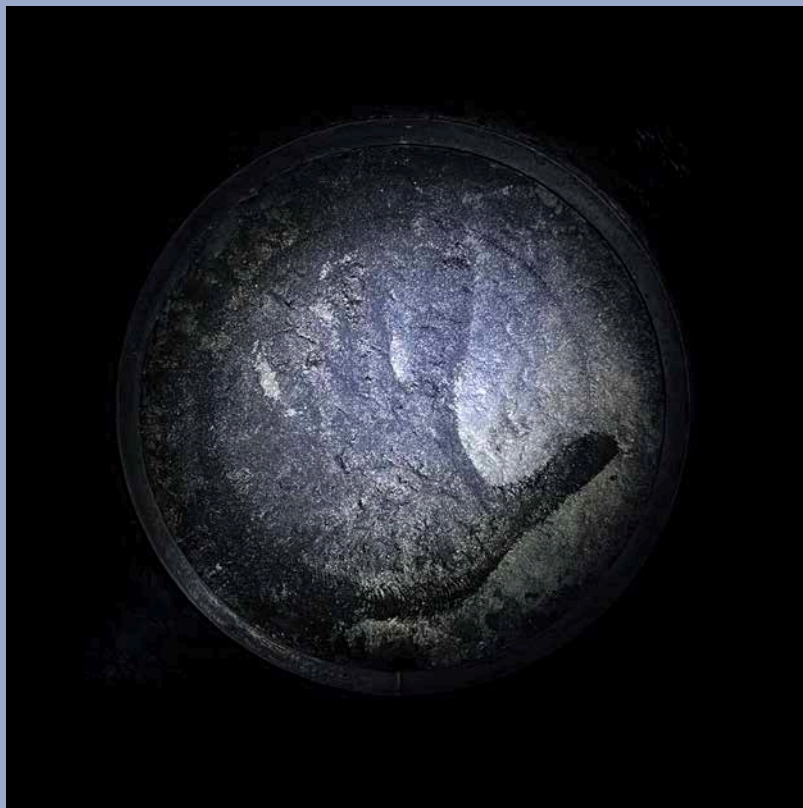


LA SCALA



10/24



Rivista del Teatro

Kirill Petrenko, Simone Young,
David McVicar, George Balanchine,
Jerome Robbins, Riccardo Sgaramella



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.

Kirill Petrenko debutta nella buca scaligera. Il direttore dei Berliner Philharmoniker, le cui collaborazioni con altre istituzioni sono limitate, e limitatissime per l'opera, dirige sei rappresentazioni del *Rosenkavalier* nello spettacolo splendido di Harry Kupfer a suo tempo diretto qui da Zubin Mehta. Un'esperienza musicale attesa, che dalle prime prove ha galvanizzato l'orchestra e che ha richiamato stampa e pubblico da tutto il mondo. Della figura leggendaria e schiva di Petrenko, che tornerà nel prossimo giugno per un concerto con l'Accademia di Santa Cecilia, ci parla il direttore di *Classic Voice* Andrea Estero. Nel cast torna la voce sontuosa di Krassimira Stoyanova, ma anche l'Ochs virile e antimacchietistico di Günther Groissböck, il cui disco *Männerliebe und Leben* è recensito da Luca Ciammarughi. Completano la sezione dedicata al capolavoro straussiano la presentazione di Raffaele Mellace, l'analisi della voce di Elisabeth Schwarzkopf come Maresciolla condotta da Lisa La Pietra e le memorie d'archivio firmate da Luciana Ruggeri. Ma ottobre segna anche l'inizio con *Das Rheingold* dell'immenso progetto del *Ring*, un'impresa che è per gli artisti come per gli spettatori un'occasione di riflessione sull'arte, sulla politica, su se stessi. A diciassette anni dalla sua prima Tetralogia David McVicar ribadisce il superamento dell'impostazione adorniana che ha prevalso per oltre mezzo secolo, non esclusa l'intelligente lettura guglielmina di Ronconi e Pizzi che naufragò alla Scala nel 1974, aprendosi però ai temi del mondo di oggi: dall'emergenza climatica al moltiplicarsi dei conflitti. Lo racconta a Luca Baccolini, che ci guida anche in un mai così utile panorama delle produzioni recenti. Nella musica si addentra Liana Püschel con un'intervista alla

direttrice Simone Young, la prima donna a dirigere il *Ring* a Bayreuth, ma soprattutto un riferimento sicuro per musicisti e pubblico che l'hanno apprezzata nel recente *Peter Grimes*, chiamata sul podio dopo la defezione di Christian Thielemann.

Per il Trittico in chiusura della Stagione di balletto, Marinella Guatterini analizza le figure di George Balanchine e Jerome Robbins, i due giganti che con la loro attività al New York City Ballet hanno disegnato il profilo della coreografia americana del '900 esercitando un'influenza che dalla danza si espandeva al teatro, al musical, al cinema. Se Balanchine è di casa nel repertorio della compagnia non altrettanto si può dire di Robbins – per molti semplicemente il coreografo di *West Side Story* – di cui il Trittico esplorerà anche il lato più scanzonato e umoristico.

Un'anticipazione della mostra sul rapporto tra Puccini, i media del suo tempo e i media di oggi – visitabile al Museo Teatrale dal 24 ottobre – è offerta da Pierluigi Ledda, direttore dell'Archivio Ricordi/Bertelsmann che l'ha concepita e presentata con successo in questi mesi a Berlino.

Il numero si conclude con un'intervista-ritratto di Riccardo Sgaramella, giovane scenografo messi in luce con la mobilissima struttura concepita per *Il cappello di paglia di Firenze* nella regia di Mario Acampa per il Progetto Accademia che ha riaperto la Scala dopo la pausa estiva. Un clamoroso successo per una squadra di ragazzi entusiasti che aprono una finestra sul futuro.

— PAOLO BESANA

Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

«Col *Rheingold* imboccai subito una nuova strada: avrei dovuto trovare dapprima i plastici motivi di natura, ai quali poi, attraverso uno sviluppo sempre più individuale, dovevo dar forma di vettori degli affetti della complessa vicenda e dei personaggi che vi si esprimono»

— RICHARD WAGNER

LA SCALA

Rivista del Teatro 10/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

DIRETTORE RESPONSABILE: Paolo Besana
COORDINATORE DI REDAZIONE: Mattia Palma
CON LA COLLABORAZIONE DI: Lucilla Castellari,
Carla Vigevani, Raffaele Mellace, Andrea Vitalini,
Luciana Ruggeri, Valentina Grassani,
Davide Massimiliano

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:
Tomo Tomo e Kevin Pedron
con Jacopo Undari
STAMPA: Rotolito S.p.A.

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

COPERTINA: Bozzetto per *Das Rheingold*
di David McVicar e Hannah Postlethwaite

01

OPERA

INTRODUZIONE
Der Rosenkavalier
7

RITRATTO
L'ascesa di Petrenko
8

INTRODUZIONE
Das Rheingold
13

INTERVISTA
A SIMONE YOUNG
Un nuovo inizio
14

INTERVISTA
A DAVID MCVICAR
Un grande contenitore
del mondo
19

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Das Rheingold
nel mondo
23

02

BALLETTO

APPROFONDIMENTO
Balanchine e Robbins:
vite parallele
37

03

CONCERTI

PRESENTAZIONE
I concerti di ottobre
47

04

RUBRICHE

MOSTRE
PRESENTAZIONE
Opera e media in mostra
nel mondo di Puccini
52

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Zuffi alla Scala
55

NOTE D'ARCHIVIO
Un valzer per Violetta
58

VOCI ALLA SCALA
La Marschallin di
Elisabeth Schwarzkopf:
grandezza
e introspezione
60

LIBRI
Una, nessuna
e centomila opere
62

DISCHI
Lieder di un discorso
amoroso
63

MEMORIE DELLA SCALA
Der Rosenkavalier:
un'escalation
di emozioni
64

SCALIGERI
Riccardo Sgaramella
67



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Krassimira Stoyanova, *Der Rosenkavalier*, 2016

O I

OPERA

INTRODUZIONE
Der Rosenkavalier
7

RITRATTO
L'ascesa di Petrenko
8

INTRODUZIONE
Das Rheingold
13

INTERVISTA
A SIMONE YOUNG
Un nuovo inizio
14

INTERVISTA
A DAVID MCVICAR
Un grande contenitore del mondo
19

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Das Rheingold nel mondo
23



FOTOGRAFATA DI BRESCIA E AMISANO

DER ROSENKAVALIER

Presentatosi nel secolo nuovo con la drammaturgia e le sonorità dirompenti di *Salome* ed *Elektra*, Richard Strauss spiazzò con il titolo successivo qualsiasi orizzonte d'attesa. La penna raffinatissima di Hugo von Hofmannsthal gli offrì infatti tutt'altro canovaccio: una commedia, per cominciare, ma in realtà ben più di questo. *Der Rosenkavalier* è infatti piuttosto la sublimazione della commedia, un discorso sull'esistenza che, attraverso un ampio spettro di registri espressivi, affronta l'infinita complessità del vivere, dai sapidi umori d'una comicità triviale, con le sue *gag* da operetta, alle vertigini di una riflessione sublime sull'inesorabilità del tempo che tutto muta.

Sportosi con *Elektra* sul baratro dell'espressionismo più esasperato, appena pochi mesi dopo (*Der Rosenkavalier* calca le scene già nel gennaio 1911) la nuova opera suona come una virata drammatica verso lidi estetici difficilmente immaginabili come più remoti: verso cioè il nitore d'un classicismo apollineo, in cui ogni conflitto è sciolto e risolto in pura forma; si badi, un classicismo per nulla ignaro di contraddizioni né del dolore, schermati tuttavia dallo splendore luminoso di una superficie levigata e lucente. Tanto che pare risolversi in pura estasi perfino il terzetto conclusivo tra voci femminili, pur tanto lancinante nel suo intreccio di passioni – la promessa di felicità futura per i due giovani, la saggia rinuncia a quella stessa felicità da parte della Maresciaglia, per la quale il *piacere*, come l'avrebbe definito Leopardi, è irrimediabilmente confinato alla dimensione del passato. Si comprende facilmente perché Georg Solti sceglierà proprio questa pagina per commemorare la scomparsa di Strauss a Monaco nel 1949.

Il luminoso classicismo inventato da Hofmannsthal e Strauss, antesignani d'una tendenza estetica che da lì a poco s'imporrà in tutta Europa, ha un termine storico, i primi anni del regno di Maria Teresa d'Austria, esteso per quattro decenni nel cuore del XVIII secolo (1740-80): riferimento tuttavia non più che ideale, tutt'al più rilevante ai sensi della vicenda. La Vienna che il bavarese Strauss evoca attraverso l'incantesimo della sua partitura è infatti un'altra: quella pur sempre asburgica e imperiale, ma di un secolo più tardi, retta da quel Francesco Giuseppe ancora regnante nel 1911 in cui l'opera andò in scena; la Vienna della Doppia Monarchia già proiettata nel mito e sonorizzata dai valzer della famiglia Strauss. Come quel *Dynamiden-Walzer* Op.173 (1865) di Josef Strauss (nessuna parentela) da cui Richard avrà preso in prestito il gesto inconfondibile del valzer sornione intonato dal Barone Ochs ("Ohne mich, ohne mich, jeder Tag dir so bang"), mettendo a frutto un suggerimento dello stesso Hofmannsthal: "Escogiti per l'ultimo atto un valzer viennese all'antica, un po' dolce, un po' sfacciato, che aleggi per l'intero atto". D'altra parte, l'anacronismo del riferimento musicale (Maria Teresa era pratica piuttosto di gavotte e minuetti) non fa che ribadire la concezione ideale d'un mondo meraviglioso, parto di menti ispirate. Voce non ignara del colore d'una malinconia crepuscolare che bagna della sua luce questa mozartiana commedia di carattere.

— RAFFAELE MELLACE

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

L'ASCESA DI PETRENKO

Al suo debutto con l'Orchestra della Scala nel *Rosenkavalier*, ripercorriamo la folgorante carriera di Kirill Petrenko, oggi a capo dei Berliner Philharmoniker

Ci si passa sempre andando d'estate a Salisburgo dall'Alto Ticino. Il navigatore ogni anno è implacabile: Feldkirch. Ma chi avrebbe mai pensato che la placida cittadina dove ci si ferma solo per acquistare la "vignetta" autostradale austriaca e proseguire il viaggio senza rischiare di prendere multe sia stato il luogo di formazione più caro a Kirill Petrenko? Il *Chefdirigent* dal 2019 dei Berliner Philharmoniker si è fatto le ossa lì, nel Vorarlberg, il piccolo Land dell'Austria occidentale affacciato sul Lago di Costanza. "Per me è stato come un salto nel vuoto", ha dichiarato Petrenko. "Sono arrivato in Austria nel 1990 con mio padre, senza sapere una parola di tedesco. Il mio percorso passò dal Conservatorio di Feldkirch, dove volevo concludere il mio studio di pianoforte con il diploma. Quei primi tre anni in Austria furono per me un periodo di grande utilità. Avevo il tempo di ambientarmi nel

Paese, di imparare la lingua e di adattarmi alla mentalità. Ho conosciuto tanta musica che in Russia non avevo mai sentito, come la musica antica, la musica barocca e anche musica contemporanea, oltre a Mahler e Bruckner, che per me erano completamente nuovi". Kirill arrivava da Omsk, città dell'industria chimica e bellica della Siberia, dove è nato nel 1972 quando quelle regioni erano ancora territorio dell'Unione Sovietica. Nel 1990 gli epocali rivolgimenti politici dell'URSS spinsero la sua famiglia, papà musicista e mamma drammaturga, a trasferirsi in Occidente, in Austria appunto. Non prima però di poter beneficiare di una formazione solidissima, rocciosa, tipica del sistema scolastico e musicale russo. Lezioni di pianoforte, storia della musica, teoria e analisi, disciplina ferrea. Quando fu eletto a capo dei Berliner Philharmoniker Petrenko succedeva a Sir Simon Rattle. Ma la sua

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



“La sua personalità schiva e il suo modo di fare musica ricordarono subito, tra i suoi predecessori, quello di Claudio Abbado”

personalità schiva e il suo modo di fare musica – per la tensione “espressionista”, dunque antiretorica e quasi oggettiva che accende le sue interpretazioni – ricordarono subito, tra i suoi predecessori, quello di Claudio Abbado. E non è un caso. Perché la terza tappa formativa fondamentale è stata Vienna, all’Universität für Musik, dove Petrenko ha studiato direzione d’orchestra con Uroš Lajovic, un allievo di Hans Swarowsky, maestro di Abbado. Così il russo, il sovietico, il siberiano Kirill è diventato austriaco: viennese di formazione e “impronta” musicale. L’esibizione di fine corso sul podio dell’Orchestra Sinfonica della Radio di Vienna al Musikverein aveva creato molte aspettative per una immediata impennata di carriera. Ma dopo il diploma Petrenko ha fatto scelte diverse: prima, nel 1997-99, salendo sul podio della Volksoper di Vienna, il teatro popolare e tempio dell’operetta, dove ha diretto più di 40 spettacoli a stagione, a partire da quel *Walzertraum* di Oscar Straus con cui ha debuttato all’insegna di una miracolosa leggerezza. Poi, altro momento decisivo del suo percorso musicale, la nomina a direttore dell’Orchestra e del Teatro di Meiningen, nel 1999: sì, una cittadina di provincia, in cui svolgere una vera e propria gavetta con il repertorio sinfonico e operistico; ma soprattutto una città gloriosa per la storia della direzione d’orchestra, dove Hans von Bülow, il primo direttore principale dei Berliner Philharmoniker (all’epoca l’Orchestra si chiamava Bilsé’schen Kapelle), creò la

prima compagine davvero moderna. A Petrenko quella tradizione sembra rimasta cucita addosso, soprattutto nella variante impressa dal suo secondo direttore, il mitico Fritz Steinbach: una modalità direttoriale contraddistinta da rigore ritmico coniugato con una peculiare sensibilità per respiri e oscillazioni metronomiche, in grado di mettere in evidenza le curve espressive, oltre che per certe vertiginose accelerazioni poste a definire e quasi suggellare le grandi giunture strutturali delle composizioni.

