

# LA SCALA



12/24



Rivista del Teatro

Riccardo Chailly, Leo Muscato,  
Raina Kabaivanska, Alice Mariani,  
Hugo Marchand, Pierluigi Panza,  
Costanzo Zanzarella



**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 Perfumerie

**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.

## EDITORIALE

*La forza del destino* – scriviamo subito il titolo – che torna a inaugurare la Scala dopo un'unica apparizione come serata d'apertura il 7 dicembre 1965, ennesimo merito di Gianandrea Gavazzeni, e a un quarto di secolo dalla splendida lettura di Riccardo Muti occupa la maggior parte di queste pagine. Opera perseguitata da una fama sinistra già propiziata dalle innumerevoli maledizioni presenti nel libretto, *La forza* nella sua versione del 1869 segna innanzitutto la riconciliazione tra Verdi e la Scala dopo la rottura avvenuta nel 1845 in occasione della messinscena di *Giovanna d'Arco*. Per la Scala Verdi rielabora capo e coda, ovvero Sinfonia e Finale del composito affresco presentato a San Pietroburgo (e proposto alla Scala una sola volta nel 2001 dai complessi del Mariinskij diretti da Valery Gergiev), trasformandone la conclusione nichilista in un inno alla spiritualità e alla rassegnazione. In molti hanno osservato che il nuovo poeta, il Ghislanzoni, stava lavorando anche al libretto dell'opera *I promessi sposi* di Petrella, e che proprio nel 1868 Verdi e Manzoni si incontravano per la prima e unica volta.

I caratteri dell'opera sono come di consueto tratteggiati qui da Raffaele Mellace, che ha anche intervistato il Maestro Chailly che la dirige per intero per la prima volta. A Biagio Scuderi il compito di approfondire con il regista Leo Muscato uno spettacolo che sviluppa il tema verdiano dell'ineluttabilità in una riflessione sul ritorno nei secoli della tragedia della guerra. Uno sguardo sulle diverse interpretazioni della *Forza* è offerto da Luca Baccolini per la parte scenica e da Luca Chierici per il panorama discografico. Maria Pia Ferraris dell'Archivio Ricordi ci racconta attraverso le cronache della Gazzetta di Milano di come Verdi, che al termine della prima scaligera sarebbe stato richiamato venticinque volte al sipario, non volesse che il suo nome fosse stampato in locandina: "dite semplicemente che si darà *La forza del destino*". Lisa La Pietra applica ancora una volta criteri quantitativi allo studio vocale presentandoci l'analisi spettrografica di "Pace, mio Dio" cantata da Anna Netrebko. Conclude la sezione dedicata all'opera inaugurale Andrea Vitalini, in caccia di tracce d'archivio della sua fama iettatoria.

Alle fosche inquietudini romantiche del titolo verdiano, succedono a pochi giorni di distanza quelle tutte novecentesche della celebre coreografia dello *Schiaccianoci* firmata da Rudolf Nureyev, che apre la Stagione di Balletto. Uno spettacolo ormai parte dell'identità della compagnia scaligera con cui il grande ballerino e coreografo russo scavava nel rassicurante racconto natalizio per esprimere l'inconscio, le paure, le incertezze di una sessualità ai suoi albori nel cammino che porta una bambina a trasformarsi in una donna. Raramente il Natale era stato ricondotto al suo significato di soglia, passaggio, con tanta semplicità e consapevolezza. Ne scrive Elisa Guzzo Vaccarino coinvolgendo i protagonisti della prima, Alice Mariani e Hugo Marchand.

Sul fronte dei concerti il mese di dicembre si apre e chiude con due grandi appuntamenti sacri: subito l'abbinata Charpentier/Bach proposta dal Monteverdi Choir e dagli English Baroque Soloists diretti da Christophe Rousset, cui è dedicata la rubrica dei dischi curata da Luca Ciannarughi, e alla vigilia delle Feste la *Petite messe solennelle* di Rossini nella versione per soli, orchestra e pieno coro. Barbara Narici ci introduce a questa pagina straordinaria, concepita per un organico ristretto accompagnato da pianoforte e harmonium e orchestra solo più tardi, per cui torna sul podio scaligero Daniele Gatti.

Infine, due ritratti. Nelle settimane in cui la grande macchina della Scala si mobilita per la Prima, Carlo Mazzini ha intervistato lo scenografo Costanzo Zanzarella, voce dei Padiglioni Ansaldo in cui gli spettacoli nascono e vengono costruiti. Il 15 dicembre poi è il compleanno di Raina Kabaivanska, signora delle scene e fulminante conversatrice. Abbiamo mandato a Modena a intervistarla Daniele Cassandro, che è partito con un mazzo di fiori ed è tornato con un pacchetto di grana e un taccuino pieno di racconti.

— PAOLO BESANA

Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

«L'uomo crede di compiere un'azione libera, invano! Egli è solo il giocattolo di una forza cieca, che dalla sua stessa scelta gli crea rapidamente la terribile necessità.»

— DA *WALLENSTEIN* DI FRIEDRICH SCHILLER

## LA SCALA

Rivista del Teatro 12/24  
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](http://www.teatroallascala.org)

COPERTINA: Scenografia della *Forza del destino*, 2024  
FOTOGRAFIA: Brescia e Amisano

# 01

## OPERA

INTRODUZIONE  
La forza del destino  
7

INTERVISTA  
A RICCARDO CHAILLY  
Verdi manzoniano  
8

INTERVISTA  
A LEO MUSCATO  
La ruota del destino  
15

PORTFOLIO  
L'OPERA OGGI  
La forza del destino  
nel mondo  
19

APPROFONDIMENTO  
La forza del destino  
in disco  
31

# 02

## BALLETTO

INTRODUZIONE  
Lo schiaccianoci  
35

APPROFONDIMENTO  
La giovane donna  
e il principe dei sogni  
36

# 04

## RUBRICHE

COMPLEANNI  
INTERVISTA  
A RAINA KABAIVANSKA  
Una vita con la corona  
in testa  
50

DIALOGHI  
INTERVISTA  
A PIERLUIGI PANZA  
La Scala e i suoi architetti  
58

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Luzzati alla Scala  
62

NOTE D'ARCHIVIO  
L'esito luminoso  
della Forza  
68

VOCI ALLA SCALA  
Una Leonora travolta  
dal destino  
70

LIBRI  
La vita spericolata  
di Illica  
72

DISCHI  
Royer, chi era costui?  
73

MEMORIE DELLA SCALA  
Coincidenze del destino?  
74

SCALIGERI  
Costanzo Zanzarella  
79

# 03

## CONCERTI

INTRODUZIONE  
Petite messe solennelle  
44



FOTOGRAFATA DA BRESCIA E AMISANO

Brian Jagde e Anna Netrebko in prova

# O1

## OPERA

INTRODUZIONE  
La forza del destino  
7

INTERVISTA  
A RICCARDO CHAILLY  
Verdi manzoniano  
8

INTERVISTA  
A LEO MUSCATO  
La ruota del destino  
15

L'OPERA OGGI  
La forza del destino  
nel mondo  
19

APPROFONDIMENTO  
La forza del destino  
in disco  
31



FOTOGRAFATA DI BRESCIA E AMISANO

Ludovic Tézier, Vasilisa Berzhanskaya

# LA FORZA DEL DESTINO

Il celebre, turbinoso motivo del destino, *Allegro agitato e presto*, introduce col sigillo perentorio della più schietta marca verdiana uno dei titoli più vasti e complessi della storia del teatro occidentale. Ispirata a un dramma romantico spagnolo ampliato per volontà di Verdi con l'apporto d'una fondamentale scena dal teatro tedesco, *La forza del destino* mette in scena una vicenda di individui tormentati, inseguiti dalla furia d'una vendetta inestinguibile. Figure che si stagliano sullo sfondo dell'affresco epico offerto da una folla formata da un'umanità disparata, che si muove in un'impressionante varietà di ambientazioni: interni claustrofobici e spazi aperti, gli ambienti triviali di un'osteria e lo spazio sacro di un monastero, un accampamento militare e il sublime d'una natura inospitale. Pur senza saperlo, rispondendo alla commissione proveniente da San Pietroburgo, Verdi stava mettendo mano all'ultimo cantiere condiviso con il collaboratore letterario più importante dell'intera sua carriera, Francesco Maria Piave, l'autore dell'*Ernani*, del *Rigoletto* e della *Traviata*: il letterato che, sotto la guida consapevole e decisiva di Verdi, aveva permesso a quest'ultimo di mettere a punto la propria drammaturgia. Piave fu in grado di tessere, con Verdi, un arazzo di così ampie proporzioni, in cui tragico e comico coabitano ai limiti del virtuosismo, provocando contrasti stridenti tra la "moltissima passione" dell'intreccio principale e le scene da commedia, nella più ampia gamma di registri stilistici divaricati.

Vi era tuttavia un punto debole che le riprese dell'opera misero di fronte al Verdi della maturità, mai realmente soddisfatto d'un finale disperato che

prescriveva la morte di tutti e tre i protagonisti, con il suicidio in scena del tenore, secondo moduli del teatro romantico cui il compositore aveva dato voce vent'anni prima, all'altezza dei *Masnadieri* o del *Corsaro*. Al termine del decennio in cui *La forza del destino* aveva visto la luce si compì allora la metamorfosi che ci ha consegnato l'opera oggi universalmente rappresentata. Nella nuova versione messa a punto per la Scala, a inaugurare l'ultima fecondissima stagione (1869-1893) del rapporto del compositore con il Teatro e la città, Verdi sostituì il preludio con la celebre, magnifica Sinfonia, riorganizzò parte dell'atto III introducendo la suggestiva ronda, ma soprattutto mutò radicalmente di segno il finale. Davanti al duplice esito funesto della vendetta, Alvaro è ricondotto dal Padre Guardiano e dalla stessa moribonda Leonora a cristiana rassegnazione, facendo prevalere il *côté* spiritualista dell'opera, peraltro in linea con il memorabile Finale II, l'invocazione alla Vergine degli angeli. Difficile escludere l'influenza di quello che Verdi considerava "uno dei più gran libri che sieno usciti da cervello umano", quei *Promessi sposi*, il cui autore Verdi aveva visitato con non poca emozione pochi mesi prima: i personaggi, alcune situazioni e l'esito stesso, il trionfo del perdono, del grande romanzo nazionale, sembrano leggersi in filigrana dietro alla versione definitiva della prima fatica verdiana dell'Italia unita.

— RAFFAELE MELLACE

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

# VERDI MANZONIANO

Intervista a Riccardo Chailly  
di Raffaele Mellace

È solo la seconda volta che *La forza del destino* apre una stagione scaligera. Un'opera che, spiega Riccardo Chailly, si potrebbe considerare uno "zibaldone", per quella sua caleidoscopica, quasi manzoniana somma di situazioni

RM Questo titolo è cruciale nel rapporto del Teatro alla Scala con Verdi: fu con la versione definitiva della *Forza del destino* che il compositore ritornò a offrire un lavoro espressamente destinato a questo Teatro, prima fra le quattro "nuove versioni" scaligere, insieme ad *Aida*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlo*, che precederanno i due ultimi capolavori, *Otello* e *Falstaff*.

RC *La forza del destino* è l'opera della riconciliazione di Giuseppe Verdi con il Teatro alla Scala, da cui il compositore si era allontanato dopo la prima della *Giovanna d'Arco*. Un tempo immenso era intercorso. Che Verdi abbia concertato di persona l'allestimento della seconda versione, nel 1869, è un fatto clamoroso, di importanza storica.

RM Quali sono le novità della versione definitiva scaligera?

RC La versione definitiva ne presenta in particolare tre. Innanzitutto la Sinfonia, che dirigo da quasi mezzo secolo e produce sempre una reazione straordinaria nei pubblici di tutto il mondo; poi la ronda;

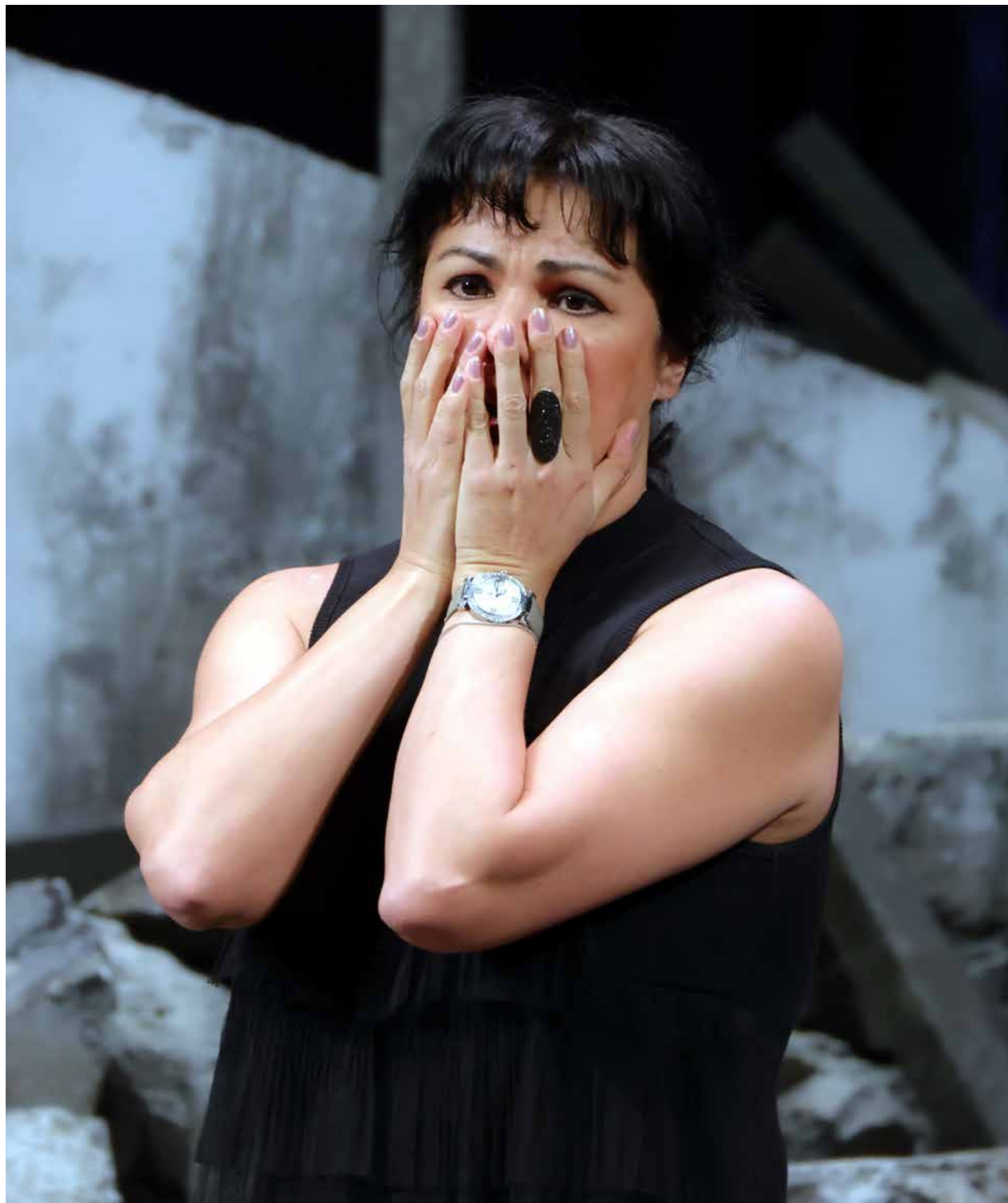
infine il terzetto conclusivo, in cui Verdi perseguì un intento catartico. Come emerge dai pezzi scritti *ex novo* per Milano, la ricerca timbrica è una caratteristica fondamentale della versione definitiva. Si prenda la ronda: una pagina straordinaria, che purtroppo spesso viene tagliata: una pagina cupa, notturna, fatta di quinte vuote. È un Verdi che punta sul fascino della timbrica e non sui valori ritmici che siamo invece abituati ad associare alla sua musica.

RM Come si sta avvicinando a questo 7 dicembre?

RC Questa è la sedicesima opera verdiana che mi vede sul podio. Finora non mi era mai accaduto di dirigere integralmente *La forza del destino*, benché ne abbia proposti molti brani in forma di concerto. C'è una difficoltà emotiva importante in questa sfida. Tenga inoltre conto che eseguiremo l'opera nell'edizione critica integrale del 2005 di Philip Gossett e William Holmes, che non sacrifica nulla della versione definitiva, restituendola emendata dagli errori che deturpavano la partitura a stampa ottocentesca, di cui Verdi non aveva seguito personalmente tutta la preparazione.

FOTOGRAFIA DI Christian Kleiner





FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Anna Netrebko in prova

**“L’opera è organizzata per scene, tappe d’un percorso e della vita dei singoli e del popolo, come sarebbe avvenuto nel *Boris Godunov* di Musorgskij”**

RM Cosa ama di più di questa partitura?

RC Ci sono sette momenti sublimi che prediligo. Lo dico chiaramente nella prospettiva del direttore d’orchestra che ha la responsabilità della conduzione di tutto il discorso musicale: circostanza che comporta un coinvolgimento molto diverso rispetto a quello degli spettatori. Prima di tutto la Sinfonia, memorabile, che sostituisce il preludio originario: un lavoro in cui sentiamo citati i momenti salienti dell’opera. *La forza del destino* è l’ultima opera verdiana che prevede una sinfonia. Vi è poi la chiusa del II atto, “La Vergine degli angeli”: un pezzo la cui altezza musicale è talmente commovente da richiamare i grandi momenti di preghiera collettiva di *Nabucco* e *Lombardi*, con il supplemento di un’impressionante purezza melodica. Si tratta di una pagina meravigliosamente trasparente, in cui l’orchestra accompagna soltanto con una figura di terzine e tramite l’intervento dell’arpa. La prova al pianoforte con Anna Netrebko è stata assolutamente commovente: è una pagina che lei sente molto.

RM Dall’estasi mistica si piomba però poi nel dramma più tormentato...

RC Sì, e Verdi lo modula in diversi modi. Si prenda ad esempio l’introduzione al III atto che precede la romanza di Alvaro “O tu che in seno agli angeli”: una pagina estesa, dominata dall’assolo del clarinetto, cui Verdi attribuisce un profondo significato

drammatico. C’è qui una perfezione formale che l’avvicina alla musica assoluta. Vi è poi la romanza di Don Carlo, “Urna fatale”. Il clima a questo punto dell’opera è già di grandissima tensione. Qui il ritmo ripetuto di terzine negli archi attribuisce un senso di ossessione che, benché semplice e apparentemente prevedibile, fa letteralmente mancare il fiato. Di quella grande e amatissima pagina che è “Pace, mio Dio”, si noti, al di là della bellezza della scrittura, la rarefazione timbrica, l’intenzione di semplificare l’apparato sinfonico privilegiando l’arpa, elemento portante che si esprime sempre in terzine, accompagnata dal pizzicato degli archi. In questa apparente semplicità esplose la tragedia.

