

LA SCALA



04/25



Rivista del Teatro

Paolo Gavazzeni, Christophe Rousset,
Laurent Pelly, Edward Clug, Caterina Crepax,
Claudio Giorgione, Giulia Rovella



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 - Cimbali Group - 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

È Paolo Gavazzeni, nuovo Coordinatore Artistico che alla Scala ha già lavorato a lungo tra il 2002 e il 2011, ad aprire questo numero della Rivista del Teatro. Nell'intervista firmata da Paolo Besana, Gavazzeni riflette sul delicato equilibrio tra "eccellenza" e "grandi numeri" alla base di una programmazione efficace, obiettivo che condivide con Fortunato Ortombina. Proprio in linea con il desiderio del Sovrintendente di aprire sempre più il Teatro alla città, il mese scorso si è inaugurata al Museo della Scienza e della Tecnologia la nuova sezione "In Scena", che espone un modulo dello storico palcoscenico della Scala di cui il curatore Claudio Giorgione ha svelato i segreti a Luca Baccolini. Questo spirito di dialogo fra istituzioni si concretizzerà in modo ancora più simbolico il 25 aprile, quando i lavoratori di Scala e Piccolo si riuniranno per celebrare insieme l'Ottantesimo Anniversario della Liberazione, come raccontano Eleonora Vasta e Andrea Vitalini ripercorrendo alcuni momenti significativi dal Dopoguerra a oggi.

Passando alla programmazione, convenienze ma soprattutto inconvenienze teatrali sono al centro della spassosa *Opera seria* di Florian Leopold Gassmann, ulteriore passo che la programmazione scaligera compie per esplorare territori meno battuti del melodramma, che possono farci capire qualcosa di più anche dei capolavori che conosciamo bene. Ad accompagnarci in questo *petit tour* della Vienna degli anni Sessanta-Settanta del Settecento, con Mozart tredicenne ancora a Salisburgo, sono Christophe Rousset e Laurent Pelly, oltre a Raffaele Mellace che come sempre ci dà i riferimenti di base nella sua introduzione. Come racconta a Luca Ciammarughi, Rousset si muove agilmente nel periodo tra Gluck e Mozart, epoca di diversi compositori italiani a cui il direttore francese si è molto dedicato, e spiega che tante pagine per esempio di Salieri (autore peraltro rievocato da Armando Torno nella sua rubrica), ma in qualche modo anche del Mozart di *Mitridate* e *Lucio Silla*, hanno un evidente "sapore" gassmanniano. A Pelly, maestro indiscusso del comico, il compito di affrontare le beghe metateatrali dei tanti personaggi in scena: infilata di porte alla Feydeau e atmosfera da incubo buffo per raccontare la *débauché* dell'opera che deve essere messa in scena. Come sempre nelle sue produzioni, Pelly firma

anche i costumi, occasione per Fabiana Giacomotti di affrontare l'annosa questione della storicità, nella sua rubrica Teatro alla moda – mai come in questo numero il richiamo a Benedetto Marcello suona pertinente.

Per il balletto, Edward Clug spiega a Carla Vigevani come ha lavorato alla creazione del suo grande successo che con il Corpo di Ballo della Scala entra per la prima volta in un repertorio italiano: *Peer Gynt*, da Ibsen con musiche di Grieg, in cui realismo e fantasia convivono per raccontare "un personaggio che spreca la sua vita fuggendo costantemente dal suo vero io", mentre Marinella Guatterini ci aiuta a capire il posto che questo lavoro occupa nel percorso creativo del coreografo. Nel frattempo, al Museo Teatrale alla Scala prosegue la mostra sul Ballo – "Lo sguardo nascosto" – dove, oltre alle fotografie di Gérard Uféras, sono esposte alcune sculture di Caterina Crepax, a cui Elisabetta Tizzoni ha chiesto di spiegare il suo lavoro.

Il concerto più atteso del periodo pasquale è sicuramente la bachiana *Johannes-Passion*, diretta da Raphaël Pichon a capo del suo ensemble Pygmalion, introdotta per noi da Maria Borghesi. Nella sezione rubriche, spicca il portfolio dedicato ai raffinati bozzetti e figurini di Dimitri Bouchène, presentato da Vittoria Crespi Morbio, e un ricordo di Felice Casorati nelle Memorie della Scala, in occasione della mostra a lui dedicata da Palazzo Reale, raccontata da Luciana Ruggeri.

Infine, cominciamo a parlare del *Nome della rosa*, la nuova opera che il Teatro alla Scala ha commissionato a Francesco Filidei, in scena dal 27 aprile. Daniele Cassandro esplora le tante incarnazioni del capolavoro di Eco – dal cinema al fumetto, passando per il videogame –, Carlo Lanfossi dell'Archivio Ricordi approfondisce altri notevoli passaggi da romanzo a opera, mentre Lisa La Pietra analizza in anteprima un'aria eseguita dal controtenore Carlo Vistoli, interprete di Berengario. Chiude il numero l'intervista che Carlo Mazzini ha fatto a Giulia Rovella, che racconta le sfide dell'organizzazione della produzione.

— MATTIA PALMA

Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

«Dell'unico amore terreno della mia vita non sapevo, e non seppi mai, il nome»

— DA IL NOME DELLA ROSA DI UMBERTO ECO

LA SCALA

Rivista del Teatro 04/25
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

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

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

COPERTINA: *L'opera seria*
di Florian Leopold Gassmann, direzione
di Christophe Rousset, regia di Laurent Pelly
Fotografia di Brescia e Amisano

NEWS

INTERVISTA A
PAOLO GAVAZZENI
L'arte di capire
gli artisti
5

NOVITÀ
Quando la Scala
si muoveva ad acqua
9

APPUNTAMENTO
Scala e Piccolo uniti
per l'Ottantesimo
della Liberazione
12

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Peer Gynt
33

INTERVISTA A
EDWARD CLUG
Il mio viaggio con Peer
34

INTERVISTA A
CATERINA CREPAX
Un Leitmotiv di carta
39

01

OPERA

INTRODUZIONE
L'opera seria
19

INTERVISTA
A CHRISTOPHE ROUSSET
Il riso barocco
di Gassmann
20

INTERVISTA
A LAURENT PELLY
Paura e delirio
all'opera
24

03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Johannes-Passion
45

04

RUBRICHE

PORTFOLIO BOZZETTI
E FIGURINI
Bouchène alla Scala
51

NOTE D'ARCHIVIO
Romanzi in musica
54

CROSSOVER
Le cento vite di
un libro-labirinto
56

VOCI ALLA SCALA
La voce oltre il limite
59

TEATRO ALLA MODA
Verità e menzogna
delle maschere
62

LIBRI
Il vero volto di Salieri
66

DISCHI
Un Requiem
di carne e sangue
67

MEMORIE DELLA SCALA
Casorati in scena
68

SCALIGERI
Giulia Rovella
71



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

L'ARTE DI CAPIRE GLI ARTISTI

Intervista a Paolo Gavazzeni di Paolo Besana

A SINISTRA
Paolo Gavazzeni

Paolo Gavazzeni, nuovo Coordinatore della Direzione Artistica del Teatro alla Scala, racconta la sua formazione tra conservatorio, università e grandi maestri, e il suo impegno per un teatro che unisca rispetto della tradizione e dialogo con il presente

Incontro Paolo Gavazzeni in quello che è il suo ufficio da poche settimane. Dalla finestra si guarda via Filodrammatici, il sole sta calando dopo una lunga giornata. Da febbraio Gavazzeni è il Coordinatore della Direzione Artistica, la figura incaricata della realizzazione della visione del Direttore Artistico (e Sovrintendente) Fortunato Ortombina. Un ritorno, dopo aver lavorato in Direzione Artistica alla Scala dal 2002 al 2011. Ma cominciamo dall'inizio, dalla vocazione musicale e da un nonno importante, Gianandrea, Direttore Musicale e quindi anche Artistico della Scala dal 1965 al 1968.

PG Mi sono avvicinato prima al pianoforte che al mondo di mio nonno. E sono stati i miei genitori a scegliere per me, io avevo sei anni. Se però il compito dei genitori è anche intravedere le inclinazioni dei figli, ci avevano visto giusto. Poi è venuto il Conservatorio, dove oltre alla musica ho imparato rigore e metodo.

PB E il nonno?

PG Un uomo che stabiliva un contatto intellettuale prima che affettivo. L'opera io l'ho scoperta a 14 anni con una *Bohème* e avvicinandomi al mondo dell'opera sono entrato in contatto anche con lui. Ricordo una certa soggezione per lui e il rispetto che aveva per la Scala e che mi ha tramandato. La soggezione ti obbliga sempre a farti la domanda: io sono all'altezza di essere in questo luogo? La Scala era per me il luogo dove avveniva la magia e quel ricordo me lo porto tutti i giorni quando entro in questo Teatro.

PB In mezzo, prima delle direzioni artistiche a Verona e Macerata, ci sono il pianoforte e una laurea in Legge.

PG Nella mia vita ho pensato di fare il pianista. Dopo il Conservatorio ho studiato a Losanna con Fausto Zadra, compagno di classe di Martha Argerich

“L’artista ha bisogno di un sostegno sincero e capisce se chi gli parla ha provato un’empatia spontanea e naturale”

e di Bruno Gelber in Argentina nella classe di Vincenzo Scaramuzza, e intanto facevo concerti. Però avevo più talento musicale che talento tecnico e forse non ci credevo molto. Inoltre nella famiglia c’era l’aspettativa per una professione. Mi ero iscritto a Giurisprudenza, l’unica facoltà che non richiedeva la frequenza, e mi sono laureato con una tesi sul rapporto di lavoro tra gli Enti lirici e le cosiddette masse artistiche. La mentalità che ho appreso dalla mia famiglia non è altro che questo: avere le carte in regola per quello che devi fare e per quello che devi essere nella vita. Professionalmente quello che ho fatto mi è sempre servito a prepararmi a quello che mi veniva offerto. E oggi aver provato a essere un artista, esserlo stato per un certo tempo, mi aiuta a capire gli artisti. Parte del mio lavoro è di metterli a loro agio e fare in modo che diano il meglio di loro stessi. L’artista ha bisogno di un sostegno sincero e capisce se chi gli parla ha un’empatia spontanea e naturale. La differenza tra gli artisti e tutti gli altri professionisti risiede nel fatto che nel nostro ambito le critiche colpiscono quello che tu sei anche umanamente, la tua passionalità, la tua sensibilità, la tua capacità di conoscere e interpretare i sentimenti degli autori che poi porti in scena. E quindi possono ferire nel profondo.

PB Dopo il pianoforte è venuto il teatro.

PG Il mio primo lavoro in teatro è stato uno stage al Covent Garden, nel 1994. Lì mi sono avvicinato anche alla danza. Vedevo tutto quello che andava in scena e naturalmente il Royal Ballet era ed è una grande compagnia di danza, nel balletto classico ma anche per esempio in Forsythe. Il passo successivo è stato la Scala nel 2000. È stato fondamentale entrarci come Coordinatore artistico del corso per professori d’orchestra. Lì insegnavano le prime parti dell’Orchestra scaligera.

PB Un’esperienza che ti è servita nel successivo incarico in via Filodrammatici.

PG L’anno e mezzo in Accademia mi ha permesso di conoscere i musicisti: un bagaglio fondamentale nel 2002, quando Carlo Fontana mi ha dato l’incarico di Responsabile dell’Orchestra. L’Orchestra è un assieme di solisti, di individualità, ognuna delle quali deve rinunciare a un pezzetto di sé per suonare con gli altri. Comprendere questo aspetto è essenziale per capire veramente chi è il professore d’orchestra. In quegli anni ebbi la possibilità di lavorare con il Maestro Muti e i direttori ospiti erano Gergiev, Temirkanov, Maazel, Prêtre: sono loro che mi hanno reso quello che sono oggi. E fortunatamente sono sempre riuscito a relazionarmi. Certo quando parlavo con il Maestro Muti 25 anni fa in un certo senso ero terrorizzato e volevo dimostrare il mio valore. Magari mi tremava la voce, ma anche a lui come a tutti ho sempre espresso il mio pensiero. Quando il Maestro Temirkanov preparava *La dama di picche* agli Arcimbaldi, io durante una prova d’insieme gli dissi che secondo me qualcosa non andava e lui mi rispose “You will be my friend because you are sincere with me”. E questo me l’hanno sempre riconosciuto tutti: ho sempre detto quello che pensavo, anche quando non contavo nulla.

PB Grandi direttori che avevano personalità capaci di lasciare il segno.

PG Ogni direttore musicale che si è alternato su questo podio ha portato una sua specificità, una personalità che l’ha reso una guida, un riferimento. Io non dimenticherò mai quando, durante un 7 dicembre, prima di attaccare l’opera il Maestro Barenboim si rivolse al pubblico leggendo un articolo della Costituzione, della nostra Costituzione, un gesto che è rimasto nel cuore di tutti, dal primo violino, al macchinista, alla sarta, a noi ascoltatori. In quell’occasione non fu grande solo come musicista, ma anche come uomo.