La connessione con la nuova capitale della Germania riunificata era tracciata. A Berlino Kirill ha ricoperto dal 2002 il primo incarico internazionale (dopo aver diretto tre *première* all’Opera di Francoforte: *Palestrina* di Pfitzner, *Tosca* di Puccini e *Chovanščina* di Musorgskij) come direttore musicale della Komische Oper, fondata dal mitico regista Walter Felsenstein: a questo si deve la sua apertura culturale in fatto di prassi del teatro d’opera? La consacrazione – ma questa è storia recente – arriva con la direzione musicale dell’Opera bavarese di Monaco, il *Ring* a Bayreuth e poi con l’ascesa sul podio dei Berliner Philharmoniker, nel Pantheon dei più grandi.

— ANDREA ESTERO

Musicologo e giornalista professionista, è direttore del mensile “Classic Voice”, editore della Libreria Musicale Italiana e Presidente dell’Associazione Nazionale Critici Musicali. Ha pubblicato La cultura musicale degli italiani

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



12, 15, 19, 22, 25, 29 OTTOBRE

Richard Strauss

DER ROSENKAVALIER

Commedia per musica in tre atti
Libretto di Hugo von Hofmannsthal

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Coro di Voci Bianche
dell’Accademia Teatro alla Scala

Produzione Teatro alla Scala
in coproduzione con Festival di Salisburgo

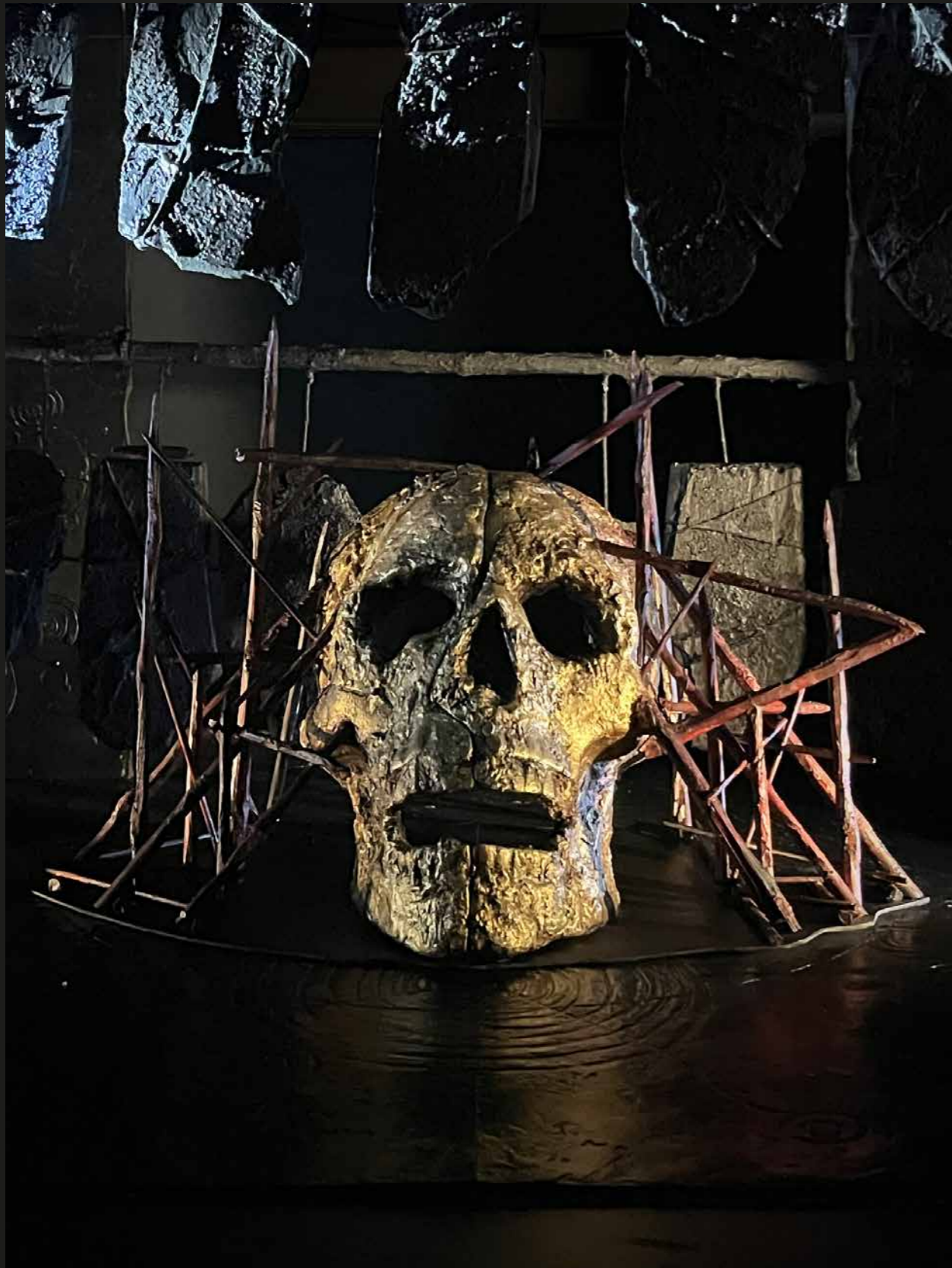
DIRETTORE Kirill Petrenko
REGIA Harry Kupfer (ripresa da Derek Gimpel)
SCENE Hans Schavernoch
COSTUMI Yan Tax
LUCI Juergen Hoffman
VIDEO Thomas Reimer

CAST

Die Feldmarschallin / Krassimira Stoyanova
Der Baron Ochs auf Lerchenau / Günther Groissböck
Octavian / Kate Lindsey
Herr von Faninal / Michael Kraus
Sophie / Sabine Devieilhe
Jungfer Marianne Leitmetzerin / Caroline Wenborne
Valzacchi / Gerhard Siegel
Annina / Tanja Ariane Baumgartner
Ein Polizeikommissar / Bastian-Thomas Kohl
Der Hofmeister bei der Faninal / Jörg Schneider
Ein Notar / Bastian-Thomas Kohl
Ein Wirt / Jörg Schneider
Ein Sänger / Piero Pretti

SOPRA
Sophie Koch, Christiane Karg,
Krassimira Stoyanova, 2016

DAS RHEINGOLD



Maquette per *Das Rheingold* di David McVicar e Hannah Postlethwaite

In principio... *en archè*... *Das Rheingold* è incontestabilmente un inizio. È l'avvio del progetto drammatico-musicale più ambizioso, organico e coeso (e, dettaglio non irrilevante, compiutamente realizzato) dell'intera storia dell'opera. Un progetto che nei 150 anni esatti dal suo compimento ha continuato a sfidare teatri, direttori, registi, solisti, masse artistiche, pubblici, sollecitandoli a ripensare la cifra interpretativa di un capolavoro tanto impegnativo. Sfida che il Teatro alla Scala, a un decennio dall'ultima edizione, raccoglie oggi nuovamente, secondo una tradizione di lunga data nella sala del Piermarini – tradizione che in occasione di questo nuovo progetto verrà approfondita nell'incontro di studio del 25 ottobre, nel programma di sala del *Rheingold* e in un numero speciale della Rivista.

In realtà, è anche molto di più. Con *Das Rheingold* Wagner intendeva inaugurare niente di meno che una drammaturgia nuova, il progetto di una riforma radicale del teatro musicale europeo grazie al quale voltare le spalle all'opera romantica per imboccare la via, tutta sua, del dramma musicale. Un'impresa titanica, concettualmente e sul piano creativo, che inevitabilmente impegnò il compositore/drammaturgo, sebbene non esclusivamente, per una stagione vastissima: un quarto di secolo tra la prima fase di stesura, a ritroso!, delle tre giornate e poi del prologo (*Das Rheingold* appunto) del *Ring des Nibelungen*, tra il 1848 e il 1852, e l'effettiva composizione della musica, questa volta in ordine progressivo, tra la tarda estate del 1853 – l'anno in cui Verdi mette in scena *Il trovatore* e *La traviata* – e il novembre 1874. Appunto, 150 anni fa giusti giusti.

Infine, *Das Rheingold* fondativo lo è perché attinge in quel mito germanico, patrimonio epico originariamente in lingua norrena, l'islandese antico, di cui

Wagner si appropria in chiave simbolica, individuandolo come il soggetto più adatto al progetto della nuova drammaturgia. Creature sovranaturali d'ogni condizione e levatura – l'umanità è esclusa dal preliminare *Rheingold* – mettono in scena una vicenda che trova nel denso simbolismo della scrittura sinfonica il linguaggio per esprimersi. Nel titolo che inaugura la Tetralogia per la prima volta nella storia del teatro musicale è il discorso che si svolge in orchestra, la vasta campata della "melodia infinita", a reggere l'intero edificio del dramma musicale. Di questo linguaggio, dalla sintassi complessa e ambiziosa, il vocabolario è altrettanto ricercato e ingegnoso: un patrimonio di *Leitmotive* ("motivi conduttori"), miniature sonore dal profilo fortemente caratterizzato sul piano ritmico-melodico e/o armonico, che sostengono come una fitta trama, da un capo all'altro, l'intera azione. Il vasto campionario è chiamato a coprire la quasi totalità della sostanza narrativa dei quattro titoli, proponendo di volta in volta il correlato simbolico di personaggi (Siegfried, Loge, il Drago), oggetti (l'anello, l'elmo magico, l'oro del Reno), disposizioni d'animo (la rinuncia all'amore, l'amore incestuoso, la giustificazione), eventi scenici (la fuga, la fusione della spada, il giuramento di fratellanza). Il progressivo intrecciarsi, nel corso del *Ring*, di quasi 130 *Leitmotive* metterà quel narratore onnisciente che è l'orchestra wagneriana nelle condizioni di raccontare una delle storie più avvincenti mai narrate.

— RAFFAELE MELLACE

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

UN NUOVO INIZIO

Intervista a Simone Young
di Liana Püschel

La direttrice australiana torna alla Scala per dirigere la grandiosa introduzione della Tetralogia wagneriana, quel *Rheingold* da cui prende l'avvio il più colossale progetto di teatro musicale mai concepito

Quattro mesi dopo l'esordio a Bayreuth per dirigere l'intero *Ring*, l'artista australiana Simone Young torna sul podio della Scala – dopo il successo avuto in *Peter Grimes* alla fine della scorsa stagione – con *Das Rheingold*, il grandioso dramma musicale di Wagner che conduce gli ascoltatori dagli abissi del Reno sino al radioso Walhalla.

LP Ricorda quando è stato il suo primo incontro con la musica di Wagner?

SY A Sidney, dove sono cresciuta, non si eseguiva spesso la musica di Wagner, quindi l'ho conosciuta a scuola, quando un insegnante ci fece sentire il preludio del *Tristan*. In seguito, appena ascoltai la Tetralogia ne restai affascinata. La prima volta che ho visto un'opera di Wagner è stato a Sidney, nella Stagione 1984-1985; a quei tempi facevo la pianista accompagnatrice e lavoravo con l'orchestra:

preparavamo *Das Rheingold* e *Die Walküre*. Una decina di anni dopo, nel 1996, sono andata a Bayreuth per ascoltare tutto il *Ring* e mi sono completamente innamorata di questa musica.

LP Il teatro di Bayreuth è stato costruito appositamente per ottenere un perfetto equilibrio tra le voci e l'orchestra, nascosta sotto il palcoscenico: come si riesce a ottenere lo stesso effetto in un teatro tradizionale come la Scala?

SY Con duro lavoro! Ho diretto la Tetralogia a Vienna, Berlino, Amburgo e in tempi recenti singoli episodi del *Ring* a Monaco e a Londra, per cui ho esperienza con buche d'orchestra e sale molto diverse. La prima volta che ho diretto il *Rheingold* è stato quasi trent'anni fa, nel 1996, e da allora non ho mai smesso di dirigerlo. La mia prima Tetralogia, invece, è stata a Vienna nel 1999. Con Wagner, così come con Verdi e



“Da queste due note, scaturisce l'intera musica per i primi tre minuti, facendo sentire l'acqua in tutta la sua profondità”

con Puccini, si impara molto velocemente quali sono i momenti problematici per il bilanciamento tra buca e palcoscenico. In Wagner l'orchestra è importantissima, non posso dire più che in Puccini perché amo Puccini e il suo magnifico modo di orchestrare, ma il protagonismo della parte strumentale è tale che si vuole mantenere i colori sinfonici senza sovrastare le voci. A questo servono le prove!

LP Nel *Rheingold* di Bayreuth ha lavorato con due artiste che ritroverà alla Scala: Okka von der Damerau e Christa Mayer. Ha già collaborato con gli altri membri del cast?

SY Conosco la maggior parte dei cantanti e c'è un aspetto divertente: a Bayreuth Okka interpretava Erda e Christa Fricka, mentre alla Scala i loro ruoli sono invertiti. Ho lavorato con Michael Volle molte volte, la più recente è stata per *La fanciulla del West* a Berlino; ricordo che ho diretto Wolfgang Ablinger-Sperrhacker in *Salome* a Zurigo, Norbert Ernst a Vienna in varie opere... Con la maggior parte del cast ho lavorato in molte opere diverse, quindi siamo vecchi amici: è bello. Non ho invece mai collaborato prima con il regista David McVicar e non vedevo l'ora di avere un'occasione come questa: è da molto tempo che sono una sua grande ammiratrice.

LP In questo lavoro ci sono ben quattordici personaggi; secondo lei, c'è un vero protagonista o si tratta piuttosto di un lavoro corale?

SY Effettivamente nel *Rheingold* vengono presentati molti personaggi: alcuni ricompariranno negli altri episodi della Tetralogia, come Fricka o Mime, mentre altri non torneranno più. Credo che Wotan sia il protagonista della storia, che comincia già prima dell'inizio del dramma musicale. Nell'antefatto, Wotan ha spezzato un ramo dell'albero della vita per fare la sua lancia e ha sacrificato un suo occhio per sposare Fricka. Quindi, ecco che già Wotan ha distrutto un elemento naturale per ottenere quello che voleva.

Quando inizia il *Rheingold*, compare subito in scena Alberich, che in fondo è un altro Wotan: uno regna nei cieli e l'altro nel mondo sotterraneo. Si può stabilire anche un altro parallelismo tra i due personaggi: nella prima scena, proprio come Wotan, Alberich distrugge qualcosa che appartiene alla natura, l'oro del Reno. I due antagonisti, dunque, sono colpevoli di compiere atti di violenza contro la natura.

LP Per lo svolgimento dell'azione, anche Loge ha un ruolo essenziale.

SY Loge è molto affascinante, è fuoco e malizia. Oggi molte persone conoscono il personaggio attraverso i film della Marvel, dove si chiama Loki ed è la divinità dell'inganno: nel *Ring* pure è un maestro del raggio, ma è anche il dio del fuoco. Loge è interessante perché non dice mai bugie, ma confonde le persone e le conduce sempre in direzioni diverse da quelle che intendevano imboccare. Per esempio, aiuta Wotan a recuperare l'oro del Reno ma poi non lo avverte abbastanza dei rischi. È un personaggio meraviglioso, in inglese lo definirei “mercurial”, una parola che significa mutevole, incostante e che deriva da “mercurio”, quell'elemento che, pur essendo un metallo, è liquido e inafferrabile. Il suo carattere è proprio come il mercurio, così come il suo tema musicale, che inizia in modo magico, è veloce ed è spesso affidato alle viole e ai violoncelli. È incredibile il modo in cui Wagner è riuscito a rendere in musica questo personaggio. Un'altra cosa interessante è che Loge compare solo nel *Rheingold* ma il suo tema ritorna nel resto del *Ring*, a significare che lui non è mai troppo lontano.

LP Quello di Loge è solo uno delle decine di temi conduttori, o *Leitmotive*, che formano il tessuto musicale del *Ring*. È indispensabile riconoscerli?