RM D’altra parte, in questo titolo un ruolo tra i più importanti nel catalogo verdiano è attribuito al registro comico, che invece taceva del tutto nel *Don Carlo*.

RC Infatti: occorre prestare la massima attenzione alla grandezza di Verdi quando affronta il genere tragicomico, come ad esempio nel duetto Padre Guardiano – Fra Melitone “Del mondo i disinganni”, per quanto possa apparentemente sembrare meno profondo di altri luoghi. Già sperimentato in *Un ballo in maschera*, il registro comico ritorna qui come ritornerà in *Falstaff*: se si sta attenti, in alcuni punti sembra di trovarsi nell’ultima opera del Maestro. Vi danno voce personaggi che non sono affatto minori. Verdi sosteneva infatti di Preziosilla e Melitone che “quelle parti sono importantissime e sotto un certo rapporto le prime dell’opera”. L’intreccio tra il Padre Guardiano e gli interventi sardonici e sarcastici di Melitone è modernissimo.

RM Manca una pagina a queste sette meraviglie...

RC La settima pagina, sublime, è il terzetto finale, “Non imprecare, umiliati”. Al di là della bellezza melodica dell’intreccio delle tre voci, si badi all’orchestrazione, alla quale Verdi presta somma attenzione. Impiega il clarinetto basso, lasciato a riposare fin qui nell’opera, mai ascoltato fino a ora. È il clarinetto basso a conferire un profondo senso di tormento con la sua melodia cupa, sinistra. Poiché a me piace esaltare le sorprese timbriche, vi assicuro che farò in modo che si sentirà, il clarinetto basso. Come ho fatto nel finale di Luciano Berio della *Turandot*, quando il clarinetto basso citava la frase “Tu che di gel sei cinta”, a conclusione di quello stupendo finale. Nella mia interpretazione qui in Scala avevo esaltato molto la dinamica di quel passo, più di quanto richiesto da Berio. Verdi approda in questo terzetto a un finale rarefatto, chiara anticipazione di quello dell’*Aida*: qualcosa che si spegne, che sta morendo nel senso più tragico e desolato. A me questo della *Forza* suona

appunto come la preparazione del grandissimo finale di quell'altro capolavoro (che amo e ho diretto tanto), che Verdi avrebbe scritto di lì a pochissimi anni dalla versione definitiva della *Forza del destino*.

RM Con *La forza del destino* Verdi sceglie nuovamente il formato del *grand opéra*, ad alcuni anni dai *Vespri siciliani*: un formato non più così alla moda già allora. Cosa lo attirava di quel tipo di spettacolo?

RC L'opera è organizzata per scene, tappe d'un percorso e della vita dei singoli e del popolo, come sarebbe avvenuto nel *Boris Godunov* di Musorgskij. Tra i libri di mio padre ho ritrovato di recente un testo di Gino Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, del 1940, che avevo letto da ragazzo. Vi si legge: "Il libretto della *Forza del destino* può essere considerato uno zibaldone: c'è di tutto: colpi di pistola, fughe, inseguimenti, folle eterogenee, osteria, pellegrini, travestimenti, vestizione sacra di un penitente, accampamento, merciaiuoli, vivandiere, zingare, una battaglia, segreti traditi, scodellamento di minestra ai poveri, duelli, fraticidi, taverna, convento, vita del campo". Questa caleidoscopica somma di situazioni è mostruosa, e in un certo senso manzoniana. L'idea di Verdi attratto da Manzoni, rapito dalla stima per lo scrittore tanto da coltivare per un attimo il pensiero di concepire *I promessi sposi* come opera lirica (pensate cosa avremmo oggi...), è di grandissimo fascino. Spaventa l'idea di come sia possibile governare tutto questo come elementi di presenza scenica, come spettacolo omnicomprensivo. Verdi ha saputo gestirlo. Non per nulla Piave ha lavorato a lungo a Sant'Agata con il Maestro. Verdi aveva già pensato di organizzare il dramma di partenza secondo le scene che gli interessavano, ma aveva bisogno di un librettista, con cui ha avuto un rapporto complesso, come sarà anche nel passaggio dalla versione di San Pietroburgo a quella di Milano, con la collaborazione di Ghislanzoni, che diventerà il librettista dell'*Aida*.

RM Per complicare ulteriormente la questione, Verdi aveva anche chiesto a Piave di introdurre nella vicenda una scena da un dramma di Schiller, uno dei suoi grandi amori letterari... In questo affresco tanto imponente, qual è il contributo del coro?

RC Il coro, che Verdi spesso divide tra maschile e femminile, partecipa molto, è protagonista di tanti interventi, specie, anche se non esclusivamente, in scene da commedia. Ci sono infatti anche momenti di sospensione dell'azione in funzione di situazioni spirituali, come nella grande scena introdotta dall'organo. Spesso inoltre sentiamo il coro a distanza, da lontano, cantare dall'interno.

RM Questa è la ventunesima produzione di questo titolo in oltre un secolo e mezzo, ma appena la seconda in questo millennio, con un unico 7 dicembre, sessant'anni fa.

RC Sono ventiquattro anni, dal 2000, che la versione milanese e definitiva della *Forza del destino* non viene eseguita alla Scala. Altrettanto incredibile è quanto accennava ora lei, cioè che l'opera manca dalla serata inaugurale da ben 59 anni, cioè da quando Gianandrea Gavazzeni aveva aperto con la regia di Margherita Wallmann la Stagione 1965/66. È stato comunque un titolo più fortunato di *Rigoletto*, l'unico tra i capolavori verdiani che non ha mai aperto una stagione scaligera. *Don Carlo*, all'opposto, trionfa su tutti i titoli come inaugurazione di stagione, come è stato ancora felicemente un anno fa, ma, a quasi sessant'anni di distanza, *La forza del destino* reclamava di tornare nella sala del Piermarini il 7 dicembre.

— RAFFAELE MELLACE

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

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



Anna Netrebko

4 (anteprima Under30 h18:00), 7 (h18:00), 10, 13, 16, 19, 22 (h14:30),

28 DICEMBRE 2024; 2 GENNAIO 2025

L'opera inizia alle ore 19:30 tranne ove diversamente indicato.

Giuseppe Verdi

## LA FORZA DEL DESTINO

Melodramma in quattro atti

Libretto di Francesco Maria Piave

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Riccardo Chailly

REGIA Leo Muscato

SCENE Federica Parolini

COSTUMI Silvia Aymonino

LUCI Alessandro Verazzi

COREOGRAFIA Michela Lucenti

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

CAST

*Il marchese di Calatrava* / Fabrizio Beggi

*Donna Leonora* / Anna Netrebko (10, 13, 16, 19, 22 dic.), Elena Stikhina (28 dic., 2 gen.)

*Don Carlo di Vargas* / Ludovic Tézier (10, 13, 16, 19, 22, 28 dic.), Amartuvshin Enkhbat (2 gen.)

*Don Alvaro* / Brian Jagde (10, 13, 16, 19, 22 dic.) / Luciano Ganci (28 dic., 2 gen.)

*Preziosilla* / Vasilisa Berzhanskaya

*Padre Guardiano* / Alexander Vinogradov (10, 13, 16, 19, 22 dic.), Simon Lim (28 dic., 2 gen.)

*Fra Melitone* / Marco Filippo Romano

*Curra* / Marcela Rahal

*Un Alcade* / Huanhong Li

*Mastro Trabuco* / Carlo Bosi

*Un Chirurgo* / Xhieldo Hyseni\*

\*Allievo dell'Accademia Teatro alla Scala



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Leo Muscato in prova con Anna Netrebko

# LA RUOTA DEL DESTINO

**Intervista a Leo Muscato  
di Biagio Scuderi**

**Leo Muscato affronta il grande affresco della *Forza del destino* verdiana esaltandone l'eterogeneità: ogni atto è ambientato in un'epoca diversa, con una scena girevole che realizza un piano sequenza**

**BS** Negli ultimi anni la messa in scena operistica sembra muoversi in tre diverse direzioni: da una parte la retorica della fedeltà all'opera e al testo che invoca il principio di autenticità espresso, oltretutto, dallo stesso Giuseppe Verdi: "l'interpretazione di un'opera d'arte è una sola"; dall'altra, assistiamo sempre più alla decostruzione dei testi, trattati come puzzle da ricomporre contemplando anche la giustapposizione di materiali estranei; in mezzo a queste due direttrici, tra *Werktreue* e interventismo, si colloca il *Regietheater*, una grande fabbrica delle interpretazioni di matrice tedesca. Lei, con il suo lavoro, dove si colloca?

**LM** Guardi, ho 51 anni e ho fatto ormai pace con l'idea di voler essere a tutti i costi originale, con il fatto di voler prepotentemente emergere come autore, al di sopra dell'opera e del compositore. Quello che mi interessa, tanto nell'opera quanto nella prosa, è rimanere fedele ai rapporti tra i personaggi, affinché parlino allo spettatore di oggi che deve riconoscere in quelle dinamiche qualcosa che lo riguarda molto da

vicino. C'è una cosa che dico sempre ai cantanti e agli attori: provate a immaginare che le parole non esistono. Le parole sono solo ciò che i personaggi non possono fare a meno di dire per reagire a qualcosa che è successo. Ciò che conta è la logica, è questa la parola per me fondamentale: la cosa che fai, la cosa che dici, la cosa che succede deve essere logica. Qual è la difficoltà? Far sì che la logica non diventi prevedibile.

**BS** Qual è stato il suo primo approccio alla *Forza del destino*?

**LM** Quando ti accosti a un'opera ci sono tre date da cui non puoi prescindere: anzitutto la data di scrittura, l'autore ha scritto infatti in un contesto preciso, per un dato teatro e per determinati cantanti/attori; la seconda data è quella della prima rappresentazione dell'opera; la terza, la più sottovalutata, è la data in cui andrai in scena tu. Le opere liriche, solitamente, te le commissionano anche due o tre anni prima e può succedere, nel frattempo, che scoppino delle guerre o delle pandemie e tutto cambia. Ma quando ti commissionano un'opera su una di queste tre date devi puntare.

BS Lei su quale ha puntato stavolta?

LM Da tempo studio Verdi, perché sto preparando un testo teatrale su di lui. È il compositore che senz'altro conosco meglio, amo di più Mozart ma conosco meglio Verdi. Mentre facevo ricerche non sapevo scegliere una delle tre date: ho capito allora che la frammentarietà fra un quadro e l'altro – molto criticata nei saggi degli esperti – in verità lascia emergere diversi bozzetti di un'epoca. Ho così realizzato che dovevo alzare il tiro a proposito della data, esasperando il passaggio del tempo: nel primo atto siamo nel Settecento, nel secondo nell'Ottocento, poi arriviamo al Novecento e quindi ai giorni nostri. Ho anche intercettato il filo rosso che attraversa tutta l'opera: la guerra.

BS L'uomo, per dirla con Quasimodo, è sempre "quello della pietra e della fionda"...

LM È proprio così. Confesso che un film che mi ha molto influenzato in questa interpretazione è *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. All'inizio è straziante, vedi tanti ragazzini belli come il sole, benestanti e avviati a carriere diplomatiche, che vengono plagiati e spronati dal loro preside a partire per la guerra. Vanno quindi ad arruolarsi, fanno visite mediche, gli ormoni sono a mille ma sono poco più che bambini. Ecco che ricevono divise bucate, lise, perché appartenevano ai precedenti ragazzi andati in guerra e non sopravvissuti. Anche loro, dopo tre minuti sul fronte, moriranno. Il film inizia così e il secondo atto dell'opera sarà così: dopo un'ubriacatura d'eccitazione l'inevitabile sterminio.

BS Mi ha parlato di date, di guerra e di masse. Che mi dice della storia d'amore tra Leonora e Alvaro?

LM L'amore tra questi due personaggi lo vediamo nascere nel Settecento, è l'amore di chi ancora deve fare la "fuitina", diremmo in Puglia, ma nel secondo e nel terzo atto non si incontrano più, non si sono nemmeno sfiorati. Quando si incontrano nel quarto atto sono persone adulte che hanno attraversato le guerre, lei è andata a fare persino l'eremita. La vediamo sbucare dalle macerie di un convento bombardato, le stesse macerie che noi abbiamo sotto gli occhi ogni giorno, nei telegiornali.

BS Nell'opera, però, c'è anche una vena comica, attraverso un personaggio come Fra Melitone...

LM Sì è vero, è un personaggio buffo, ma ricontestualizzando le cose che dice in una situazione di guerra, in mezzo alle macerie di cui parlavo prima, il tutto acquista un senso diverso. Fra Melitone ti strappa un sorriso "verde", per dirla con Eduardo, che da *Napoli milionaria!* in poi affermava "noi dobbiamo

continuare a far ridere, anche se la storia è ambientata in periodo di guerra bisogna ridere verde e quasi vergognarsi di aver riso".

BS In un articolo del Corriere della Sera del 19 marzo del 1935, firmato da Panfilo, si evince che "a leggere la sceneggiatura del Piave non viene voglia di cercare altri responsabili di un dramma che, a togliergli quella ricca musica, rimane un pasticcio di situazioni forzate e di versi spesso inintelligibili". Per passare da un cronista a un esperto, Fabrizio Della Seta afferma che nell'opera c'è disorganicità ma essa non è un difetto bensì un aspetto ben calcolato. Lei da che parte sta?

LM Il pasticcio è innegabile, non si capisce ad esempio come si perdono i due amanti: sembra che lui sia fuggito abbandonandola e invece, nel testo del Duca di Rivas, viene spiegato che lui è stato ferito, lei l'ha creduto morto ecc. La frammentarietà però, son d'accordo, è voluta, già in de Saavedra abbiamo una sequenza di cartoline, di affreschi.

BS E non è quindi un punto di debolezza...

LM Anche se lo fosse, io l'ho esaltata, ambientando l'opera in epoche diverse.

BS Se potesse far parte del cast, quale personaggio le piacerebbe interpretare?

LM Fra Melitone, perché io adoro i personaggi comici. Il più affascinante di tutti è senza dubbio Carlo, il cattivo. Ma la goduria che ti dà Fra Melitone è ineguagliabile.

BS Se potesse fare una domanda a Verdi cosa gli chiederebbe?

LM Cosa pensa di questa messinscena.

BS Non posso non chiederle se è superstizioso.

LM Per niente. Tutte le fantasie che girano attorno a quest'opera mi fanno sorridere.

BS Ma avvertirà intorno a sé...

LM Altroché! Basti pensare al Maestro Galoppini: non vuole sentire nominare il titolo sennò entra in stato di agitazione.

BS Per lei, quindi, neanche un po' d'ansia da 7 dicembre?

LM Non sento l'ansia ma sento l'eccitazione. C'è da parte di tutti un'attitudine senza dubbio diversa, che ci esalta. La cosa che mi emoziona di più è immaginare di poter fare uno spettacolo che arriverà a un pubblico vastissimo attraverso la tv. Non le ho ancora detto che la scena è una ruota che gira, di continuo, la ruota del destino o della fortuna, che dir si voglia.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



Riccardo Chailly e Leo Muscato

Questo anello, che mi permette di realizzare quasi un piano sequenza cinematografico, si poteva fare solo in un teatro come la Scala. Il fatto poi che possa arrivare a tutti quelli che sono a casa oltre al pubblico in teatro, attraverso un linguaggio quasi cinematografico, è per me davvero esaltante.

BS A proposito di ruota, la sua sta girando bene direi...

LM Sì, facciamola girare. Del resto, se non ora quando!

— BIAGIO SCUDERI

PhD in Musicologia e giornalista professionista, è Direttore Comunicazione Marketing e Progetti speciali della Società del Quartetto di Milano



FOTOGRAFIA DI Axel Zéminger

Nina Stemme, Salvatore Licitra, direzione di Zubin Mehta, regia di David Pountney, Wiener Staatsoper, 2008

## Portfolio — L'opera oggi

Se l'intera vicenda della *Forza* è innescata dalla traiettoria fortuita di un colpo di pistola, non si può rimproverare a David Pountney di aver trasformato il destino nel personaggio onnipotente del suo spettacolo. Nel 2018 il regista anglo-polacco fu chiamato dalla Welsh National Opera a questa impossibile quadratura drammaturgica: la risposta fu trovata nel personaggio di Preziosilla, che diventava ora l'incarnazione fisica del Fato con piglio da cabaret (la si vede indossare il frac e un cilindro di diamanti), ora un'invisibile forza di interposizione tra i duellanti. Ma il problema, nel maneggiare quest'opera, non è solo la casualità degli eventi: è lo sparpagliarsi dell'azione in scene e sottotrame che dilata pericolosamente il tessuto narrativo, suggerendo così anche soluzioni estreme. Carlus Padriša (Firenze, 2021) ha saltato l'ostacolo allargando l'arco temporale di 1.500 anni, partendo dal 1758 con la morte del Marchese e dirigendosi prima nel 2222 (quando Carlo cerca la sorella nello spazio) e infine nel 3333, in una ucronica fine della civiltà, nella quale tutto muore ma non la sete di vendetta di Vargas. Più razionalistico il tentativo offerto da Christof Loy tra Amsterdam e Londra (2017 e 2019), dove Leonora e il fratello Carlo, bambini, assistono alla morte del padre, evento traumatico che torna nella loro mente come un ossessivo flashback. Si fece ricordare la produzione di Jean-Claude Auvray all'Opéra Bastille nel 2011 (ripresa poi a Barcellona), ambientata a metà Ottocento, con

alcune scene di grande impatto che sembravano dipinte da Zurbarán. Con una virata al mondo contemporaneo, Mariusz Treliński pochi mesi fa ha portato la *Forza* del Metropolitan in un Est Europa agitato da venti di guerra, con oligarchi intrattenuti da soubrette-conigliette e soldati che mercanteggiano il bottino dei loro saccheggi. L'ultimo atto, però, si svolge in una metropolitana, e si fa presto, vedendo alcuni preti intenti a distribuire aiuti di ogni genere, a capire che gli effetti della guerra hanno raggiunto anche New York. Sempre di guerra (civile) ci parlò Frank Castorf alla Deutsche Oper di Berlino (2019), trasportando la *Forza* in epoca franchista e nell'Italia occupata. Molto controversa la scelta di spezzare l'opera con inserti recitati tratti da *La pelle* di Malaparte e da *Der Auftrag* ("La missione") di Heiner Müller. Non solo: Castorf aggiunse anche un personaggio esterno, un ballerino brasiliano vestito di paillettes, a rappresentare il (presunto) lato psicologico nascosto del Marchese di Calatrava e a fungere da inquietante *duende* nella scena dell'ospedale da campo e mentre Leonora si prepara per il monastero.