PB La storia dell’ultimo secolo è segnata dall’impostazione toscanimiana. Il luogo speciale in cui si rispetta la partitura, non si fanno i bis, non si cantano acuti non scritti, cose che poi sono state variamente interpretate ma in qualche modo sono rimaste. Come si fa a declinare oggi questa identità?

PG Oggi tutti pensiamo di dover piacere a tutti, entrare in contatto con tutti, ma per farlo occorre rinunciare a qualche cosa di se stessi per farsi capire. Però, fatto salvo che i teatri devono essere sempre pieni e gli spettacoli devono ottenere il gradimento del pubblico, non dobbiamo dimenticarci che le

sonate di Beethoven o di Schubert non sono state composte per essere fruite da 2.000 persone allo stesso tempo. Purtroppo viviamo l’epoca dei grandi numeri, nella quale io umanamente non mi riconosco. Anche rispetto al pubblico giovane: ricordo perfettamente che, quando sono entrato alla Scala per la prima volta tredicenne, di ragazzini della mia età non ce n’erano. Oggi per i giovani si fa molto di più di quello che non si facesse un tempo e loro frequentano l’opera, la sinfonica, la danza molto di più rispetto ai giovani di trent’anni fa. E i giovani non sono il pubblico del futuro, sono il pubblico dell’oggi. Il modello toscanimiano è quello che deriva da Bayreuth, a cui poi si sono adeguati tutti, ma ricordiamo che il teatro è una forma di piacere che abbiamo il compito di trasmettere al pubblico. Oggi siamo molto aiutati per esempio dai sottotitoli. Quando sono nati eravamo tutti scandalizzati, ma quanto hanno contribuito alla comprensione della trama e alla divulgazione dell’opera? Perché l’opera non ha bisogno di nessuna preparazione per essere compresa. Il suo DNA è popolare. Io sono un pucciniano convinto: Puccini è stato il primo della sua generazione e forse l’ultimo ad aver compreso sì che l’opera lirica aveva bisogno di una sperimentazione del proprio linguaggio musicale, senza mai dimenticare però la sua matrice popolare.

PB Veniamo alla tua attività quotidiana: che cosa fa il Coordinatore della Direzione Artistica? E secondo te esiste ancora una specificità scaligera nel preparare gli spettacoli?

PG Il Coordinatore Artistico lavora con il Sovrintendente, che è anche Direttore Artistico, aiutandolo a esprimere il suo progetto artistico. Io non avrei potuto farlo con chiunque, ma con Fortunato Ortombina abbiamo la stessa visione del teatro. La Scala è un teatro delicato e molto complesso: ottimi orchestra, coro, corpo di ballo e laboratori che ci invidiano in tutto il mondo. Il mio lavoro è quello di coadiuvare il Sovrintendente nel quotidiano, come nel pensare a una stagione artistica, cercando di combinare il proprio gusto e la propria cultura con le aspettative del pubblico. Ogni teatro è caratterizzato da un DNA che non è dato solo dalla sua storia artistica ma è anche la storia del pubblico. Quello che mi piace molto di Fortunato Ortombina è che mantiene l’attenzione nei confronti della tradizione e dell’opera italiana, ma è curioso anche nei confronti di titoli più inusuali. Credo che al di là del primato che l’opera lirica mantiene nella programmazione, un ruolo fondamentale oggi lo deve avere la danza, partendo dal Corpo di Ballo che abbiamo, che è di altissimo livello tecnico e con il quale si possono fare grandi progetti.

PB Una programmazione che deve tenere conto di complessi incastri organizzativi.

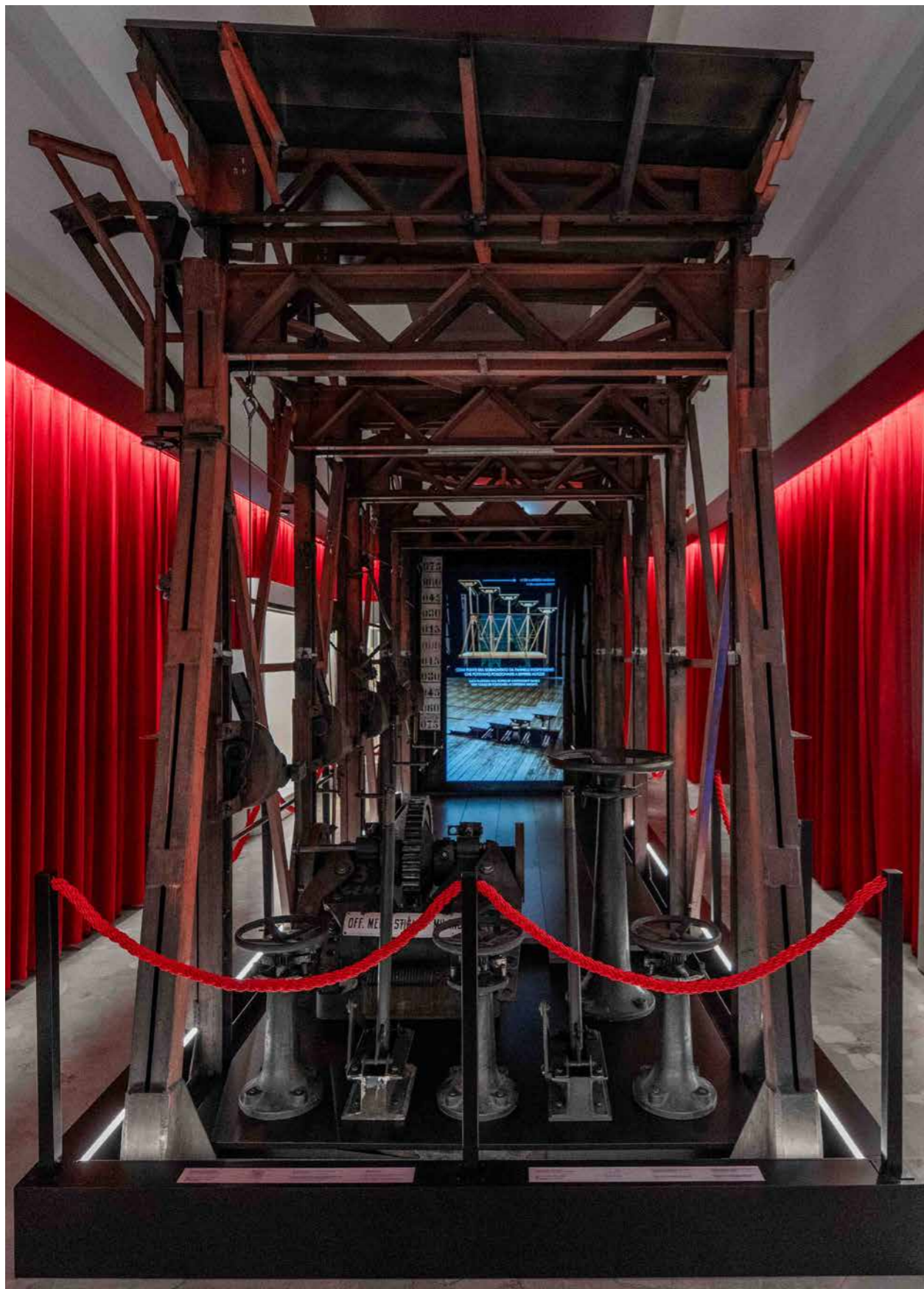
PG Come dicevo, siamo nell’epoca dei grandi numeri ma non va dimenticata l’eccellenza. Il successo di una sera è la somma del lavoro fatto da un gruppo di persone che hanno lavorato insieme per cercare un’alchimia e riconsegnare la verità di un’opera d’arte. Per fortuna la Scala è ancora un teatro dove si prova. Troppo spesso girando i teatri del mondo ho la netta sensazione che il soprano veda il suo collega tenore per la prima volta durante la rappresentazione. Io ricordo ancora Mirella Freni e Plácido Domingo nel 1992 restare alla Scala un mese per provare prima di andare in scena con *Fedora*.

PB Tu sei stato anche un regista, un altro elemento importante per comprendere e condividere i meccanismi del palcoscenico. Ma alla fine che spettacoli vorresti vedere?

PG Innanzitutto non è questione di spettacolo moderno o tradizionale, io non sono un uomo di categorie. Gli spettacoli devono essere intelligenti e soprattutto devono rispettare quello che volevano dire il compositore e il libretto. Quello che non tollero in alcuni spettacoli è la prevaricazione del regista sull’autore perché i due artisti che hanno creato innanzitutto sono il compositore e il librettista. La loro opera vive grazie all’interprete. Quindi l’interprete ha una responsabilità. Io, sia da direttore artistico sia da regista, mi sono sempre posto il problema di cosa capisce chi viene a vedere un titolo d’opera per la prima volta. Ci dobbiamo rivolgere al pubblico e quello che gli dobbiamo riconsegnare sono i capolavori di Mozart, Beethoven, Verdi e Puccini.

— PAOLO BESANA

Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala



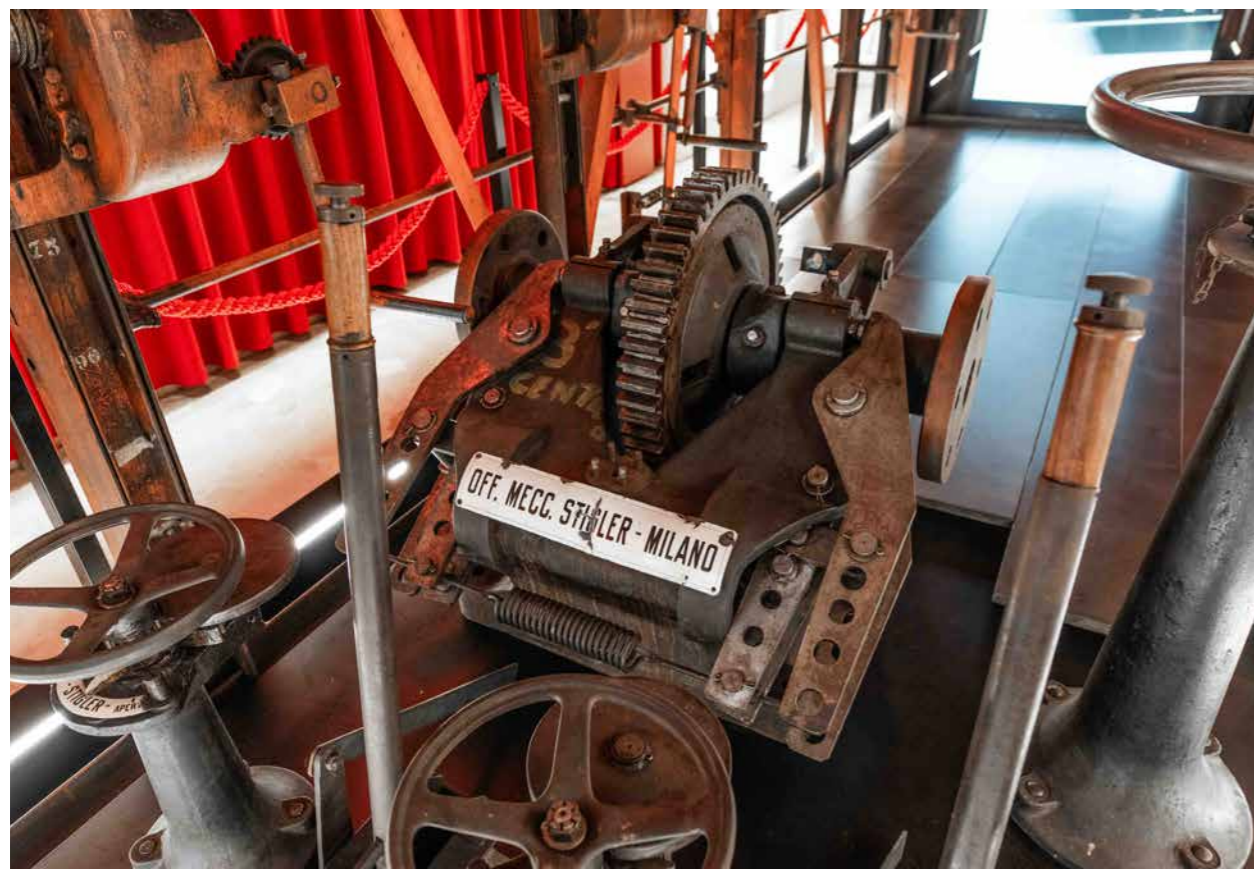
FOTOGRAFIA DI Museo della Scienza e della Tecnologia (9)

QUANDO LA SCALA SI MUOVEVA AD ACQUA

Uno dei ponti mobili dello storico palcoscenico della Scala progettato da Luigi Lorenzo Secchi e in funzione dal 1938 al 2002, entra al Museo della Scienza e della Tecnologia “Leonardo da Vinci” di Milano