SY Ho due diverse posizioni a questo riguardo, perché certamente è molto interessante comprendere la struttura e il modo in cui Wagner l'ha costruita. Riconoscere il tema del Walhalla, quello di Alberich, di Erda, dell'arcobaleno e così via è molto affascinante per chi s'interessa allo studio della musica, altrimenti il mio consiglio è di seguire la storia, entrare dentro ai personaggi e la musica ti guiderà. Non credo che sia necessario conoscere tutto in anticipo. Naturalmente è indispensabile per me che devo dirigere, ma non sono sicura che sia così necessario per il pubblico. Credo che se una persona va ad ascoltare un'opera di Wagner per la prima volta, deve solo entrare nel teatro con una mente e un cuore aperti e scoprirà che la musica riuscirà a commuoverla.

LP Nel suo debutto alla Scala la scorsa stagione ha diretto *Peter Grimes* di Britten, un'opera marina,

e adesso con *Das Rheingold* affronta un altro lavoro in cui l'elemento acquatico è molto importante: tutta la prima scena si svolge sotto le acque del Reno.

SY Il famoso inizio del *Rheingold*! Dall'oscurità emerge una nota molto grave dei contrabbassi a cui si aggiunge un'altra nota grave dei fagotti e poi, da queste due note, scaturisce l'intera musica per i primi tre minuti, facendo sentire l'acqua in tutta la sua profondità, la sua freschezza; è musica scritta nelle tonalità di blu scuro e di verde scuro. Finché non compare la musica delle divinità non si risale verso l'aria fresca e limpida, e solo allora i colori diventano brillanti. Adoro *Rheingold* perché ogni scena ha una chiara base musicale e, allo stesso tempo, l'opera è come un lungo ponte dall'inizio alla fine.

LP Nel *Rheingold* Wagner utilizza un'orchestra esuberante, che include otto corni, sette arpe e molto altro. Forse la cosa più sorprendente è l'effetto che fa questa epica massa strumentale quando assume dimensioni cameristiche.

SY Questa è una caratteristica tipica di tutta la musica di Wagner. In particolare, nella partitura del *Rheingold* si trovano momenti in cui il compositore usa solo il clarinetto basso o il corno inglese, e altri in cui si trovano tutti gli strumenti più le diciotto incudini. Sommando tutti gli strumenti, abbiamo l'orchestra più grande che si potesse avere a quei tempi. Wagner se ne serve creando tutte le possibili combinazioni di colori orchestrali, non solo nel *Rheingold*, ma in tutta la Tetralogia naturalmente. In quest'opera, però, siamo all'inizio del ciclo e ci sono moltissime sezioni in stile di conversazione, che sarebbe una sorta di recitativo ma diverso da quello della tradizione italiana.

LP Tra le tante innovazioni del lavoro c'è anche il vistoso ampliamento della sezione degli ottoni. Vuole segnalare qualche tema in cui risaltano questi strumenti?

SY Il tema del Walhalla, per esempio, che si ascolta alla prima presentazione di Wotan all'inizio della seconda scena del *Rheingold*, mostra una meravigliosa scrittura per gli ottoni, che include le tube wagneriane, strumenti molto speciali, i tromboni e tutti i corni. Una cosa interessante è che Bruckner, dopo aver ascoltato per la prima volta questo tipo di scrittura per gli ottoni, con la tuba contrabbassa che crea lo sfondo per la voce degli altri ottoni, tornò a Linz e riscrisse la parte degli ottoni della sua *Sinfonia n.5*. Quindi, ciò che fece Wagner era davvero nuovo e sorprendente.

LP Prima citava le incudini: per cosa le usa Wagner?

SY Le incudini ci introducono ai suoni del mondo

sotterraneo dei Nibelunghi. Il ritmo che scandiscono è presentato dall'orchestra prima che inizino a suonare, ma emerge in modo chiaro solo quando è ripreso dalle incudini. Quella figura ritmica, allora, diventa qualcosa che l'ascoltatore non dimentica più e che ritroverà lungo tutto il ciclo del *Ring*: lo usano le Valchirie, ad esempio, e compare anche all'inizio del *Siegfried*, quando Mime cerca di forgiare la spada.

LP *Das Rheingold* si conclude con la musica abbagliante che accompagna le divinità mentre attraversano l'arcobaleno e si dirigono al Walhalla. Non c'è forse qualcosa di esagerato o addirittura di falso in questo finale?

SY Naturalmente la musica del finale del *Rheingold* è anche la musica che, suonata dagli ottoni, accompagna la chiusura di *Götterdämmerung*, e dunque di tutto il *Ring*. Personalmente, non mi piace far ascoltare ancora il disastro. In questa scena c'è già stata la maledizione di Alberich, l'avvertimento di Erda e il canto fuori scena delle fanciulle del Reno, per cui lo spettatore sa che le cose non saranno facili, ma in questo finale mi sembra più importante creare un effetto trionfale.

— LIANA PÜSCHEL

Dottore di ricerca in Culture e Letterature del Mondo moderno, si dedica alla ricerca, la didattica e la divulgazione in ambito musicologico

UN GRANDE CONTENITORE DEL MONDO

Intervista a David McVicar
di Luca Baccolini

Secondo David McVicar,
il *Ring* wagneriano è una grande
rappresentazione del mondo
e dell'umanità, da cui è impossibile
tenere fuori i temi che angosciano
anche il nostro presente

Quando David McVicar è diventato Sir nel 2012, aveva ricevuto da pochi mesi il Grand Prix de la Musique du Syndicat de la Critique. Non un riconoscimento qualsiasi, perché il premio si riferiva al suo primo *Ring* wagneriano, presentato all'Opéra du Rhin di Strasburgo. Molta acqua è passata sotto i ponti, ma diciassette anni (considerando l'apparizione del primo *Rheingold* in quel ciclo) sono un periodo sufficientemente ampio per metabolizzare l'immane materia e affrontarla di nuovo da capo. All'epoca la lettura di McVicar si fece apprezzare per l'aver evitato eccessi intellettualistici, aderendo al respiro musicale wagneriano e fidandosi della sua componente umana: i tormenti di Wotan, la violenza dei sentimenti di Siegmund e Sieglinde, la sofferenza filiale di Brünnhilde. L'impressione è che nel suo primo ciclo wagneriano McVicar non abbia voluto dare troppe caratterizzazioni socio-politiche, privilegiando invece uno sguardo nel tempo e nelle culture, come se tutti gli dei facessero parte della grande storia del mondo. Da qui un Hagen che indossava un costume da samurai, le maschere africane appese alle pareti, un Oro del Reno incarnato da un danzatore a cui Brünnhilde darà la maschera dorata che si adatterà perfettamente

al suo viso e ristabilirà l'armonia universale, mentre la maschera di Erda - madre terra, la più grande e la più importante, era quella che si disintegrava. Abbiamo incontrato McVicar nel pieno delle prove del nuovo *Rheingold* scaligero.

LB Mettere in scena una Tetralogia è una delle prove culturali più a lungo termine che si possano ancora immaginare nel velocissimo mondo di oggi. Un regista deve già avere chiara la direzione finale del progetto sin dall'*Oro del Reno*?

DM Certamente. Questo *Ring* penso sia come un arco teso verso la conclusione. Già dalle prime battute di musica, in cui avverti lo scorrere del fiume, bisogna immaginarsi l'epilogo. Sarebbe impossibile pensare un lavoro del genere opera per opera. C'è da dire però che dall'*Oro del Reno* alla prima rappresentazione completa del *Ring* passarono più di vent'anni, durante i quali Wagner è cambiato profondamente, prima un socialista anarchico rivoluzionario, poi un uomo disilluso che ha accettato il fallimento dei suoi ideali giovanili. Di fondo, però, resta che il *Ring*, al di là di incongruenze e ripensamenti, è un'opera unitaria, un grande contenitore del mondo.



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

LB A quali risorse ha attinto, oltre alla sua già roduta esperienza sul terreno wagneriano?

DM Nel mio lavoro di regista d'opera, che svolgo da trent'anni esatti, porto sempre la mia formazione di attore, che rivendico con orgoglio. Tutte le opere che affronto, siano del Settecento - secolo che adoro - o del tardo Ottocento, partono dal lavoro sui cantanti. Non fraintendetemi: c'è sempre una base concettuale in tutto ciò che faccio, ma poi sulla scena ci deve essere una ragione per cui le cose accadono, una dopo l'altra. L'interpretazione concettuale è importante, ma non è la cosa principale per me, perché poi sono gli artisti ad andare in scena e a interpretare un pensiero. Quindi è essenziale come gli artisti investano se stessi nel personaggio e come raccontano la storia, affinché questa risulti ben chiara al pubblico. Questo è davvero importante. Tutto ciò che ostacola la comprensione della storia è da eliminare, né più né meno.

LB Lavorare con cantanti wagneriani di provata esperienza è un vantaggio oppure offre meno margini di manovra?

DM Decisamente un vantaggio. Per esperienza, i cantanti wagneriani - ammesso che esista la

SOPRA
David McVicar

“Das Rheingold ha che fare con sentimenti umani molto istintivi e primordiali: l’avidità, la prevaricazione, l’inganno, l’impulso erotico”

categoria – sono di solito i più flessibili, perché sono interessati a entrare a fondo nel significato della parola. Al contrario, nel repertorio italiano noto meno malleabilità, forse perché ci si concentra di più sull’aspetto virtuosistico del canto. Del resto, c’è anche una ragione pratica: se devi stare in scena quattro o cinque ore, anche se non sarà il caso del *Rheingold*, è decisamente meglio capire fino in fondo ogni minimo gesto, ogni parola, ogni significato.

LB Sarà un *Ring* più militante rispetto al primo?

DM Il *Ring* è una grande rappresentazione del mondo e dell’umanità. Penso sia impossibile, oggi, tenere lontani temi come l’ambiente o il cambiamento climatico, di cui già Wagner in un certo modo ci aveva avvertito. Tutto il mondo di oggi ci dice a gran voce di tornare indietro, altrimenti la rovina sarà certa. E se penso alle guerre dei nostri tempi non oso immaginare come arriveremo al 2026, alla fine del ciclo. Per fortuna l’impalcatura dello spettacolo è flessibile abbastanza per accogliere nuovi spunti. Ma il *Ring* è ovviamente molto altro. È una grande esperienza di amore in tutte le sue forme, dall’impulso sessuale primordiale alla forma più elevata dell’amore che è la compassione disinteressata per gli altri essere umani e per la natura. La difficoltà principale delle quattro opere non è tanto la lunghezza, ma il significato filosofico e poetico dei libretti di Wagner, che come scrittore è decisamente ostico da penetrare.

LB Fra tutte le vicende della Tetralogia, quale si imprime di più nel suo immaginario?

DM *Das Rheingold* ha che fare con sentimenti umani molto istintivi e primordiali: l’avidità, la

prevaricazione, l’inganno, l’impulso erotico. Ma in *Die Walküre* penso sia annidato uno dei nuclei più impressionanti, quello della relazione tra Wotan e Brünnhilde. Il congedo di Wotan da sua figlia è qualcosa di difficilmente descrivibile a parole, così come la preghiera di lei, a livello emotivo, trova pochi eguali nella storia del teatro.

LB Lei che rapporto ha con Wagner, a prescindere dalle occasioni in cui è chiamato a metterlo in scena?

DM Penso sia un grande uomo di teatro, un visionario con dei contorni caratteriali e ideologici persino odiosi, ma soprattutto penso sia stato un grande faro di ispirazione per le generazioni successive. Non posso fare a meno di pensare a quanto abbia potuto sentirsi demoralizzato quando vide in scena il suo primo *Ring* nel 1876, qualcosa che poteva assomigliare più ad *Aida* che alla sua idea di teatro del futuro. Però il suo pensiero è cresciuto, si è sviluppato e oggi siamo sufficientemente forniti di conoscenze per metterlo in scena adeguatamente.

LB Nel team artistico di questa produzione si vedono anche maestri di arti marziali e di “circus performances”.

DM Le arti marziali entrano in gioco nella società militarizzata di Hunding, ma non solo. Avremo anche dei cavalli in scena, ma saranno degli attori. Ci sarà molta fantasia. E al pubblico chiederò di immaginare il più possibile.

— LUCA BACCOLINI

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



28, 31 OTTOBRE, 3, 5, 7, 10 NOVEMBRE

Richard Wagner

DAS RHEINGOLD (DER RING DES NIBELUNGEN)

Prologo in un atto

Libretto di Richard Wagner

Orchestra del Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTRICE (28 e 31 ott.; 3 nov.) Simone Young

DIRETTORE (5, 7 e 10 nov.) Alexander Soddy

REGIA David McVicar

SCENE David McVicar e Hannah Postlethwaite

COSTUMI Emma Kingsbury

LUCI David Finn

VIDEO Katy Tucker

COREOGRAFIA Gareth Mole

MAESTRO ARTI MARZIALI/

PRESTAZIONI CIRCENSI David Greeves

CAST

Wotan / Michael Volle

Donner / Andrè Schuen

Frob / Siyabonga Maqungo

Loge / Norbert Ernst

Alberich / Ólafur Sigurdarson

Mime / Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

Fasolt / Jongmin Park

Fafner / Ain Anger

Fricka / Okka von der Damerau

Freia / Olga Bezsmertna

Erda / Christa Mayer

Woglinde / Andrea Carroll

Wellgunde / Svetlina Stoyanova

Flosshilde / Virginie Verrez

SOPRA

Maquette per *Das Rheingold*

di David McVicar

e Hannah Postlethwaite



Portfolio — L'opera oggi

Il primo bivio, alla prova dell'*Oro del Reno*, è l'adesione o la fuga dal mito. Negli ultimi anni, nonostante esiti diversissimi, molte letture della Tetralogia sono andate nella direzione suggerita da Wagner, il cui poema, come confidava a Liszt, "contiene l'inizio del mondo e la sua distruzione". E se il *Ring* abbraccia davvero il destino ciclico dell'umanità, l'*Oro* non può che contenere tutte queste premesse, come racconta simbolicamente Romeo Castellucci nel suo spettacolo a Bruxelles (2023), aperto dal clangore di un grande anello che ruota su sé stesso nel buio, prima che i contrabbassi si facciano largo nel silenzio. Una regia-mondo, la sua, che difende il mistero e anzi lo allarga attraverso immagini archetipiche (le tre Figlie del Reno, doppiate da tre danzatrici, che si stagliano nell'oscurità dipinte d'oro) che a volte sembrano provenire direttamente dall'inconscio, come i due enormi cocodrilli appesi in aria, uno dei quali crolla a terra quando il gigante Fafner uccide Fasolt. In un certo senso, benché con approcci estetici diversi, anche l'*Oro* di Barrie Kosky (Londra, 2023) riporta la vicenda al nocciolo indecifrabile di un mito antico. La scarna scenografia è occupata dai resti carbonizzati del frasino da cui Siegmund estrarrà la spada nel primo atto di *Valchiria*. Nel silenzio assoluto – prima che cominci la musica – Erda madre primigenia entra contemplando le rovine del (suo) mondo, si porta le mani sugli occhi e rivive i fatti che saranno rappresentati sulla scena. Un *Rheingold* tenebroso e senza tempo, a

parte alcune giacche da equitazione che suggeriscono l'epoca edoardiana, da cui si comprende il senso del trionfo finale, scintillante ma vuoto, degli Dèi. A cancellare gli aspetti mitici ci ha pensato Dmitri Tcherniakov (Berlino, 2022), il cui *Ring*, come quello che nello stesso anno ha curato Valentin Schwarz a Bayreuth, varca la dimensione del realismo quotidiano: la vicenda, per il regista russo, consiste in una serie di esperimenti condotti in un centro di ricerca sui comportamenti umani, il laboratorio E.S.C.H.E. (Experimental Scientific Centre for Human Evolution), acronimo che sottintende la parola "frasino" in tedesco. Schwarz vede invece il *Ring* come una saga familiare contemporanea e lo fa capire subito con un video che mostra i feti gemelli di Wotan e Alberich, mentre il Reno diventa una piscina per bambini e i giganti irrompono in scena a bordo di un suv. Sullo sfondo, violenza sui minori e guerre per la custodia dei figli, in un Valhalla che anziché dimora divina è una lussuosa ma corrotta villa di design. Un Wagner "di denuncia" era già quello di Robert Carsen nella Tetralogia per l'Opera di Colonia nel 2000, ripresa poi a Barcellona e Madrid. Quel *Ring* rivelava con profetica lucidità i disastri di un mondo che non si cura della questione ambientale: il Reno era un alveo neroastro pieno di rifiuti della società occidentale, abitato da sinistre creature alla ricerca di cibo, mentre l'*Oro*, causa di tutte le disgrazie future, era conservato nell'acqua stagnante di un copertone. Scenario post-atomico in cui i Giganti lavoravano come operai sfruttati da una ristretta cerchia di plutocrati, gli Dèi.