— LUCA BACCOLINI

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

# LA FORZA DEL DESTINO NEL MONDO



fotografia di Thomas Aurini (2)



SOPRA  
Deutsche Oper Berlin, 2019

A DESTRA  
María José Siri,  
direzione di Jordi Bernàcer,  
regia di Frank Castorf,  
Deutsche Oper Berlin, 2019



FOTOGRAFIA DI MICHELE MONASTA (9)



SOPRA  
Saïoa Hernández,  
Roberto Aronica,  
Maggio Musicale Fiorentino,  
2021

A SINISTRA  
Annalisa Stroppa, direzione  
di Zubin Mehta, regia di  
Carlus Padrissa, Maggio  
Musicale Fiorentino, 2021



PHOTOGRAPHIA DI Karen Almond (2)

SOPRA  
Judit Kutasi, direzione  
di Yannick Nézet-Séguin,  
regia di Mariusz Treliński,  
Metropolitan Opera, 2024



A DESTRA  
Lise Davidsen,  
Metropolitan Opera, 2024



фотографія від Билл Коупер (9)



A SINISTRA E A DESTRA  
Direzione Antonio Pappano,  
regia Christof Loy,  
Royal Ballet & Opera, 2019



fotografia di Axel Zehninger (9)



A SINISTRA E A DESTRA  
Direzione di Zubin Mehta,  
regia di David Pountney,  
Wiener Staatsoper, 2008



FOTOGRAFIA DI CHARLES DUPREZ

# LA FORZA DEL DESTINO IN DISCO

Direzione di Philippe Jordan,  
regia di Jean-Claude Auvray, Opéra de Paris, 2011

Per un'opera popolare come *La forza del destino* è logico trovarsi di fronte a una discografia di notevoli dimensioni, che fa riferimento sia a compagnie di canto "storiche" che a riletture più recenti. Esaminiamo brevemente le edizioni in studio più gettonate (tutte ristampate in cd negli anni Ottanta, nel caso di dischi d'epoca) tenendo presente l'ordine dei cantanti in riferimento ai personaggi principali di Leonora, Don Alvaro, Padre guardiano e Preziosilla. Una edizione Columbia/EMI del 1954, direttore Serafin, è stata molto discussa in sede critica nonostante la presenza di una compagnia che vede tra gli interpreti la Callas, Tucker, Rossi-Lemeni e la Nicolai. Il ruolo della Callas regala però alcuni interventi memorabili. Volendo paragonare Callas e Tebaldi, quest'ultima primeggia in una edizione Decca del 1955, dove il celebre soprano è a fianco di Del Monaco (a volte grezzo), Siepi, Bastianini e la Simionato. Direttore, in questo caso, è il solido Molinari Pradelli. Si giunge al 1964 con una incisione RCA che ha uno dei suoi punti di pregio nella direzione di Thomas Schippers

e nella Leonora di Leontyne Price. Cinque anni più tardi è Gardelli sul podio (EMI) con un cast da sogno nel quale spiccano Martina Arroyo, Carlo Bergonzi (venne paragonato a Beniamino Gigli), Ruggero Raimondi e Bianca Maria Casoni. Più vicini a noi troviamo un'edizione RCA (1976) con Levine sul podio, la Price, Domingo, Gaiotti e la Cossotto, quest'ultima magnifica. La EMI del 1986 è diretta da Muti (straordinario, tra le altre cose, l'accompagnamento dei cantanti), con la Freni (eccezionale), Domingo, Plishka e la Zajic. Gergiev dirige nel 1995 la versione originale di San Pietroburgo dell'opera (cd Philips) con un cast tutto russo nel quale campeggia la Leonora di Galina Gorchakova. La stessa edizione approda anche nel nostro Teatro nella Stagione 2000-2001.

— LUCA CHIERICI

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Alice Mariani, 2022

# 02

## BALLETTO

INTRODUZIONE  
Lo schiaccianoci  
35

APPROFONDIMENTO  
La giovane donna  
e il principe dei sogni  
36



FOTOGRAFATA DI BRESCIA E AMISANO

*Lo schiaccianoci*, 2022

# LO SCHIACCIANOCI

“It’s not just a pretty ballet!”. L’esclamazione è diventata famosa e in estrema sintesi riassume ciò che *Lo schiaccianoci* rappresentava per Rudolf Nureyev. Ma pochi sanno dove, quando e perché fu pronunciata. Nel 1967, dopo un’estenuante tournée di quattro mesi nelle maggiori capitali d’Europa, durante la quale danzò non solo con Margot Fonteyn, ormai diventata partner d’elezione, ma anche con Carla Fracci, Yvette Chauviré, Merle Park e Marcia Haydée, il divo fu chiamato a Stoccolma da Erik Bruhn, allora direttore del Balletto Reale Svedese, per allestire *Lo schiaccianoci* prima che lo facesse il Royal Ballet, nuova casa europea di Rudy. La compagnia svedese non si dimostrò all’altezza delle aspettative di Nureyev e, in risposta alle sue feroci invettive, si ammutinò. Tuttavia, quei critici che assisterono alle tribolate prove in cui persino Gerd Andersson, la Prima ballerina della troupe, si slogò un muscolo del polpaccio, testimoniarono del rigore e della pulizia tecnica mai raggiunta prima dai danzatori di Stoccolma. Loro furono i primi a scoprire che, se la versione d’appoggio di Rudy fosse stata quella russa di Vasilij Vajnonen (1934), della quale era stato più di una volta interprete al Balletto Kirov dell’allora Leningrado, di certo non si sarebbe accontentato dell’innocente spigolatura del Regno dei Dolciumi. Infatti, sia nella musica di Pëtr Il’ič Čajkovskij, sia nel testo di E.T.A. Hoffmann, originaria fonte d’ispirazione (ampiamente edulcorata già nella prima versione 1892 di Petipa/Ivanov), egli vi ravvisava delle correnti potentemente minacciose. “Se si ascolta la musica, si percepisce un’enorme profondità, un

vibrante sentimento e forse molto di più”, ripeteva Nureyev ricordando volentieri il parere di Aleksandr Benois a proposito del racconto ben poco infantile di Hoffmann. “L’umorismo cela una sensazione di tensione, una sorta di delizioso languore – sottolineava il famoso pittore e scenografo, come se l’eroina Clara fosse allo stesso tempo felicissima e tormentata da tutto ciò che le era successo”.

Nel sogno della sua speciale notte di Natale, la Clara di Nureyev resta in effetti adolescente ma diviene anche principessa adulta in tutù e ha accanto un principe che, per quanto ringiovanito, conosce assai bene: è il misterioso padrino Drosselmeyer. Inoltre, scopre che il mondo incute spavento: popolato da eserciti di ratti insidiosi e pipistrelli che altri non sono che i suoi famigliari. Come nella versione del *Lago dei cigni* (al Royal Ballet nella Stagione 1962-1963), la struttura dello *Schiaccianoci* di Nureyev è proiezione nella mente del protagonista e in più consente al suo coreografo/interprete un intrigante doppio ruolo, regalato ai suoi successori. Sprezzanti stroncature londinesi, o pallide accoglienze americane non impedirono al divo di continuare a perfezionare la sua creatura, sempre sottobraccio al dottor Freud, sino al debutto scaligero del 1968. E qui cominciò l’avventura dei suoi trionfi.

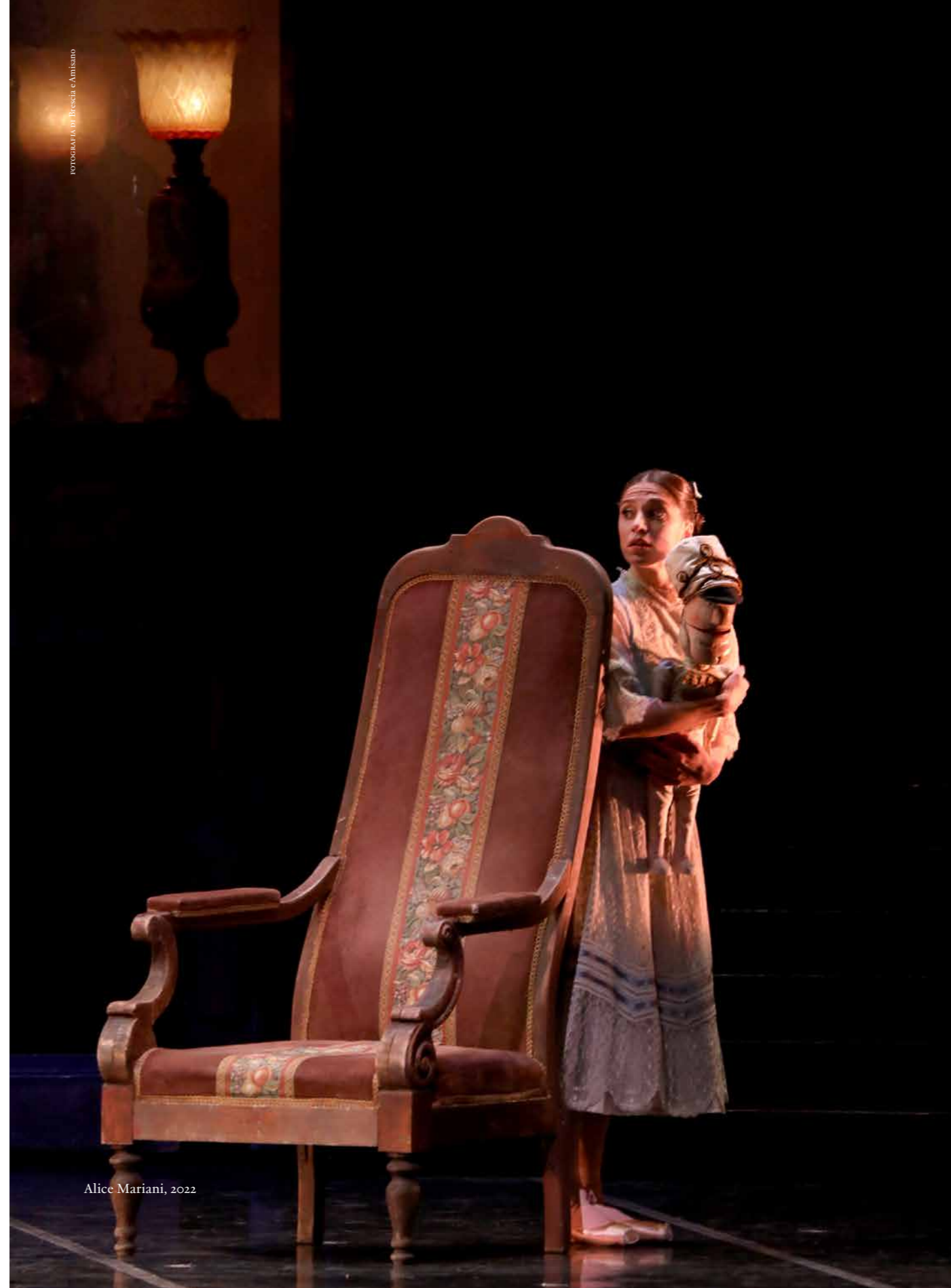
— MARINELLA GUATTERINI

Professoressa universitaria di Teoria ed estetica della danza alla Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi”. Consulente scientifica del Teatro alla Scala

# LA GIOVANE DONNA

I risvolti psicologici delle coreografie  
di Nureyev hanno a che fare con il lato oscuro degli esseri umani.  
Anche nello *Schiaccianoci*, come sottolineano i ballerini  
Alice Mariani e Hugo Marchand, protagonisti  
delle recite di apertura

# E IL PRINCIPE DEI SOGNI





fotografia di James Bert

Hugo Marchand

17 (anteprima Under30), 18, 20, 29 (h14:30), 31 (h18:00) dicembre 2024;  
3, 4, 5 (h14:30; h20:00), 7, 9, 10, 11, 12 gennaio 2025  
Il balletto inizia alle ore 20 tranne ove diversamente indicato.

## LO SCHIACCIANOCI

COREOGRAFIA E REGIA Rudolf Nureyev  
*Ripresa da Aleth Francillon*  
collaborazione sui ruoli principali Manuel Legris

MUSICA Pëtr Il'ič Čajkovskij  
SCENE E COSTUMI Nicholas Geōrgiadīs  
LUCI Andrea Giretti

DIRETTORE Valery Ovsyanikov

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala  
Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala  
Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala

Produzione Teatro alla Scala

CAST

*Clara – Signor Drosselmeyer / Il Principe*

Alice Mariani, Hugo Marchand (17, 18, 20 dic.)  
Agnese Di Clemente, Claudio Coviello (29 dic., 4 gen.)  
Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko (31 dic., 3, 5s. gen.)  
Camilla Cerulli, Navrin Turnbull (5p., 9 gen.)  
Martina Arduino, Marco Agostino (7, 11 gen.)  
Virna Toppi, Nicola Del Freo (10, 12 gen.)

## “Nella visione horror hoffmanniana il buio scatena sogni e fantasmi, paure e ombre, nell’immaginazione della piccola Marie”

*Nußknacker und Mausekönig* è il racconto originario del fantasioso e scapestrato Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, apparso nel 1816, da cui gemma il felice percorso di creazione a più mani che ne farà un balletto imprescindibile, sbocciato nella Russia zarista, al Mariinskij di San Pietroburgo nel 1892, sulla musica preziosa di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

Nella visione horror hoffmanniana il buio scatena sogni e fantasmi, paure e ombre, nell’immaginazione della piccola Marie, affascinata dallo zio stregone-orologiaio-burattinaio Drosselmeyer, temibile e magnetico con il suo occhio bendato.

La trama disegnata da Hoffmann vuole che per Natale i bambini della facoltosa famiglia Stahlbaum ricevano tra i doni uno schiaccianoci, che la piccola Marie ama subito. Nella notte, quando lei dorme, lo zio vigila in cima alla pendola, fermando il tempo: lo Schiaccianoci e i soldatini del fratellino Fritz combattono contro il Re dei topi e il suo esercito di assalitori con la coda, apparsi dalle tenebre. È Marie a salvare il suo adorato giocattolo, lanciando contro il Re Topo le sue bambole e la sua pantofola, emblema di femminilità, e combattendo i roditori squittenti fino a ferirsi urtando il vetro dell’armadio dei giochi; e qui il sangue-ciclo della fanciulla in fiore è veicolo evidente di valori simbolici. Racconto nel racconto, lo zio narra la favola della noce dura, dove brilla la saggezza generosa della ragazza capace di amare anche chi non ha un bell’aspetto, come lo Schiaccianoci, sventando in

realtà un maleficio e meritando l’avvenente Principe amoroso che la impalmerà. Proprio come il nipote di Drosselmeyer che arriva in visita.

La graziosa bambina avverte pulsioni amorose nuove, sull’orlo del meraviglioso e terribile momento di passaggio dall’infanzia all’adolescenza e all’innamorammento. Il geniale coreografo francese, Marius Petipa, che in Russia mise le basi del grande repertorio del balletto, guardò piuttosto alla riscrittura, apparsa nel 1844, “addolcita” rispetto alla favola “nera” di Hoffmann, a firma del francese Alexandre Dumas padre, discendente di una haitiana e di un generale francese napoleonico, *Histoire d’un casse-noisette*, demandando al suo braccio destro Lev Ivanov la redazione in danza della trama su una partitura splendente, inquieta e magica, ideale per sorreggere le emozioni di una vicenda festosa, onirica, erotica, quasi da film. Dopo Ivanov saranno maestri e coreografi russi a riprodurre e mettere mano allo *Ščelkuncik*, con il giocattolo-Principe della piccola Marie, o Masha, e con i pupazzetti – teatro nel teatro – e gli automi-ballerini virtuosi che lo zio burbero benefico anima per far divertire i bambini: Gorskij, Lopukhov, Vajnonen, Grigorovič, Baryshnikov per l’American Ballet Theatre e soprattutto, negli Stati Uniti, George Balanchine che ne farà dagli anni Cinquanta il must natalizio americano, la “money cow”, che procurava al suo New York City Ballet i fondi per altre produzioni più avventurose, secondo il gusto concertante di alta gamma di Mister B. In Occidente fu il tartaro Rudolf Nureyev, di scuola Mariinskij-Kirov dell’allora Leningrado, dopo la clamorosa richiesta di asilo a Parigi in piena Guerra Fredda, con la sua danza ardita, giovane, impetuosa, a stravolgere un panorama allora cristallizzato, portando con sé la memoria assoluta dei grandi classici che affrontò energicamente e intinse di nuovi colori con gusto sfarzoso.

La sua prima versione di *Nutcracker* fu nel 1962 al Covent Garden di Londra, ricreata poi con Merle Park a Stoccolma nel 1967; alla Scala lo monterò nel 1969 con Liliana Cusi e Vera Colombo nei panni di Clara (Marie), riservandosi il doppio ruolo di Drosselmeyer e del Principe, peculiare della sua lettura drammaturgica, che limerà più volte come invitato nei più grandi teatri del Vecchio e Nuovo Mondo, da Buenos Aires a Berlino. A Milano si rivedrà il suo Schiaccianoci negli anni Settanta, Ottanta e Novanta con tante prime figure di casa e internazionali, come nel 2002-2003 con Lisa-Maree Cullum, Roberto Bolle e Maximiliano Guerra, nel 2004 con Eleonora Abbagnato, Roberto Bolle e Massimo Murru, e più di recente nella Stagione 2022-2023 con Jacopo Tissi. La trasmissione dello *Schiaccianoci* “à la Rudy” prosegue per volontà di Manuel Legris, direttore del Ballo e già Principe nureyeviano eccellente.

Rudy, si sa, era animale notturno, i risvolti psicologici delle sue coreografie hanno a che fare con il lato oscuro degli esseri umani; l'incubo era non danzare più, il sogno era danzare sempre e per sempre, viaggiando il mondo intero; amava i riflettori, il jet set, e circondarsi di oggetti, abiti e costumi policromi. Il suo *Schiaccianoci* è un autoritratto, sonuoso, luminoso e colorato, tenebroso e inquietante. Interprete, ancora allievo, della versione di Vajnonen, Nureyev incarna e diffonde il bagaglio di tradizione, ma guarda indietro e oltre, al racconto hoffmanniano e ai suoi risvolti psicologici.

I bambini, fin da quelli di strada del prologo, hanno per lui un ruolo centrale, diversamente da quello complementare d'uso; gli adulti, rassicuranti sotto le luci natalizie, sono mostri nella notte che ingigantisce i fantasmi e gli alberi di Natale; i parenti e gli invitati sono pipistrelli mascherati, palesando l'altra faccia del consueto bon ton da cerimonia; i protagonisti sono doppi; la bambina col nastro nei capelli è la donna trionfante con il diadema del gran finale; lo zio è il suo Prince Charmant; niente Fata Confetto e Prince Coqueluche per l'apoteosi, riservata a Clara e al suo amato; le trasformazioni dei giocattoli in esseri umani e viceversa, e i passaggi dalle luci alle ombre; tutto è logico e conseguente per il mago Rudolf.

Manuel Legris, uno dei talenti che Nureyev fece risplendere tra le stelle dell'Opéra parigina quando ne fu direttore maieutico per la giovane generazione della maison, conosce la versione di cui sopra *par cœur*, scegliendola nuovamente per la Scala, con un ospite dalla sua casa-madre, Hugo Marchand, accanto a una partner come Alice Mariani, prima ballerina della Scala formata all'Accademia del Teatro, che è già stata Clara nella Stagione 2022-2023.

