbrile di Esa-Pekka Salonen, col suono ora luminoso ora velato di turbamento che egli cava dalla Philharmonia Orchestra; apporto decisivo del cast, formato da Stéphane Degout e Laurent Naouri (interpreti di cui abbiamo già detto meraviglie) e basato sul carisma di quello strepitoso fenomeno che è Barbara Hannigan. Una Hannigan la cui Mélisande, più che un oscuro oggetto di desiderio, si manifesta in tutta la ricchezza di fantasie, pulsio-

ni erotiche, bisogni che il suo inconscio asseconda, insieme all’ansia di liberarsi dal potere maschile. Forse ci voleva una regista donna, per dirlo.⁸

Infine, in rete sono disponibili anche due recentissime produzioni, entrambe del 2025, l’una all’Opéra-Bastille sotto la bacchetta di Antonello Manacorda e la regia di Wajdi Mouawad, l’altra alla Staatsoper di Vienna dove si riprende l’allestimento firmato da Marco Arturo Marelli con la direzione ad Alain Altinoglu. Tutto nella direzione di un minimalismo rarefatto, lo spettacolo di Mouawad vive di proiezioni cangianti, cascate e foreste che sembrano inglobare i personaggi, effetti luministi e immagini in *slow motion* che rimandano alla videoarte: un mondo evanescente, dove gli elementi cupi si riducono alle carcasse di animali accumulate durante gli intermezzi sinfonici, e ogni violenza sembra sublimarsi nel finale in cui la coppia di amanti defunti, vestiti di manti regali, vive una sorta di “tristaniana” apoteosi. Ad alzare la temperatura drammatica ci pensano però il direttore Manacorda e gli stessi interpreti: il tormentato Golaud di Gordon Bintner, i due giovani protagonisti affidati alle splendide voci di Sabine Devieille e Huw Montague Rendall: amanti ben poco disincarnati, anzi, ricchi di lirismo e sensualità.⁹

Quasi opposto all’immateriale messinscena parigina è il greve, plumbeo labirinto ideato da Marelli per Vienna, una sorta di bunker circondato da acque profonde che hanno il sapore dell’inconscio. Come già a Zurigo, è piuttosto alla concertazione di Altinoglu, sensibilissima ai contrasti luministici e di *texture* sonora, che si affida l’estrema mobilità

espressiva del dramma debussiano, gli sconquasi psichici, i grumi di violenza, ma anche le sottigliezze del non detto, i trasalimenti, gli sprazzi di luce, le sospensioni enigmatiche. Voci corpose e assai ricche di umori, in questa produzione: il Pélleas più irrisolto che innocente restituito da un inedito Rolando Villazón, il bel colore brunito di Kate Lindsey per una Mélisande qui di dolorosa, paralizzante introversione, il Golaud al limite del nichilismo, brutale e spaventoso per gli abissi del suo male oscuro, che la regia elegge a vero protagonista potendo contare su un interprete del calibro di Simon Keenlyside.¹⁰

Verrebbe da dire, confrontando edizioni così diverse, che gli enigmi di *Pélleas et Mélisande* sono anche un moltiplicatore di senso, una modernissima macchina di possibilità pensata per potenziare, quasi forzandone i limiti, quella ricchezza interpretativa che ogni opera d'arte contiene.

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

- 1 DG 1992: Neill Archer (Pélleas), Alison Hagley (Mélisande), Donald Maxwell (Golaud), Orchestra e Coro della Welsh National Opera, direzione Pierre Boulez, regia Peter Stein. Boulez difende l'impiego di una voce tenorile per Pélleas, invece che di un baritono chiaro (il cosiddetto Baritono Martin) e il ricorso a un adolescente (qui Samuel Burkey) invece che a un soprano per il personaggio di Yniold.
- 2 ARTHAUS 1987: Francois Le Roux (Pélleas), Colette Alliot-Lugaz (Mélisande), José van Dam (Golaud), Orchestra e Coro dell'Opéra di Lione, direzione John Eliot Gardiner, regia Pierre Strosser.
- 3 WARNER 1999: Richard Croft (Pélleas), Christiane Oelze (Mélisande), John Tomlinson (Golaud), Orchestra e Coro della London Philharmonic, direzione Andrew Davis, regia Graham Vick.
- 4 NAÏVE 2012: Stéphane Degout (Pélleas), Elena Tsallagova (Mélisande), Vincent Le Texier (Golaud), Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi, direzione Philippe Jordan, regia Robert Wilson
- 5 ERATO 2009: Stéphane Degout (Pélleas), Natalie Dessay (Mélisande), Laurent Naouri (Golaud), Orchestra e Coro dell'Orf di Vienna, direzione Bertrand de Billy, regia Laurent Pelly.
- 6 BELAIR 2019: Jacques Imbrailo (Pélleas), Corinne Winters (Mélisande), Kyle Ketelsen (Golaud), Orchestra e Coro dell'Opéra di Zurigo, direzione Alain Altinoglu, regia Dmitri Tcherniakov
- 7 BELAIR 2016: Marc Mauillon (Pélleas), Jenny Daviet (Mélisande) Laurent Alvaro (Golaud), Orchestra e Coro della Malmö Oper, direzione Maxime Pascal, regia Benjamin Lazar.
- 8 Disponibile in rete, con Stéphane Degout (Pélleas), Barbara Hannigan (Mélisande), Laurent Naouri (Golaud), Orchestra e Coro Philharmonia, direzione Esa-Pekka Salonen, regia Katie Mitchell.
- 9 In rete, con Huw Montague Rendall (Pélleas), Sabine Devieilhe (Mélisande), Gordon Bintner (Golaud), Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi, direzione Antonello Manacorda, regia Wajdi Mouawad.
- 10 In rete, con Rolando Villazón (Pélleas), Kate Lindsey (Mélisande), Simon Keenlyside (Golaud), Orchestra e Coro dell'Opera di Vienna, direzione Alain Altinoglu, regia Marco Arturo Marelli.

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Capo Ufficio Edizioni

Anna Paniale

Redazione

Davide Parolin

Federico Zavanelli

RICERCA ICONOGRAFICA

Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2026, Teatro alla Scala