— LUCA BACCOLINI

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

DAS RHEINGOLD NEL MONDO



foto: KATIA DI MONIKA RITTERSHAUS (2)



IN APERTURA
Greer Grimsley,
Sophie Bevan, direzione
di Pablo Heras-Casado,
regia di Robert Carsen,
Teatro Real, Madrid, 2019

SOPRA
Michael Volle, Staatsoper Unter
den Linden, Berlino, 2022

A SINISTRA
Rolando Villazón,
Michael Volle,
Stephan Rügamer, direzione
di Christian Thielemann,
regia di Dmitri Tcherniakov,
Staatsoper Unter den Linden,
Berlino, 2022



FOTOGRAFIA DI ENRICO NAWRATH (2)

SOPRA
Evelin Novak, Simone Schröder,
Ólafur Sigurdarson,
Stephanie Houtzeel, direzione
di Cornelius Meister, regia
di Valentin Schwarz,
Bayreuther Festspiele, 2022

A DESTRA
Ólafur Sigurdarson,
Daniel Kirch,
Tomasz Konieczny,
Bayreuther Festspiele, 2022





A SINISTRA
Christopher Purves,
Sean Panikkar, direzione
di Antonio Pappano, regia
di Barrie Kosky, Royal Ballet
and Opera, Londra, 2023

SOPRA
Christopher Purves, Royal
Ballet and Opera, Londra, 2023

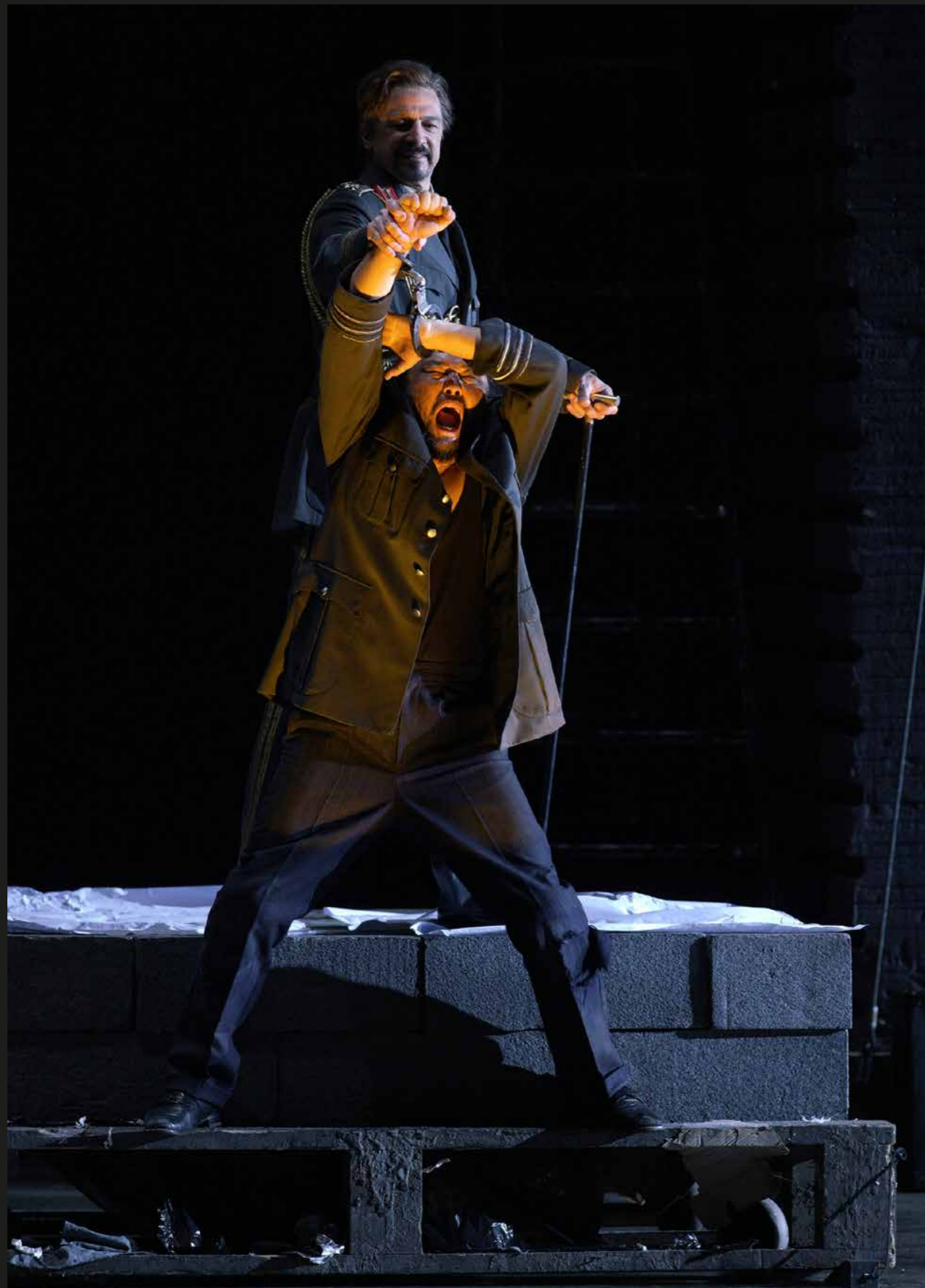


FOTOGRAFIA DI MONIKA RITERSHAAS (2)

SOPRA
Direzione di Alain Alrinoglu,
regia di Romeo Castellucci,
La Monnaie/De Munt,
Bruxelles, 2023



A DESTRA
Scott Hendricks,
La Monnaie/De Munt,
Bruxelles, 2023



FOTOGRAFIA DI JAVIER DEL REAL (2)



A SINISTRA
Samuel Youn,
Greer Grimsley, direzione
di Pablo Heras-Casado,
regia di Robert Carsen,
Teatro Real, Madrid, 2019

SOPRA
Teatro Real, Madrid, 2019



reportage di Elio Piccagliani

George Balanchine
e Olga Amati in prova alla Scala
per *Balletto imperiale*, 1952

02

BALLETTO

APPROFONDIMENTO
Balanchine e Robbins:
vite parallele

37



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI

BALANCHINE E ROBBINS:

Il Trittico Balanchine/Robbins,
che chiuderà in novembre la Stagione di Balletto,
è l'occasione per ricordare
due figure capitali della danza del Novecento,
non solo americana

VITE PARALLELE

George Balanchine alla Scala
nel backstage di *Serenade*, 1960

“I due artisti si ammiravano, si rispettavano, forse si sfidavano tacitamente, in un rapporto complesso e sempre a distanza”

“Cercheremo un’armonia [...] anche se siamo diversi come due gocce d’acqua”. Ci piacerebbe poter cominciare questo scritto dedicato ai due capisaldi del balletto del XX secolo e non solo, cui il trittico di fine Stagione 2023-2024 rende omaggio, con questa celebre citazione di Wisława Szymborska, poetessa polacca, Premio Nobel per la letteratura 1996. In fondo, George Balanchine (1904-1983) e Jerome Robbins (1918-1998) convissero a lungo nella stessa compagnia: dal 1949, anno in cui il fondatore del New York City Ballet invitò il più giovane Robbins a diventarne membro e poi suo direttore artistico associato, sino alla scomparsa di Balanchine.

I due artisti avrebbero potuto condividere maggiormente idee e progetti artistici: si ammiravano, si rispettavano, forse si sfidavano tacitamente, in un rapporto complesso e sempre a distanza. Furono invece davvero due gocce d’acqua per la potente genialità/creatività, capace di trasformare, come vedremo, il modo di essere e di pensare il balletto accademico, ma anche il musical e il teatro, proiettando i rispettivi e differenti linguaggi oltre il tempo cui appartennero e tuttora nel futuro nostro e altrui. Il caso li avvicinò anche per qualche affinità personale.

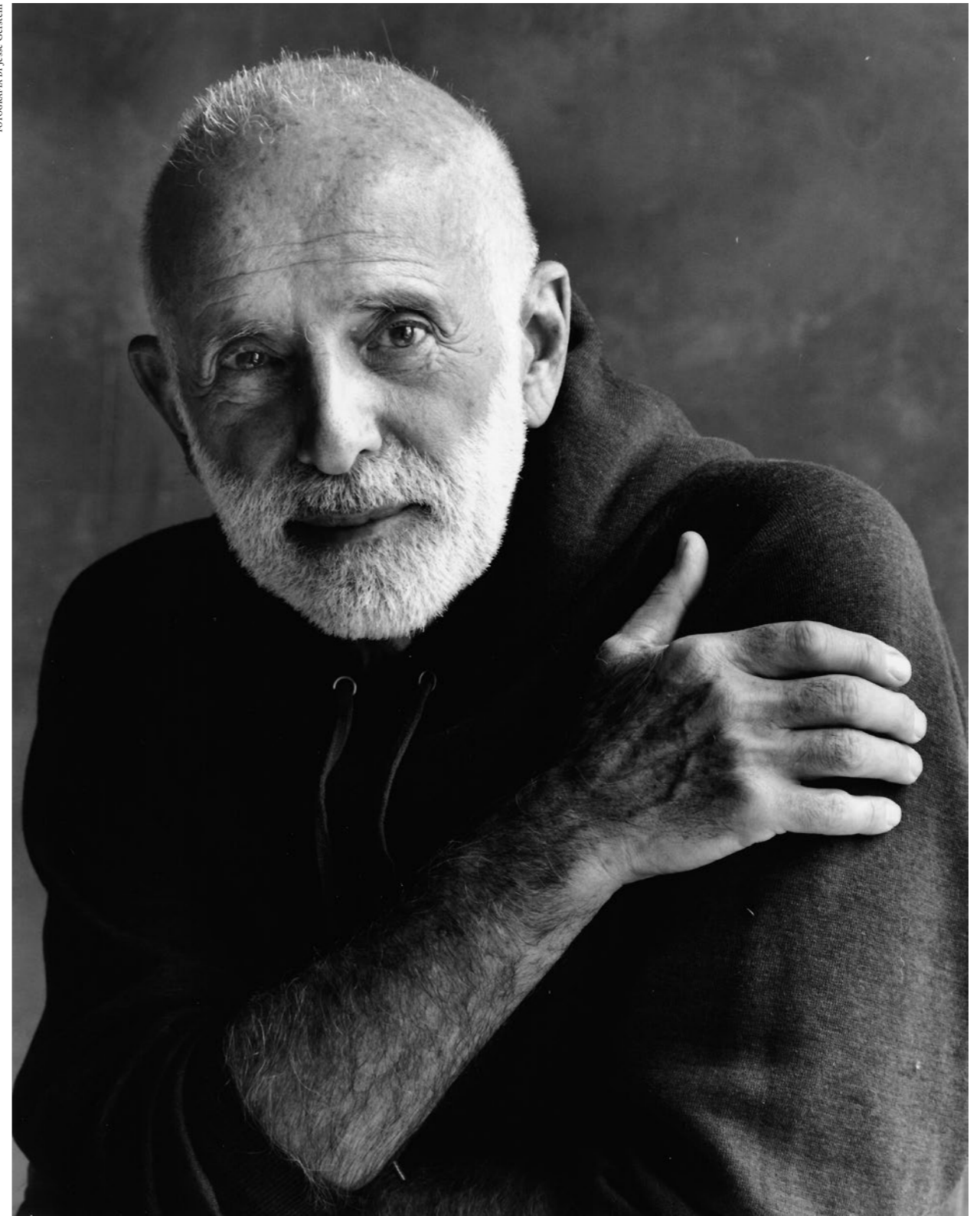
Di etnia georgiana Georgij Melitonovič Balančivadze, nato a San Pietroburgo; americano di New York, ma ebreo-russo Jerome Wilson Rabinowitz: mutarono entrambi i loro nomi, semplificandoli. Georgij, figlio di un noto compositore georgiano, poco tempo dopo essere giunto in Europa, nel 1924, si sentì sottrarre anzitutto il patronimico da Sergej Djagilev, il fondatore dei Ballets Russes, di cui sarebbe diventato l’ultimo dei

grandi coreografi; in seguito pensò al cambiamento, vagamente francesizzante, di nome e cognome. A Jerome, invece, non piaceva nulla che gli ricordasse le sue origini ebraiche e fu sempre pronto a tradirle come tradì ben altro. “I betrayed my manhood, my Jewishness, my parents, my sister. I can’t undo it” (ho tradito la mia mascolinità, il mio essere ebreo, i miei genitori, mia sorella. Non posso farci nulla), si legge nell’indispensabile e autobiografico *Selections from His Letters, Journals, Drawings, Photographs, and an Unfinished Memoir* curato da Amanda Vaill nel 2019, un libro aperto su diversi fronti alla scoperta di una personalità tormentata da sensi di colpa e demoni, cui non si crederebbe dopo aver ammirato la gioiosa brillantezza di *West Side Story*, il suo musical-capolavoro assoluto del 1957 (la versione cinematografica data 1962) o la magnifica e contraddittoria intensità di *Fiddler on the Roof* (Il violinista sul tetto), altro musical del 1964, ambientato nel 1905 in un immaginario *shtetl* ebraico della Russia zarista, ricordo delle figure volanti care a Marc Chagall, pittore ebreo, ma anche della precarietà esistenziale ebraica (e dell’esperienza umana in senso generale), “costretta a improvvisare una semplice melodia senza rompersi l’osso del collo”, scrive Robbins in uno dei tanti appunti del suo lascito personale, scrupolosamente divulgato dalla Vaill, con il benessere della Fondazione Jerome Robbins. Nessuna censura da parte di questa benemerita istituzione newyorkese nel diramare il, per altro noto e confessato, collaborazionismo di Robbins, allorché nel periodo della guerra fredda e del maccartismo, assieme a pochi altri artisti politicamente schierati a sinistra, come il regista Elia Kazan, si sentì costretto a svelare i nomi di amici e colleghi, come lui “presunti colpevoli” di propaganda sovietica in terra d’America.