In questo crogiolo di apporti incrociati russo-franco-italiani, non si può non evocare la prima interprete piomboburghese, italiana, di *Ščelkunc'ik*, Antonietta Dell'Era, come Fata Confetto.

Felicissimo dell'invito alla Scala, ospite di una compagnia storica diversa da quella in cui è cresciuto, ma nureyeviana d'elezione, Marchand parla del suo ruolo in *Schiaccianoci*: "Come zio, devo accompagnare Clara alla scoperta della sua maturazione da adolescente a donna; lo zio è zoppo, con un occhio solo, ambiguo, mette ansia, pur portando con sé tanti regali e giochi e dando la buona notte con affetto alla protagonista, ma fa anche quella paura che bisogna provare per crescere, un brivido da sfidare, da dominare e da vincere, la paura ha un suo fascino, è attraente; come Principe, devo essere rassicurante e fare risplendere la femminilità di Clara nel momento di passaggio dal candore e dalla spensieratezza alla rivelazione dei suoi lati più intimi di giovane donna" e aggiunge che "alla fine tutto è un sogno di cambiamento, in un

racconto-balletto a tutto tondo, coerente, romantico, con l'atto bianco dei fiocchi di neve e quello colorato nelle danze di carattere, che prepara il finale trionfante, tutto si mescola, tra paura e amore; per Nureyev *Schiaccianoci* non è solo il balletto festoso e zuccheroso di Natale, ma un'opera complessa e preziosa".

Alice, che già conosce la dinamica e la musicalità esigente nureyeviana, sottolinea "la sua danza doppia, di una Clara che viaggia e vola libera e felice nel Regno degli Zuccheri e di una Clara in tutù dorato e con la corona in capo, che brilla nel *grand pas*, alla pari con il Principe, per bravura e virtuosismo. Se lui è protettivo e la difende, lei è battagliera e lotta per conquistare ciò che desidera superando i timori dell'inconscio, come fanno le giovani donne oggi, coraggiose e piene di risorse".

— ELISA GUZZO VACCARINO

*Studiosa, scrittrice ed esperta di danza, collabora da decenni per quotidiani (QN), periodici (Ballet2000, Classic Voice, Fyinpaper), canali radio e tv culturali, insegna Storia e critica della danza. Dal 2023 è nel Consiglio Superiore dello Spettacolo al Ministero della Cultura*

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



SOPRA  
Clara e il Re dei topi, 2022



fotografia di Brescia e Amisano

# 03

## CONCERTI

INTRODUZIONE  
Petite messe solennelle

# PETITE MESSE SOLENNELLE

Il 28 febbraio 1869 si tenne al Théâtre Italien di Parigi la prima esecuzione della *Petite messe solennelle* nella versione orchestrale. L'evento ebbe grandissimo rilievo. Rossini, scomparso da poco più di tre mesi (13 novembre 1868), non poté dunque assistere all'ultima sua fatica, l'orchestrazione della *Messa* – composta originariamente per soli, coro, due pianoforti e armonium – cui attese nel suo ultimo anno di vita.

Lo spunto alla stesura della *Messa* fu offerto a Rossini dalla *Messe solennelle* dell'amico e compositore Louis Niedermeyer, morto prematuramente. In sua memoria Rossini scrisse un *Kyrie* citando un passo dell'*Et incarnatus* dalla *Messa* di Niedermeyer nel *Christe* a voci sole posto al centro del *Kyrie*.

Attorno al *Kyrie*, tra il 1862-1863, in pochi mesi concepì la stesura di una *Piccola Messa di Gloria*, composta da *Kyrie*, *Gloria* e *Credo*, senza *Sanctus* e *Agnus Dei*, il cui uso liturgico era tipico della tradizione italiana. L'occasione per il battesimo della *Messa* fu un evento di grande prestigio: l'inaugurazione del sontuoso palazzo proprietà del conte Alexis Pillet-Will, banchiere, amico e curatore degli investimenti di Rossini. Qui, il 14 marzo 1864, la *Messa*, diventata *Petite messe solennelle* e completata per l'occasione dai due tempi dell'*Ordinarium missae*, *Sanctus* e *Agnus Dei* e dall'aggiunta del *Prélude religieux*, venne eseguita nella versione da camera alla presenza della migliore società parigina.

A un anno di distanza essa fu replicata sempre nel palazzo Pillet-Will. In entrambe le occasioni Rossini presenziò solo alle prove, evitando di mostrarsi durante le esecuzioni.

Il lavoro alla *Petite messe* proseguì nelle due ultime estati (1867-68); Rossini operò varie modifiche in vista dell'orchestrazione, aggiungendovi, per assecondare la tradizione liturgica francese, l'inno eucaristico *O salutaris Hostia*, recuperato da un brano per voce e pianoforte (*O salutaris, de campagne*) facente parte di quel corpus di composizioni tarde che egli raccolse sotto il titolo di *Péchés de vieillesse*, cui la *Petite messe* a pieno titolo appartiene.

La fase di orchestrazione proseguì fino agli ultimi giorni di vita di Rossini; pur in quest'ultimo cimento egli si presenta come il grande "inattuale". Non segue la moda di un'orchestrazione scintillante, che mischia i timbri alla Berlioz, ma opera da *mélodiste* qual era, chiamando l'orchestra a sostenere e avvolgere le voci dei quattro solisti e del Coro.

Al Teatro alla Scala la *Messa* arrivò il 23 aprile 1869, accolta freddamente per la modestia dell'esecuzione.

— ILARIA NARICI

Direttore scientifico della Fondazione Rossini, Pesaro

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



21 DICEMBRE, ORE 20

Gioachino Rossini

## CONCERTO DI NATALE / PETITE MESSE SOLENNELLE

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

DIRETTORE Daniele Gatti  
SOPRANO Mariangela Sicilia  
MEZZOSOPRANO Vasilisa Berzhanskaya  
TENORE Yijie Shi  
BASSO Michele Pertusi  
MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

Daniele Gatti

# Da non perdere

2 DICEMBRE, ORE 20

## CHRISTOPHE ROUSSET

Per il ciclo “Orchestre Ospiti” Christophe Rousset dirige Monteverdi Choir e English Baroque Soloists in alcune pagine di Marc-Antoine Charpentier e Johann Sebastian Bach.

6 DICEMBRE, ORE 18

## INCONTRO

In attesa del 7 dicembre, il Teatro alla Scala in collaborazione con “Il Foglio della Moda” organizza l’incontro “Identità fatali. Maschere e convenzioni sociali nella messinscena della *Forza del destino*”, con Silvia Aymonino, Federica Parolini, Fabiana Giacomotti e Paolo Besana. Si ringrazia Bellavista –Terra Moretti.

15 DICEMBRE, ORE 11

## MUSICA DA CAMERA

Primo appuntamento della nuova Stagione di musica da camera nel Ridotto dei Palchi. Francesco De Angelis, Elena Faccani, Martina Lopez Smuraglia e Roberto Paruzzo eseguono un programma brahmsiano, con *Sonata* n. 1 in sol magg. op. 78 per violino e pianoforte e *Quartetto* n. 1 in sol min. op. 25 per pianoforte e archi.

15 DICEMBRE, ORE 20:30

## CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO

In occasione dei 50 anni dalla fondazione di Caritas Ambrosiana, Massimo Palombella dirige la Cappella Musicale del Duomo in un programma dedicato a Giovanni Pierluigi da Palestrina. Serata a favore di Caritas Italiana.

17 DICEMBRE, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa dello *Schiaccianoci* che inaugura la nuova Stagione di Balletto, Vito Lentini incontra il pubblico della Scala con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “*Rêveries d'enfance: inconscio e viaggi iniziatici*”.

21 DICEMBRE, ORE 15:30

## LALLA & SKALI

Un nuovo episodio di *Lalla & Skali*, stavolta dedicato agli elfi di Babbo Natale, stanchi di preparare giocattoli per i bambini di tutto il mondo. Toccherà a Lalla e Skali incontrare i fantastici cinque elfi cantanti di Babbo Natale per cercare di convincerli a tornare al lavoro.

28 DICEMBRE, ORE 15

## TURANDOT. CUORE DI GHIACCIO

Opera per i più piccoli, *Turandot. Cuore di ghiaccio* è uno spettacolo musicale tratto dall'ultimo capolavoro di Puccini, in cui una cantante, due attori e un pianista raccontano come rompere l'incantesimo che ha reso Turandot principessa di ghiaccio.

# Mostre a Milano

DAL 4 DICEMBRE 2024 AL 12 GENNAIO 2025

## PALAZZO MARINO LA MADONNA DI SAN SIMONE

Torna dal 4 dicembre la grande mostra di Natale a Palazzo Marino, l'appuntamento ormai tradizionale con la grande arte italiana e internazionale che ogni anno regala ai milanesi un'esposizione straordinaria, gratuita e allestita in Sala Alessi, il grande e storico salone di rappresentanza del Comune di Milano.

Per tutte le feste e fino al 12 gennaio 2025, i milanesi e i sempre più numerosi turisti potranno ammirare un grande capolavoro del Rinascimento italiano ed europeo, *La Madonna con il Bambino e i santi Simone e Giuda*, nota come *La Madonna di San Simone*, di Federico Barocci, una grande pala d'altare proveniente dalla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.

Realizzata dal grande pittore urbinato tra il 1566 e il 1567, la pala monumentale (realizzata in olio su tela e su carta, cm 283x190) è stata una dei protagonisti della grande retrospettiva dedicata a Barocci al Palazzo Ducale di Urbino, dal 19 giugno al 6 ottobre scorso, e costituisce uno dei capolavori della Collezione della Galleria Nazionale delle Marche.

I curatori dell'esposizione a Palazzo Marino, Luigi Gallo e Anna Maria Ambrosini Massari – gli stessi della grande monografica organizzata dal Palazzo Ducale di Urbino – affermano che “l'opera in mostra a Milano, città con la quale l'artista ha intrattenuto importanti e continuativi rapporti per alcune opere, in particolare per la Fabbrica del Duomo, è un apice della prima maturità di Federico, al centro della costruzione del suo personalissimo stile, pieno di un dinamismo interno tutto emozionale, modulato con colori sensitivi, per intonare, francescanamente, un cantico all'armonia del creato: uomini, piante, animali. (...) Un'opera che parla al cuore, che tocca le corde affettive, che ci coinvolge con la sua impetuosa dolcezza, la sua amorevole gentilezza”.

*La Madonna di San Simone*, di Federico Barocci, 1656-57





# A NATALE REGALA L'EMOZIONE DI UNA SERATA ALLA SCALA O UN ABBONAMENTO A LA SCALA TV



Artwork Paolo Ventura



Con l'offerta "Natale" puoi regalare un invito per uno spettacolo d'opera, balletto o concerto (a scelta del destinatario) a partire da 110 €, oppure un abbonamento alla nuova piattaforma streaming LaScalaTv a partire da 15 €.

Per impreziosire il dono, presso la biglietteria del Teatro alla Scala è disponibile un'esclusiva confezione regalo a tiratura limitata.

Scopri l'offerta e gli spettacoli della Stagione su [teatroallascala.org](http://teatroallascala.org)

Sponsor Principale della Stagione e LaScalaTv

INTESA  SANPAOLO

# 04

## RUBRICHE

COMPLEANNI  
INTERVISTA  
A RAINA KABAIVANSKA  
Una vita con la corona  
in testa  
50

DIALOGHI  
INTERVISTA  
A PIERLUIGI PANZA  
La Scala e i suoi architetti  
58

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Luzzati alla Scala  
62

NOTE D'ARCHIVIO  
L'esito luminoso  
della Forza  
68

VOCI ALLA SCALA  
Una Leonora travolta  
dal destino  
70

LIBRI  
La vita spericolata  
di Illica  
72

DISCHI  
Royer, chi era costui?  
73

MEMORIE DELLA SCALA  
Coincidenze del destino?  
74

SCALIGERI  
Costanzo Zanzarella  
79

Compleanno

# UNA VITA CON LA CORONA IN TESTA

Intervista a Raina Kabaivanska  
di Daniele Cassandro

**Raina Kabaivanska, che il 15 dicembre compie novant'anni, ripercorre la sua straordinaria carriera: dai cori militari in Bulgaria a *Beatrice di Tenda* alla Scala con Joan Sutherland, sempre con quell'intelligenza e ironia che il suo pubblico conosce bene**

“Ero ancora una bambina a Burgas, in Bulgaria, dove sono nata – racconta Raina Kabaivanska seduta sul divano di casa sua, a Modena, in una nebbiosa mattinata autunnale – e una zingara mi ha fermata per leggermi la mano. I miei genitori mi dicevano vieni via vieni via, ma io ovviamente mi sono fermata. Lei mi ha preso la mano e dopo averla studiata mi ha detto: ti vedo come una zarina, con una corona splendida sulla testa”. E in effetti, nella sua vita sulla scena, Raina di corone ne ha portate tante e il suo stesso nome, che in bulgaro significa “ninfa del fiume”, nella sua lingua adottiva, l'italiano, suona molto simile a “reina” o “regina”. Raina Kabaivanska il 15 dicembre compie novant'anni e nella sua bella casa, piena di arte e luminosa anche se fuori c'è nebbia, si lascia andare ai ricordi. Ma lo fa con la personalità e l'intelligenza che ha sempre dimostrato in settant'anni di carriera, sulle scene e fuori.

C'è qualcosa di molto balcanico nella maniera in cui parla di sé: è cosciente dell'importanza della sua carriera ma il suo sorriso è accogliente e ironico, anche se sa di avere sempre una corona sulla testa. È profondamente balcanico quel fatalismo, quel continuo ricordare che la sua vita è andata così per puro caso, a piccoli passi fortunati che si sono susseguiti senza troppo sforzo da parte sua. E poi c'è il suo senso dell'umorismo, la capacità fulminea di cogliere il dettaglio buffo. Aggiustando lei stessa in un vaso i fiori che le ho portato canticchia “Poveri fiori” dall'*Adriana Lecouvreur*. In effetti un povero tulipano della composizione è tristemente ripiegato su se stesso: “gemme de' prati oggi morenti...”.

Per il resto Raina Kabaivanska è la più italiana delle cantanti: si è formata nel nostro Paese dove è arrivata nel 1958 con una borsa di studio bulgara. Conosceva bene la musica, era diplomata in canto e pianoforte al conservatorio di Sofia, ma non sapeva nulla dell'interpretazione, del teatro, dell'ambiente operistico. Molto giovane e inesperta era stata paracadutata a Milano da un altro pianeta. “Da ragazza ero l'unica donna nel coro militare bulgaro – ricorda –, ero sempre in mezzo a questi soldatini e giravamo il paese su dei camion militari che ci sbalottavano da tutte le parti. Il più delle volte io mi attaccavo dietro al camion come potevo. Però cantavo, cantavo sempre”. L'artista che ho davanti oggi è il risultato di un lavoro e di uno studio che sono durati settant'anni e che continuano ancora oggi. “Avevo una borsa di studio bulgara. E a Milano avevo un posto letto nella casa di un'operaia della Motta, in viale Piave, con un traffico che sembrava che le macchine mi passassero sopra la testa. Quella che io consideravo la mia padrona di

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



casa era in realtà anche lei un'affittuaria: lei dormiva in corridoio e io in soggiorno. Quando aprivo per uscire, la porta sbatteva sul letto della mia coinquilina. Da quella casina cambiavo due o tre tram, andavo alla Stazione Centrale e prendevo un treno per Vercelli dove frequentavo il liceo musicale Viotti. Dovevo studiare con la signora Tess, una ex cantante dal portamento molto nobile. Io però andavo a orecchiare le lezioni dell'altra classe dove insegnava la signora Zita Fumagalli Riva, e lì ho capito che la verità ce l'aveva lei e non la Tess. Di nascosto iniziai a seguirla e subito mi accoglie come allieva.

SOPRA  
Debutto scaligero  
di Raina Kabaivanska  
come Agnese  
in *Beatrice di Tenda*  
di Vincenzo Bellini, 1961



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

SOPRA  
Madama Butterfly, 1969

## “Quando affronto un personaggio è come una seconda pelle. Anzi, la prima”

Era la bontà in persona. Pensi che molti anni dopo l'ho aiutata perché non aveva neanche una pensione. Per me è stata una grande maestra; mi ha seguita finché è stata in vita, è morta a 104 anni. Noi cantanti abbiamo lunghe vite, chissà, forse è la respirazione. Pensi che la Fumagalli, che dava lezioni gratis, riusciva a pagarmi quando accompagnavo i suoi allievi al piano. E spesso divideva con me anche la cena, che di solito era solo un risottino giallo. Ogni tanto oggi me lo chiedo: ma cosa mangiavo in quei tempi? Mangiavo o non mangiavo?”

DC Mangiando o non mangiando nel 1961 è arrivato il suo debutto alla Scala. Ha cantato Agnese nella *Beatrice di Tenda* di Bellini, accanto a una Joan Sutherland a sua volta quasi debuttante. Era una parte da mezzosoprano...

RK Anche se la mia voce è sempre stata quella di soprano. Quando ho fatto l'audizione alla Scala mi sentì questo anziano maestro Bianchi, già mezzo cieco: io cantavo l'aria di *Thaïs* di Massenet, con quei pianissimi in si bemolle. Io facevo istintivamente tutto. Ricordo la giuria come se fosse oggi. Bianchi si alza e dice: questa ragazza tra due mesi canta alla Scala. E così è stato. Io non mi rendevo conto di nulla, né di dove fossi né di cosa facessi: per me era lavoro. Quando ho detto alla signora Fumagalli che volevo fare il concorso per la Scala lei mi ha detto di non farlo: senza raccomandazione sarebbe stato impossibile. Alla fine mi sono incaponita e sono andata lo stesso, lei ha voluto accompagnarmi. Durante la mia audizione si è nascosta su per le scale

dell'ingresso artisti, quando ho finito è saltata fuori e mi ha abbracciata. E poi mi hanno presa. Ho debuttato come Agnese che era un ruolo facile, avevo un costume splendido che ricordo benissimo. Erano ancora quelle vecchie messe in scena grandiose, con i drappi di velluto, i pizzi e i ricami. Dopo quella prima me ne stavo tutta sola nel mio camerino quando sento bussare alla porta. È un signore alto e molto elegante che mi dice: “Lei vorrebbe cantare al Metropolitan?”. E io: “Dove?”. Lui: “A New York”. E prendiamo un appuntamento per l'indomani a pranzo al Biffi Scala per parlarne. Poco dopo bussano di nuovo ed è un altro signore elegante: “Lei vorrebbe cantare al Covent Garden di Londra?”. “Ma cos'è il Covent Garden?”. Neanche lo sapevo. Anche lui mi dà appuntamento per pranzo al Biffi Scala, ma io ero già impegnata. Sembra una favola ma è andata così. La sera di quel debutto non avevo nessuna paura: ora che ci penso, io sono sempre stata felice di cantare. Quando ero sul palcoscenico ero naturale: ero davvero me stessa. Quando poi uscivo nella vita reale non mi sentivo più così a mio agio.