A SINISTRA
Nuovo allestimento “In Scena”
presso il Museo della Scienza e della Tecnologia

Per oltre 60 anni, senza mai perdere un colpo, ha alzato e abbassato milioni di tonnellate di scene e oggetti teatrali. Meritata pensione, in un luogo che consacra la sua tecnologia, attende il palcoscenico a ponti mobili della Scala attivo ininterrottamente tra il 1938 e il 2002: uno dei suoi giganteschi moduli, della misura di 6 metri per 2,40, dallo scorso 15 marzo è entrato a far parte del percorso espositivo del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano, all'interno di un allestimento permanente che racconta il rapporto tra musica e tecnica, dimostrazione del ruolo che la Scala ha avuto non solo nella storia della musica ma anche in quella del progresso tecnico dell'arte del Teatro. “Quello che vedremo al Museo - anticipa Claudio Giorgione, curatore della stanza dedicata alla Scala - è una sezione che per quasi 64 anni ha permesso di alzare e abbassare palcoscenico e scene sfruttando un sofisticatissimo sistema idraulico, il primo di questa portata e con questa capacità di frazionamento dei ponti mobili in un teatro d'opera”. La progettazione rimanda a un'epoca in cui si rese necessario modernizzare i meccanismi di sollevamento, rimasti fermi a una concezione ancora settecentesca con nicchie e botole, adattandoli alle nuove esigenze scenotecniche. A occuparsi di questa rivoluzione fu l'ingegnere e architetto Luigi Lorenzo Secchi, famoso (anche) per aver progettato la “Guido Romano”, la prima piscina scoperta di Milano. In una Scala da poco diventata ente autonomo sull'onda della riforma toscandiniana, Secchi mise mano al palcoscenico con una visione attentissima e previdente, che garantì continuità, affidabilità e longevità alla macchina teatrale. “La sua intuizione - osserva Giorgione - fu quella di preferire un sistema idraulico a quello elettrico. Una scelta a lungo ponderata e risultata vincente alla prova degli anni”. Leggere le relazioni dattiloscritte di Secchi illumina i motivi che spinsero il giovane ingegnere del Comune di Milano a preferire l'opzione di sollevamento idraulico rispetto alla cremagliera azionata elettricamente: “Nel caso in oggetto - annotava Secchi - il peso proprio dei ponti mobili ammonta a circa 138.000 kg. Il sovraccarico per ponti in movimento è di 33.000 kg. Di conseguenza i contrappesi avrebbero dovuto pesare 154.500 kg, corrispondenti a un volume di 22 metri cubi di ghisa o di 14 in piombo. Questi contrappesi con le relative carrucole di sospensione, travature, ecc. avrebbero dovuto essere contenuti nello spazio a disposizione al di sotto del palcoscenico. Ora è evidente che, data la scarsità di questo spazio, una soluzione di questo genere non si poteva adottare. [...] L'adozione di meccanismi elettrici può facilmente dare origine a rumori nelle cremagliere, negli argani a riduzione, nel freno e nelle apparecchiature di manovra, disturbando gli spettacoli. Ma il fatto più importante che ci ha decisi ad abbandonare il sistema elettrico è stato essenzialmente la considerazione che in caso di guasti si può pregiudicare l'esito di una rappresentazione”.



E così si procedette. Per quanto possa sembrare incredibile, la demolizione del vecchio palco e l'installazione del nuovo non interruppe la vita del Teatro. “I lavori cominciarono subito dopo la Quaresima – racconta Giorgione – e durarono poco meno di sei mesi, da aprile a ottobre. Venne creata una fossa in cemento armato e furono sistemate guide metalliche per far scorrere i ponti. Per alzarli e abbassarli furono installate autoclavi alimentate da pompe centrifughe. Quando i volanti venivano aperti, l'acqua a 16 atmosfere spingeva i ponti silenziosamente verso l'alto o verso il basso a una velocità di 25 centimetri al secondo. Complessivamente, l'escursione dei ponti consentiva una discesa di 3 metri o una salita di 3 con ulteriori 1,20 metri a seconda delle necessità dello spettacolo. Terminati i collaudi, il 26 dicembre del 1938 Gino Marinuzzi poté inaugurare la nuova Stagione con *Macbeth*. Il 26 dicembre, e non il 7, perché all'epoca il giorno dell'Inaugurazione coincideva ancora con Santo Stefano”. Secchi supervisionò e curò il palco a ponti mobili fino all'anno della sua pensione, nel 1982, accompagnando la Scala nei periodi cruciali del Novecento, dalla riapertura post-bellica alle direzioni di Abbado e Muti. Con la ristrutturazione del 2002-2004, anche quel visionario meccanismo idraulico dovette cedere il passo a tecnologie più moderne. “Dal punto di vista squisitamente meccanico – spiega

il curatore della sala – il palcoscenico di Secchi avrebbe potuto continuare a funzionare. Il punto debole, semmai, stava nel numero di operatori che richiedeva: i tecnici, infatti, dovevano rimanere sottoterra per aprire e chiudere ciascuno dei sei volanti di manovra che regolavano la pressione dell'acqua per alzare i ponti. Oggi ne basta uno soltanto. Il nuovo palcoscenico, in ogni caso, ha ricalcato la stessa forma del precedente, con sei ponti mobili azionati da un sistema computerizzato”. Il nuovo allestimento “In Scena” al Museo della Scienza e della Tecnologia è il punto di arrivo di un percorso che inizia da lontano, da quando nel 2002 fu autorizzato lo smontaggio del palcoscenico della Scala, con la condizione che fossero garantite la conservazione e musealizzazione di una sua parte rappresentativa. L'esposizione del modulo di 6 metri è integrata da due grandi pannelli posizionati alle sue estremità per amplificare otticamente la struttura e restituire la percezione della sua estensione. Oltre ai preziosi documenti del Politecnico di Milano, che conserva il fondo archivistico Secchi, l'esposizione consente di ammirare alcuni strumenti musicali del XIX secolo, restaurati per l'occasione, tra cui una rara Arpa Gotica Érard del 1844, gli abiti disegnati da Franco Zeffirelli per l'*Otello* della Stagione 1976/1977, indossati da Mirella Freni e Plácido Domingo, e due “macchine parlanti” che fanno parte della donazione



FOTOGRAFIA DI Pubbliforo © Teatro alla Scala

dell'Associazione Museo Caruso e Luciano Pituello: un fonografo Edison del 1905 e un grammofofo della Columbia Phonograph Company dello stesso anno. Fu grazie a strumenti come questi che fu possibile documentare per la prima volta la musica e le grandi voci dell'opera.

— LUCA BACCOLINI

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

A SINISTRA
Dettaglio del meccanismo idraulico del palcoscenico di Luigi Secchi

SOPRA
Impianto di sollevamento del palcoscenico. Allestimento di scene sui ponti mobili, 1948

SCALA E PICCOLO UNITI PER L'OTTANTESIMO DELLA LIBERAZIONE

Il 25 aprile 2025 i due principali teatri milanesi celebrano con un concerto speciale il legame tra arte e impegno civile. Ripercorriamo i 25 aprile più significativi nella storia del Teatro alla Scala e del Piccolo Teatro

Il 25 aprile 2025 si celebra per l'ottantesima volta la Festa della Liberazione, ricorrenza introdotta ancora prima della nascita della Repubblica, con decreto del 22 aprile 1946. Per questa speciale occasione, la sezione ANPI del Teatro alla Scala, unitamente al Comitato Provinciale di Milano, ha promosso e organizzato un concerto lirico-sinfonico offerto alla Cittadinanza, che vedrà impegnati a titolo volontario artisti delle Sezioni ANPI del Teatro alla Scala, del Piccolo Teatro, del Teatro Regio di Torino e alcuni musicisti dell'Accademia della Scala. Il programma prevede, per la parte musicale, brani del grande repertorio operistico italiano, da Rossini a Verdi, Puccini e Mascagni, e una prima esecuzione milanese:

il brano *Hymnus Sidereus* di Francesco Muraca, dedicato allo stemma della Repubblica Italiana. L'attore Lino Guanciale leggerà brani tratti dal libro *Quando cessarono gli spari* di Giovanni Pesce, il "Compagno Visone". A dirigere sono chiamati Francesco Muraca e Bruno Nicoli, con Alberto Malazzi come Maestro del Coro. Una sinergia di istituzioni, dunque, anche diverse, ma così vicine per celebrare questa ricorrenza speciale tra le mura del Teatro alla Scala al termine della manifestazione nazionale, rinnovando un impegno che ha radici lontane nel tempo.

Guardando alle origini, la Scala arriva al 25 aprile 1945 mentre si trova "fuori casa". La sede storica piermariniana è infatti inagibile a causa dei bombardamenti che l'hanno colpita nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1943, così si va in scena al Teatro Lirico. Il 29 novembre 1944, ventesimo anniversario della morte di Giacomo Puccini, si parte con una Stagione straordinaria dedicata alle sue opere, che si protrae fino al 14 gennaio 1945, con l'ultima recita di *Tosca*. Subito dopo il Sovrintendente Carlo Gatti lascia l'incarico, decidendo di tornare al Conservatorio, e gli succede il direttore d'orchestra Gino Marinuzzi, forzato ad assumere il ruolo dal Comando tedesco di occupazione, cioè da coloro che tengono prigioniero suo figlio. Marinuzzi dirige diversi titoli nella Stagione "regolare", che si apre il 28 gennaio con *Aida*, fino alla seconda recita di *Don Giovanni*, che ha luogo il pomeriggio del 24 aprile con il Teatro mezzo vuoto e ogni fila di spettatori presidiata da un soldato tedesco armato. Il 25 aprile il Corriere della Sera annuncia per la stessa mattinata la vendita dei biglietti per la terza recita di *Don Giovanni* al Lirico, programmata per il pomeriggio del 26 aprile, ma quella recita non ci sarà mai: l'attività viene sospesa e riprende il 9 maggio con un "Concerto in onore delle truppe alleate e dei patrioti italiani" diretto da Antonino Votto. Marinuzzi morirà improvvisamente il 17 agosto successivo, senza tornare più alla Scala, così come dalle locandine scompare subito il Maestro del Coro Achille Consoli, sostituito di Vittore Veneziani, allontanato nel 1939 a causa delle leggi razziali. Veneziani riprenderà il suo posto dal 28 novembre 1945, dirigendo un concerto corale. A partire da tale data viene simbolicamente ripristinata nella tradizionale locandina scaligera, per l'occasione corretta con una "pecetta", la denominazione "Teatro alla Scala" al posto di "Teatro della Scala", modifica introdotta durante il regime fascista a partire dalla Stagione 1937/38. Dopo la solenne riapertura del Teatro con il concerto dell'11 maggio 1946, diretto da Arturo Toscanini, il 25 aprile 1947 si celebra per la prima volta la ricorrenza della Festa della Liberazione tra le mura della Scala, con una recita de *La traviata* dedicata a Lavoratori e Partigiani, in collaborazione con la Camera Confederale del Lavoro e con l'ANPI. L'opera, diretta da Tullio Serafin, si avvale della prima messa in scena scaligera di Giorgio Strehler,

FOTOGRAFIA DI LUIGI CAMINAGHI



Arnoldo Foà e Milva durante il recital *Canti e poesie della libertà* al Teatro Lirico, 25 aprile 1965



SOPRA
Locandina della *Traviata* con regia di Giorgio Strehler andata in scena nel 1947. La recita del 25 aprile è dedicata a Lavoratori e Partigiani.

pochi giorni prima che il regista, insieme con gli inseparabili Paolo Grassi e Nina Vinchi, battezzò il 14 maggio la nascita del Piccolo Teatro, che a sua volta avrà sempre un ruolo centrale nelle celebrazioni della Liberazione. Altro momento fondamentale è lo storico concerto organizzato per il 30° Anniversario della Liberazione, il 25 aprile 1975, esattamente cinquant'anni fa. Claudio Abbado dirige l'Orchestra della Scala, che offre la propria prestazione a titolo di volontariato, con il contributo di Maurizio Pollini al pianoforte in un programma tutto beethoveniano: il *Concerto n. 4 in sol maggiore op. 58* e la *Sinfonia n. 3 "Eroica"*. L'evento coinvolge tutta la città e viene diffuso su grandi schermi sia in Piazza della Scala, chiusa al traffico, sia in Galleria Vittorio Emanuele. Dieci anni dopo, il 25 aprile 1995, troviamo ancora il duo Abbado-Pollini, questa volta con la "giovanne" Filarmonica della Scala, nata solo tre anni prima, per la celebrazione del 40° Anniversario, con l'apertura al pubblico della prova di un concerto con musiche di Schumann e Stravinskij. Il 25 aprile 1985 è invece Luciano Berio a dirigere in occasione del 50° della Liberazione un programma estremamente significativo: il *Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen, composto tra la fine del 1940 e i primi giorni del 1941 nel campo di concentramento di Görlitz, *La Mort du tyran* di Darius Milhaud e i *Canti di prigionia*, composti tra il 1938 e il 1941 da Luigi Dallapiccola in contrapposizione alle leggi razziali introdotte dal regime fascista. Anche allora grandi sinergie: il Quartetto Olivier Messiaen, il Coro Filarmonico della Scala e quello dell'Università degli Studi di Milano, diretti rispettivamente da Roberto Gabbiani e Renzo Galimberti, accompagnati da strumentisti dell'Orchestra scaligera. Ricordiamo infine, in tempi più recenti e segnati dalla pandemia, il concerto in streaming organizzato dalla sezione ANPI del Teatro alla Scala il 25 aprile 2021 con l'esecuzione della suite per orchestra da camera *Dieci variazioni su "Bella ciao"* di Enrico Gabrielli, interpretata da elementi dell'Orchestra del Teatro alla Scala e dell'Accademia Teatro alla Scala con la direzione di Francesco Muraca. Come accennato, anche il Piccolo Teatro ha sempre avuto un legame speciale con la Festa della Liberazione, come testimoniato dalle attività organizzate per celebrarne gli anniversari.