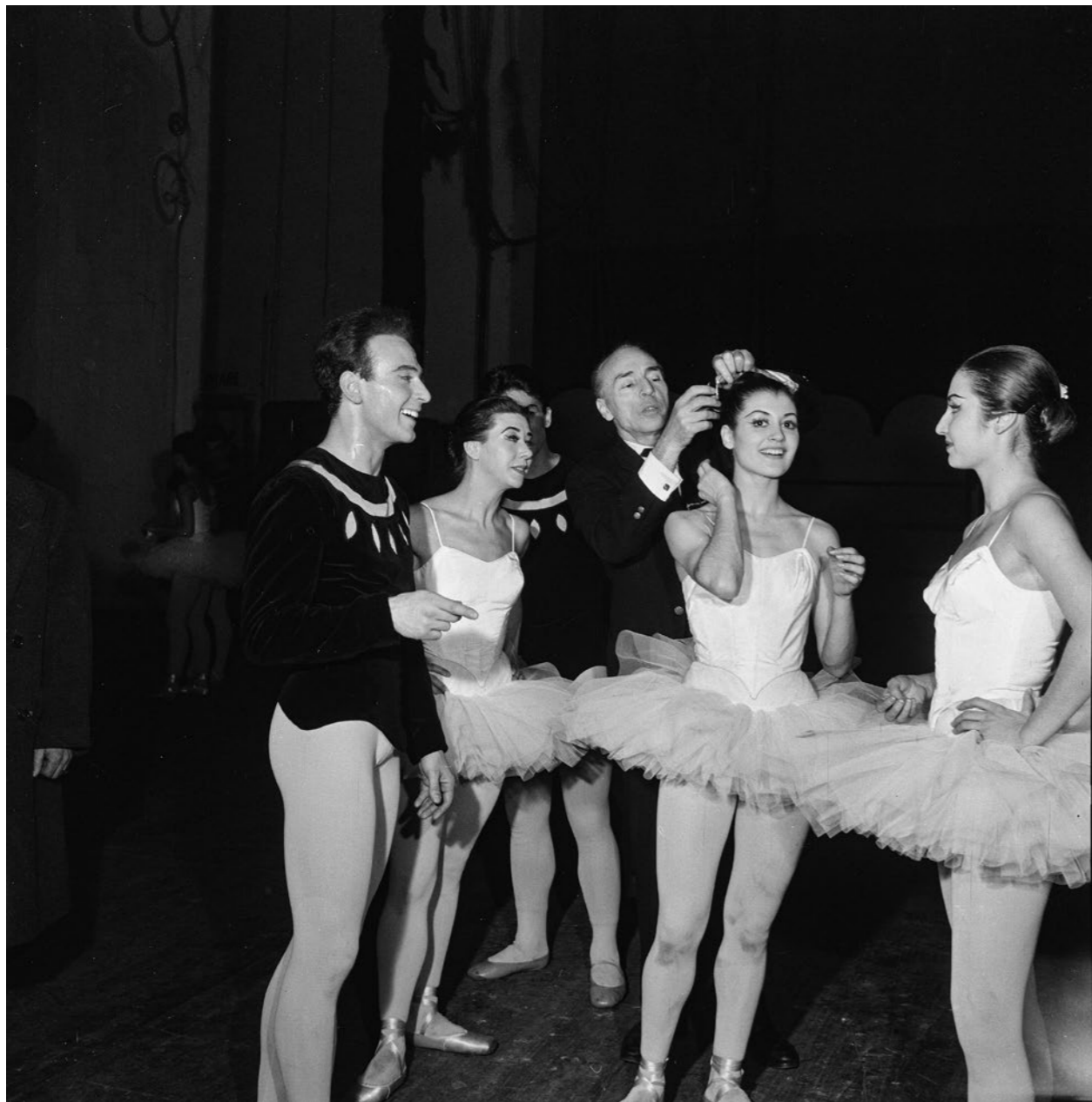
Molto più di una celatissima omosessualità e della recalcitrante appartenenza al popolo ebraico, quest’atto vile fu il vero buco nero, angoscioso e indimenticabile nella travagliata esistenza di Robbins. Per fortuna il pavido frutto di minacce e possibili estorsioni contro il suo lavoro e la fama conquistata nel 1944 con lo scapigliato e divertente *Fancy Free*, già su musica di Leonard Bernstein, non sortì alcuna grave conseguenza almeno nei territori artistici, se si escludono le accuse contro Bertolt Brecht e Charlie Chaplin che rientrarono in Europa per non fare mai più ritorno negli Stati Uniti.

In questo clima di “caccia alle streghe” Balanchine dov’era e cosa faceva? Quel signore dall’*allure* giovanile piuttosto fluida, vestito sobriamente, ma permettendosi la fantasia di una cravatta annodata “a lacci di scarpe”; affabile e sorridente però poco chiacchierone e per nulla esibizionista, grande fumatore di sigarette inglesi, e con un leggero tic nervoso che talvolta increspava i tratti del suo volto, se ne stava in sala prove, ad ascoltare musica

FOTOGRAFIA DI JESSE GERSTEIN



Jerome Robbins



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Mario Pistoni, Vera Colombo,
George Balanchine, Carla Fracci,
Elettra Morini in occasione
di *Le palais de cristal*, 1960

o a casa a giocare con i suoi gatti. Nessuna accusa politica ricadde mai su di lui, russo che aveva chiesto la cittadinanza americana per lavorare nel Paese “elettrico e dalla gioventù atletica e fisicamente slanciata” (parole sue n.d.r.) che gli era parso una Mecca nel confronto con l’Europa e soprattutto con la sua Russia. Eppure fu forse più odiato che amato da vivo e ancor più *post mortem*. Tutto gli fu rimproverato, a cominciare da quella sua sorta di complesso da Pigmalione, che lo spinse a sposare le stelle dei suoi balletti: Tamara Gevergeva (poi, per semplicità, Geva), Alexandra Danilova, Vera Zorina e Maria Tallchief porteranno tutte il cognome Balanchine, prima di Tanaquil Le Clercq, la sua ultima e più longeva consorte (sino al 1969), imprigionata anzitempo nella poliomielite. Ed è noto come il coreografo-marito abbia abbandonato ogni impegno, negli inverni del 1956 e 1957, per passare mesi al capezzale di questa donna bellissima e ormai ex-ballerina di grande charme, forse perché si era accorto che proprio Robbins ne era segretamente innamorato, come, a sorpresa, conferma l’interessato nelle sue lettere. Balanchine cattivissimo? Il musicologo Massimo Mila, che lo conobbe, ne converrebbe. Lo annovera fra i tre artisti più cattivi nella sua lista di incontri artistici, in compagnia di Eduardo De Filippo e Charlie Chaplin.

Da lontano, il nostro giudizio è più indulgente. Balanchine come Stravinskij, non a caso suo intimo amico, fu un cinico, nichilista e *bon vivant*, ma dalle emozioni travolgenti, telluriche come la musica del *Sacre*, sempre celatissime tranne quando, negli anni Settanta, gli fu chiesto dal governo sovietico di tornare, con il New York City Ballet, a San Pietroburgo. Rivista la città in cui era nato e le sale del Teatro Mariinskij, ebbe un tale pericoloso mancamento da dover essere trasportato di gran fretta a New York. Sempre in tarda età il suo complesso da Pigmalione, soprattutto nei confronti di giovani ballerine, si accentuò. L’ultima musa di cui s’innamorò, Suzanne Farrell, divenne la sua ossessione, al punto che l’affascinante star dovette riparare in Europa, nella compagnia di Maurice Béjart, pur di sfuggirgli per poi ritornare sotto la sua tutela, almeno artistica.

Personalità divergenti, Balanchine e Robbins non furono “mostri sacri”; l’idea che un artista, solo perché tale, sia esente da peccati e colpe appartiene a un neoplatonismo confacente soprattutto all’epoca delle signorie rinascimentali. Quanto al rapporto tra l’artista-uomo e la sua opera, è logico pensare sia strettissimo e invece può essere spiazzante, inatteso, contraddittorio: una maschera dietro la quale l’uomo-artista si cela.

L’opera di danza per i nostri due maestri e kantiani “spiriti arguti” di un immarcescibile Novecento, fu “un lusso della mente”, un *Witz*, che quasi mai si concesse

all’*affaire* della produzione di senso: fu una struttura formale linguistica non centrata sul significato, bensì sul significante, unico veicolo di poesia e mistero. Ed ecco trionfare due autentiche gocce d’acqua, intente a proclamare che la danza non ha nulla da raccontare se non sé stessa: la musica ne è l’unica, indispensabile “trama”; che il teatro e persino il musical non sono un accumulo di parole, di attori recitanti, o cantanti ma il progetto di una *mise en espace* così minuziosamente studiata da contenerne i segni drammaturgici; infine che scene e costumi possono essere omessi, o ridotti: i costumi a *pants*, gonnelline nere e candide t-shirt.

Tutto ciò poteva non essere una novità nell’ambito della *New Dance* americana data la presenza già alla fine degli anni Quaranta di Merce Cunningham, il campione di un formalismo tacitamente rivoluzionario, capace di proclamare persino il distacco totale del movimento dalle note – e che note: quelle elettroniche o comunque ostiche per il grande pubblico di John Cage... ma era senz’altro una novità nell’ambito accademico, nel balletto e con insospettabili sostenitori. A sorpresa, non sarebbe esistito il teatro di Robert Wilson se il regista – come ebbe a confessare più volte davanti a platee incredule – non fosse rimasto folgorato, all’inizio della sua carriera, proprio dallo spazio nitido, senza ombre e già “virtuale” dei balletti cosiddetti “in bianco e nero” di Balanchine. Il tragitto del coreografo *émigrée* – dalle sponde della Neva a quelle del fiume Hudson – acquisì una forza autosufficiente nei movimenti, espressi da corpi che ne erano, e ancora ne sono, i soli portavoce.

Se Balanchine vantò una profonda conoscenza musicale d’origine familiare e personale – frequentò il conservatorio a San Pietroburgo –, Robbins non fu da meno quanto a preparazione teatrale. Jerome partì dall’Yiddish Art Theatre, frequentato assieme alla sorella Sonia, e ne divenne in gioventù attore di punta, nonostante le fobie antebraiche. Giunse alla frequentazione di coreografi di ogni genere: moderni, folk, orientali (in testa Antony Tudor, il creatore-psicologo ed Eugene Loring, l’autore di *Billy the Kid*), oltre naturalmente a Balanchine che lo scelse dapprima come suo interprete, a registi (il citato Kazan), e a musicisti anche jazz. Tutti contribuirono alla colorata, inafferrabile ricchezza del suo linguaggio messo a punto, a suo dire, “per dimostrare agli europei la varietà delle tecniche, degli stili e dagli accostamenti teatrali inediti che costituiscono il particolare sviluppo della danza in America”. L’Italia del Festival di Spoleto a firma Gian Carlo Menotti, il fondatore, fu il primo Paese europeo a prenderne atto e vide una compagnia (transitoria), il suo Ballet Usa, per due stagioni di seguito (1958-59 e 1961), incantevole per la potenza dalla sua danza astratta e anche teatrale, comica e pure dolente.

Robbins giganteggiò nella coreografia, nel teatro e nel musical: come Balanchine, sapeva che anche un regista, proprio come un coreografo, non può avere molte chance di successo o di semplice sopravvivenza se non domina il valore “musicale” del tempo. A teatro un testo è tempo, una *performance* è tempo, una danza è tempo, spazio, energia (Laban). Nel bene e nel male (con inevitabili *pièce* legate al gusto dell'epoca o a perentorie commissioni), i “diversi come due gocce d'acqua” hanno lanciato una sfida alla storia: segno di predestinazione ma anche di strenua volontà di evadere dalla finitezza della condizione umana.

In una cosa i due personaggi differirono in modo radicale, nel *modus operandi*: Mister B., come fu soprannominato, va considerato coreografo senza pregiudizi, sia nella sua estetica, sia nel suo metodo di lavoro, consistente nel non averne alcuno. Il Nostro *maître de ballet*, come amava definirsi in omaggio a Marius Petipa, il suo idolo, campione nell'astrazione, si rivelò sempre incapace di organizzare una coreografia sulla carta, senza i corpi dei suoi ballerini e delle sue predilette giovani ballerine cui imponeva, come a tutti i suoi atletici danzatori, “di non pensare ma di muoversi”, al resto avrebbe provveduto lui, di solito con istintivo ardimento e a getto continuo. Viceversa, il tormentato Robbins, amatissimo soprattutto dalla cerchia dei suoi interpreti e collaboratori, e inavvicinabile da chiunque altro, impiegava mesi per la messa a punto di un dettaglio di movimento o scenico.

Un paragone può rendere tutto comprensibile anche a un lettore che non conosca la danza o il teatro fisico. Balanchine fu simile a Mozart, compositore rapido e fluente, e Robbins a Puccini, che impiegava cinque anni per giungere alla compiutezza di una sua opera. Per vie opposte i due raggiunsero l'Olimpo e ne restano avvinti.

— MARINELLA GUATTERINI

Professoressa universitaria di Teoria ed Estetica della danza alla Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi” (Corsi Afam) e Consulente scientifica del Teatro alla Scala

8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20 NOVEMBRE 2024

TRITTICO BALANCHINE-ROBBINS

THEME AND VARIATIONS

COREOGRAFIA George Balanchine
The George Balanchine Trust
 SUPERVISIONE COREOGRAFICA Patricia Neary
 MUSICA Pëtr Il'ič Čajkovskij
 SCENE E COSTUMI Luisa Spinatelli
 COLLABORATORE SCENOGRAFO E COSTUMISTA Monia Torchia
 LUCI Andrea Giretti
Nuova produzione Teatro alla Scala

DANCES AT A GATHERING

COREOGRAFIA Jerome Robbins
Performed by permission of The Robbins Rights Trust
 SUPERVISIONE COREOGRAFICA Ben Huys
 MUSICA Fryderyk Chopin
 PIANOFORTE Leonardo Pierdomenico
 COSTUMI Joe Eula
 LUCI Jennifer Tipton riprese da Perry Silvey
Nuova produzione Teatro alla Scala

THE CONCERT

COREOGRAFIA Jerome Robbins
Performed by permission of The Robbins Rights Trust
 SUPERVISIONE COREOGRAFICA Jean-Pierre Frohlich
 MUSICA Fryderyk Chopin
 PIANOFORTE Leonardo Pierdomenico
 SCENE Saul Steinberg
 COSTUMI Irene Sharaff
 LUCI Jennifer Tipton riprese da Perry Silvey
Allestimento del Teatro dell'Opera di Roma
Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE
 Fayçal Karoui

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala

FOTOGRAFIA DI EIRÓ PICCAGLIANI



George Balanchine, Olga Amati e Giulio Perugini in prova alla Scala per *Balletto imperiale*, 1952



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

03

CONCERTI

PRESENTAZIONE
I concerti di ottobre



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Beatrice Rana con la Filarmonica della Scala, 2021

I CONCERTI DI OTTOBRE

I concerti di questo ottobre scaligero iniziano il 6 con Giovanni Sollima per la Stagione della Filarmonica della Scala. Virtuoso spericolato, artista versatile e compositore che abbraccia non solo la storia della musica ma anche le tradizioni mediterranee, con uguale passione e desiderio, Sollima è in questo concerto sia direttore sia solista. Il programma è dedicato ad Haydn – tra i suoi compositori preferiti “perché ha osato più di chiunque altro” – di cui Sollima esegue il *Secondo concerto per violoncello* e tre *Canti scozzesi* insieme al suo *Folktales*, crocevia di suoni e suggestioni, per una esibizione di straordinaria energia.

Il 13 ottobre è invece protagonista Beatrice Rana, in uno degli appuntamenti più attesi del ciclo “Grandi pianisti alla Scala”. L’artista pugliese esegue alcuni *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn, la *Sonata n. 2* di Brahms, spingendosi fino al Ravel di *Gaspard de la nuit* e della versione per pianoforte de *La valse*.

La mattina del 20 ottobre alcuni Professori d’Orchestra del Teatro, insieme al soprano Laura Lolita Perešivana, sono alle prese con pagine cameristiche di Strauss, Zemlinsky e Korngold, mentre la sera il pianista polacco Rafał Blechacz è protagonista di un concerto in ricordo di Maurizio Pollini, con un programma che spazia da Mozart a Beethoven, a Chopin.

Infine, il 27 il direttore finlandese Tarmo Peltokoski debutta con la Filarmonica. Ventitre anni appena, Peltokoski gira l’Europa già da alcuni anni, dirigendo orchestre come la Philharmonique de Radio France e la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, oltre alla Latvian National Symphony Orchestra di cui è Direttore Principale. Il programma di grande fascino è dedicato alla musica del suo connazionale più famoso, Sibelius, e vede anche un maestro del violino del calibro di Leonidas Kavakos alle prese con il *Concerto n. 2* di Karol Szymanowski.

Da non perdere

7 OTTOBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa del *Rosenkavalier* di Richard Strauss, Francesco Maria Colombo incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza con ascolti e video, a cura degli Amici della Scala, dal titolo “Lo splendore del tramonto”.

13 OTTOBRE, ORE 15

LALLA & SKALI

Il nuovo appuntamento del ciclo per bambini “Lalla & Skali e... la serenata fatata” ha al centro la figura di Mozart. Uno scintillio tra le note degli spartiti: forse c'è lo zampino della stessa fata dell'arte e della sua polvere magica! È tempo di una nuova indagine per Lalla e Skali: riusciranno a stare lontani dai guai?