DC Ma quindi lei non ha mai avuto ansia o paura?

Paura di un direttore o paura del pubblico...

RK Del pubblico mai. Dei direttori forse avrei dovuto avere più paura, ma non ne avevo. Forse perché ero cretina. Un giorno, ero ancora alla scuola dei giovani della Scala, mi chiamano a cantare per il maestro Karajan. Non ricordo neanche cosa avessi cantato: mi ritrovo scritturata come Nedda nei *Pagliacci*. E dovevo anche fare le riprese di un film tratto dall'opera. Il maestro mi dice: “Tu sei molto bella di profilo, stai sempre così”. Il mio problema era che io stando di profilo non lo vedevo: “Maestro io però non la vedo”, gli dicevo. E lui: “Non importa”. E poi secondo lui mi muovevo troppo, mi diceva che dovevo stare ferma, finché gli ho detto: “Nedda io la faccio così, se non le piace me ne vado”. Sono uscita, ho preso il tram e me ne sono tornata alla mia casina di viale Piave.

DC Un bel coraggio. E come andò a finire?

RK Quando sono arrivata a casa c'era il telefono che squillava a distesa. Era il sovrintendente Ghiringhelli che mi diceva: “Ma lei è pazza? Lo sa chi è il maestro Karajan?”. Alla fine, pentita, sono tornata in teatro.

DC Ma poi come è andata con Karajan? Questo suo moto di orgoglio può averlo colpito positivamente?

RK No, tesoro. Per dieci anni e più mi ha tenuta in castigo. E ha fatto bene. Solo dopo mi ha ripresa col *Trovatore*.

DC In scena la Raina cantante non prende mai il sopravvento sulla Raina attrice e viceversa. Questa attenzione per la recitazione, per il teatro, lei l'ha costruita nel tempo o è un suo talento naturale?

RK È tutto naturale. Sono sempre attenta al testo: l'opera non è fatta solo di note ma anche di gesto, di intenzione. Quando affronto un personaggio è come una seconda pelle. Anzi, la prima. Io ho fatto subito strada per questo. Quando si è trattato di studiare il ruolo di Cio-Cio-San nella *Butterfly*, uno dei miei personaggi preferiti, per uscire dal cliché ho voluto imparare le vere movenze giapponesi. A New York ho potuto conoscere questo grande interprete del teatro Kabuki che mi ha permesso di assistere alla sua vestizione e al suo trucco. Ricordo le limousine che lo aspettavano fuori. Sono stata in ginocchio per ore a osservarlo: nel teatro Kabuki le donne non calcano la scena, lui era un uomo di mezza età che davanti ai miei occhi si trasformava in una giapponesina di quindici anni: "Quindici netti netti". Ho imparato tutti i gesti, gli sguardi, le espressioni, per poi far vedere al pubblico la donna pucciniana che c'era dietro a tutto quel rituale. *Madama Butterfly* è sempre stata un'opera facile per me, mi veniva naturale".

DC Eppure, quando gliela proposero a inizio carriera lei la rifiutò...

RK Non mi sentivo pronta. È un ruolo da artista matura.

DC Negli anni ha continuato a sviluppare il personaggio di Cio-Cio-San...

RK Mi sono messa a leggere tutte le indicazioni musicali di Puccini. Lui scriveva davvero pensando al teatro: quando componeva aveva un modellino sulla cui scena muoveva i personaggi. Dentro la musica di Puccini c'è già scritto il gesto. C'è tutto.

DC Lei ha insegnato molto e insegna tutt'oggi. Cosa è cambiato per i cantanti più giovani rispetto a quando cantava lei?

RK È cambiato tutto. Qualche giorno fa ho trovato un mio vecchio calendario in cui segnavo tutti gli impegni. In un mese avevo quattro recite la settimana e quando non ero impegnata in teatro facevo concerti. Oggi i teatri producono molto meno e si canta meno. È cambiato anche il pubblico: oggi vedo tante teste bianche. Qualche testa giovane, certo, ma tante, tante teste bianche. Comunque per le mie allieve e i miei allievi cerco di essere un po' una mamma, come fu una mamma per me la Fumagalli. Con me si confidano, mi presentano i loro fidanzati o le loro fidanzate e io devo battezzarli, che mi piacciono o meno.

DC Senta signora, facciamo un gioco. Io le nomino alcuni personaggi che lei ha interpretato e lei me li descrive in due parole, come se fossero persone che ha conosciuto. Cominciamo proprio con Cio-Cio-San...

RK Una disgraziata. Una che crede.

DC Floria Tosca.

RK Se Cio-Cio-San è una che crede, Tosca è una che fa. Sono due personaggi all'opposto.

DC Violetta Valery.

RK Violetta è tutto. È il personaggio più completo che ci sia. Per cantarla davvero ci vorrebbero due o tre soprani diversi. Per me la musica del primo atto della *Traviata* era un grande ostacolo dal punto di vista tecnico. Quando l'ho affrontata per la prima volta mi ero appena fidanzata con quello che poi sarebbe diventato mio marito. Sono stata muta per giorni, non mi era mai successo: non parlavo per risparmiare la voce per quei maledetti: "gioir...gioir...".

DC Manon Lescaut.

RK Manon è stupenda perché è molto femmina. Nel deserto quando sta morendo chiede un bacio. Ma chiedi un po' d'acqua, no?

DC Signora, lei è felice?

RK Felice mi sembra un po' troppo. Posso dire di essere contenta. E soprattutto soddisfatta. Perché vivo ancora nella musica.

— DANIELE CASSANDRO

*Giornalista, collabora con Internazionale ed è una delle voci di Pagina 3 Internazionale, rassegna stampa culturale di Radio 3. È autore di Dischi volanti - 40 album alieni da Duke Ellington a Lady Gaga (Curci)*

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



Raina Kabaivanska con  
Luciano Pavarotti, *Tosca*, 1980



FOTOGRAFATA DI Eritio Piccagliani

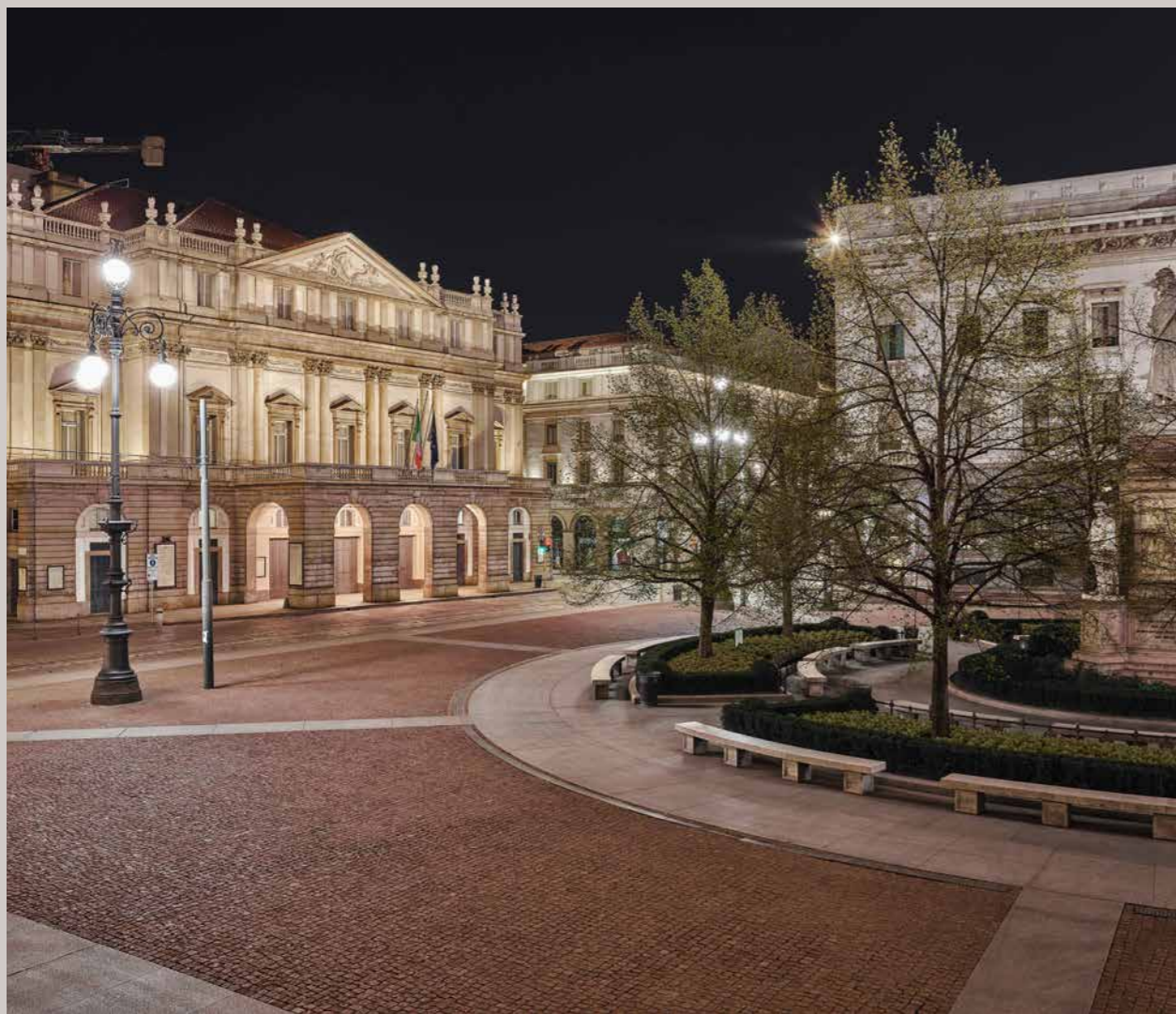
Raina Kabaivanska  
con Mario Zanasi, *Tosca*, 1974



FOTOGRAFATA DI Brescia e Amisano

In occasione dell'omaggio  
organizzato alla Scala, 2016

# LA SCALA E I SUOI ARCHITETTI



FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄMMINEN

## Intervista a Pierluigi Panza di Paolo Besana

**Nel nuovo volume *La Scala. Architettura e città*, Pierluigi Panza racconta la storia architettonica della Scala, da Giuseppe Piermarini a Mario Botta, mostrando come, dalla sua fondazione, il Teatro sia sempre stato lo specchio delle trasformazioni della città**

Un teatro, qualsiasi teatro, è più d'ogni altro edificio l'immagine di una città. Un luogo in cui persone di ogni classe e provenienza si trovano, partecipano a un rito collettivo ma anche parlano e commentano, osservano e si mostrano, mangiano e bevono, approvano e protestano. Un luogo dell'arte ma anche della società e della politica, in cui la rappresentazione non è mai confinata al palcoscenico. E nello stesso tempo una macchina complessa che deve sedurre ogni sera con incanti nuovi, prodotti da tecnologie all'avanguardia. È per questo che i teatri, oltre a essere esposti agli incendi e alle guerre, sono naturalmente soggetti a interventi e trasformazioni, tanto più frequenti e profondi quanto più è stretto il legame con la città e più decisivo il loro ruolo simbolico. È questo il caso della Scala, nata per decreto imperiale ma costruita dai milanesi in sostituzione del Regio Ducal Teatro e da allora specchio delle evoluzioni e rivoluzioni del suo territorio. Luogo di passioni e affezioni, la Scala è per i suoi spettatori un mito, una casa e una certezza, percepita dunque come immutata e immutabile, risorta intatta dalle sue ferite. La realtà è all'opposto: un edificio via via adattato, ripensato, bombardato, ricostruito e ampliato ma che con la consegna della nuova torre di via Verdi, che completa il ventennale intervento concepito da Mario Botta, ha raggiunto un assetto destinato a durare. È quindi sembrato il momento giusto per riproporre una storia architettonica del Teatro dopo il classico 1778/1978 *Il Teatro alla Scala. Architettura Tradizione Società* dell'ingegner Lorenzo Secchi, tra l'altro fuori catalogo. Nel nuovissimo *La Scala. Architettura e città* (Marsilio/Teatro alla Scala) Pierluigi Panza, egualmente a suo agio tra carte, stampe e progetti settecenteschi e sui

ponteggi del Botta, ha ripercorso questa lunga storia con l'entusiasmo paziente dell'archeologo che scavi una città antica, strato dopo strato.

**PB** Cominciamo con una domanda preliminare: se per gli anni successivi alla creazione dell'Ente Autonomo nel 1921 i materiali sembrano facilmente reperibili, quante e quali sono le fonti cui attingere per la Scala del Settecento e Ottocento?

**PLP** Le fonti precedenti sono di due tipi: bibliografiche, ovvero le testimonianze sul teatro, e d'archivio. Le prime sono guide e resoconti di viaggi a Milano che parlano del teatro. Questi sono anche appassionanti, come quello, arcinoto, di Stendhal. Le seconde sono disseminate in vari istituti: molti fondi sono all'Archivio di Stato di Milano, altri nei numerosi archivi civici di documenti e di grafica, altri in depositi di famiglie ex nobiliari o di altre biblioteche. Diversi documenti sono duplicati e ripetitivi: le perizie ottocentesche sui lavori all'immobile, che elencano ogni singolo aspetto, sono estremamente pedanti.

**PB** Dopo il rogo del teatro di corte, parte integrante di Palazzo Reale, Milano si dota di un teatro costruito dai palchettisti. Volevo chiederti cosa significa questo passaggio nella società del Settecento e se ha avuto riflessi nella struttura dell'edificio.

**PLP** I palchettisti erano tutti di provenienza nobile e precedentemente avevano propri stalli nel Regio Ducal Teatro all'interno del Palazzo Ducale, quello che ora chiamiamo Reale. L'esigenza di disporre di un proprio palco era uno *status* irrinunciabile e per questo non appaiono defezioni. Stupisce, semmai, che non appaiano litigiosi: stabiliscono una delegazione di tre palchettisti e chiedono un'unica modifica a Piermarini, la realizzazione del timpano con bassorilievo. È una formula di aggregazione che si ripeterà anche per altri teatri e non solo a Milano.

**PB** I cambiamenti cominciano presto: prima con i francesi che demoliscono il palco reale e gli austriaci che lo ricostruiscono, poi con l'intervento di Sanquirico che avvicina la Scala al suo aspetto attuale.

**PLP** Le modifiche iniziano ancora prima: il progetto di Piermarini non viene realizzato come disegnato sulla carta ma con una campata in meno. Il Palco Reale doveva portare le insegne dei regnanti e, dunque, viene modificato a ogni presa di potere. I francesi lo avevano pure diviso in sei palchetti, ma questa soluzione durò poco. Sanquirico è il secondo grande architetto della Scala, sebbene anche Luigi Canonica ebbe un peso significativo sotto i francesi. Sanquirico



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

e la commissione di cui fu garante ridisegnò con Vaccani l'interno della sala pressoché come la vediamo oggi, eccezion fatta per la volta, che era completamente diversa e già rifatta, e per il colore delle tende dei palchi, che lo scenografo raccomandò celeste.

**PB** Tra Ottocento e Novecento la tecnologia assume un ruolo sempre più importante: nel 1883 Edison fa della Scala il primo edificio pubblico italiano illuminato elettricamente, poi arrivano le modifiche a sala e palcoscenico di Toscanini, in palcoscenico compare la cupola di Fortuny e nel 1938 è la volta dei nuovi ponti mobili.

**PLP** La Scala fu sempre specchio del gusto della nobiltà e della borghesia e palcoscenico delle

trasformazioni tecnologiche. Si pensi al passaggio da candele, a lampade a olio alla luce elettrica nel 1883, ma anche all'introduzione dei servizi igienici e del riscaldamento: si iniziò con vasi posti negli angoli e non sempre scaricati dove previsto e con stufe per i carboni. Poi un continuo rinnovamento del palcoscenico: con l'attuale ampliamento del retropalco al piano terreno dell'ex palazzina di via Verdi siamo circa alla decima trasformazione. Prima di quello di Botta, il più importante rifacimento del palco fu quello condotto dall'ingegner Luigi Lorenzo Secchi, terzo grande architetto della Scala, nel 1937-38. Mariano Fortuny fu un grande scenografo di gusto orientalista e la sua cupola, montata in fondo al palco, aveva il compito di simulare un cielo stellato.

**PB** Difatti nella prima metà del Novecento gli interventi portano soprattutto una firma: Luigi Lorenzo Secchi.

**PLP** Il foyer d'ingresso, il ridotto dei palchi e quello delle gallerie e molti altri spazi come li vediamo oggi furono opera degli interventi condotti da Secchi tra il 1936 e gli anni Settanta, compresa la ricostruzione del '46 dopo i bombardamenti subiti nel luglio del '43. Gli

interventi di Secchi cancellarono completamente la Scala ottocentesca per realizzarne una anche all'avanguardia costruttivamente, con uso di cemento armato e travi prefabbricate, tendente a creare un gusto impero negli anni Trenta molto apprezzato. L'odierna cultura della conservazione dei beni architettonici non consentirebbe di agire in maniera così invasiva sulla preesistenza. Spazi e decorazioni precedenti furono cancellati a esclusione delle statue ottocentesche dei grandi operisti.

**PB** Così arriviamo alla Scala di Botta: in una città pesantemente bombardata nella Seconda guerra mondiale e quindi avvezza alla compresenza di edifici storici e nuove costruzioni, resta straordinario un così forte intervento contemporaneo su una struttura tanto inserita nel centro storico e carica di significati simbolici.

**PLP** Botta, quarto architetto della Scala, agisce secondo i presupposti della postmodernità: ha conservato rigorosamente la preesistenza così come si era andata definendo nel Novecento e ha aggiunto il segno dei propri tempi con due nuovi volumi in altezza, il cilindro e la torre scenica, ora diventati tre

con la seconda torre su via Verdi. Sono segni che richiamano altri volumi in altezza della città, come San Fedele o la Torre Velasca. Il dialogo con la città è sempre stato determinante per il Teatro, basti pensare la realizzazione di piazza della Scala nel 1865, con successivo rifacimento di Palazzo Marino, per consentire alle porte del Municipio e della Scala di guardarsi. Il palcoscenico, ventre molle del Teatro e già rifatto molte volte, è stato ricostruito tra il 2002 e il 2004 adeguandolo alle esigenze scenotecniche: non dimentichiamo che nel Settecento e nell'Ottocento si usavano quinte e teli, mentre oggi vediamo sui palchi macchine ingegneristiche controllate digitalmente.

— PAOLO BESANA

*Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala*

# LUZZATI ALLA SCALA

Bozzetto per *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, regia di Lotfi Mansouri, 1970



Creatore di fiabe, racconti, fantasie, sogni, atmosfere, Emanuele Luzzati (Genova, 1921 – Genova, 2007) conosce come nessun altro scenografo contemporaneo l'arte di narrare attraverso il gesto della grafica.