Il 25 aprile del 1965, al Teatro Lirico, va in scena il recital *Canti e poesie della libertà*: le parole di grandi poeti di ogni tempo e luogo, affidate alla voce di Arnoldo Foà, si alternano ai brani interpretati da Milva, da *Fischia il vento*, *Los Cuatro Generales*, *La Carmagnole* e molti altri canti popolari e di libertà, fino a una travolgente *Bella ciao* in cui – riferiscono le cronache dell'epoca – tutto il pubblico in sala è invitato a unirsi in coro ai due interpreti. Per Milva, è il primo fortunato incontro con il teatro in cui, sotto la guida di Giorgio Strehler, sarebbe stata protagonista di indimenticabili recital di poesie e



SOPRA
Concerto diretto da Claudio Abbado con la partecipazione di Maurizio Pollini per il trentesimo anniversario della Liberazione, 25 aprile 1975

canzoni di Bertolt Brecht e di una memorabile edizione dell'*Opera da tre soldi*.

Lunedì 28 aprile 1975, nel trentesimo Anniversario della Liberazione, il Comitato Unitario Antifascista del Piccolo organizza in via Rovello una serata celebrativa. In sala siedono due protagonisti della lotta partigiana, chiamati entrambi, in epoche diverse, a svolgere il ruolo di Sindaco di Milano: Antonio Greppi – il cui nome è strettamente legato alla nascita stessa del Piccolo – e Aldo Aniasi, allora primo cittadino in carica. In quell'occasione, Strehler rivolge un appello accorato alla cittadinanza, significativamente intitolato "Combattere il fascismo occulto che è dentro di noi". Ne riportiamo un breve frammento: "Nel nostro Paese, il fascismo ha due volti, l'uno palese, violento, cruento: è il più emotivamente identificabile, quello che spinge alla ribellione più dura. Ma non è sempre il peggiore. Non è il più difficile da eliminare. L'altro, occulto, continuo, che sta in ogni angolo della nostra vita civile, dall'alto al basso, che sta nell'autoritarismo di ciascuno di noi, nella piccola ingiustizia quotidiana che facciamo, nell'omissione, nel disinteresse, nel gioco politico che gioca con gli uomini come con le cose, che considera il potere solo come un mezzo per essere 'potenti', che permette, che concede, che corrompe, che ipnotizza, che gioca su quel tanto di vile e accomodante che c'è in noi". Il testo fu integralmente riportato sull'*Avanti!* del 30 aprile 1975 e inserito nel volume *Lettere agli italiani*, edizioni Piccolo Teatro/ il Saggiatore, pubblicato nel 2021, nel centenario della nascita del regista.

Il 10 aprile 1995, in occasione del 50° Anniversario della Liberazione, in una cerimonia tenutasi in via Rovello – in cui viene anche conferito a Giorgio Strehler il premio Fedeltà alla Resistenza – si scopre una lapide, recante la sigla dell'ANPI, a ricordare come l'edificio che ospita il Teatro fosse stato in precedenza sede della Legione Autonoma Mobile Ettore Muti, milizia della Repubblica Sociale Italiana con compiti di polizia politica e militare. Queste le parole incise sul marmo: "Qui, tra l'8 settembre 1943 e il 25 aprile 1945, hanno subito torture e trovato la morte centinaia di combattenti della libertà, prigionieri dei fascisti. Il Piccolo Teatro ha fatto di questo edificio un centro e un simbolo della rinascita culturale e della vita democratica di Milano".

— ELEONORA VASTA
Responsabile Ufficio Edizioni Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

— ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala



Bozzetti di Massimo Tronchetti per *L'opera seria*

O I

OPERA

INTRODUZIONE
L'opera seria
19

INTERVISTA
A CHRISTOPHE ROUSSET
Il riso barocco
di Gassmann
20

INTERVISTA
A LAURENT PELLY
Paura e delirio
all'opera
24

L'OPERA SERIA



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Serena Gamberoni, Mattia Olivieri, Pietro Spagnoli

Accostarsi all'*Opera seria*, uno dei titoli più elusivi non solo del cartellone scaligero ma dell'intero repertorio operistico internazionale, scomparso dai radar fino a vent'anni fa ma circolato ben poco già alla sua epoca, è come partecipare a una festa a sorpresa, in cui non si sa se faccia più piacere la sorpresa o la festa stessa. Sorpresa perché si viene immersi, già dalle prime note, nelle qualità insospettabili di una musica e di uno spettacolo lontani dalle abitudini dell'ascoltatore più avvertito. Ci si confronta infatti con l'opera buffa italiana: *terra cognita*, si penserà, conoscendo a memoria il tragitto da Mozart a Rossini. E invece il paesaggio sonoro che ci è presentato, se indubbiamente parente dei capolavori cui siamo abituati, parla una lingua propria, affine a quella delle *Nozze di Figaro*, ma da questa indipendente. *L'opera seria* appartiene infatti alla meravigliosa fioritura del dramma giocoso o commedia per musica, come l'avrebbero detto allora, degli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento, all'epoca dell'infanzia e dell'adolescenza di Mozart, che nel 1769 dell'*Opera seria* veniva nominato, tredicenne, *Konzertmeister* a Salisburgo. Assistere all'*Opera seria* significa venir esposti alla venuta a maturità d'un genere che di lì a poco avrebbe fruttato *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*, in quella stessa città in cui sarebbero stati concepiti quei capolavori. L'umorismo dei testi e delle situazioni, la *verve* della musica e dell'azione scenica che *L'opera seria* dispensa a larghe mani rappresentano le condizioni che permisero il miracolo del teatro mozartiano e ne spiegano gli esiti altissimi. Di quel repertorio meraviglioso, che deve l'imprinting d'una efficacia drammatica infallibile al nostro maggior commediografo del Settecento, Carlo Goldoni, *L'opera seria* ci propone un gioiello della piena maturità di un musicista oggi ingiustamente negletto ma all'epoca

pienamente riconosciuto nel suo valore. Il boemo Florian Leopold Gassmann rappresenta la tipologia di operista (d'Oltralpe ma italianizzante) di successo, formazione e debutto italiani, affermazione internazionale. Alla Corte imperiale Gassmann scalò tutte le cariche disponibili, fino a quella somma di Maestro di Cappella di Corte, di cui solo la morte precoce, a 45 anni, lo privò, appena un lustro dopo la messinscena del nostro titolo. Aveva fatto però in tempo a portare con sé da Venezia un giovane promettente che gli sarebbe succeduto, un nome importante in questo teatro: Antonio Salieri, la cui *Europa riconosciuta* avrebbe inaugurato il Teatro alla Scala nel 1778, appena nove anni dopo il debutto dell'*Opera seria*.

In questo titolo Gassmann affronta, su un testo gustosissimo e raffinato di Ranieri de' Calzabigi, il librettista delle opere riformate di Gluck, un tema carissimo al teatro del Settecento: la satira del mondo dell'opera. Interpretata da tutte le figure professionali di quel (e del nostro!) mondo, l'opera ironizza sulle difficoltà d'una messa in scena, che viene effettivamente avviata nell'atto III, salvo naufragare tra le difficoltà. E in questo sta l'ultima, felice sorpresa. La meraviglia di constatare come, nonostante difficoltà apparentemente insormontabili, a 250 anni e passa dall'opera di Gassmann lo spettacolo operistico sia oggi in ottima salute e ancora in grado di divertirsi sui propri difetti (quelli del Settecento, soppiantati oggi da altri) perché la magia dell'opera non cessa di brillare luminosa.

— RAFFAELE MELLACE

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

IL RISO BAROCCO DI GASSMANN

**Intervista a Christophe Rousset
di Luca Ciammarughi**

**Il direttore Christophe Rousset
racconta la modernità comica
dell'*Opera seria*, tra parodia musicale,
comicità di parola e travestimenti**

In scena alla Scala dal 29 marzo al 9 aprile, *L'opera seria* di Florian Leopold Gassmann è un sorprendente lavoro metateatrale del 1769. Christophe Rousset, che lo dirige dal cembalo alla guida dei complessi scaligeri uniti a elementi dei Talens Lyriques, ci ha raccontato le caratteristiche di un'opera dalla comicità irresistibile.

LC Come si è avvicinato a Florian Leopold Gassmann?

CR Attraverso Dominique Meyer, che aveva già prodotto quest'opera a Parigi, ricavandone un'impressione molto forte. L'idea di rifarla alla Scala è venuta spontanea, perché – pur essendo nata a Vienna – l'opera è a tutti gli effetti un'opera italiana, con un bellissimo libretto di Ranieri de' Calzabigi. Per un Sovrintendente è un'opera irresistibile, perché Gassmann e Calzabigi mettono fra i protagonisti proprio il Direttore di Teatro, all'epoca "impresario", che qui ha il divertente nome di Fallito.

LC Quali sono i principali motivi di interesse che ha trovato in questo compositore?

CR Gassmann si muove in un periodo che amo molto, quello fra Gluck e Mozart. È anche l'epoca di compositori italiani a cui mi sono dedicato intensamente: Jommelli, Traetta, Cimarosa, la scuola napoletana. Anche se Gassmann è un boemo che si è formato a Venezia, l'opera contiene perlopiù musica di stampo napoletano. Non dimentichiamo che a Venezia c'erano compositori di scuola napoletana come Traetta, Porpora, Hasse, attivi prima di Gassmann all'Ospedale degli Incurabili: lo stile più diffuso nella Serenissima negli anni Cinquanta era proprio quello napoletano.

LC La parte più comica dell'opera è la parodia dello stile aulico, le cui caratteristiche vengono esasperate. Ciò avviene sia nella musica sia nel libretto?

CR Nella musica la comicità si trova in certi dettagli, come un'introduzione strumentale infinita o alcune ripetizioni di agilità. Ma sono elementi comunque presenti nell'opera seria, dove un'aria può tranquillamente durare dieci minuti. Il lato comico è presente soprattutto nel libretto (*calembour* iterati

FOTOGRAFIA DI NATHANIEL MEGUI





FOTOGRAFIA DI Les Talens Lyriques

come “monta e tramonta”) e riguarda specialmente il cosiddetto “comico di ripetizione”. In tal senso è importante che il pubblico capisca bene la lingua, altrimenti il divertimento si perde. Lo stesso vale per i cantanti: per poter esprimere il lato spiritoso, devono essere totalmente “dentro” il testo.

LC Lei ha diretto molto Salieri (proprio ora esce una sua nuova incisione dedicata all'opera *Cublai, gran kan de' Tartari*), che è stato il successore di Gassmann come *Hofkapellmeister* a Vienna. Che relazione c'è fra i due compositori?

CR In Salieri c'è sicuramente l'eredità di Gassmann, il quale prese il boemo sotto la propria ala a Venezia, portandolo poi a Vienna. Nell'*Opera seria* ho trovato almeno tre passi che richiamano Salieri, il quale ha preso chiaramente un “sapore” da Gassmann. Quando nell'opera il librettista Delirio si arrabbia con il tenore Ritornello, facendogli la lezione sul modo in cui deve declamare, Gassmann mette in musica il riso, nel momento in cui il librettista non ne può più e si mette a ridere: questo riso si ritrova tale e quale in *Cublai*, con le stesse acciaccature e note ribattute. È un chiaro omaggio di Salieri al suo maestro. Per il

resto, siamo nel contesto della scrittura in voga negli anni Settanta-Ottanta del Settecento: io vi ritrovo anche il linguaggio del Mozart di gioventù (*Mitridate*, *Lucio Silla*), anche se non ho la certezza che il Salisburghese abbia ascoltato quest'opera.