17 OTTOBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa del nuovo *Rheingold*, Luca Zoppelli presenta al pubblico della Scala il prologo del *Ring* wagneriano in una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “L'invenzione del mito”.

25 OTTOBRE, ORE 15

INCONTRO DI STUDIO

In occasione della nuova produzione del *Ring des Nibelungen*, la Scala organizza un incontro di studio moderato da Raffaele Mellace con Maurizio Giani, Anna Maria Monteverdi, Marco Targa. Atteso anche il regista David McVicar.

27 OTTOBRE, ORE 15

LALLA & SKALI

E se proprio la notte di Halloween alcuni tra i più famosi personaggi dell'opera lirica decidessero di sparire come fantasmi? Lalla e Skali questa volta dovrebbero affrontare una missione davvero spettrale: riportare in scena i protagonisti di alcune delle opere più belle di sempre.

Mostre a Milano

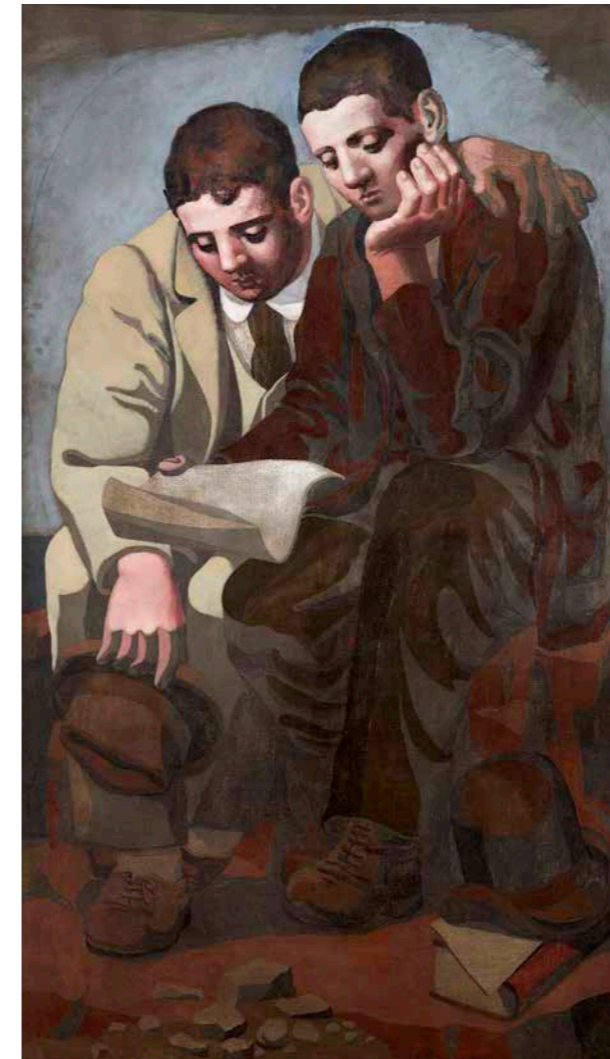
FINO AL 2 FEBBRAIO 2025

PALAZZO REALE PICASSO LO STRANIERO

Palazzo Reale presenta la mostra “Picasso lo straniero”. A cinquant'anni dalla scomparsa, l'opera di Picasso è indagata e raccontata attraverso la lente del suo stato di immigrato, rifiutato, censurato dalla nazione che lo ha visto crescere e raggiungere il successo, la Francia. Promossa dal Comune di Milano – Cultura, la mostra nasce dall'idea originale di Annie Cohen-Solal, autrice della biografia “Picasso lo straniero” e curatrice scientifica del progetto espositivo. La mostra presenta più di 90 opere dell'artista, oltre a documenti, fotografie, lettere e video, provenienti dal MNPP, dal Musée national de l'histoire de l'immigration di Parigi e dalla Collection Musée Magnelli, Musée de la céramique di Vallauris: un progetto che apre ad ampie e attualissime riflessioni sui temi dell'accoglienza, dell'immigrazione e della relazione con l'altro.

Il percorso espositivo si snoda in ordine cronologico, dal 1900 al 1973, e le opere selezionate sono testimonianza della travagliata condizione di esule e straniero di Picasso in Francia, esperienza che ha influenzato radicalmente la sua pratica artistica. Nel dipinto *La lettura della lettera* (1921), ad esempio, Picasso rappresenta sé stesso accanto a un amico, che potrebbe essere il poeta Guillaume Apollinaire o il poeta Max Jacob, oppure Georges Braque: ma ciò che emerge è l'importanza che l'artista – proprio a causa della fragilità della sua condizione di straniero – attribuisce ai legami e alle amicizie che ha costruito nel corso degli anni.

Pablo Picasso, *La lettura della lettera*, 1921,
Musée National Picasso



COMPONI LA “TUA” STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2025

Sono da pochi giorni disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta per l'anno 2025, che offrono la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date, oltre a un risparmio del 10% rispetto ai singoli biglietti.

Con 14 titoli d'opera, 7 di balletto e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2024/2025 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 e o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaligere, ad esempio in caso di trasferta.

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

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

Chi volesse combinare per esempio **tre opere o tre balletti**, avrà ora la scelta fra tutti i titoli della prima metà di stagione (da gennaio a giugno 2025). Dal 15 gennaio 2025 saranno prenotabili anche i titoli della seconda metà di stagione (da luglio a novembre 2025).

Per gli amanti della musica antica, il **Carnet Barocco** offre in alternativa un percorso tematico fra tutti gli spettacoli di questo repertorio.

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 Balletto (minimo 3 spettacoli)

GENNAIO – GIUGNO disponibili dal 27/09/2024

Opera *La forza del destino* (recite gennaio)

Opera *Falstaff*

Opera *Die Walküre*

Opera *Evgenij Onegin*

Opera *Tosca*

Opera *L'opera seria*

Opera *Il nome della rosa*

Opera *Trittico Kurt Weill*

Balletto *Lo schiaccianoci* (recite gennaio)

Balletto *Kratz / Preljocaj / De Bana*

Balletto *Peer Gynt*

LUGLIO – NOVEMBRE disponibili dal 15/01/2025

Opera *Siegfried*

Opera *Norma*

Opera *La Cenerentola*

Opera *Rigoletto*

Opera *La fille du régiment*

Opera *Così fan tutte*

Balletto *Paquita*

Balletto *Il lago dei cigni*

Balletto *Aspects of Nijinsky*

Balletto *Serata Forsythe / The Blake Works*

Carnet Barocco (minimo 3 date)

L'opera seria (Opera) data a scelta

Mitridate, re di Ponto (Opera in concerto) 18/05/2025

Les Indes galantes (Opera in concerto) 16/11/2025



RUBRICHE

MOSTRE
PRESENTAZIONE
Opera e media in mostra
nel mondo di Puccini
52

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Zuffi alla Scala
55

NOTE D'ARCHIVIO
Un valzer per Violetta
58

VOCI ALLA SCALA
La Marschallin di
Elisabeth Schwarzkopf: grandezza
e introspezione
60

LIBRI
Una, nessuna
e centomila opere
62

DISCHI
Lieder di un discorso amoroso
63

MEMORIE DELLA SCALA
Der Rosenkavalier:
un'escalation di emozioni
64

SCALIGERI
Riccardo Sgaramella
67

Mostre

Dal 24 ottobre apre al pubblico una mostra ospitata al Museo Teatrale alla Scala che riflette sul rapporto tra Giacomo Puccini e la rivoluzione mediatica a cavallo tra Ottocento e Novecento

OPERA E MEDIA IN MOSTRA NEL NOME DI PUCCINI



Hadi Karimi, modello digitale in 3D realizzato a partire da un ritratto fotografico di Giacomo Puccini all'età di 42 anni

FOTOGRAFIA DI GIAMMARCO CHIAREGATO

Nel centenario della morte di Giacomo Puccini, la mostra "Puccini - Opera Meets New Media" propone un'inedita prospettiva sulla rivoluzione mediatica che ha trasformato il mondo dell'opera e del teatro musicale. Dopo il successo della sua inaugurazione berlinese presso il Palazzo Bertelsmann nell'aprile scorso, la mostra approda ora al Museo Teatrale alla Scala, con un allestimento concepito espressamente per gli spazi scaligeri. Curata da Gabriele Dotto, l'esposizione esplora la complessa relazione tra Puccini, la casa editrice Ricordi e l'emergere dei nuovi media, quali il cinema e le registrazioni sonore, all'inizio del ventesimo secolo. In questa epoca di cambiamenti tumultuosi, Puccini si trovò al centro di una trasformazione che non solo segnerà il suo successo globale ma darà anche inizio all'industrializzazione del teatro musicale. La casa editrice Ricordi gioca un ruolo centrale in questa evoluzione, ponendo le basi di una moderna industria dello spettacolo. Sin dalla metà dell'Ottocento, Ricordi si era affermata come una potenza nell'editoria musicale, guidando l'espansione del repertorio operistico italiano non solo attraverso la stampa delle partiture, ma anche con una visione innovativa nel campo del marketing e della distribuzione. Le sue celebri grafiche, le campagne promozionali e il supporto costante ai compositori hanno reso possibile la diffusione su scala globale delle opere di Puccini. Con l'avvento delle nuove tecnologie, come il disco e il cinema, Ricordi dovette affrontare nuove sfide.

La capacità di riprodurre e distribuire registrazioni aprì la porta a nuovi pubblici e rivoluzionò il modo in cui l'opera veniva fruita. L'introduzione del fonografo, con la sua riproduzione fedele delle voci e delle musiche, mise in discussione il modello tradizionale dell'esibizione dal vivo, generando preoccupazioni tra gli editori per la perdita di controllo sui diritti d'autore. In un primo momento, né Ricordi né Puccini erano convinti che questi nuovi media avrebbero giovato al teatro musicale, temendo una riduzione dei profitti derivanti dalle rappresentazioni dal vivo e dalla vendita delle partiture. Tuttavia, come dimostrato dalla crescita della popolarità del repertorio operistico in tutto il mondo, l'industrializzazione della musica divenne un potente alleato nella diffusione del genere.

L'esposizione illustra, attraverso i documenti dell'Archivio Storico Ricordi, video installazioni e un costume storico di *Turandot* dalle collezioni del Teatro alla Scala, come Ricordi riuscì a trarre vantaggio dai nuovi media senza abbandonare il suo ruolo principale di editore musicale. L'abilità della casa editrice di adattarsi alle innovazioni tecnologiche e di proteggere i diritti dei compositori segnò una svolta cruciale. Uno degli esempi più interessanti riguarda la registrazione

dei brani de *La fanciulla del West* (1910), per la quale Ricordi impose restrizioni sulle riproduzioni meccaniche negli Stati Uniti, preoccupato dalle questioni legali legate al *copyright*. Nonostante le incertezze iniziali, il disco e il cinema divennero presto strumenti di marketing fondamentali per promuovere l'opera in nuovi mercati, come quello americano. L'allestimento della mostra si sofferma anche sull'impatto culturale delle tecnologie dell'epoca, mettendo in luce come Puccini stesso fosse profondamente consapevole delle potenzialità offerte dai nuovi media.

"Puccini - Opera Meets New Media" offre una riflessione sul confronto tra l'epoca di Puccini e quella contemporanea, caratterizzate entrambe da rapidi sconvolgimenti tecnologici. In tal senso si è voluto interagire con sensibilità artistiche contemporanee che hanno usato le fonti storiche dell'Archivio per generare contenuti nuovi. Come l'immagine chiave della mostra, un modello digitale in 3D realizzato dall'artista iraniano Hadi Karimi a partire da un ritratto fotografico di Giacomo Puccini all'età di 42 anni. Altro esempio di questo dialogo tra passato e presente si ritrova nella sezione finale della mostra dedicata a *Turandot*, l'ultima opera, rimasta incompiuta, di Puccini. Qui il designer Sascha Geddert ha ricreato le scenografie dell'opera grazie all'intelligenza artificiale generativa: utilizzando come base i cinque bozzetti originali di Galileo Chini digitalizzati dall'Archivio Storico Ricordi, li ha trasformati in scene tridimensionali fotorealistiche, simili a dei set cinematografici. Questo processo dimostra come le tecnologie digitali possano rivitalizzare l'eredità artistica, non solo preservandola ma anche offrendo nuove chiavi interpretative per il presente.

La scelta di integrare l'intelligenza artificiale nella narrazione visiva della mostra riflette anche la missione della casa madre Bertelsmann, che da tempo si impegna nella promozione e nello sviluppo culturale dell'Archivio Storico Ricordi, con l'obiettivo di rendere il patrimonio culturale accessibile a una nuova generazione attraverso l'uso di tecnologie digitali avanzate. Il dialogo fra tradizione e innovazione rende la mostra un esempio di come i nuovi media possano rinnovare e arricchire l'esperienza culturale, creando un ponte tra l'epoca di Puccini e le possibilità del futuro.

— PIERLUIGI LEDDA

Manager culturale e collezionista musicale, è direttore generale dell'Archivio Storico Ricordi e insegna nel master in Editoria e produzione musicale dello IULM di Milano

Boccascena e siparietto per *Il ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Piccola Scala, 1964



ZUFFI ALLA SCALA

Spirito eclettico e inquieto, Piero Zuffi (1919-2006) accoglie le più disparate eredità, dal teatro elisabettiano alla tradizione nipponica, e le trasmuta in una personalità di scenografo fantasiosa, tesa a sperimentare di continuo, dispersiva per eccesso di talento. Alla Scala firma spettacoli rimasti celebri collaborando con Maria Callas, Carlo Maria Giulini, Luchino Visconti. Tentato dal cinema, dissiperà il proprio patrimonio artistico e chiuderà tragicamente la propria avventura.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

Storica della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale



Immagini tratte dal volume *Zuffi alla Scala* di Vittoria Crespi Morbio, collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala



Bozzetto per *Eracle* di Georg Friedrich Händel, 1958



Figurino per Penelope nel *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi, Piccola Scala, 1964



Bozzetto per *Alceste* di Christoph Willibald Gluck, 1954



AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico. Sono più di 80 le pubblicazioni finora edite, tra collane sullo spettacolo e sugli operatori della Scala, testi sulle capitali della musica, su scenografi e costumisti della Scala, sulla sua storia giuridico-economica.

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

UN VALZER PER VIOLETTA

Prima ancora che *La traviata* di Verdi tardi giungesse sui palcoscenici meneghini della Canobbiana e del Carcano nel 1856, per ben tre anni a Milano si aspettò l'arrivo di Violetta ballandoci su. Complice il perdurare dell'autoesilio di Verdi il più lontano possibile dal Teatro alla Scala (dove *La traviata* non debutterà prima del 1859), l'editore musicale Ricordi si adoperava come può per creare attesa attorno a una nuova opera che ormai anche "l'uomo di strada" riconosce essere "tutta a tempo di valzer" (G. Baldini, *Abitare la battaglia*). Nei primi mesi del 1854 l'intera Milano impazza, è Carnevale: già da Natale, sulle pagine della Gazzetta Musicale di Milano, Ricordi pubblicizza un *Album per il Carnevale 1854* al cui interno si può trovare una *Camélia Polka sur "La traviata" de Verdi* di Pierre Perny accanto a diversi valzer di Johann Strauss. Prima ancora d'udirli cantare, a Milano Violetta giungeva ballando con le strenne.

I "carnevaloni" milanesi erano luoghi d'elezione per le fantasie cosmopolite di chi aveva appena partecipato a una guerra d'indipendenza ed era già pronto a combatterne un'altra. "Dopo una guerra è necessario ballare", ricordava Fred Uhlman in *Storia di un uomo*. "Siamo in ballo e bisogna ballare", gli avrebbe fatto eco Verdi con uno dei suoi motti più ricorrenti nella corrispondenza col proprio editore ancora oggi conservata presso l'Archivio Storico Ricordi. Il Carnevale a Milano è un evento talmente catartico e caratterizzante della cultura meneghina da spingere Ricordi a promuoverne lo spirito in pubblicazioni che coreografavano la città stessa. Oltre ai massimi successi suonati nei caffè milanesi con orchestrina (dagli Strauss alle musiche per banda di Giorza, Rossari, Esposito), è un trionfo di musiche dedicate alla polenta, a Porta Genova, all'Esposizione Nazionale. Ne sarà complice lo stesso Giulio Ricordi, che immortalava Milano componendo (sotto lo pseudonimo di Jules Burgmein)

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.

galop intitolati *Bicicletta* o *Tramway*.