I suoi inconfondibili personaggi mettono in scena, al solo vederli, una storia: mille ne hanno raccontate in sei decenni di attività.

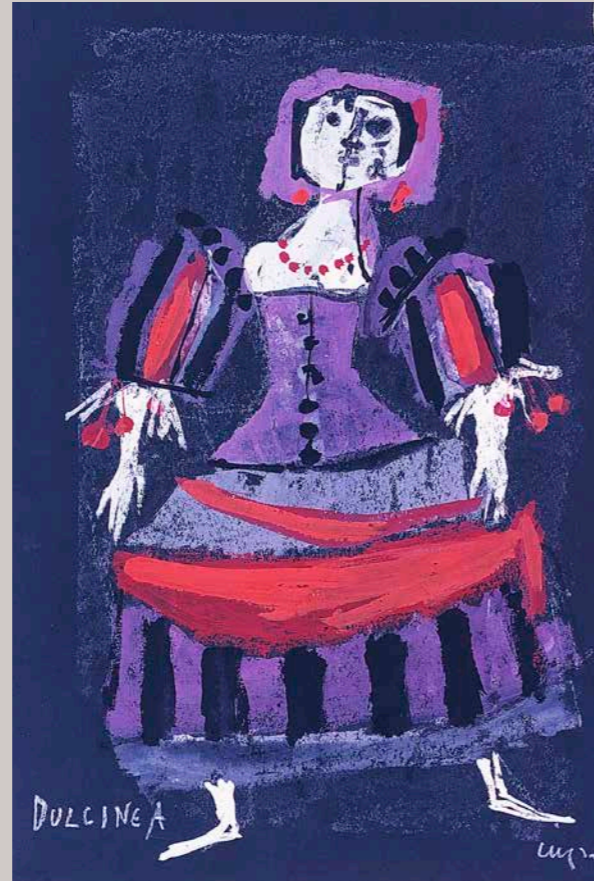
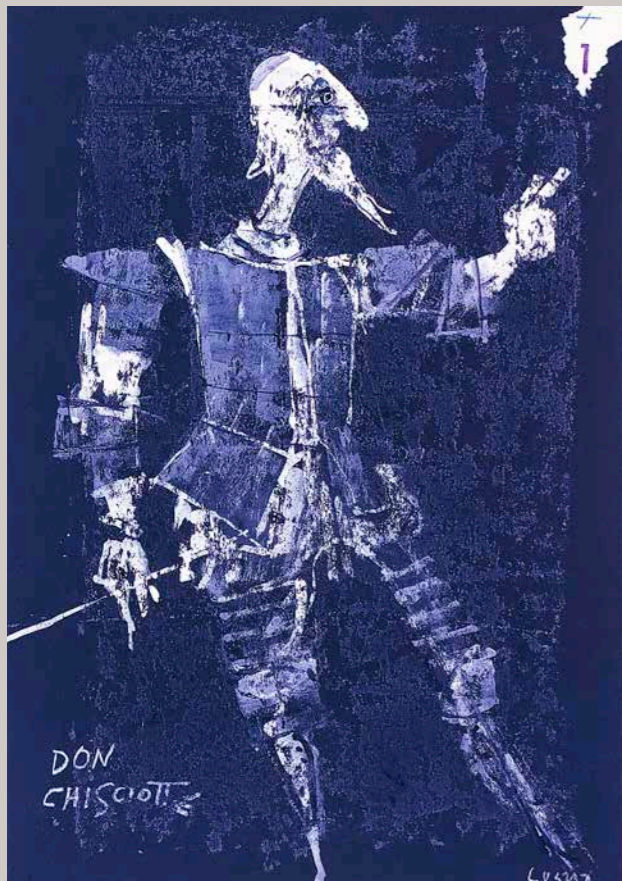
Decano del teatro italiano, Luzzati ne è al contempo uno fra i più vivaci e attivi protagonisti. Alla Scala ha messo in scena figure mitiche, da Don Chisciotte a Pulcinella, agli amanti di Verona: le ha rese complici di un gioco multiforme, coloratissimo, dove si anima e sorride la compiutezza della vita.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

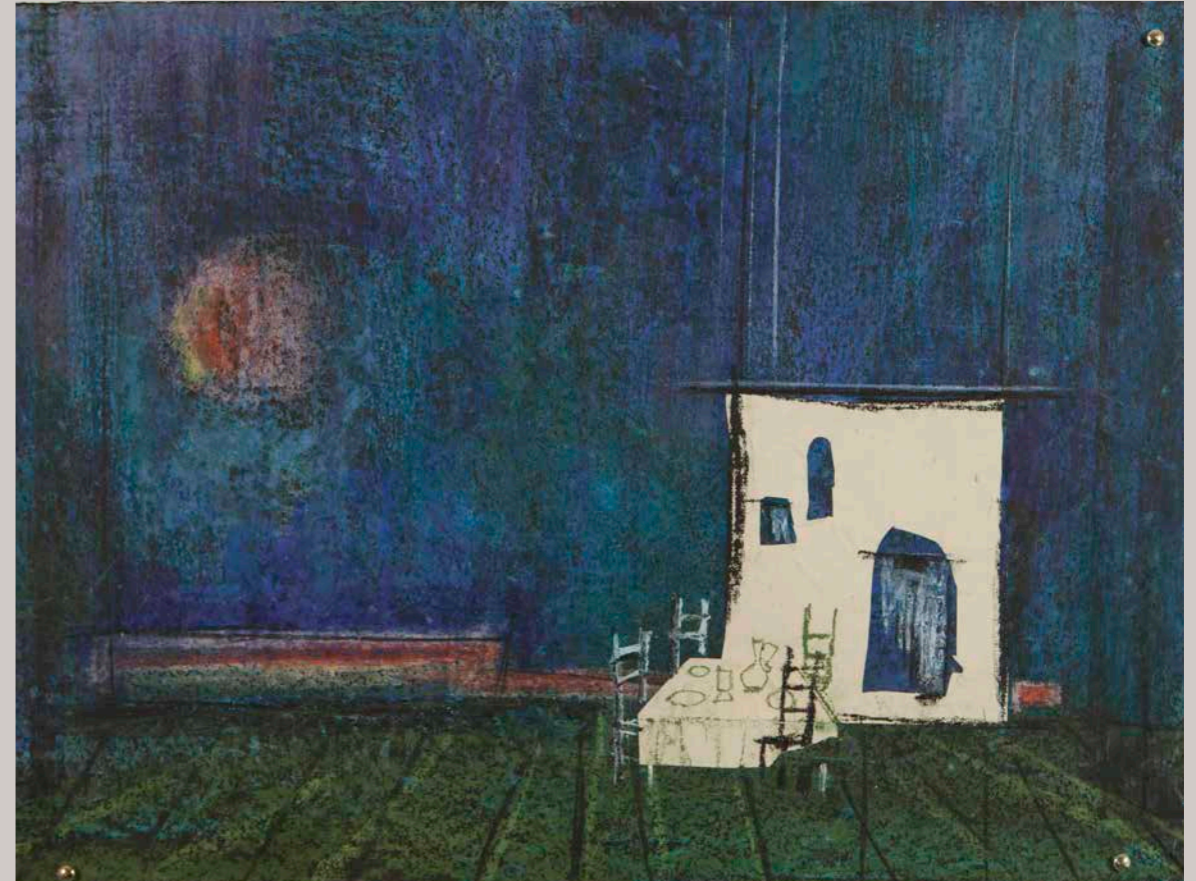
*Storica della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale*



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



Figurini per *Per un Don Chisciotte* di Jean-Pierre Rivière, Piccola Scala, 1961



Bozzetto per *Il figliol prodigo* di Sergej Prokof'ev, coreografia di Mario Pistoni, 1962



Figurini per *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, regia di Lotfi Mansouri, 1970



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.

I tesori musicali dell'Archivio Storico Ricordi

## L'ESITO LUMINOSO DELLA FORZA

ARCHIVIO STORICO  
RICORDI

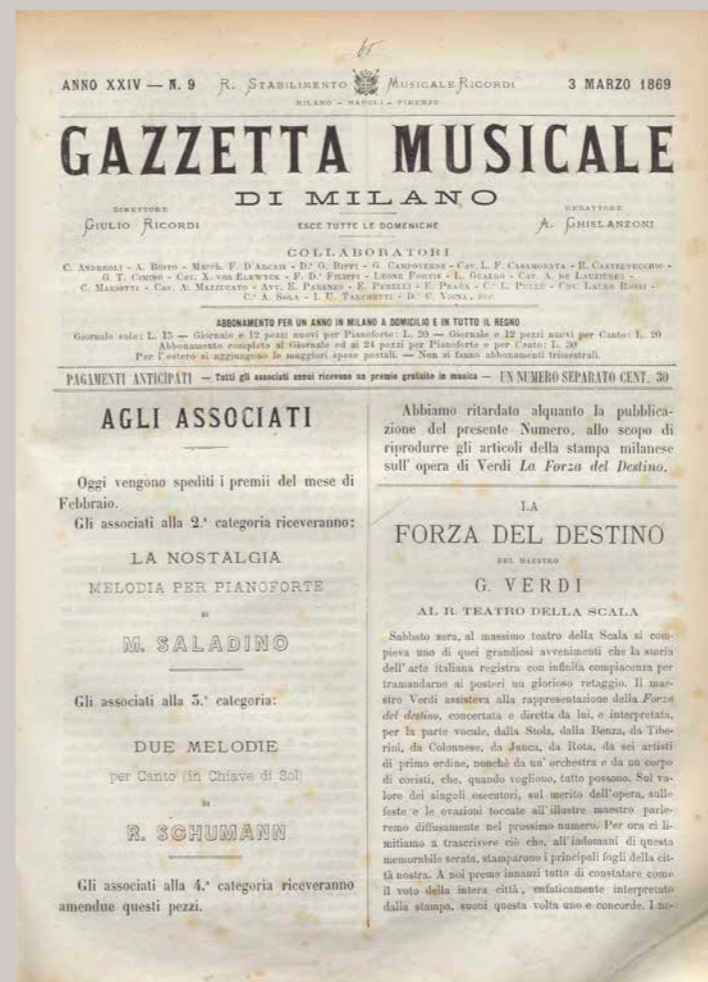
L'Archivio Storico Ricordi è la memoria storica dell'editore musicale Ricordi, fondato nel 1808. Il suo prestigio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società italiana.

“Sabato sera, al massimo teatro della Scala si compieva uno di quei grandiosi avvenimenti che la storia dell'arte italiana registra con infinita compiacenza per tramandarne ai posteri un glorioso retaggio. Il maestro Verdi assisteva alla rappresentazione della *Forza del destino*, concertata e diretta da lui, e interpretata, per la parte vocale, dalla Stolz, dalla Benza, da Tiberini, da Colonnese, da Junca, da Rota, da sei artisti di primo ordine, nonché da un'orchestra e da un corpo di coristi, che, quando vogliono, tutto possono”.

Inizia così l'articolo apparso in prima pagina sulla *Gazzetta Musicale di Milano* – rivista edita da Ricordi dal 1842 – nel numero del 3 marzo 1869, all'indomani della première scaligera della *Forza* del 27 febbraio. Quella presentata è una nuova versione, nonostante solo nel novembre 1868 il compositore scrivesse a Ricordi: “Ho pensato alla *Forza*. Oh è ben difficile aggiustarci le gambe!”. Il pubblico accorso numeroso ne decreta il successo, tanto che alla première milanese “Giuseppe Verdi ha dovuto ricomparire non meno di venticinque volte al proscenio della Scala”.

Nelle sole tre prime serate s'incassarono 20000 lire, 7000 nell'ultima recita, a teatro pieno nonostante il costo elevato del biglietto.

Dubitiamo però che il cartellone di quella prima abbia soddisfatto il desiderio espresso dal Maestro, che non voleva vi apparisse il suo nome. Infatti in una lettera a Giulio Ricordi del 24 novembre 1868 si legge: “Non fate appiccare il mio nome sul cartellone della Scala. Imitiamo anche in questo i Francesi poiché non abbiamo vergogna di fronte in tante altre cose. All'Opéra, voi lo sapete, non si mette mai il nome dell'autore anche d'un opera nuova sul Cartello della prima sera. Il pubblico [sic], se vuol fischiare, fischia un pezzo di carta. Ciò è bene: è la sola buona cosa che vi sia all'Opéra. È cosa che m'ha sempre sedotto, e mi sedurrà forse anche in avvenire. Se vi è bisogno di dire qualche cosa sul cartellone, dite semplicemente che si darà *La forza del destino*. Se i cambiamenti riesciranno a mia soddisfazione, la si darà coi cambiamenti, se no la darete come stà ora, o la scambierete col *Simon Boccanegra* a vostro piacere”. I cambiamenti vi



A SINISTRA  
Gazzetta Musicale di Milano, 3 marzo 1869,  
articolo apparso dopo la prima scaligera  
del 27 febbraio

saranno, a cominciare dalle modifiche apportate al libretto originario di Francesco Maria Piave affidate ad Antonio Ghislanzoni, lo stesso librettista cui Verdi si rivolgerà poco più di un anno dopo per il testo di *Aida* e lo stesso che sul numero della *Gazzetta* del 7 marzo 1869 firma il commento alla serata scaligera, salvando l'imparzialità della testata già proprietaria dell'opera, facendosi precedere nel primo numero di marzo dai commenti di altri giornali come *La Lombardia*, *Il Pungolo*, *Cosmorama*.

Ma com'era andata la prima “assoluta”, il vero debutto della *Forza*? Un'idea possiamo averla sia sfogliando i numeri della *Gazzetta Musicale di Milano*, sia dalle tante lettere di Verdi inviate ai suoi editori – Tito e il figlio Giulio allora poco più che ventenne – non dimenticando altri documenti come i preziosi contratti stipulati con la Casa musicale. Il corrispondente da Pietroburgo, nel cui Teatro Imperiale va in scena per la prima volta la *Forza*, la sera di lunedì 10 novembre 1862, descrive l'esito del “grande avvenimento di Pietroburgo” come

“luminoso”. E prosegue: “Tutte le ovazioni di cui il maestro e i suoi interpreti furono l'oggetto a questa prima rappresentazione si avevan loro già prodigate alla prova generale che ebbe luogo sabato alla presenza del fiore della società ufficiale ed aristocratica”. Ne abbiamo conferma dallo stesso Verdi in una lettera a Tito di domenica 9: “Ieri sera Sabato abbiamo fatto Prova Generale. Teatro pieno. Esecuzione buona. Successo buono. Speriamo si mantenga tale domani sera Lunedì”. Ed eccolo l'esito sperato in un breve messaggio dell'11 novembre inviato da Pietroburgo – dove secondo Verdi “il freddo non si soffre affatto: Ieri sera prima recita della *Forza del destino*. Esito buono, Esecuzione buonissima. Decorazioni e Vestiario ricchissimi. Di fretta addio G. Verdi”.

— MARIA PIA FERRARIS  
Consulente scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

## Voci alla Scala

Indagini acustiche  
su grandi cantanti

**L'interpretazione di Anna Netrebko mostra un'intensità che emerge anche nello spettrogramma della sua voce, tra equilibrio e potenza sonora**

In occasione dell'allestimento dell'opera *La forza del destino* di Giuseppe Verdi, l'interpretazione di Anna Netrebko ci invita a riflettere sull'intensità della sua voce e sulla portata emotiva di alcuni passaggi della parte di Leonora, come nel caso della parola "pace" nell'aria "Pace, pace mio Dio". La Leonora di Netrebko emerge come un archetipo di resistenza e coraggio, una donna travolta dal destino che vive un continuo conflitto tra amore, colpa e ricerca della pace interiore. Innamorata del giovane Don Alvaro, si trova a portare il peso della vendetta e dell'onore familiare, dopo la morte accidentale del padre durante un confronto con il suo amato. La sua lotta tra l'amore e l'obbligo imposto evoca il cammino di emancipazione di molte donne moderne, in cerca di affermare la propria identità al di là delle convenzioni sociali e familiari. Così, Leonora si fa simbolo universale di resilienza e di denuncia, incarnando il desiderio di autodeterminazione contro le pressioni sociali sempre presenti, che limitano la libertà individuale. L'intensità della voce di questo personaggio si manifesta anche visivamente nello spettrogramma in cui i toni cromatici spaziano dal blu al rosso e rivelano una risonanza forte e stabile. Un'espressione che rappresenta il profondo coinvolgimento, sia emotivo sia razionale, che

# UNA LEONORA TRAVOLTA DAL DESTINO



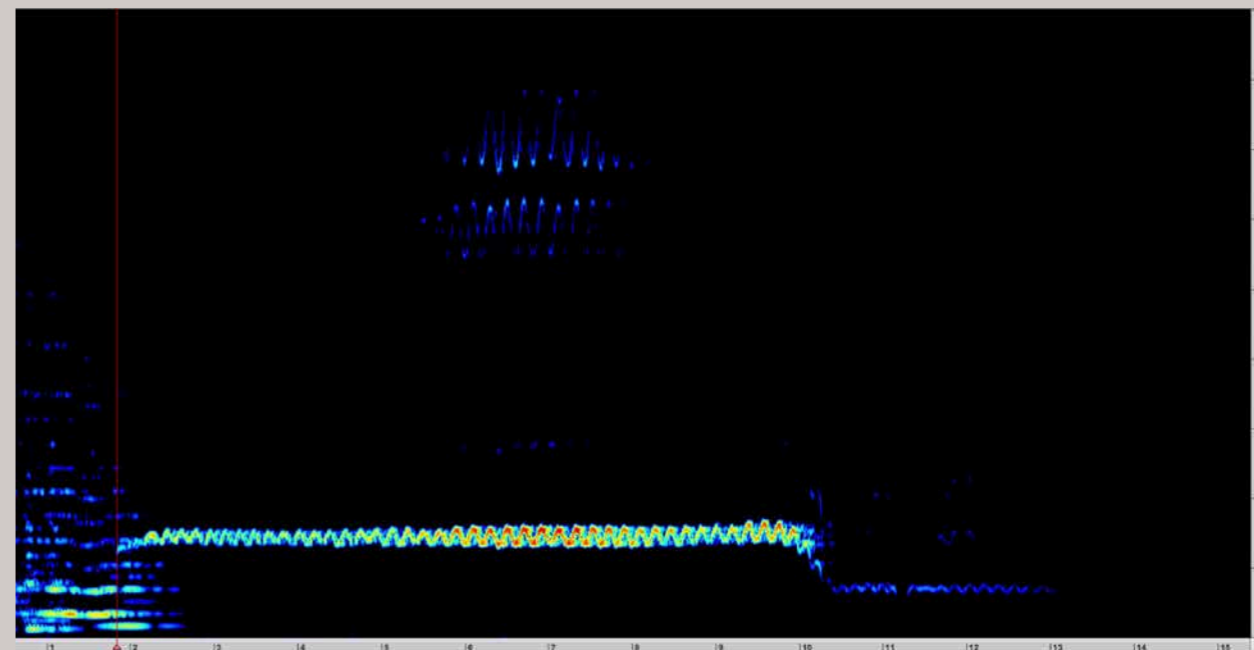
FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMBISANO

intercorre tra il personaggio e l'interprete.