LC La struttura dell'opera è innovativa per la presenza di ampi finali d'atto.

CR Si tratta ancora una volta di un'idea del librettista, che restringe l'azione e fa entrare e uscire tutta una serie di personaggi, secondo i crismi del dramma giocoso nato a Venezia. A Vienna tutto ciò era decisamente inusuale. L'idea proviene da Goldoni – pensiamo alle opere nate in collaborazione con Galuppi negli anni Quaranta e Cinquanta, quando Gassmann era a Venezia. Forse l'idea potrebbe essere venuta al compositore, ma è il librettista che in fondo detta la struttura dell'opera, compresa la divisione in tre atti. Gassmann da par suo si dimostra abilissimo e molto originale nei finali d'atto, ma anche per esempio nell'ouverture del terzo atto (ovvero dell'opera nell'opera, *Oranzebe*), che di fatto è una fuga piuttosto sviluppata, in uno stile quasi händeliano, volutamente inattuale.

LC A proposito di teatro nel teatro, quest'opera è quasi un unicum per l'epoca. È qualcosa di simile a ciò che Richard Strauss farà con *Ariadne auf Naxos*, ovvero la rappresentazione di un'opera nell'opera.

CR La riflessione sul mondo operistico e i suoi meccanismi, sull'impresariato, sul rapporto fra compositore e librettista era abbastanza usuale in quegli anni – pensiamo a *Prima la musica e poi le parole* di Salieri o allo *Schauspieldirektor* di Mozart, comunque successivi. Ma in quei casi non c'è una vera e propria rappresentazione operistica all'interno dell'opera, come accade invece qui.

LC Siamo negli anni della riforma di Gluck e Calzabigi, e della loro *querelle* con l'opera seria di Hasse e Metastasio. C'è l'influenza della posizione di Gluck?

CR L'impronta di Gluck è forte in quegli anni a Vienna, ma proprio per il fatto che Gassmann vuole fare una satira, ha bisogno del linguaggio dell'opera seria non riformata. Il ridicolo, evidente per esempio nei recitativi grandiloquenti, nasce proprio dalla mimesi e dall'esagerazione dell'opera metastasiana, che negli anni Cinquanta-Sessanta era divenuta un oceano di arie di coloratura, con un'azione spesso priva di interesse. Nell'*Oranzebe* ci troviamo in India, con una storia quasi incomprensibile, volutamente indefinita: un mero pretesto per la satira.

LC Fra i personaggi più ridicoli e divertenti ci sono i soprani (Stonatrilla, Smorfiosa e Porporina) e soprattutto le loro madri intriganti (Bragherona, Befana e Caverna). In cosa consiste la loro comicità?

CR Le madri sono un elemento comico totalmente inaspettato, che crea confusione ed estremo divertimento, anche a causa del travestimento. Nello spettacolo sono tre uomini che interpretano le madri, *en travesti*.

LC Il regista Laurent Pelly come ha rappresentato questa comicità?

CR In modo molto raffinato – cosa che mi trova totalmente d'accordo. A Pelly non piace sconfinare troppo nel ridicolo e nel burlesco. Tutto è già nel libretto: basta usare con finezza il comico di situazione e di ripetizione. Ci sono molte persone sul palco, e questo già crea grande vivacità – si pensi anche all'importante presenza dei ballerini nel finale del secondo atto e soprattutto nel terzo.

LC Rilevante in tal senso è anche il personaggio di Passagallo, parodia esasperata del *maître de ballet* francese. A lui Gassmann affida anche stilemi musicali speciali?

CR Sì, perché spesso a lui vengono affidate canzonette di stampo più popolare rispetto allo stile più alto e raffinato tipico dei recitativi accompagnati molto elaborati di cui Gassmann si serve per esempio per introdurre la primadonna Stonatrilla, furiosa nel momento in cui si accorge che non c'è nessuno ad accoglierla. Questi dislivelli di scrittura si trovano anche in Galuppi/Goldoni, che ancora una volta fanno da modello importante, anche per l'idea di riunire nobili, borghesi, paesani e servitori. Anche Bragherona, per esempio, canta in uno stile popolare che crea un forte contrasto con lo stile aulico.

LC Nonostante la sua intensa attività di direttore d'orchestra, non ha mai rinunciato a quella di cembalista. Proprio recentemente sono usciti molti cd, fra cui *L'arte della fuga* di Bach. Come concilia queste due dimensioni? Sono mondi che si influenzano a vicenda?

CR Continuare l'attività cembalistica è per me un piacere e una necessità, anche perché quando mi confronto con un'orchestra mi metto in prima persona al clavicembalo per i recitativi: in tal modo mi sento un musicista fra i musicisti, quindi in una dimensione più “orizzontale”. Il mio punto di vista non è mai stato quello “verticale”, gerarchico, di un direttore che sta sopra l'orchestra. Di certo, anche l'orchestra ha influenzato il mio clavicembalo: sulla tastiera ho trovato colori più ampi, sfaccettati. D'altra parte, cerco una precisione “clavicembalistica” nell'orchestra, anche nel ritmo, nell'esattezza di articolazione. Il cembalo è come una stampa in bianco e nero, mentre l'orchestra ha un campo infinito di colori: ciò non significa che la stampa sia meno interessante, sono semplicemente due mondi diversi, che si completano a vicenda.

— 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”

PAURA E DELIRIO ALL'OPERA

Intervista a Laurent Pelly
di Mattia Palma

Il regista francese mette in scena la satira musicale di Gassmann come un incubo metateatrale, tenendo a mente che, per far ridere davvero, bisogna saper essere seri.

A Laurent Pelly si devono alcuni degli spettacoli comici più raffinati visti alla Scala negli ultimi anni, dalla campagna neorealista del suo *Elisir d'amore*, alla sottile attualizzazione del *Comte Ory*, fino alle immagini oniriche del dittico raveliano *L'heure espagnole* e *L'Enfant et les sortilèges*. Penultimo titolo della Stagione sarà quella *Fille du régiment* nata al Covent Garden nel 2007 e diventata ormai di riferimento. Prima però tocca alla nuova produzione dell'*Opera seria*, "commedia per musica" di Florian Leopold Gassmann con libretto di Ranieri de' Calzabigi, satira del mondo teatrale viennese che sembra già anticipare la riforma gluckiana.

MP Su cosa si è concentrato nel mettere in scena questo meta-melodramma che, a dispetto del titolo, non è poi così serio?

LP Non lo è, ma in qualche modo lo è, perché a livello della forma ci sono le grandi arie con da capo tipiche del genere: non si può dire che l'opera sia solo una parodia, ha comunque una struttura musicale rigorosa che va rispettata. D'altronde esiste una

tradizione del teatro italiano in cui si prende in giro il mondo dell'opera, mostrando i caratteri difficili dei cantanti, le difficoltà economiche degli impresari, i rapporti burrascosi tra compositori e librettisti... Qualche anno fa ho messo in scena un'opera di Donizetti, *Viva la mamma* (conosciuta anche come *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* ndr), che racconta più o meno la stessa storia di Gassmann e Calzabigi, e l'anno scorso *L'impresario delle Smirne* di Goldoni, che è una pièce teatrale ma parla dell'opera con lo stesso tono: la satira e l'umorismo sono identici.

MP Quali sono le difficoltà di questo tipo di lavoro?

LP Soprattutto il fatto che, rispetto a Goldoni o Donizetti, la tensione drammatica nell'*Opera seria* è diluita. L'opera è lunga e bisogna trovare continuamente idee e strategie per mantenere vivo l'interesse dello spettatore, anche perché il pubblico di oggi non ha la stessa familiarità con il linguaggio musicale del Settecento, quindi è importante rendere chiaro e divertente il gioco parodico anche a chi non coglie ogni riferimento.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Foto di scena dell'*Opera seria* di Florian Leopold Gassmann, direzione di Christophe Rousset, regia di Laurent Pelly



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

Foto di scena dell'*Opera seria*
di Florian Leopold Gassmann, direzione
di Christophe Rousset, regia di Laurent Pelly

“Il riso non deve mai essere fine a se stesso, deve avere sempre un fondo di tristezza”

MP Si può forse dire che l'umorismo in quest'opera sia più musicale che teatrale.

LP In realtà è presente in entrambe le componenti, ma non c'è dubbio che il pubblico settecentesco riconoscesse immediatamente le citazioni o le deviazioni dalla norma su cui Gassmann insiste molto.

MP Perché secondo lei, da Benedetto Marcello in poi, ci si prendeva tanto gioco del mondo del teatro musicale?

LP Me lo sono chiesto molto quando lavoravo su Goldoni: in fondo fanno tutti un lavoro difficilissimo, i cantanti sono dei virtuosi, perché prenderli in giro così? Lo scopo penso che fosse sì raccontare una storia comica, ma anche mantenere uno sguardo tenero verso questi personaggi, che sono senza dubbio insopportabili, collerici, capricciosi, pigri, ma allo stesso tempo sono alla mercé dell'impresario, oltre che degli umori del pubblico. Alla fine dell'*Opera seria*, così come negli altri esempi che ho nominato, l'impresario scappa con l'incasso e tutti si ritrovano in una situazione che è al limite del tragico. È proprio questo equilibrio che mi sembra interessante per il mio lavoro con i cantanti.

MP Da dove è partita la sua impostazione?

LP In generale preferisco costruire la drammaturgia

di uno spettacolo intorno al punto di vista di un personaggio. È un metodo che mi aiuta anche a immaginare la scenografia e i costumi. In questo caso mi interessava costruire una sorta di “incubo comico”. Innanzitutto perché, se il comico deve essere comico, allora bisogna che sia triste o quantomeno malinconico: il comico per il comico non è mai divertente. Quindi ho immaginato i fatti raccontati nell'*Opera seria* come una visione onirica dell'impresario Fallito, che vuole portare in scena quest'opera e deve confrontarsi con i problemi dei cantanti, cercando delle soluzioni per accontentare tutti.

MP Vedremo esplicitamente questo incubo?

LP Sia nei costumi caricaturali sia nella scenografia, che non è affatto realistica. Tutto è in bianco e nero, come in una vecchia incisione, con piattaforme mobili che si spostano continuamente a seconda del punto di vista di Fallito, che si trova travolto dagli eventi e dalle pretese dei cantanti, che vanno da lui per chiedergli più soldi, per lamentarsi dei costumi e così via. Ho inserito anche dei mimi che rappresentano le sue ansie e le sue paure, una sorta di diavoletti che lo perseguitano in scena.

MP E dal punto di vista della recitazione?

LP La caricatura viene fuori soprattutto nella gestualità, per questo ho lavorato molto con gli interpreti sulla loro fisicità, esasperando certe posture per evidenziare il carattere dei personaggi, che sono molto stereotipati: il tenore pretenzioso, i soprani rivali tra loro... l'incubo che vorrei rappresentare dipende totalmente dalla loro espressione eccessiva. Questa soluzione mi sembra funzioni, anche perché tutto gira intorno a Pietro Spagnoli, che ha grandissima esperienza nel teatro comico. È divertente il fatto che anche noi in alcuni momenti ci siamo ritrovati nelle stesse situazioni descritte nel libretto, quando per esempio abbiamo pensato di tagliare un'aria troppo lunga e il cantante non era d'accordo.

MP Oggi ci sarebbe anche il regista tra i personaggi di un'opera come questa.

LP In un certo senso c'è: è il librettista Delirio, che cerca di controllare lo spettacolo, ma si trova costantemente in conflitto con il compositore Sospiro. All'inizio i due fingono di andare d'accordo, ma l'equilibrio si rompe in fretta. Anche questo è un rapporto che ricorda certe dinamiche del teatro, quando per esempio regista e direttore hanno visioni diverse sull'opera. Ho voluto sottolineare questo aspetto per far emergere il paradosso dell'arte: tutti vogliono lasciare il proprio segno, ma alla fine nessuno ha davvero il controllo.

MP Come si bilanciano il comico e il serio in questa produzione?

LP Il primo atto avviene prima della prova dell'opera, il secondo atto è la prova, nel terzo atto va in scena lo spettacolo catastrofico. Nelle scene serie vorrei che la musica fosse protagonista: l'emozione deve nascere dagli interpreti, senza che ci sia ogni volta una trovata diversa. Nel secondo atto spesso le arie iniziano in maniera burlesca, poi cambiano e finiscono in modo molto commovente. Per esempio, in una delle arie di Stonatrilla, interpretata da Julie Fuchs, c'è un lungo recitativo che abbiamo cercato di rendere divertente, prendendo in giro la cantante in prova, poi però quando inizia l'aria bisogna che la interpreti veramente, come farebbe in un'opera seria: per essere comici bisogna saper anche essere seri.

MP Molti registi usano l'espedito del teatro nel teatro per mettere in scena opere che non lo prevedono, qual è secondo lei la forza del genere meta-melodrammatico?