Per Casa Ricordi, i decenni post-unitari sono terreno fertile per sperimentare e persino orientare i gusti musicali degli italiani portando il suo repertorio di maggior successo fuori dai teatri d'opera e direttamente sui leggi di una nuova classe di pianisti dilettanti. Se la generazione che aveva fatto il '48 era cresciuta a suon di parafrasi, trascrizioni, pot-pourri sui temi delle opere di Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi, quelle successive avranno fame prima di valzer, quadriglie e galop, poi di foxtrot, one step e tanghi. L'eco del teatro d'opera è sempre più fiavole, ma a garantire continuità ci pensano le ormai celebri copertine degli spartiti Ricordi: dalle collaborazioni con gli scenografi per immortalare i momenti salienti delle opere sulle prime pagine di libretti e partiture canto e piano, si passa alle realizzazioni grafiche sempre più *à la page* degli spartiti delle musiche da ballo. Se ne accorse il compositore Paolo Giorza, quando ringrazierà la casa editrice perché il suo "Valtz [sic] *Bella Milano* è stampato magnificamente" (lettera a Eugenio Tornaghi del 23 maggio 1884).

Non c'è da stupirsi, dunque, se oggi la protagonista del romanzo di Alexandre Dumas figlio, da cui è tratto il libretto della *Traviata*, volteggia sui palcoscenici dei maggiori teatri d'opera al ritmo dei valzer di Chopin nella *Kameliendame* del coreografo John Neumeier. In un certo senso, Marguerite-Violetta ha sempre ballato. Per lei i ritmi di valzer, polka e mazurka hanno abitato il paesaggio sonoro parigino fin dall'inizio, anche prima di approdare in una Milano in procinto di cacciare gli austriaci del valzer e abbracciare la cultura danzereccia e metropolitana dei (momentanei) alleati francesi. Con l'unità d'Italia, Milano tenta lentamente di trasformarsi in una Parigi padana non solo attraverso una nuova conformazione urbanistica, ma anche facendo proprie alcune tendenze che promuovevano l'intrattenimento elitario e nuovi spazi di socialità per una nuova classe media agli albori della modernità, sempre in ballo e sempre in guerra.

— CARLO LANFOSSI

Ricercatore in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano, collabora con l'Archivio Storico Ricordi per un progetto digitale sulla collezione di libretti d'opera



IN ALTO
Alcune copertine di ballabili per pianoforte
conservate presso l'Archivio Storico Ricordi

Voci alla Scala

Indagini acustiche
su grandi cantanti

Non c'è dubbio che una delle massime prove di Elisabeth Schwarzkopf sia stata nel *Rosenkavalier*, un'opera in cui trionfò proprio alla Scala con Karajan nel 1952

Il debutto di Elisabeth Schwarzkopf nella parte della Marschallin risale al 1949 a Dresda, sotto la direzione di Karl Böhm. Da quel momento ebbe inizio un significativo percorso artistico di Schwarzkopf nell'interpretazione del personaggio Straussiano, che avrebbe incontrato numerose volte nel corso della sua carriera. Fu tuttavia l'allestimento scaligero del 1952, diretto da Herbert von Karajan, a consacrare definitivamente Schwarzkopf come regina indiscussa di questo ruolo nel XX secolo. Da quel momento si instaurò una lunga e fruttuosa collaborazione tra Schwarzkopf e Karajan, che culminò in produzioni emblematiche di questo capolavoro, come quella del 1960 a Salisburgo.

Schwarzkopf ha descritto Karajan come una figura dominante e persuasiva nella sua carriera, capace di spingerla ad affrontare nuove sfide vocali e a espandere il suo repertorio, inclusa l'interpretazione della Marschallin. Come emerge dalle conversazioni tra i due artisti e dal documentario "Magic Moments of Music: Herbert von Karajan Conducts *Der Rosenkavalier*", Karajan apprezzava la sensibilità vocale di Schwarzkopf, caratterizzata da "leggerezza e raffinatezza", qualità che associava a una cantante di Lieder. Questa "leggerezza" non denota, come si

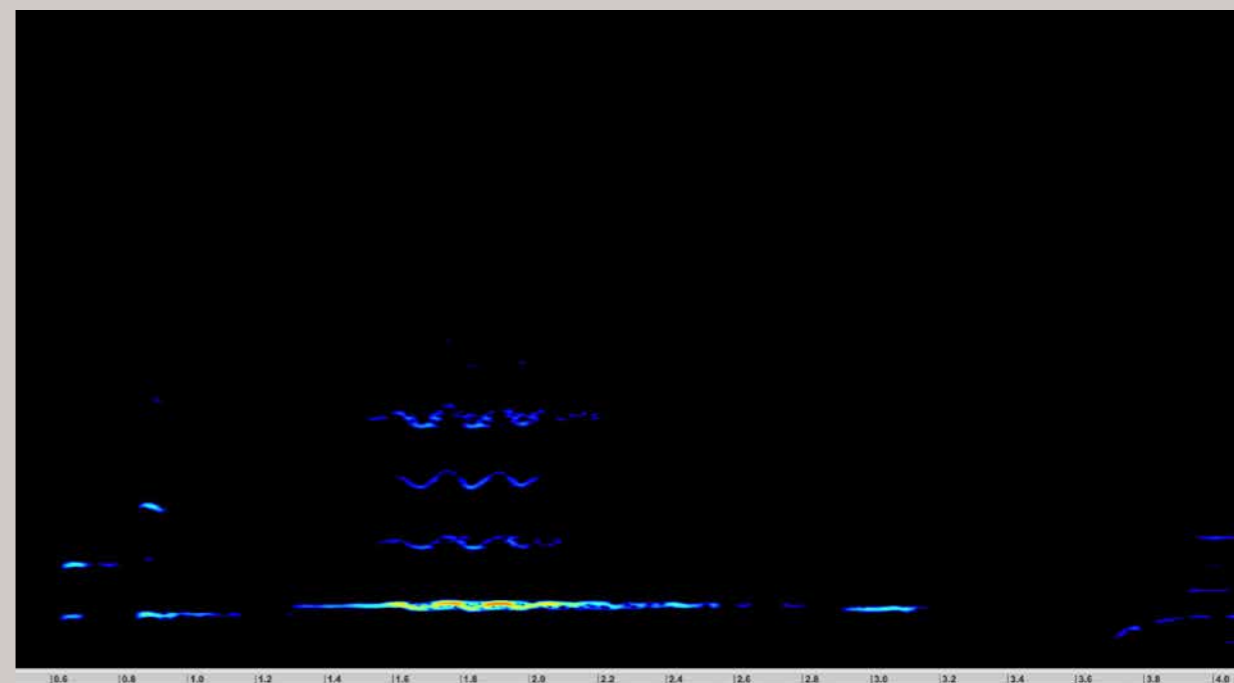
LA MARSCHALLIN DI ELISABETH SCHWARZKOPF: GRANDEZZA E INTROSPEZIONE



potrebbe fraintendere, una minore potenza vocale, ma la capacità di Schwarzkopf di gestire il fraseggio con precisione e finezza, esprimendo le più delicate sfumature emotive con un controllo impeccabile. Quanto alla "raffinatezza" interpretativa, si tratta di una qualità che le consentiva di modulare dinamiche e timbri, restituendo una varietà di colori e intenzioni tipiche del repertorio liederistico. Karajan, inoltre, mantiene nella registrazione volumi orchestrali contenuti, creando un equilibrio sonoro che permetteva alla voce delicata e sfumata di

Elisabeth Schwarzkopf
e Sena Jurinac,
direzione e regia
di Herbert von Karajan, 1952

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI



Schwarzkopf di emergere chiaramente. Questo approccio era cruciale per ruoli come quello della Marschallin, che richiedono una sensibilità interpretativa non solo nelle frasi melodiche più ampie, ma anche nei momenti intimi e contemplativi del personaggio. La combinazione di una voce tecnicamente raffinata e di un'orchestra sapientemente diretta consentiva a Schwarzkopf di far brillare il suo canto con purezza e chiarezza esemplari, mantenendo il controllo su ogni dettaglio espressivo, proprio come avviene nel canto liederistico.

Prendiamo in esame qui un passaggio di "Da geht er hin" dal *Rosenkavalier* dell'incisione EMI del 1956, con Karajan alla testa della Philharmonia Orchestra. Particolarmente significativo è il verso "Was erzürn' ich mich denn?", in cui la Marschallin riflette sulla transitorietà delle relazioni. Questo passaggio, con un accompagnamento strumentale leggero, accentua l'introspezione del personaggio, permettendo all'interprete di esprimere le emozioni in modo diretto. Un'analisi spettrografica della sua esecuzione rivela risonanze naturali, con prevalenza nelle frequenze basse e

medie fino a circa 2000 Hz. Gli armonici superiori delineano la chiarezza delle note acute (come si evince dal segmento in rosso), mentre il vibrato morbido (visibile dall'ondulazione larga del tratto) riflette la maestria tecnica del soprano. Questo controllo tonale consente a Schwarzkopf di affrontare le complesse richieste vocali del ruolo trasmettendo una struggente malinconia nei confronti del giovane amante, con una voce vellutata e un legato impeccabile e con una linea melodica fluida e continua.

Schwarzkopf dimostra un controllo rigoroso del timbro e una profonda comprensione del repertorio, accompagnati da una tecnica di respirazione impeccabile, che le consente di sostenere lunghe frasi senza compromettere la qualità del suono. In questo modo, riesce a unire magistralmente l'intimità del Lied con la grandezza dell'opera, incarnando l'ideale musicale tanto caro a Karajan per l'interpretazione di questo ruolo.

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

SOPRA
Lo spettrogramma della voce di Elisabeth Schwarzkopf durante l'esecuzione del verso "Was erzürn' ich mich denn?" nell'aria "Da geht er hin". Le frequenze tra 0 e 2000 Hz evidenziano il controllo del timbro e del vibrato caratteristici della cantante, con una distribuzione armonica che sottolinea la chiarezza e la stabilità delle sue note acute.

Soprano: Elisabeth Schwarzkopf
Incisione del 1956 per la EMI
Direttore: Herbert von Karajan
Orchestra: Philharmonia
Orchestra, Londra

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

UNA, NESSUNA E CENTOMILA OPERE



Non è semplice sintetizzare in una definizione cosa sia un'opera. George Bernard Shaw se la cavò con sottile ironia dicendo che "è quella rappresentazione in cui il tenore cerca di portarsi a letto il soprano, ma c'è sempre un baritono che glielo vuole impedire". Sorridendo da par suo ammetteva comunque che l'opera è sempre viva perché riflette, anche (e soprattutto) nei paradossi, quello che accade nella realtà. Certo, c'è ancora altro; ma per capire cosa mai sia questo genere artistico conviene ora tener conto di un libro che si rivelerà prezioso alla bisogna: *Opera, neutro plurale*. L'ha scritto Emilio Sala, notevole conoscitore di drammaturgia musicale, membro del board dell'Edizione critica delle opere di Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale di Puccini. Questo studioso ha ideato un glossario per gli odierni melomani (e non soltanto) con ottanta voci – più una premessa e le riflessioni conclusive – che vanno da "Acuti" a "Zeitoper". Sono brevi saggi, o episodi saggistici, che illustrano cosa sia il "Belcanto" o la "Claque", un "Fiasco" o il "Kitsch", la "Primadonna" o il "Recitativo". Una radiografia attuata con gli strumenti della cultura, che mette in luce i grandi nomi dell'opera e ne evoca molti della letteratura. Non mancano nemmeno riferimenti alla psicoanalisi o una voce dedicata alla "Political correctness". È un testo che ripercorre concetti e materie e che si legge, anche senza seguire l'ordine alfabetico o la numerazione delle pagine, con lo stesso piacere che fanno offrirci i romanzi storici. Scrive, tra l'altro, Sala nella premessa: "In questo libro ho cercato di rimettere in discussione, di storicizzare, anche in nome di Lacan... l'interpretazione dell'opera come 'oggetto perduto' o come 'zombie culturale' che non riesce a morire". Sono ottanta percorsi, ideati con sicuro mestiere, che non si confondono con un'enciclopedia e che invitano il lettore a lasciarsi coinvolgere in un genere artistico. Che è ancora dispensatore d'infinito emozioni.

Emilio Sala

Opera, neutro plurale

pp. 416
il Saggiatore
euro 26

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI

LIEDER DI UN DISCORSO AMOROSO



Gli appassionati di liederistica capiranno immediatamente il gioco di parole che sta alla base del titolo di questo bell'album appena uscito per l'etichetta viennese Gramola, *Männerliebe und Leben*: il riferimento è chiaramente al ciclo schumanniano *Frauenliebe und Leben* (Amore e vita di donna). Non c'è da stupirsi che questo viaggio nell'amore declinato al maschile veda come protagonista Günther Groissböck, che con la sua voce potente e al contempo capace di raffinata tenerezza incarna oggi un ideale sonoro di virile nobiltà amorosa. Il basso austriaco, che alla Scala questo mese riveste la parte del barone Ochs nel *Rosenkavalier* di Richard Strauss, coltiva l'arte del Lied da sempre (già nei suoi studi viennesi con Robert Holl e José van Dam) e si sente: il dialogo con l'esperto pianista liederista Malcolm Martineau ha un equilibrio e un senso dell'introspezione che non molti operisti oggi possiedono. Segno

Günther Groissböck, Malcolm Martineau
Männerliebe und Leben
Gramola



di un gusto avvertito è inoltre la scelta del repertorio: non soltanto due capisaldi del "discorso amoroso" ottocentesco come *Dichterliebe* di Schumann e *An die ferne Geliebte* di Beethoven, ma anche tre Lieder del meno frequentato Bruckner, accostati a un "bouquet" di pagine brahmsiane. Già distintosi per l'incisione di rari Lieder di Hans Rott, il duo Groissböck-Martineau trova in Bruckner, di cui si celebrano i duecento anni dalla nascita, una chiave di volta per l'intero cd: il Lied *Herbstkummer*, in particolare, evoca una malinconia autunnale che i due interpreti restituiscono con composta solennità, mistero e un'espressività immune da enfasi manieristiche. Sotto questo segno viene vissuta anche la *Sehnsucht* beethoveniana e schumanniana, nonché quella nostalgia brahmsiana che emerge in un Lied come *Heimweh II*. Diverse sfaccettature della passione erotica romantica, in cui amore e dolore si fondono al punto da divenire indissolubili, vengono espresse da una voce che sa evocare non solo gli eroismi, ma anche le sottili crepe della mascolinità romantica. Capace di grandi climax, sostenuti da un pianoforte che rilancia costantemente il discorso, Groissböck – pur vantando gravi imponenti e acuti solidissimi – non abusa mai dei suoi mezzi, preferendo una ricercata sobrietà a un'appariscente teatralità. Un disco pieno di rimandi interni e sottigliezze, che ci permette di scoprire anche inaspettate connessioni fra compositore e poeta, come quella fra Bruckner e von Platen.

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

DER ROSENKAVALIER: UN'ESCALATION DI EMOZIONI

Richard Strauss e Tullio Serafin (rispettivamente il terzo e il secondo da destra) con gli interpreti del *Cavaliere della rosa*, Teatro alla Scala, 1911



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Dai fischi del 1911 sino ai trionfi del Dopoguerra, il capolavoro di Strauss alla Scala è stato appannaggio dei più grandi direttori: da Karajan a Böhm, da Kleiber a Mehta. E oggi Petrenko

“Il tempo, che pure nulla muta nei fatti. Il tempo, cosa strana.” Questo è quanto canta, nell’atto primo, uno dei personaggi principali dell’opera, la Marescialla, la quale riflette spesso sul passare del tempo e sulla fugacità della giovinezza, tanto che *Der Rosenkavalier* è stata definita l’opera che unisce giovinezza e maturità, aurora e tramonto. Il capolavoro straussiano tratta il tema del tempo che scorre, ed è proprio con lo scorrere del tempo che in Italia l’opera viene apprezzata.