Osservando le frequenze intorno ai 1000-2000 Hz, si evince un suono chiaro e brillante. Questa caratteristica evidenzia un controllo consapevole dei risuonatori superiori e dell'immascheramento della voce, come la cavità orale e le fosse nasali, il che conferisce al timbro di Netrebko quel colore penetrante che rende la sua voce riconoscibile e incisiva.

La distribuzione armonica tra le diverse frequenze, ben visibile nello spettrogramma, suggerisce un equilibrio perfetto tra potenza e chiarezza sonora, un tratto distintivo dell'interpretazione verdiana. Attraverso la sua interpretazione, Netrebko sembra voler condurre l'ascoltatore in uno stato di

SOPRA  
Anna Netrebko durante le prove della *Forza del destino* al Teatro alla Scala



raccoglimento, creando un'atmosfera di intimità e contemplazione.

In particolare l'emissione della parola "pace" riflette una tensione emotiva contenuta, espressa attraverso un vibrato controllato che resta presente ma non invadente, con oscillazioni misurate che contribuiscono a rendere la sensazione di una pace dolorosa, in bilico tra rassegnazione e disperazione. Tecnicamente, come si nota nella zona intorno ai 300 Hz, il vibrato è stabile, con onde regolari che dimostrano la sua maestria tecnica.

Le transizioni fluide tra le frequenze suggeriscono un'impostazione vocale che privilegia la morbidezza e la connessione tra i suoni per garantire sia il rispetto della scrittura musicale richiesta dal compositore, sia il flusso emotivo necessario alla resa del personaggio. Il contesto drammatico dell'aria, in cui la protagonista prega per la pace interiore, emerge dalla stabilità delle frequenze fondamentali e dagli armonici principali, che restano costanti senza fluttuazioni indesiderate, segno di un controllo tecnico di alto livello.

Questo permette a Netrebko di comunicare una sensazione di immutabilità e di tensione che resta sospesa in un

tratto interpretativo tipico del suo approccio moderno alla vocalità verdiana, che evita il pathos eccessivo e cerca piuttosto la sincerità emotiva. Sul piano acustico, le frequenze più alte, presenti oltre i 2500 Hz, mostrano una serie di sfumature armoniche che non dominano il suono, ma aggiungono un riverbero quasi "argentato" alla voce, un effetto che contribuisce a rendere la parola "pace" delicata e sospesa. Questo dettaglio acustico sembra voler evocare una scelta interpretativa che punta alla sublimazione di una calma malinconica.

In sintesi, la vocalità di Anna Netrebko in questo passaggio si colloca tra la potenza e la dolcezza. Il controllo dei risuonatori, la precisione nell'intonazione e la gestione del vibrato sono aspetti che contribuiscono a fare della sua esecuzione un esempio di come l'estetica e la tecnica possano coesistere armoniosamente in una grande interpretazione verdiana che segna la storia della vocalità del nostro secolo.

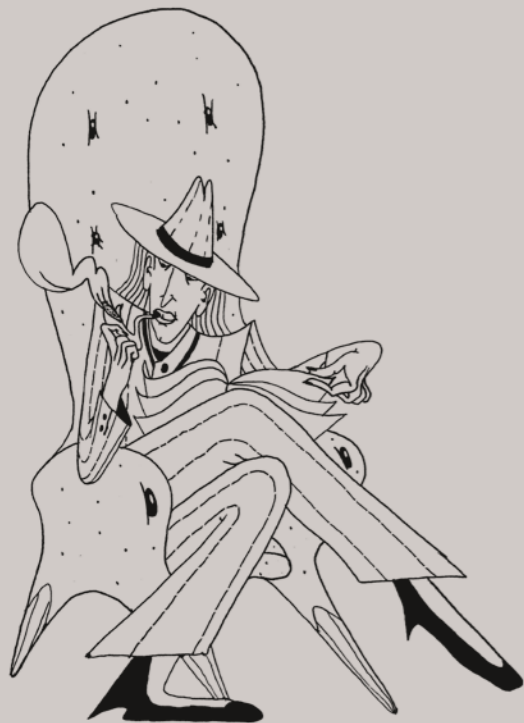
— LISA LA PIETRA  
Specialista in analisi ed estetica del repertorio vocale, svolge un dottorato presso l'Università di Parigi 8 in co-inquadramento scientifico all'IRCAM

SOPRA  
Rappresentazione della parola "pace", nel primo verso dell'aria "Pace, pace mio Dio".

Registrazione della *Forza del destino*, Anna Netrebko nella parte di Leonora, Royal Opera House, direzione: Antonio Pappano

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

# LA VITA SPERICOLATA DI ILLICA



Si devono a Luigi Illica (1857-1919) circa 80 libretti. Alcuni sono diventati patrimonio della musica lirica, quali *La Wally* (compositore Alfredo Catalani), *Andrea Chénier* (in tal caso Umberto Giordano), *Iris* (Pietro Mascagni); *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, scritti in collaborazione con Giuseppe Giacosa, furono per Giacomo Puccini.

Illica è un personaggio che sorprende per le sue avventure esistenziali e non soltanto per le qualità letterarie. Libertino e libertario, figlio di un notaio, è espulso da due licei, prima a Piacenza e poi a Cremona, non riesce a condurre studi regolari; anzi, il padre per correggerlo lo mette su un mercantile a fare il mozzo. Parteciperà, tra l'altro, alla battaglia di Plevno contro i turchi. Tornato in Italia, si dedica al giornalismo arrivando a diventare cronista del *Corriere della Sera* e poi a fondare un quotidiano a Bologna, il *Don Chisciotte*, su cui appariranno fondi di Carducci.

Riappare in una Milano che sta diventando la capitale morale e finanziaria del Paese e dobbiamo immaginarlo coinvolto nella vita di *Bohème*, tra duelli che si svolgono sui fogli o incrociando lame (se c'è di mezzo un amore). L'esordio nella narrativa, che precede la stagione dei libretti, è del 1881 con *Farfalle - Effetti di luce*. È impossibile raccontare nei dettagli una vita che si formò tra un'avventura e l'altra: ora rende giustizia a tale autore un libro di Giangiacomo Schiavi dal titolo *Un genio all'opera*. Cronista capace e attento, l'autore ricostruisce con prosa accattivante il lavoro di Illica, la collaborazione con Giacosa, gli accordi e i contrasti con Puccini, i rapporti con altri compositori e la vita spericolata cui mai rinunciò. Nel testo ci sono, tra l'altro, lettere inedite sulla nascita dei capolavori pucciniani e anche rivelazioni sul celebre duello in cui sfidò Felice Cavallotti per un'amante contesa (che l'avversario di Illica picchiava). Non manca nemmeno un retroscena sul "Giornale vivente", invenzione in anticipo sui tempi e clamorosamente bocciata da Luigi Bocconi. Tutto questo in una Milano che aveva il cuore alla Scala e cominciava a scrivere la storia contemporanea.

— ARMANDO TORNO

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



Giangiacomo Schiavi

*Un genio all'opera. Luigi Illica, una vita da Bohème*

Francesco Brioschi Editore  
pp. 192  
euro 22

# ROYER, CHI ERA COSTUI?



Charles Burney, che in chiave un po' francofoba liquidò la sua musica come mediocre. Tutt'altra è l'impressione che si ha ascoltando quest'album, *Surprising Royer*, in cui Rousset alla guida dei suoi Talens Lyriques svela l'universo orchestrale del compositore francese (ma nato a Torino!) attraverso *suites* dalla prima opera *Pyrrhus*, da *Almasis* e dai ballets héroïques *Zaïde, reine de Grénade* e *Le Pouvoir de l'Amour*. Benché più giovane di Rameau, Royer produsse molti di questi lavori prima che il digionese compisse i suoi grandi exploit teatrali parigini - ragion per cui il torinese non può essere certo considerato un epigono o un manierista. Come ben sottolineato dall'interpretazione di Rousset, inoltre, Royer ha una voce del tutto originale, che si distingue per un ricercato eccesso nei contrasti, non solo timbrici, ma anche emotivi: nell'*Ouverture del Pouvoir de l'Amour*, per esempio, i disegni saettanti dei violini alternati ai distesi accordi danno immediatamente l'idea di una fenomenologia amorosa lontana da idealizzazioni romantiche e legata invece all'esaltazione sensibile di un "morbo" che a tratti esalta e a tratti atterra. Meravigliosa, in tal senso, l'*Air pour les jeux et les plaisirs*, fra amabilità soft e disegni abissalmente violenti dei contrabbassi. In epoca di *cancel culture*, sembreranno imbarazzanti le arie dedicate agli schiavi, agli africani, ai selvaggi: come e più che in Rameau, Royer esaspera l'energia ritmica percussiva col rischio (ai nostri occhi) di un macchiettismo. Per l'epoca, però, si trattava di un'operazione di *melting pot* avveniristica.

— 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"

Christophe Rousset - alla Scala il 2 dicembre alla guida degli English Baroque Soloists e del Monteverdi Choir con musiche di Marc-Antoine Charpentier e Johann Sebastian Bach - non smette di stupire per la qualità e quantità delle registrazioni: nel solo biennio 2023/2024 si contano sette pubblicazioni, con tre opere di Lully, un album Spontini, un'antologia con Michael Spyres, *L'arte della fuga* di Bach al clavicembalo e un cd dedicato a Pancrace Royer. È proprio su quest'ultimo che puntiamo i fari, anche per la rarità del repertorio. Royer è piuttosto noto fra i cembalisti per una serie di brani virtuosistici e visionari (primi fra tutti, *Le Vertigo* e la *Marche des Scythes*). Al di fuori della nicchia, però, ci si chiede ancora "chi era costui?". Probabilmente la scarsa divulgazione di questa figura rilevante del Settecento francese dipende dal giudizio severo che ne diede lo storico-viaggiatore

Pancrace Royer  
*Surprising Royer*  
Orchestral Suites  
Les Talens Lyriques,  
Christophe Rousset  
Aparté



# COINCIDENZE DEL DESTINO?

Ancora tanti faticano a pronunciare ad alta voce il titolo dell'opera di San Pietroburgo. Ma da dove viene la fama di opera iettatrice del capolavoro verdiano?

Quest'ultimo è il verso incriminato: "Fallì l'impresa". Una frase che nessuno nel mondo operistico ottocentesco voleva neppure sentire sussurrare, in quanto il "fallimento dell'impresa", intesa in senso teatrale, era uno dei più grandi timori di artisti e impresari all'epoca. Osservando il manoscritto originale dell'opera nella sua prima versione (quella per San Pietroburgo), recentemente venuto alla luce, abbiamo la possibilità di vedere che nella stesura originale autografa di Francesco Maria Piave la frase inizialmente non c'è, ma viene aggiunta dal librettista in un secondo momento, sostituendo il testo precedente. Successivamente, nella versione rivista da Verdi e Antonio Ghislanzoni per la Prima scaligera del 1869, pur mantenendo inalterata la restante parte dell'impianto testuale della scena, la frase finale viene modificata in "Fu vana impresa", probabilmente proprio a seguito di tali considerazioni scaramantiche. E subito la storia della *Forza del destino* inizia con un imprevisto. Terminata l'opera nelle sue linee essenziali, e riservandosi di completare la strumentazione in loco, Giuseppe Verdi e Giuseppina Strepponi ai primi di dicembre del 1861 partono alla volta di San Pietroburgo, ben attrezzati per resistere al freddo e al cibo russo. Tutto è pronto per preparare la rappresentazione, quando la primadonna Emma La Grua si ammala all'improvviso. Scrive Giuseppina Strepponi al Conte Opprandino Arrivabene: "Verdi non darà la sua opera a Pietroburgo... quest'anno! Ahimè! Le voci dei cantanti sono fragili [...] e la voce della signora La Grua è per sua e per disgrazia di Verdi, un desolante esempio di questa fragilità. [...] Or dunque, mancando la prima donna per cui aveva scritto, né essendovi qui altra cantante adatta per quella parte [...] convennero di dar l'opera nel prossimo inverno". Verdi è quindi costretto a rientrare in Italia con armi, bagagli e Peppina, salvo ritornare nel settembre 1862, per riprendere la preparazione dell'opera, che andrà in scena regolarmente il 10 novembre. Un imprevisto grave in effetti, ma non inusuale nel mondo dell'opera, e comunque per Verdi è l'occasione per fare non uno, ma due viaggi in Russia! Alla sfortuna della *Forza del destino* si associano anche la malattia e la morte del librettista dell'opera, Francesco Maria Piave, colpito nell'ultima parte della sua vita da una serie di disgrazie: il fratello arrestato, la madre impazzita e lui, nel dicembre 1867, vittima di un ictus cerebrale che lo lascia paralizzato e privo della parola. Terribile! Va considerato però che Piave scrisse il libretto dell'opera "innominabile" nel 1861, dopodiché, poco prima di ammalarsi, scrisse altri due libretti per le opere *Berta di Varnol* di Giovanni Pacini e *La tombola* di Antonio Cagnoni. Nel frattempo, dal 1860 e fino a quando le condizioni di salute glielo hanno consentito, cioè fino al 1867, è al Teatro alla

*La forza del destino* torna alla Scala dopo 23 anni e con essa la sinistra fama che l'accompagna, quale titolo foriero di sventure. Nell'ambiente operistico, per natura fortemente scaramantico, la nomea è nota. Tuttavia, la maggior parte degli addetti ai lavori (e non) si dichiara fondamentalmente agnostico, salvo poi fare comunque i debiti scongiuri (ognuno ha le sue procedure), perché comunque non si sa mai... Ma come, quando e perché è nata questa fama? L'origine va cercata già nella genesi dell'opera. Al di là del titolo e della trama, costellata di episodi incredibili dovuti al fato, che immancabilmente hanno risvolti tragici, e dominata dal termine "maledizione", che torna ripetutamente, c'è una frase in particolare nel testo che sarebbe all'origine di tutte le sventure. Nella Scena I dell'Atto III, Don Alvaro recita: "Sarò infelice eternamente... è scritto / Della natal sua terra il padre volle / spezzar l'estraneo giogo, e coll'unirti / all'ultima degli Incas la corona / cingere confidò. Fallì l'impresa!...".

**TEATRO ALLA SCALA**  
ENTE AUTONOMO  
Rapp. N. 70 bis STAGIONE LIRICA 1960 - 01 FUORI ABBONAMENTO

LUNEDÌ 27 MARZO 1961 - alle ore 20.45

SERATA DI GALA PER LA CELEBRAZIONE DEL CENTENARIO DELL'UNITÀ D'ITALIA

**LA FORZA DEL DESTINO**  
Melodramma in tre atti di F. M. PIAVE  
Musica di GIUSEPPE VERDI  
(Proprietà G. Ricordi & C.)

**Personaggi e interpreti**

Il Marchese di Calatrava	ANTONIO CASSINELLI
Donna Leonora	ANTONIEITA STELLA
Don Carlo di Vargas	ETTORE BASTIANINI
Don Alvaro	FLAVIANO LABO'
Prinzessina, giovane zingara	GIULIETTA SIMONATO
Padre Guardiano	NICOLA ZACCARIA
Fra Melitone	DINO MANTOVANI
Corra, cameriera di Leonora	STEFANIA MALAGU'
Un Alcade	VIRGILIO CARBONARI
Mastro Trabuco, mulattiere	ANGELO MERCURIALI
Un capitano militare spagnolo	FRANCO PIVA
Un rivendugliolo	PIERO DE PALMA

Coro: Paesani e vivandiere spagnoli e italiani - Soldati spagnoli e italiani d'ogni arma - Ordinanze relative - Reclute italiane  
Fanti francoespani - Poveri questuanti  
Ballo: Paesani e vivandiere spagnoli e italiani - Soldati spagnoli e italiani  
Comparsa: Oste, ostessa - Servi d'osteria - Mulattieri - Soldati italiani e spagnoli - Tamburiani - Trombe - Paesani e fanciulli delle due nazioni  
Saltimbanchi - Vagabondi  
Scena: Spagna e Italia - Epoca verso la metà del XVIII secolo

Maestro concertatore e direttore  
**ANTONINO VOTTO**

Regia di MARIO FRIGERIO  
Copregista di GILDA MAIOCCHI  
Direttore del servizio tecnico OMBLIO LUPEFFI  
Sommossa musicale da LUTIO BRILLI - CARLO IGHINA - MARIO MANTOVANI - GINO ROMEO  
Attrezzatura del Teatro alla Scala - Calzature Pedrazzoli - Parrucche di F. Sartori e Pagliaruga

Maestro del coro NORBERTO MOLA  
Maestro collaboratore GIUSEPPE DI LUOGO  
Capo coristi macchinisti LUTIO BEOZZI

Bozzetti e figurini di NICOLA BENOIS  
Direttore dell'allestimento NICOLA BENOIS  
Maestro sceneggiatore VASCO NALDINI  
Costumi costruiti dalla SARTORIA TEATRO SCALA

**IL TEATRO È TUTTO ESAURITO**  
IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

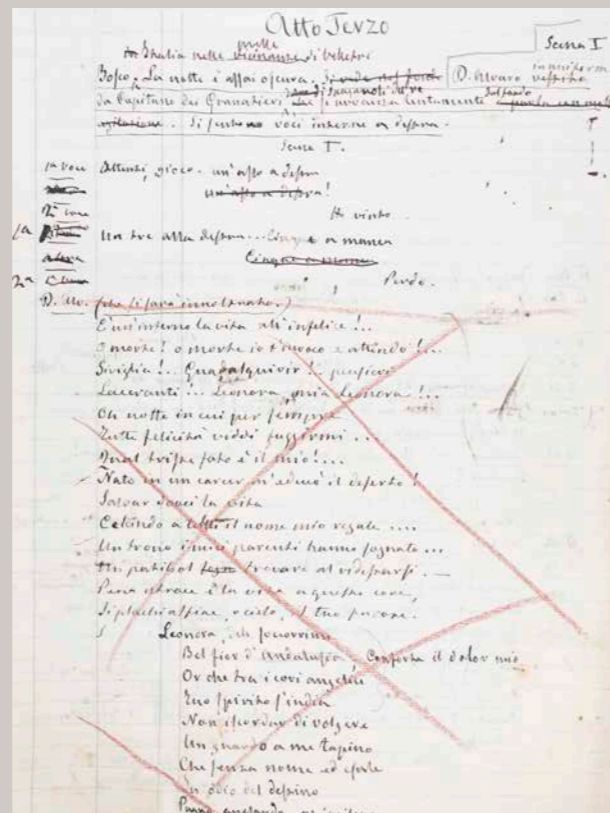
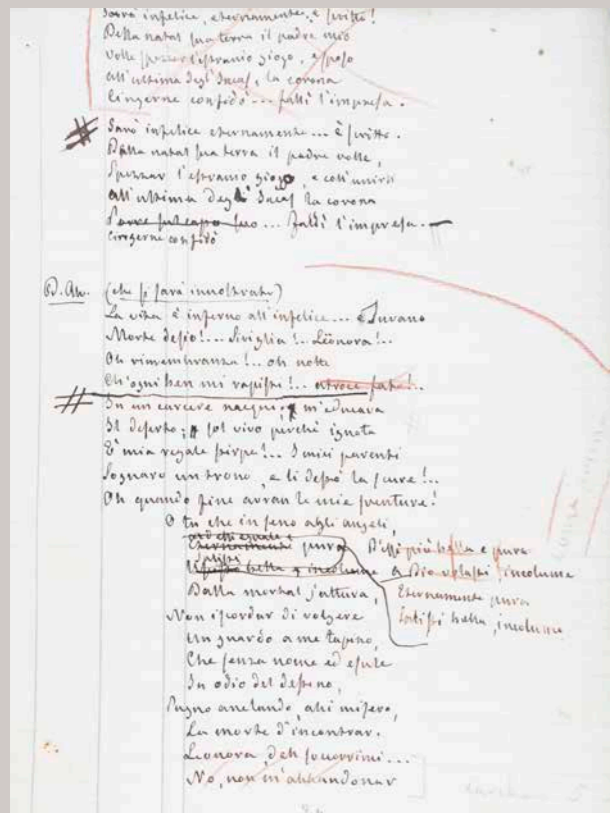
Durante l'esecuzione dello spettacolo è vietato accedere alla platea e alla galleria. È pure vietato manovrare dal proprio posto prima della fine di ogni atto. Gli instrumenti e gli altri oggetti depositati alle guardie non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello spettacolo. Il pubblico è pregato di uniformarsi alle disposizioni che vietano i «bis».