LP Mi è capitato di usarlo qualche volta, per esempio in un'opera storica di Chabrier, *Le roi malgré lui*, la cui incoerenza e complessità dell'intreccio mi avevano obbligato a questa soluzione. In generale, però, penso che per il pubblico che non è del mestiere possa essere interessante vedere la vita del teatro, scoprire i meccanismi nascosti della rappresentazione.

MP Trova che ci sia un lato malinconico in questo tipo di lavori?

LP Molto, nell'*Opera seria* è particolarmente amaro, con tutti che nel finale si ritrovano senza paga, dopo essere stati pure fischiati dal pubblico. Ma allo stesso tempo emerge una speranza, quando i personaggi si chiedono come si vendicheranno degli impresari: perché almeno sono insieme, possono contare su un'energia collettiva che, in fondo, è alla base di ogni lavoro teatrale.

MP Molte delle sue regie più celebri sono di opere comiche, dalla *Fille du régiment* che vedremo alla fine della Stagione, per non parlare di tutto l'Offenbach che ha fatto. C'è una speciale affinità che trova nel genere comico?

LP Più invecchio più ho voglia di lavorare solo su queste opere, perché amo divertirmi con gli interpreti e con la storia, amo far ridere il pubblico e raccontare una certa visione del mondo: il riso non deve mai essere fine a se stesso, deve avere sempre un fondo di tristezza. E poi sono appassionato al ritmo, a un meccanismo molto preciso che bisogna costruire durante le prove: tutte le mie produzioni hanno qualcosa di coreografico, non sono mai

realistiche, persino nei *Maestri cantori* che ho messo in scena recentemente, che nonostante tutta la filosofia che Wagner ha inserito e le quattro ore e mezza di durata non ha una nota che non sia teatrale.

— MATTIA PALMA

Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

I, 3, 6, 9 APRILE

Florian Leopold Gassmann

L'OPERA SERIA

Commedia per musica

Libretto di Ranieri de' Calzabigi

Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e Les Talens Lyriques

Nuova produzione Teatro alla Scala
In coproduzione con MusikTheater an der Wien

DIRETTORE Christophe Rousset

REGIA E COSTUMI Laurent Pelly

SCENE Massimo Tronchetti

LUCI Marco Giusti

COREOGRAFIA Lionel Hoche

CAST

Fallito / Pietro Spagnoli

Delirio / Mattia Olivieri

Sospiro / Giovanni Sala

Ritornello / Josh Lovell

Stonatrilla / Julie Fuchs

Smorfiosa / Andrea Carroll

Porporina / Serena Gamberoni

Passagallo / Alessio Arduini

Bragherona / Alberto Allegrezza

Befana / Lawrence Zazzo

Caverna / Filippo Mineccia

Ballerina / María Martín Campos*

Coro di ballerini (soprano) / María Martín Campos*

Coro di ballerini (mezzosoprano) / Dilan Şaka*

Coro di ballerini (tenore) / Haiyang Guo*

Coro di ballerini (basso) / Xhieldo Hyseni*

*Allievo dell'Accademia Teatro alla Scala

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



SOPRA

Laurent Pelly durante le prove dell'*Opera seria*



FOTOGRAFIA DI TIBERIO MARCA, BALLETO DI MARIBOR

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Peer Gynt
33

INTERVISTA A
EDWARD CLUG
Il mio viaggio con Peer
34

INTERVISTA A
CATERINA CREPAX
Un Leitmotiv di carta
39



FOTOGRAFIA DI TIBERIU MARCU, BALLETO DI MARIBOR

PEER GYNT

In un imprecisato giorno del 2005 mi imbattei in *Radio&Juliet* del Balletto Maribor di un certo Edward Clug. Quello Shakespeare di un'ora senza duelli, privo dell'odioso Tebaldo e del balcone veronese, mi parve una gioiosa boccata d'aria e musica dei britannici Radiohead. Di Clug non seguii le tracce, ma molte notizie confuse mi vennero incontro. Sino a che la nebbia non si diradò allorché il Balletto Nazionale Sloveno di Maribor presentò una *Giselle* che non poteva recare la firma dell'autore di *Radio&Juliet*. Scoprii che la compagnia diretta dal coreografo rumeno, ora al suo debutto scaligero nel balletto *Peer Gynt*, è da tempo la punta di diamante ormai richiesta nel mondo di un ampio complesso coreutico che accorpa tradizione e modernità. Dal 2003 suo direttore e vincitore di premi, Clug ha resistito a lungo all'idea di creare balletti narrativi; poi spinto da impeti esterni, ha scelto, nel 2015, *Peer Gynt*: un dramma ben poco esplorato in danza.

Che fare dei cinque atti del norvegese Henrik Ibsen, dei trenta personaggi distesi tra realismo, fantasia, profondi temi filosofici e metafisici e in viaggio tra paeselli norvegesi sino al Cairo? Accogliere Peer – scapestrato

beckettiano che “fallisce sempre, meglio e di più”, soppesare il testo di Ibsen (1867), messo in scena nel 1876 con l'apporto musicale di Edvard Grieg – per poi scegliere quei passaggi non più ma meno adatti a una trasformazione non verbale della trama? Sì, è proprio così. Dopo *Peer Gynt* il coreografo non ha fatto che ingaggiare sfide con testi complessi, come *Faust* o il *Sogno*, ancora shakespeariano, per cercare la libertà dalle catene della parola. Clug sintetizza, ripete, cerca soluzioni teatrali, e nel *Peer Gynt* esce dal binario delle musiche di scena e ne trova altre, meno abusate di Grieg. Sempre in fuga da se stesso e dai suoi doveri, alla fine Peer vuole ritrovare Solveig, la donna che lo ha sempre amato. Non è il finale sospeso di Ibsen, con Clug ci si imbatte sempre in sorprese, in qualcosa di inatteso e nell'amore in senso lato: speranza di vita, luce nel buio.

— MARINELLA GUATTERINI

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

Peer Gynt, coreografia di Edward Clug

IL MIO VIAGGIO CON PEER

Intervista a Edward Clug
di Carla Vigevani

A dieci anni dalla sua creazione, *Peer Gynt* di Edward Clug entra per la prima volta in un repertorio italiano. In occasione del debutto scaligero l'autore ci parla del suo balletto visionario, dove la musica di Grieg e la poesia di Ibsen si fondono in un linguaggio coreografico contemporaneo

“Da qualche parte nel Nord, dove tutto gira in tondo, Peer Gynt sogna a occhi aperti di cacciare un maestoso cervo bianco”. Così si apre il balletto contemporaneo in due atti tratto dall'omonimo poema drammatico di Henrik Ibsen, creato da Edward Clug nel 2015 per il Balletto del Teatro Nazionale Sloveno di Maribor e che entra per la prima volta in un repertorio italiano. Dall'8 aprile sono in scena gli artisti della Scala a interpretare questo lavoro, narrativo ma onirico, dall'evocativo impianto teatrale che accompagna il viaggio fisico e interiore di Peer, leggendaria figura del folklore nordico, personaggio drammatico tra i più complessi usciti dalla penna di Ibsen.

cv Quest'anno cade il decimo anniversario dalla creazione di *Peer Gynt*, il suo primo balletto narrativo a serata intera. A dieci anni di distanza, dove colloca questa produzione all'interno del suo percorso?

EC *Peer Gynt* rappresenta un passo importante nel mio percorso artistico, ha rivelato la mia natura di narratore di storie e il mio vero io artistico. Ironicamente, la storia di Peer Gynt parla proprio del contrario, di un

personaggio che spreca la sua vita resistendo e fuggendo costantemente dal suo vero io... Prima di allora ero più interessato a interpretazioni astratte di opere letterarie, come *Radio & Juliet*, adattamento di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare sulla musica dei Radiohead. Quando la richiesta di balletti narrativi è aumentata, ho cercato un titolo che non fosse già stato adattato per la danza troppe volte. Volevo trovare un mio linguaggio che fosse diverso da quello dei balletti narrativi consolidati. *Peer Gynt* mi ha offerto la base perfetta per farlo, ed è stato un viaggio incredibile! Dalla prima di dieci anni fa, è diventato un balletto molto popolare, riproposto in dieci teatri in tutta Europa. Il decimo è proprio il Teatro alla Scala: non poteva esserci sede più prestigiosa per celebrare questo anniversario!

cv Ibsen e Grieg: come si è posto nei confronti dei due autori?

EC Il *Peer Gynt* di Ibsen copre una vasta gamma di generi: dal realismo alla fantasia, fino a toccare temi filosofici e metafisici profondi. Da un lato questo mi attraeva, ma allo stesso tempo era una grande sfida tradurre questa diversità in un'opera non verbale come il

FOTOGRAFIA DI ŠIMEN ZUPANČIČ



balletto. La mia preoccupazione principale era trasferire nel movimento la profondità emotiva e simbolica dell'originale, in modo che il pubblico non solo comprendesse la storia, ma la visse intensamente. Attraverso la danza, linguaggio aperto per eccellenza, ho voluto creare per il pubblico uno spazio da riempire con le proprie esperienze, per connettersi con la narrazione a un livello più profondo e personale. La musica è stata la prima grande sfida che ho affrontato, ancora prima di immergermi nel contenuto. Le *suites* tratte dalle musiche di scena composte per l'opera di Ibsen sono molto popolari e non potevo pensare di creare una coreografia basandomi solo su di esse. Ibsen e Grieg hanno dato ciascuno la propria interpretazione di *Peer Gynt*; il mio obiettivo era trovare un approccio personale, creando un ponte tra le loro visioni e portandole in un nuovo contesto. Ad esempio, quando ho iniziato a leggere l'opera, mi è subito venuta in mente l'immagine della caccia al cervo. Ho pensato che potesse avere un potenziale coreografico, ma non c'era una musica adatta a quella scena nella partitura di *Peer Gynt*. Così ho iniziato a cercare in altre composizioni di Grieg qualcosa che potesse sostenere quel momento e ho scoperto il *Quartetto per archi n. 1*. Quella è diventata la scena d'apertura del balletto e oggi quando la guardo mi sembra che la musica sia stata composta appositamente per quel momento. Durante la stesura del libretto ho fatto molte ricerche sull'opera di Grieg e ho scoperto un universo musicale completo. Alcuni dei suoi capolavori sono diventati pilastri all'interno del mio balletto, come i due movimenti del suo Concerto per pianoforte, i frammenti dei suoi quartetti per archi o l'Aria della *Suite Holberg*.

CV Lei ha dichiarato: "Il mio obiettivo era quello di risolvere alcuni ostacoli, cioè le limitazioni di entrambe le versioni e la loro presunta incongruenza". Come è riuscito in questo intento?

EC Sapevo fin dall'inizio che la danza in questo lavoro avrebbe avuto una base teatrale, non da ultimo per trovare una cornice all'azione. Questo mi ha dato più spazio e libertà nell'interpretazione, e anche nei miei interventi. Per esempio, ho concepito il cervo della scena iniziale come un personaggio ricorrente, che accompagna Peer per tutta la pièce, quasi come un *alter ego*. Ho anche unito tutti i personaggi astratti dell'opera – come la voce, il fonditore di bottoni e la sfinge – in un unico personaggio: la Morte. Si trattava inizialmente di una soluzione pragmatica, ma ha dato vita a un personaggio meraviglioso e complesso che segue Peer in tutto il suo viaggio. L'unico momento in cui mi sono davvero discostato dall'originale letterario è il finale. È qui che le cose nel dramma entrano in una fase complicata e un tentativo letterale di riprodurre lo stesso contenuto nel balletto avrebbe certamente

creato confusione. Ho lasciato che Peer tornasse ai suoi ricordi del giorno del matrimonio, come se stesse rivedendo la propria vita prima di tornare da Solveig. Questo non avviene nell'originale, ma funziona come ultima apparizione visiva di tutti i personaggi dell'opera, come conclusione giudicante del suo viaggio.

CV Chi è Peer Gynt per lei? Come ha connotato coreograficamente e stilisticamente all'interno del balletto questo e gli altri personaggi ibseniani?

EC La personalità di Peer Gynt è un amalgama di contraddizioni. La sua curiosità lo spinge a cadere in tentazioni che lo fanno finire sempre nei posti sbagliati e in situazioni imbarazzanti. Rinnega il suo vero io nella determinazione a raggiungere il potere e il controllo. Allo stesso tempo è un artista che osa sognare e che si confronta con le regole e il conformismo. Con questo ritratto in mente, mi sono avvicinato al personaggio in modo istintivo, il che mi ha aiutato a progettare un ruolo complesso e impegnativo. Nel mio balletto si ritroveranno molti dei personaggi del dramma, alcuni invece sono stati inventati, come il ruolo del cervo, che è diventato indispensabile nel balletto. Questa decisione è stata fruttuosa non solo per la coreografia, ma anche per varcare le porte del surreale e del fantastico. Lo stesso vale per gli altri ruoli che interagiscono con Peer nel suo epico viaggio, dal regno dei troll al manicomio del Cairo fino al ritorno al suo villaggio.