La prima rappresentazione dell’opera avvenne a Dresda ed ebbe un enorme successo, invece la prima italiana, avvenuta proprio alla Scala il 1° marzo 1911, fu una serata di fischi e zittii, con manifestini lanciati da parte dei futuristi e ovazione solo per il direttore, Tullio Serafin, ma non per l’autore, Richard Strauss, che si affacciò con lui alla ribalta. La mattina seguente Strauss lasciò la città senza neanche aspettare l’appello della seconda recita. Probabilmente, come riportano le cronache dell’epoca, il pubblico della Scala, che era “abbastanza musone”, si offese perché la partitura era una specie di sagra del valzer viennese e davanti allo stesso autore si mostrò severissimo. Non si accettò questo avvicinarsi in partitura dei temi sinfonici e dei ritmi di valzer, come se il mescolamento di stili di musica diversi fosse una presa in giro di cattivo gusto.

L’opera fu poi ripresa nel marzo del 1927, direttore Ettore Panizza, con allestimento di Caramba. L’anno successivo, nel marzo 1928, fu lo stesso autore Richard Strauss che venne a riprendersi la rivincita dirigendo di persona tre rappresentazioni dell’opera. Strauss era convinto di poter imporre questo titolo anche ai milanesi, dopo che nella stagione precedente Panizza gli aveva spianato la strada.

Der Rosenkavalier, però, iniziò a essere veramente apprezzato solo dalla ripresa del gennaio 1947, di nuovo con Panizza. Sia sul *Corriere della Sera* che su *Il Tempo* del 6 luglio 1947 si definisce la direzione “di esemplare precisione e lucidità, tanto che riuscì a coordinare voci e suoni con equilibrio realizzandone una perfetta fusione e dando vita a un’esecuzione agile, colorita ed elegante”. Un ritorno scaligero splendido, di gran forma. Panizza fu salutato dopo quindici anni di assenza dai teatri italiani con applausi calorosi alla fine di ogni atto. Le testate giornalistiche parlano di questa realizzazione scaligera come ineccepibile sia per merito dei cantanti sia per la direzione. Proprio grazie al garbo della direzione di Panizza l’opera fu finalmente inserita fra i titoli di prestigio. Per quanto riguarda l’allestimento, le scene rococò erano di Aldo Calvo e ben si amalgamavano con gli spiritosi costumi di Emanuele Luzzati, che per la locandina preferì il nome di Emanuele Luzzato.

Der Rosenkavalier conquistò il pubblico scaligero anche in edizione originale in lingua tedesca, nella Stagione 1951-1952: un allestimento “di assoluta perfezione”, come lo definisce Teodoro Celli su *Oggi* del 14 febbraio 1952. Scorrendo le pagine dei giornali del 1952, si colgono solo grandi apprezzamenti nei confronti della direzione, tanto da definirla “superiore a ogni elogio”. Herbert von Karajan diresse e fece da regista in un’edizione “originale e pregevole”, come riportato su *Avanti* del 27 gennaio 1952, valendosi in gran parte della compagnia di canto tedesca, tra cui spiccava Elisabeth Schwarzkopf.

Nove anni dopo, sempre in edizione originale in lingua tedesca, fu la volta di Karl Böhm, che trasmise tutto l’entusiasmo emotivo della partitura. Il 19 maggio 1961 a tal proposito sul *Corriere d’informazione* scrive così Eugenio Montale: “Boehm ha diretto con quel misto d’energia muscolare e di verve che l’opera richiede. Successo pieno e molte chiamate alla fine di ogni atto”.

I successi di quest’opera non finiscono qui, anzi ogni ripresa sembra essere sempre più apprezzata con rappresentazioni sempre più eccellenti. Da quanto riportato dalle varie testate giornalistiche, la ripresa della



SOPRA
Locandina del *Cavaliere della rosa*
del 7 marzo 1928 diretta da Richard Strauss

Stagione 1975-1976 vide come massimo trionfatore Carlos Kleiber. I titoli dei vari giornali dimostrano che fu veramente un grande successo soprattutto per il direttore: “Un grande Kleiber esalta Strauss”, “Un giovane big fa rinascere Strauss”, “Un grande *Rosenkavalier* con uno strepitoso Kleiber”. Insomma, Kleiber alla Scala conquistò il pubblico con una esecuzione virtuosistica entusiasmante, musicalmente straordinaria sotto ogni profilo. Fece fronte anche a una sostituzione dell'ultimo momento, per malattia, del soprano Gundula Janowitz che avrebbe dovuto sostenere il ruolo della Marescialla, interpretato invece da Evelyn Lear.

Dopo ventisette anni di assenza, *Der Rosenkavalier* ritornò agli Arcimboldi per la Stagione scaligera 2002-2003 con un allestimento di Pier Luigi Pizzi in cui dominavano tende, drappaggi, pedana circolare rotante e sipario aggiunto. Anche per questa edizione la stampa esaltò la direzione magica del maestro Jeffrey Tate; e il pubblico, rapito e commosso, fece partire un applauso calorosissimo mentre si chiudeva il sipario.

Passano gli anni e *Der Rosenkavalier* continua ad acquistare sempre più grande popolarità e a godere i favori del pubblico. La stampa, per l'edizione della Stagione 2010-2011, con direttore Philippe Jordan, definisce la direzione sicura, matura e coinvolgente, e anche stavolta la qualità dell'esecuzione musicale commuove il pubblico scaligero.

Un altro grande direttore sul podio nella Stagione 2015-2016: Zubin Mehta. Per lui, allora ottantenne, ci fu una standing ovation con applausi per ben dodici minuti alla prima rappresentazione. “Applausi meritatissimi”, come scrive Alberto Mattioli su *La Stampa*; ed Elvio Giudici su *Il Giorno* parla di “un'orchestra in forma strepitosa”.

Dopo questa carrellata di articoli sulle edizioni scaligere del *Rosenkavalier*, dove si passa dagli anni del dissenso agli anni dell'approvazione, è giusto riportare quanto lo stesso Strauss, subito dopo l'insuccesso della prima scaligera del 1911, affermò: “Bravi italiani, sapete ancora esprimere un vostro giudizio spontaneamente!”.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico

Scaligeri

Le persone
che fanno la Scala



Ventisette anni e cresciuto nel mondo dei musical, lo scenografo Riccardo Sgaramella appartiene a una nuova generazione di artisti teatrali. Forte delle sue precedenti esperienze alla Scala, recentemente ha firmato le scene della nuova fortunata produzione del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, lavorando al fianco di Mario Acampa, che ne ha curato la regia.

CM Giovanissimo, eppure con lungo elenco di esperienze in via Filodrammatici. Come è iniziato tutto?
RS Ho iniziato nel 2019, quando avevo appena 21 anni. Frequentavo il terzo anno di “Scenografia e costume” alla Nuova Accademia di Belle Arti e mi fu data la possibilità di fare un colloquio in ufficio regia con Lorenza Cantini, che purtroppo non c'è più. Dopo qualche mese iniziai il tirocinio, seguendo grandi spettacoli: dal *Gianni Schicchi* di Woody Allen alla *Tosca* del 7 dicembre di Davide Livermore. Durante la pandemia realizzai i bozzetti di uno spettacolo e un video in *stop-motion* per poi, qualche mese dopo, tornare come assistente alla regia su altre opere

RICCARDO SGARAMELLA

Lo scenografo
Riccardo Sgaramella,
reduce dal successo
del *Cappello di paglia
di Firenze*, racconta i suoi
anni scaligeri iniziati
con un tirocinio durante
l'Accademia

finché, durante le prove della *Bohème* di Zeffirelli, mi fecero la proposta di fare le scene del *Cappello di paglia di Firenze*.

CM Una di quelle proposte che cambiano la vita.
RS Sì, anche se sul momento non mi ero reso conto della dimensione della cosa, né avevo avuto chissà quale reazione. Solo la sera, mentre assistevo a un balletto qui in Teatro, cominciai a realizzare che cosa mi avessero chiesto. Da lì a breve ho conosciuto Mario Acampa e abbiamo iniziato a progettare lo spettacolo.

CM Che rapporto c'è tra scenografo e regista?
RS Io e Mario ci siamo trovati molto bene. In generale il rapporto tra scenografo e regista è molto collaborativo. Quest'ultimo ha un'idea, una visione generale dello spettacolo, e sta allo scenografo interpretarla e darle forma. Nel nostro caso, per esempio, Mario aveva già in mente che la scena dovesse girare, prendendo spunto dal coro che spesso dice “Tutta Parigi noi giriam!”, ed è sua l'idea della fabbrica di cappelli degli anni '50. Prima di arrivare a questa versione, però, abbiamo ragionato su tante altre

possibilità, a livello sia drammaturgico sia scenografico. Mario aveva già chiaro che al primo piano ci sarebbero stati gli uffici e al piano terra la parte in cui gli operai lavorano. Abbiamo discusso insieme anche i dettagli più piccoli, come la disposizione delle stanze, l'uso dei materiali e i colori.

CM E quanta libertà hai avuto?

RS Tantissima. Ad esempio, la facciata principale della fabbrica lui inizialmente la immaginava molto più chiara, quasi onirica, mentre io gli ho proposto una versione reale, ovviamente rimodernata. Abbiamo parlato molto anche del modo in cui la fabbrica dovesse girare sulla scena, per far capire al pubblico che si stava entrando all'interno della struttura, portando lo sguardo degli spettatori dentro all'edificio "sezionato".

CM Nel processo creativo della scenografia, però, interviene anche l'aspetto pratico della realizzazione, che avviene tramite le maestranze.

Com'è stato lavorare con loro?

RS Stupendo. Conoscevo già le maestranze del palcoscenico, mentre sono state una scoperta quelle dell'Ansaldo, guidate in questa produzione dal caposquadra Costanzo Zanzarella. Erano molto contenti che fosse tutto già chiaro dall'inizio e che io fossi molto presente: facevano un campione, io ero subito lì, lo guardavamo insieme, lo modificavamo, lavorando con serenità immersi in questo confronto perenne. Tra l'altro, a causa della struttura della fabbrica, sono stati coinvolti fabbri, falegnami, addirittura gli scultori per il lampione in polistirolo. Credo che la Scala abbia uno dei migliori laboratori di realizzazione al mondo: il primo giorno Mario continuava a spostare lo sguardo dal bozzetto alla scena e a ripetere incredulo: "È uguale!". E solo alla Scala avremmo potuto realizzare uno spettacolo con una rotonda girevole di 18 metri di diametro.

CM La Scala, teatro dove sei un collaboratore molto giovane. Come ti sei sentito accolto?

RS Sono entrato a 21 anni: ero estremamente affascinato, ma allo stesso tempo sapevo di dover dimostrare cosa sapevo fare. Non è stato facile: far muovere un intero palcoscenico all'inizio è straniante, ma poi capisci che è parte del mestiere. Quando mi hanno chiesto di fare le scene del *Cappello* avevo 25 anni, e durante le repliche ho compiuto 27 anni. Mi ricordo che, parlando in laboratorio, qualcuno mi ha detto: "Hai controllato? Forse sei il più giovane a firmare qui". Ed effettivamente, alla Scala, l'unica persona che ha firmato una scenografia con meno anni di me è stata Luisa Spinatelli a 25 anni per un balletto.

CM Dopo questa esperienza, come vedi il tuo futuro nel teatro?

RS Attualmente sto seguendo un musical, ed è un ritorno alle origini, visto che ho iniziato proprio in quel mondo. Tornerò poi come assistente alla regia per *Tosca*, nella stessa produzione in cui anni fa sono stato stagista. Mi piacerebbe esplorare il balletto, che mi ha sempre affascinato: stiamo a vedere.

— CARLO MAZZINI

Presidente onorario della Conferenza Nazionale degli Studenti dei Conservatori, diplomato in Composizione, attualmente studia Direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Milano, di cui è anche membro del CdA

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETT 24/25

OPERA

4 (anteprima Under30), 7, 10, 13, 16, 19, 22, 28 dicembre 2024;
2 gennaio 2025

**LA FORZA DEL
DESTINO**
Giuseppe Verdi

16, 18, 23, 26, 29 gennaio;
1, 7 febbraio 2025

FALSTAFF
Giuseppe Verdi

5, 9, 12, 15, 20, 23 febbraio 2025

**DIE WALKÜRE
(DER RING
DES NIBELUNGEN)**
Richard Wagner

19, 22 febbraio; 2, 5, 8, 11 marzo 2025

EVGENIJ ONEGIN
Pëtr Il'ič Čajkovskij

15, 18, 20, 22, 25, 26, 28, 30 marzo;
2, 4 aprile 2025

TOSCA
Giacomo Puccini

29 marzo; 1, 3, 6, 9 aprile 2025

L'OPERA SERIA
Florian Leopold Gassmann

27, 30 aprile; 3, 6, 10 maggio 2025

IL NOME DELLA ROSA
Francesco Filidei

14, 17, 20, 23, 27, 30 maggio 2025

**DIE SIEBEN
TODSÜNDEN /
MAHAGONNY-
SONGSPIEL /
HAPPY END**
Kurt Weill

6, 9, 12, 16, 21 giugno 2025

**SIEGFRIED
(DER RING
DES NIBELUNGEN)**
Richard Wagner

27, 30 giugno;
4, 8, 11, 14, 17 luglio 2025

NORMA
Vincenzo Bellini

6, 9, 11, 13, 15, 17, 19 settembre 2025

LA CENERENTOLA
Gioachino Rossini

7, 10, 13, 16, 22, 25, 28 ottobre 2025

RIGOLETTO
Giuseppe Verdi

17, 24, 29, 31 ottobre;
4, 7 novembre 2025

**LA FILLE
DU RÉGIMENT**
Gaetano Donizetti

5, 8, 12, 15, 18, 21, 23,
26 novembre 2025

COSÌ FAN TUTTE
Wolfgang Amadeus Mozart

BALLETT 24/25

17 (anteprima Under30),
18, 20, 29, 31
dicembre 2024; 3, 4, 5 (2 rappr.),
7, 9, 10, 11, 12 gennaio 2025

LO SCHIACCIANOCI
Rudolf Nureyev

28 febbraio; 1, 4 (2 rappr.),
6, 7, 12 marzo 2025

**KRATZ /
PRELJOCAJ /
DE BANA**

Solitude Sometimes
Philippe Kratz

Annunciation
Angelin Preljocaj
Carmen
Patrick de Bana

3 marzo 2025

**SPETTACOLO
DELLA SCUOLA
DI BALLO
DELL'ACCADEMIA
TEATRO ALLA SCALA**

8, 11, 12, 13, 15, 16, 18 aprile 2025

PEER GYNT
Edward Clug

15 maggio 2025

GALA FRACCI
Quarta edizione

11, 13, 14, 17, 19, 20, 25,
26 giugno 2025

PAQUITA
Pierre Lacotte

7, 9, 10, 12, 15, 16, 18 luglio 2025

IL LAGO DEI CIGNI
Rudolf Nureyev

22, 23, 24, 25, 26, 27, 30 settembre;
2, 3 ottobre 2025

ASPECTS OF NIJINSKY
John Neumeier
Petruška
L'après-midi d'un faune
Le Pavillon d'Armide

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

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



IL TEATRO ALLA SCALA

Un passato illustre e un futuro altrettanto ricco. Il Teatro alla Scala, inaugurato a Milano alla fine del Settecento, è un tempio dell'opera celebre nel mondo intero per il suo pubblico appassionato ed esigente, e per il suo ruolo centrale nell'età d'oro della lirica. Su questo palco hanno trionfato i grandi compositori come Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, e hanno debuttato le opere più amate come *Otello* e *Madama Butterfly*. Ancora oggi, tra queste pareti dorate dall'acustica eccezionale, echeggiano le migliori voci della scena lirica dando vita a interpretazioni indimenticabili che accrescono la fama di un palcoscenico entrato di diritto nella leggenda. **Benvenuti al Teatro alla Scala.**

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31