Per disposizione prefettile è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala (platea o galleria), nei cappelli, soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili. Per disposizione del regolamento sulla vigilanza dei teatri il pubblico può lasciare la sala, alla fine dello spettacolo, da tutto indistintamente le porte d'uscita.

Le gallerie si aprono alle ore 19,45; platea e palchi alle ore 20

Locandina tricolore della *Forza del destino* del 27 marzo 1961 per il Centenario dell'Unità d'Italia

FOTOGRAFIA DI ERIC PICCAGLIANI



Manoscritto autografo di Francesco Maria Piave – recentemente ritrovato – della Scena I dell'Atto III della *Forza del destino*. La prima stesura (a sinistra) è cancellata e nella seconda pagina (sopra) viene poi inserita la frase iettatrice “Falli l’impresa!”, prima cancellata a sua volta e poi riscritta definitivamente.

Scala come “Poeta e direttore di scena”. Sembra quindi quantomeno un po’ forzato ricondurre questi tragici eventi, avvenuti a più di sei anni di distanza dalla stesura del libretto, come connessi alla sfortuna della *Forza*. Inoltre, pur nella tragica situazione della malattia, Piave fu circondato dall’affetto e dall’aiuto economico di molti musicisti, primo fra tutti Verdi, che si fece carico dell’educazione della figlia e, nove anni dopo, delle spese del funerale e della sepoltura al Cimitero Monumentale di Milano. E arriviamo alle messe in scena scaligere. Finalmente il 27 febbraio 1869 *La forza del destino* è rappresentata per la prima volta alla Scala, messa in scena da Verdi nella nuova versione rivista dall’autore, come si diceva con il supporto di Antonio Ghislanzoni per la revisione del libretto, essendo ormai Piave non più in grado di lavorarci. La preparazione dell’opera avviene in un clima idilliaco. Scrive il cronista della Lombardia il 25 febbraio 1869: “Intorno a quest’opera, ansiosamente aspettata, corrono prevenzioni favorevolissime, ed è in ogni modo veramente esemplare lo zelo e la pazienza dell’illustre maestro che dirige le prove, non che la buona volontà che impiegano nell’asseccarlo non solamente i primari artisti della

Scala, ma anche gli artisti secondari, i professori dell’orchestra, i coristi, le comparsarie, tutti quanti debbono aver parte all’esecuzione. Verdi si mostra assai soddisfatto e, malgrado la naturale rigidità del suo carattere, non può fare a meno di lasciar travedere che questa gara, veramente edificante, di buona volontà da parte di tutti, gli va a sangue”. Tuttavia, il 27 febbraio, giorno della Prima, si legge sullo stesso giornale: “Dicerie assurde e ridicole correvano ieri intorno alla rappresentazione dell’opera *La forza del destino*, che va in scena questa sera alla Scala. Si voleva che l’impresa intendesse elevare a dieci franchi il prezzo del biglietto serale; si spargeva che il maestro Verdi, poco soddisfatto della prova generale, avesse ritirato lo spartito; e da ultimo si pretendeva sapere che l’illustre maestro sarebbe partito oggi per Genova per non assistere allo spettacolo di questa sera. Nulla di vero in tali chiacchiere, [...] il maestro alla prova di ieri si mostrò soddisfattissimo della esecuzione, e tratto tratto, malgrado la sua abituale riservatezza, si lasciò sfuggire esclamazioni di sentito encomio”. Falso allarme quindi, ma sembra quasi che già allora qualcuno cercasse di intorbidire le acque intorno a questo titolo, anche quando appaiano limpide. L’opera di fatto è un enorme successo: “I Milanesi hanno reso omaggio al grande maestro italiano [...]. Giuseppe Verdi ha dovuto ieri sera ricomparire non meno di venticinque volte al proscenio della Scala”. Anche la ripresa del titolo per l’apertura della Stagione 1871/1872 è un grande successo e “l’esecuzione della *Forza del destino* fu inappuntabile da parte dell’orchestra diretta dal maestro Faccio”. Fin qui tutto bene, dunque! Le due edizioni successive, invece, quelle del 1877 e quella del 1908, risultano molto complicate e forse contribuiscono in modo determinante a creare la fama iettatoria del titolo. Leggiamo sul Corriere della Sera dell’11 marzo 1877: “*La forza del destino*. C’è proprio un destino, una fatalità, un *ananké* nelle cose di questo mondo, che le conduce a una meta, malgrado gli sforzi di coloro che vorrebbero volgere a una meta diversa? La sorte della Scala proverebbe che sì: tutto le va male quest’anno [...]. Un *ananké* inflessibile domina gli spettacoli e li spinge a rovina”. In effetti l’esito dello spettacolo è disastroso. Il pubblico, già maldisposto per la sostituzione del previsto *Don Carlo* con la *Forza del destino*, si trova di fronte a una compagnia in seria difficoltà, a eccezione del tenore Julián Gayarre, che viene molto apprezzato. Tra i tanti problemi, nel ruolo di Preziosilla troviamo Flora Mariani, che la sera della Prima fa annunciare al pubblico di essere indisposta; infatti la sera successiva viene sostituita da Laura Caracciolo, e su questo ruolo nasce una *querelle* che tiene banco per diversi giorni. “La Caracciolo è una Preziosilla più accettabile

“Coincidenze quindi? O maledizioni? Chissà... In ogni caso incrociare le dita non costa nulla!”

dieci volte della Signora Mariani, ma, ci spiace dirlo – anch’ella non è artista degna della Scala. Nel *rataplan* fu zittita” scrive il Corriere il 12 marzo, dopo la seconda recita. Ma il vero scandalo arriva il 14 marzo, alla terza recita, serata di gala per l’anniversario del Re, alla presenza dei sovrani del Brasile. Laura Caracciolo al momento del *rataplan* “si fermò ritta sulla scena, colle braccia al sen conserte, come un piccolo Napoleone, a testa alta, e non volle cantare”. Il pubblico in parte la copre di fischi, ma in altra parte l’applaudiva contestando il direttore Franco Faccio. Cos’era successo? La cantante spiegherà di aver chiesto al direttore di rallentare il tempo del *rataplan*, sostenendo che era troppo veloce e non riusciva a cantare, ma a suo avviso Faccio lo aveva eseguito ancora più veloce del solito, quindi si era rifiutata di cantare. Dal canto suo il maestro scrive una lettera aperta al Corriere della Sera, spiegando che aveva rallentato al massimo possibile per andare incontro alla Caracciolo, ma che comunque, trattandosi di un pezzo corale, non poteva andare oltre un certo limite senza mettere in difficoltà gli altri esecutori. Il 17 marzo viene annunciata un’altra recita della *Forza* con

una nuova Preziosilla: Almacinzia Magi Trapani. Contrariamente a quanto dichiarato, alla sera viene rappresentata l'opera *Gli ugonotti* e si viene a sapere che Casa Ricordi ha ritirato lo spartito dell'opera, fino a che non si fosse trovata un'interprete adeguata. Un'indisposizione e un conseguente ritardo nell'esecuzione del titolo sostitutivo indispettiscono fortemente il pubblico e al rientro Franco Faccio è attaccato duramente con fischi e urla: "Basta! ... abbasso Faccio! ... abbasso la camorra!...". Una situazione davvero sgradevole. Due giorni dopo, il 19 marzo, Casa Ricordi restituisce lo spartito e viene individuata una quarta Preziosilla: Emilia Parodi. Non ha successo neanche lei, ma almeno il pubblico si riconcilia con Faccio, che è applaudito con calore dopo la Sinfonia.

Certamente un momento difficile, in particolare per Faccio, tuttavia non certo unico in un ambiente caldo come quello scaligero dell'epoca. Si pensi che il 14 marzo 1872, sempre con la direzione di Faccio, una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* viene interrotta a metà del secondo atto nell'impossibilità di proseguire a causa dei "rumorosi dissensi del pubblico" che contesta la povera Barbara Marchisio, a fine carriera, definita: "Una voce... tempo fa!". L'edizione si ferma quindi alla prima rappresentazione, neanche completa. Tuttavia, nessuno ha mai ritenuto che il *Barbiere di Siviglia* fosse un'opera che porta sfortuna.

Nel 1908 tocca ad Arturo Toscanini riprendere la *Forza* e anche in questo caso lo spettacolo è un clamoroso insuccesso e la serata burrascosa. Ad eccezione della parte orchestrale, comunque apprezzata, gli interpreti sono tutti contestati, in particolare il tenore maltese Icilio Calleja. Dell'opera si dà solo una rappresentazione e le repliche vengono cancellate. Vent'anni dopo lo stesso Toscanini ripropone il titolo alla Scala: è il 17 novembre 1928 e il successo indiscutibile consacra *La forza del destino* tra i titoli verdiani di massimo livello. Da lì in avanti viene proposta con una certa frequenza alla Scala e casi di particolare sfortuna non si annotano, anche se quando si inaugura la Stagione il 7 dicembre 1965, direzione di Gianandrea Gavazzeni, pur con un risultato artistico di alto livello, un'indisposizione di Piero Cappuccilli che deve dare forfait durante l'esecuzione e il lancio di volantini durante la serata per una polemica degli artisti lirici nei confronti delle agenzie fanno ripensare alla "maledizione".

Guardando oltre i confini scaligeri, il 4 marzo 1960 il baritono Leonard Warren al Metropolitan di New York è colpito da emorragia cerebrale subito dopo aver cantato l'aria "Urna fatale del mio destino" durante la rappresentazione della *Forza del destino*. Viene trasportato d'urgenza in ospedale, dove muore

poco dopo. È vero però che anche Dimitri Mitropoulos è morto mentre provava alla Scala la *Sinfonia n. 3* di Mahler il 2 novembre 1960 e Giuseppe Sinopoli il 20 aprile 2001 mentre dirigeva l'*Aida* a Berlino, ma né l'una, né l'altra sono considerate composizioni portatrici di sfortuna.

Da ultimo viene spesso richiamata anche la funesta tournée del Maggio Musicale del marzo 2011, nel 150° anniversario dell'Unità d'Italia, quando i Complessi fiorentini sono costretti a rientrare senza esibirsi nemmeno una volta a causa del terribile terremoto che colpisce il Giappone. Il programma prevedeva *La forza del destino*, ma anche *Tosca* di Puccini e la *Messa da Requiem* di Verdi... Senza dubbio una situazione sfortunatissima, ma anche la Scala aveva portato *La forza del destino* in Giappone nel 2003 senza avere problemi, anzi con grande successo.

Certo, se domenica 23 febbraio 2020 il primo spettacolo a essere cancellato alla Scala a causa del Covid-19 fosse stata la *Forza del destino* e non *Il trovatore*, altra opera di Verdi, le cose si sarebbero messe davvero male! ... ma fortunatamente non è stato così! Coincidenze quindi? O maledizioni? Chissà... In ogni caso incrociare le dita non costa nulla!

— ANDREA VITALINI

Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala

## Scaligeri

Le persone  
che fanno la Scala



"Prima la musica, poi le parole", ma anche le immagini sono importanti: alla Scala la scenografia è un elemento cruciale, capace di trasformare ogni spettacolo in un'esperienza visiva indimenticabile. A garantire questo risultato è il lavoro di professionisti come Costanzo Zanzarella, Capo scenografo realizzatore, che da oltre trent'anni traduce in realtà i bozzetti e le idee degli scenografi, coordinando un team di artigiani e tecnici altamente specializzati. Con una carriera costruita passo dopo passo, Zanzarella rappresenta l'equilibrio perfetto tra tecnica e creatività, portando avanti una tradizione storica che si evolve costantemente per rispondere alle nuove esigenze del teatro contemporaneo.

CM La sua storia tra queste mura inizia molti anni fa. Come è entrato in questo mondo?

CZ Ho iniziato nel 1993, con una borsa di studio dopo l'Accademia di Belle Arti di Bari. All'epoca non c'era ancora l'Accademia di Arti e Mestieri. L'arrivo il primo giorno fu indimenticabile: nel laboratorio di scenografia in Bovisa c'era un mondo che avevo solo potuto immaginare quando studiavo. È nei due anni

# COSTANZO ZANZARELLA

Entrato alla Scala nel 1993, Costanzo Zanzarella è a capo del team del reparto di scenografia: artisti che rendono possibili le idee degli scenografi

passati lì dentro che ho vissuto la pratica di come si realizza uno spettacolo. Poi ho continuato la mia gavetta: nel 1995 ho iniziato a lavorare come stagionale per la Scala, venendo poi assunto definitivamente nel 2000.

CM Un lungo percorso che è culminato nel ruolo di Capo scenografo realizzatore, che ricopre da tre anni e mezzo. Quali sono i suoi compiti e le sue responsabilità?

CZ Il Capo scenografo è colui che coordina nella sua interezza il progetto dell'allestimento, ed è coadiuvato da una meravigliosa squadra di tecnici della scenografia. Il primo momento è quello del bozzettista: ci presenta il progetto, ci racconta tutta l'idea che ha messo su carta. Dopo questa fase di presentazione, noi sviluppiamo la parte tecnica, rendendo eseguibile il progetto e facendo i disegni per i reparti delle costruzioni. A questo punto, questi realizzano fisicamente le parti dell'allestimento, che torna poi in scenografia, dove noi facciamo la finitura. Contemporaneamente a questo processo, mentre analizziamo tutti i disegni per le costruzioni, ci

occupiamo anche della parte estetica, quindi fondali, impianto fisso eccetera.

CM Una grande macchina molto complessa, sempre in evoluzione: da trent'anni a questa parte sono cambiate molte cose, a cominciare dagli spazi intorno al palcoscenico.

CZ Esattamente. Quando sono arrivato in Teatro non c'erano ancora stati i lavori di ristrutturazione, che hanno cambiato tutto. Si è creato uno spazio a corte del Teatro, grande praticamente quanto il palcoscenico, e anche un retropalco, che ha permesso di movimentare tutto in maniera più agevole. Trent'anni fa, quando ho iniziato, la scena era formata per metà da scene dipinte – quinte, soffitti – e per metà costruite. Ora l'evoluzione naturale della scenografia ha portato a un approccio più volumetrico: si costruisce quasi tutto. Prima lo scenografo realizzatore era quasi un pittore scenografo. A volte succede ancora, soprattutto per i balletti dove bisogna lasciare spazio al corpo di ballo. Ad ogni modo, cerchiamo sempre di preservare questa lunga tradizione storica. Un altro grande cambiamento nella scenografia è dovuto alle riprese con le telecamere: negli ultimi vent'anni la cura del dettaglio è diventata fondamentale, per non rischiare che un'inquadratura più stretta possa svelare imprecisioni che dalla distanza sarebbero impercettibili.

CM Quali sono gli spettacoli che, tra tutti quelli a cui ha lavorato, le hanno lasciato un segno particolare o un ricordo indelebile?

CZ A volte si fa fatica a ricordare tutte le produzioni, perché il cartellone della Scala è straordinariamente affollato. Personalmente, sono molto legato a un allestimento a cui non ho partecipato direttamente perché ero troppo giovane: *La bohème* di Franco Zeffirelli. Per noi scenografi è stato il manifesto di un nuovo modo di concepire la scena, tant'è vero che alla Scala finora non sono state rappresentate altre versioni di quest'opera. Io le sono particolarmente legato, sia perché c'è una buona parte di scena dipinta, sia perché il colpo d'occhio suggestivo è dato da soluzioni costruttive innovative immaginate da Zeffirelli stesso. La cosa bella del nostro lavoro, infatti, è che ogni volta che facciamo un allestimento c'è sempre qualcosa di nuovo a cui pensare: dispositivi, meccanismi... L'anno scorso, ad esempio, è andata in scena *Médée*, con le scene di Paolo Fantin e la regia di Damiano Michieletto, realizzata dal mio team. C'era la particolarità di un muro sul quale, ad un certo punto, doveva apparire una grande crepa, da cui sarebbe uscita della fuligine nera: è stato veramente impegnativo, sia dal punto di vista dell'effetto sia per il meccanismo. Un altro allestimento che mi

viene in mente è *Teneke* di Fabio Vacchi. Non ero responsabile, ma ho avuto il piacere di lavorare con Arnaldo Pomodoro, che firmava le scene, mentre la regia era di Ermanno Olmi. Era una prima mondiale, ed è stato un progetto molto impegnativo perché includeva una grande scultura con un'inclinazione importante: mi ricordo le difficoltà dei coristi, ma è stato uno spettacolo memorabile.

CM La sua ultima impresa è legata alla *Forza del destino*, per l'apertura di questa Stagione. Come affrontate la preparazione della Prima e quali sono le emozioni e le responsabilità che accompagnano un evento di questa portata?

CZ La Prima è sempre speciale, dà un'emozione in più: ogni volta è come se nascesse da noi, la sentiamo nostra. La particolarità, questa volta, è che è molto attuale: racconta una storia di vendetta che si sviluppa nel tempo, arrivando ai giorni nostri. La scena cambia continuamente con le quattro stagioni e le quattro epoche entro la quale si svolge la trama. Il girevole di 19 metri su cui si sviluppa lo spettacolo rende tutto ancora più dinamico ed è una sfida che siamo pronti a condividere con chi verrà a vedere l'opera. Alla fine, è per il pubblico che tutto questo prende forma.

— 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 BALLETO 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

## BALLETO

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  
Annonciation  
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