CV In questa visione teatrale completa, il movimento coreografico non può scindersi dall'apporto della musica, della parola, e nemmeno da quello dell'allestimento dunque di scene, costumi, luci. Quale mondo vedremo sul palcoscenico?

EC L'azione è integrata in un linguaggio teatrale coerente, studiato per aiutare lo spettatore a orientarsi nella storia. Lo stile o la stilizzazione del movimento è dettato dagli strumenti espressivi di Ibsen, che si prolungano nella mia visione coreografica. Lavoriamo con un'idea apparentemente semplice e funzionale, capace di trasformarsi da immagini grandiose a spazi vuoti. Nel primo atto, la strada ellissoidale evidenzia l'idea – o forse l'illusione – di un movimento circolare, in cui tutto sembra riportare al punto di partenza. Il secondo atto si apre su uno spazio libero, che invita Peer Gynt a lasciarsi trasportare dalla sua immaginazione. Seguiamo il suo viaggio fino al ritorno a casa, lungo la strada frammentata dei suoi ricordi. In generale, evitiamo rappresentazioni troppo didascaliche, preferendo un linguaggio evocativo che stimoli l'immaginazione dello spettatore e lo coinvolga pienamente in questo percorso. All'inizio del secondo atto ci sarà una risata, e non vedo l'ora di quel momento. Lo spettacolo è ricco di simbolismi e colpi di scena

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Edward Clug in prova con Navrin Turnbull e Caterina Bianchi

inaspettati, che suscitano ironia o umorismo, o sfiorano l'assurdo. L'essenza di Ibsen emerge nelle scelte e nelle decisioni che mettono a nudo la natura umana – e a tratti disumana – del protagonista, rendendo *Peer Gynt* un'esperienza teatrale coinvolgente, capace di emozionare gli artisti e di toccare profondamente il pubblico.

CV Questo porta a riflettere sul senso di realizzare al giorno d'oggi balletti narrativi attraverso un linguaggio contemporaneo.

EC Io credo nel potere del teatro e nella sua necessità oggi. Credo nei legami invisibili che si possono creare tra l'artista e lo spettatore durante lo spettacolo. Dobbiamo aspirare a queste relazioni e sfidare noi stessi nel processo di scoperta.

CV Una scoperta anche per gli artisti scaligeri che lo affrontano per la prima volta. Nel rimontare questo lavoro, cosa richiede ai suoi interpreti?

EC Ogni volta che riportiamo in scena il balletto, nasce un nuovo dialogo con gli artisti. Le esperienze passate sono preziose, ma ci lasciamo ispirare da nuove possibilità. Alla Scala c'è un talento straordinario, e lo vogliamo valorizzare con questa nuova versione.

— CARLA VIGEVANI

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

PEER GYNT

Balletto in due atti
Nuova produzione Teatro alla Scala

COREOGRAFIA E LIBRETTO Edward Clug
ASSISTENTI COREOGRAFO Miloš Isailović
e Mirjana Šrot

MUSICA Edvard Grieg
DIRETTORE Victorien Vanoosten
PIANOFORTE Leonardo Pierdomenico

SCENE Marko Japelj
COSTUMI Leo Kulaš
LUCI Tomaž Premzl

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
Coro dell'Accademia Teatro alla Scala

Scene, attrezzatura e costumi del Wiener Staatsballett, 2018
realizzati da ART FOR ART Theaterservice GmbH, Vienna



FOTOGRAFIA DI VITO LONASSO

UN LEITMOTIV DI CARTA

**Intervista a Caterina Crepax
di Elisabetta Tizzoni**

Caterina Crepax trasforma la carta in arte e memoria familiare. Nella mostra “Lo sguardo nascosto” al Museo Teatrale alla Scala le sue sculture dialogano con la danza e la tradizione

Per Caterina Crepax, *paper artist* e architetto, la carta non è solo il materiale con cui esprimere la propria arte, ma è un vero e proprio affare di famiglia. Ci sono le pagine degli spartiti musicali su cui suonava suo nonno Gilberto, i fogli su cui suo padre Guido disegnava i celebri fumetti di Valentina e adesso c'è lei, Caterina, che con le carte più preziose e stravaganti ha realizzato le “sculture danzanti” che animano il percorso espositivo della mostra “Lo sguardo nascosto - La danza dietro il sipario” allestita al Museo Teatrale alla Scala.

ET Iniziamo partendo dalla fine, ovvero dalle sue ultime creazioni realizzate per la mostra.

Com'è nata questa collaborazione?

CC È stata Margherita Palli, con cui avevo già lavorato in diverse occasioni, a coinvolgermi nel progetto. Mi ha parlato della mostra fotografica di Gérard Uféras sul Corpo di Ballo della Scala che si apprestava ad allestire e stava cercando qualche elemento che rendesse più dinamico il tutto. Sembra quasi un ossimoro parlare di staticità con la danza che è movimento allo stato puro, ma le serviva qualcosa di più plastico a livello di allestimento, che potesse coniugarsi al meglio con le fotografie, per restituire il loro slancio vitale valorizzandole al massimo. Così mi sono messa a studiare.

ET Da dove è partita?

CC Ho letto libri, guardato foto e video per osservare e studiare il movimento non solo del corpo ma anche dei piedi, per realizzare le scarpette di carta che sono in mostra. Mi ha affascinato fin da subito il tutù e quella sorta di dicotomia tra la sua semplicità estrinseca e la sua complessità progettuale: tanti strati di leggerezza con diversi pesi da gestire. Così sono andata ai Laboratori della Scala e mi si è aperto un mondo.

ET In che senso?

CC Il tutù era un oggetto a cui non avevo mai pensato di ispirarmi e che invece si presta molto alla creatività. Non solo vederne così tanti nei Laboratori mi ha stimolato, ma ricrearli con la fantasia mi ha divertito molto. Avevo inizialmente pensato di farne uno rosa, il colore simbolo della mostra, ma alla fine abbiamo deciso di mantenere un'uniformità tonale.

ET Nel percorso espositivo ci sono cinque tutù, molto diversi tra loro. Da dove ha preso ispirazione?

CC Ho cercato con alcuni di tracciare un po' un'evoluzione storica, partendo dal tutù “Romantica”, dove c'è un po' della *Sylphide* e qualche richiamo alle

Tutù “Piumetta” di Caterina Crepax esposto nella mostra “Lo sguardo nascosto - La danza dietro il sipario” al Museo Teatrale alla Scala

ballerine di Degas. La consistenza del tutù, quel suo essere un po' fragrante come la pasta sfoglia a strati, mi ha fatto venire l'idea di utilizzare i pirottini dei pasticcini per il tutù "Preziosa". Ispirato alla musica c'è il tutù "Armonica", composto da diversi spartiti che giusto due mesi prima di essere invitata a collaborare alla mostra mi erano stati regalati da una delle mie migliori amiche, figlia per altro di una ballerina e di un maestro del coro.

ET In mostra c'è anche un tutù che omaggia Carla Fracci.

CC Per la mia generazione Carla Fracci è stata un mito. Avevo visto il film ispirato alla sua storia e mi ero commossa. Era detta "la libellula della danza" e così ho avuto l'idea. Prendo spesso spunto dalla natura, dagli animali, così per un tutù che la rappresentasse ho immaginato tante ali di libellula. È stato il più difficile sia da imbastire - ho dovuto usare il filo di ferro per sostenerlo - sia per ottenere quella trasparenza delle ali, ho usato carta di seta che ho incollato con del Vinavil... perché dove normalmente si cuce, io incollo.

ET Invece gli ultimi due "corpetti"?

CC Nel tutù "Apollinea" c'è effettivamente un corpo. Mi sono ispirata al balletto *Apollon musagète* di Stravinskij e ho cercato di evidenziare la fisicità modellando il vestito come se fosse una statua antica. Infine, c'è il tutù "Piumetta", con le piume ritagliate in carta che forse più di tutti trae in inganno. La mia scommessa è un po' questa: quella di ingannarti, con la carta che sembra quasi tessuto.

ET Com'è nata questa passione per la carta?

CC Vedendo mio padre realizzare i suoi soldatini dipinti per giocare con i suoi amici, una sorta di Risiko per cui aveva disegnato anche un tabellone. Piccolo aneddoto: tra quegli adulti impegnati nelle più disparate operazioni militari, c'era anche Claudio Abbado, con cui mio padre è sempre stato molto amico fin da bambino. Ricordo che quando veniva a casa metteva il disco della sua direzione di *Aleksandr Nevskij* e giocava con mio padre, si esaltavano un sacco.

ET Quindi diciamo che era il suo modo di partecipare e di entrare in quell'universo creativo.

CC Era sicuramente un modo per avvicinarmi a lui. Tra l'altro, mio padre si ispirava a me bambina per rappresentare l'infanzia di Valentina e in una storia la disegna con le forbici in mano mentre taglia le carte da gioco di *Alice nel paese delle meraviglie*. L'ho sempre un po' interpretato come se avesse voluto tracciare un sentiero, una premonizione che poi avrei veramente lavorato sempre con le forbici in mano.

ET Poi però è diventata architetto. Quando ha capito che si stava prospettando un nuovo orizzonte lavorativo?

CC Un giorno un mio amico mi chiese di allestire lo stand per Molteni al Salone del Mobile con dei vestiti di carta. È stata una sfida, non avevo nozioni né di sartoria né di moda, mi sono presa dei manichini di polistirolo e ho realizzato delle sculture che piacquero molto. Poi hanno cominciato a commissionarmi molte altre opere sempre con la carta e piano piano ho lasciato il mio lavoro di architetto e sono entrata sempre più nel vivo di questo strano mondo senza una vera storia, almeno in Italia, e che invece ha una grande tradizione soprattutto in Oriente.

ET Lei viene da una famiglia di artisti che ha un legame con la Scala, può raccontarci questo *fil rouge*?

CC Partirei da mio nonno paterno Gilberto, primo violoncello alla Fenice di Venezia e poi con Toscanini alla Scala, quando venne ricostruita dopo la guerra. Anche i suoi due fratelli erano musicisti, uno violinista e l'altro violista, tra l'altro quest'ultimo faceva parte del Quartetto Veneziano del Vittoriale, chiamato così da Gabriele D'Annunzio. Mio padre Guido non era un musicista, ma tra i suoi primi incarichi professionali ha illustrato centinaia di cover di dischi e certe volte si divertiva proprio a disegnare la linea musicale nei suoi fumetti. Era un grande appassionato di musica classica e jazz, ma la cosa che adorava di più era accompagnare suo padre in Scala e ascoltarlo suonare.

ET Una storia di Valentina è dedicata proprio al violoncello di suo nonno Gilberto.

CC Quando morì, mia nonna voleva far continuare a vivere il suo strumento, un prezioso Rogeri del 1717 appartenuto a Paganini, e decise di venderlo. Per mio padre fu quasi un doppio lutto perché in un certo senso quello strumento rappresentava il nonno, quel suono era suo padre. Così decise di dedicargli un racconto, dove tutti vogliono questo violoncello e tentano di rubarlo. C'è un lieto fine a questa storia: quello strumento tanto amato continua a prosperare tra le mani di Enrico Dindo, che quando lo suona sembra abbracciarlo.

ET E poi c'è un'altra storia di suo padre Guido ambientata al Piermarini.

CC Una sorta di giallo in cui i palchi e gli spazi del Teatro sono ben riconoscibili. Mi è stato chiesto di ricavarne un pannello da mettere in mostra proprio per raccontare, in maniera un po' naïf, questo filo che collega mio nonno, mio papà e me, perciò ho inserito anche un'altra storia, *L'intrepida Valentina di carta*, dove

FOTOGRAFIA DI SUSANNA PERZOLI



Caterina Crepax al lavoro su una sua scultura

mio padre ritrae una Valentina undicenne con le mie sembianze, nei panni della ballerina di carta della celebre fiaba di Andersen *Il soldatino di piombo*.

ET Un'ultima curiosità sulle nostre "ballerine di carta". Una volta conclusa la mostra, dove andranno?

CC In realtà è una domanda a cui non so dare ancora una risposta, sarebbe bello se si riuscisse a trovare almeno per qualcuna una collocazione che le valorizzi. Nonostante il mio laboratorio sia abbastanza grande, potrei tenerne allestite giusto un paio e mi dispiacerebbe impacchettarle e stivarle.

— ELISABETTA TIZZONI

Laureata in Lettere moderne e Storia dell'arte, ha pubblicato articoli per l'editore Campisano e il BTA. Ha studiato Pianoforte e Musicologia e collabora con il Museo Teatrale alla Scala

TEATRO ALLA SCALA

LO SGUARDO NASCOSTO

La danza dietro il sipario

Fotografie di GÉRARD UFÉRAS

12.02 — 14.09.25

A cura di Paola Calvetti e Livia Corbo

Museo Teatrale alla Scala

Largo Ghislini 1
Piazza Scala, Milano

www.museoscala.org

Allestimento: Margherita Paggi

SCALA | ROLEX | FERRAGAMO | SAMSUNG



03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Johannes-Passion



FOTOGRAFIA DI Ensemble Pygmalion

JOHANNES PASSION

Non era ancora trascorso un anno da quando Johann Sebastian Bach aveva assunto l'incarico di *Kantor*, che già a Lipsia si commentava il suo progetto di *regulierte Kirchenmusik*. Ma nessuno si sarebbe aspettato di udire qualcosa di simile alla *Johannes-Passion*. E invece, dopo aver composto una cantata nuova per quasi ogni festività e aver celebrato il Natale con un imponente *Magnificat*, Bach scelse di rivolgersi alla sua comunità con una sorta di "predica al quadrato" in occasione dei Vespri del Venerdì Santo, presentando la prima grande *Passione* oratorio, figlia tanto delle mode più recenti quanto di un pensiero teologico-musicale severo e magniloquente. Al centro stava il Vangelo di Giovanni, con la sua raffigurazione di un Cristo che, con austera consapevolezza, si consegna frettolosamente al processo dinanzi alle autorità religiose e civili, e in definitiva alla morte.

La vicenda, dopo tutto, è nota. Ma dove si riconosce la mano di Bach?

Innanzitutto nell'architettura su più ordini: la concitata narrazione evangelica, affidata alla voce dell'Evangelista e delle *dramatis personae* (Pietro, Pilato, le *turbae*, insieme a Gesù), si amplifica nelle riflessioni poetico-musicali del fedele credente (le arie) e dalla comunità (i corali). Ne scaturisce una mediazione tra Parola sacra e coscienza credente che, grazie alla musica, oltrepassa il piano della razionalità per "mòvere gli affetti". Un esempio paradigmatico è il coro introduttivo *Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm*: alla proclamazione gloriosa della regalità di Cristo, intonata dalle voci, si intreccia il ricamo dei violini, che ne evocano l'ineffabile immacolatezza. Oppure, si pensi all'aria *Ach, mein Sinn*: la intona quella stessa voce di tenore che, narrando il tradimento

di Pietro, ci è appena entrata nella carne per provare l'amarezza del suo pianto, e che ora implora la grazia nella consapevolezza della profonda fragilità umana. Non è altrettanto benevolente lo sguardo di Bach quando, nel porre in musica gli interventi del *turbae* e dello stesso Pilato durante il processo a Cristo, costruisce uno sfaccettato gioco di specchi, detti e sottesi. Questa trama si allenta solo nell'aureo dittico (*Betrachte, Erwäge*): contemplando il Cristo flagellato, il fedele vi riconosce il sapore agrodolce di una sofferenza redentrice, concretizzata nella splendida immagine di un arcobaleno. Eppure, il destino di Cristo è segnato: *Es ist vollbracht*, intona dolente il contralto con l'ormai desueta viola da gamba, su una linea discendente che richiama il lamento funebre. Ma Bach non abbandona la sua comunità allo sgomento, guidandola sino alla fine in quella catarsi di cui la musica è ingrediente indispensabile: a termine di un rito complesso e sofferto, giungono come un balsamo la cullante invocazione al riposo in pace di Cristo (*Ruhet wohl*) e la preghiera per il perdono eterno (*Ach Herr, laß dein lieb Engelein*).

A tre secoli di distanza, questa *Passione* appare come un monumento perfetto. Bach, invece, non esitò a rimettervi mano, presentandola profondamente rielaborata per la Settimana Santa del 1725, in una Lipsia che, nel frattempo, aveva ascoltato per quasi un anno le sue cantate corali. Ma questa è un'altra storia.

— MARIA BORGHESI

Docente di Storia della musica al Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza e Vicepresidente di JSBach.it – Società Bachiana Italiana

Da non perdere

6 APRILE, ORE 11

CONCERTO DA CAMERA

I professori dell'Orchestra del Teatro alla Scala, per il ciclo di concerti da camera nel Ridotto dei Palchi, eseguono musiche di Mieczyslaw Weinberg, Sergej Prokof'ev e Dmitrij Šostakovič.

6 APRILE, ORE 20

IGOR LEVIT

Per il ciclo "Grandi pianisti alla Scala" il russo Igor Levit è atteso con un programma che spazia dalla *Fantasia cromatica e fuga* in re min. di Bach, alle *Quattro Ballate* di Brahms, alla trascrizione di Liszt della Sinfonia beethoveniana "Eroica".

8 APRILE, ORE 18

LETTURE E NOTE

Per il ciclo "Letture e note al Museo" Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Gastón Fournier-Facio, curatore del volume *Le stanze di Liszt, a Roma, in Vaticano, a Tivoli* edito da Timia Edizioni

10 APRILE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della prima assoluta del *Nome della rosa* di Francesco Filidei, Gianluigi Mattiotti incontra il pubblico insieme al compositore con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Un'opera in forma di rosa".

13 APRILE, ORE 11

CONCERTO DA CAMERA

Per la Stagione di musica da camera nel Ridotto dei Palchi, i professori d'Orchestra della Scala eseguono *Le ultime sette parole di Cristo sulla Croce* di Haydn per quartetto d'archi e il *Quartetto n. 12* in si bemolle magg. di Mozart.

14 APRILE, ORE 16

TUTTI ALL'OPERA! VOL. IV

Per il ciclo "Invito alla Scala" Mario Acampa cura un percorso multidisciplinare tra le arie più famose del repertorio operistico europeo tra Settecento e Novecento attraverso musica, canto e tante curiosità.

14 APRILE, ORE 20

LAHAV SHANI

L'israeliano Lahav Shani torna a dirigere la Filarmonica della Scala con un programma che prevede il *Concerto op. 64* in mi min. per violino e orchestra di Mendelssohn-Bartholdy con Joshua Bell e la *Sinfonia n. 9* in mi min. op. 95 *Dal nuovo mondo* di Dvořák.

26 APRILE, ORE 20

MILANO MUSICA

Per l'inaugurazione della nuova rassegna di Milano Musica "Francesco Filidei. Fiori, tempo, respiro" Léo Warynski dirige l'Ensemble intercontemporain e l'Ensemble vocale Les Métaboles, con Dimitri Vassilakis al pianoforte. Il programma del concerto è interamente dedicato a Francesco Filidei.

27 APRILE, ORE 11

CONCERTO DA CAMERA

I professori dell'Orchestra del Teatro alla Scala, per il ciclo di concerti da camera nel Ridotto dei Palchi, eseguono musiche di Boccherini, Mozart e Weber.

28 APRILE, ORE 18

DISCHI E TASTI

Per il ciclo "Dischi e tasti" Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala la pianista Sara Costa per parlare del disco *Johannes Brahms – Evocations* (Da Vinci Classics).

28 APRILE, ORE 20

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO

Anche quest'anno gli Allievi della Scuola di Ballo incontrano sul palcoscenico della Scala i grandi maestri del repertorio classico, moderno e contemporaneo.

Mostre a Milano

FINO AL 29 GIUGNO 2025

PALAZZO REALE ART DÉCO. IL TRIONFO DELLA MODERNITÀ

Aprè al pubblico a Palazzo Reale la mostra "Art Déco. Il trionfo della modernità" nell'anno del centenario di uno dei più noti eventi espositivi del Novecento: l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, aperta a Parigi nel 1925.

L'esposizione universale non solo codificò un nuovo gusto estetico internazionale, diffusosi rapidamente in Europa nel primo Dopoguerra, appunto lo "Stile 1925" o "Art Déco", ma che in particolare decretò universalmente il successo delle arti decorative italiane. In questa nuova dimensione raffinata ed elegante – tra alto artigianato artistico e produzione industriale – si pongono le fondamenta per quella sintesi fatta di qualità dei materiali, straordinarie competenze tecniche e creatività uniche, nota in tutto il mondo come "Made in Italy".

Per celebrare questo anniversario e nell'ambito di una riflessione critica sulla cultura e sull'arte in Europa, con particolare attenzione all'Italia degli anni Venti, nasce la mostra "Art Déco. Il trionfo della modernità", in programma a Palazzo Reale a Milano fino al 29 giugno 2025, curata da Valerio Terraroli e promossa dal Comune di Milano-Cultura, prodotta da Palazzo Reale e 24 ORE Cultura-Gruppo 24 ORE.

Allestimento, della mostra "Art Déco. Il trionfo della modernità"



FOTOGRAFIA DI Carlotta Coppo

DER

RING

DES NIBELUNGEN

Richard Wagner

1-15 MARZO 2026

TUTTO IN UNA SETTIMANA COME WAGNER DESIDERAVA

Nel 150° anniversario della prima esecuzione assoluta a Bayreuth (1876), la Tetralogia del Ring di Wagner torna alla Scala a marzo 2026 per due cicli completi, ciascuno in una settimana e con due diversi direttori di fama mondiale: Alexander Soddy e Simone Young. Un'immersione totale nel più visionario viaggio nel tempo e nell'uomo che il teatro musicale abbia creato, riletto dalla regia di David McVicar.

Abbonamenti

Gli abbonamenti per ciascuno dei due cicli della Tetralogia sono disponibili a partire dal 23 aprile 2025, al termine della prelazione riservata agli abbonati alla Stagione e ai sostenitori del progetto. Per i posti di platea e i palchi più centrali sono previste delle formule di abbonamento PREMIUM dedicate, che oltre alla miglior scelta di posti, includono benefit esclusivi e un servizio di ristorazione per le recite.

Biglietti singoli

I posti rimanenti, inclusi gli altri posti di galleria, saranno disponibili in vendita come singoli biglietti per ciascuna recita a partire dal 6 novembre 2025.

I Ciclo
Simone
Young

1 /03

3 /03

5 /03

7 /03

II Ciclo
Alexander
Soddy

10 /03

11 /03

13 /03

15 /03

DAS RHEINGOLD

SIEGFRIED

GÖTTERDÄMMERUNG

DIE WALKÜRE



SCOPRI DI PIÙ SUL SITO
WWW.TEATROALLASCALA.ORG



RUBRICHE

PORTFOLIO BOZZETTI
E FIGURINI
Bouchène alla Scala
51

NOTE D'ARCHIVIO
Romanzi in musica
54

CROSSOVER
Le cento vite di
un libro-labirinto
56

VOCI ALLA SCALA
La voce oltre il limite
59

TEATRO ALLA MODA
Verità e menzogna
delle maschere
62

LIBRI
Il vero volto di Salieri
66

DISCHI
Un Requiem
di carne e sangue
67

MEMORIE DELLA SCALA
Casorati in scena
68

SCALIGERI
Giulia Rovella
71

BOUCHÈNE ALLA SCALA

Bozzetto per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, regia di Pierre Bertin, 1953



Il volume *Bouchène alla Scala* è una delle ultime pubblicazioni degli Amici della Scala.

Dimitri Bouchène (1893-1993) è tra gli ultimi esponenti di quella tradizione pittorica russa emigrata in Europa occidentale dopo la Rivoluzione, che ha dato un'impronta inconfondibile alla storia della scenografia e del costume teatrale nel Novecento. L'artista cresce alla scuola rigorosa di Alexandre Benois, ma è capace di una fascinosa sintesi personale. Alla Scala si impone negli anni Cinquanta con un *Pelléas et Mélisande* di Debussy diretto da De Sabata, immerso dallo scenografo in una foresta viva e proliferante. Altre celebri produzioni furono *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi-Ghedini (per i costumi) e *Cyrano* di Alfano. Ovunque, è la sua pennellata fragile e reattiva alle minime rifrazioni di luce, è il suo gusto per i colori freddi e impolverati a segnare un esito stilistico di rara eleganza.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



Figurino per *Cyrano de Bergerac* di Franco Alfano, regia di Fernand Ledoux, 1954



Figurino per *Cyrano de Bergerac* di Franco Alfano, regia di Fernand Ledoux, 1954



Figurino per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, regia di Pierre Bertin, 1953



Bozzetto per *Le nozze di Aurora* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, coreografia di Marius Petipa, 1956



AMICI DELLA SCALA

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

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

ROMANZI IN MUSICA

La nuova opera di Francesco Filidei dal *Nome della rosa* di Umberto Eco riapre il dialogo tra narrativa e palcoscenico. Un viaggio che Casa Ricordi guida da oltre un secolo

Con la nuova commissione a Francesco Filidei di un'opera tratta dal *Nome della rosa* di Umberto Eco, il Teatro alla Scala e Casa Ricordi si fanno ambasciatori del fenomeno di "ritorno al romanzo" in atto nel mondo del teatro d'opera contemporaneo: scrittori come Margaret Atwood, Gabriel García Márquez, Maurice Sendak, Michael Cunningham, Roald Dahl, sono solo alcuni dei tanti autori di oggi recentemente adattati in forma di libretto per essere messi in musica. Per un editore come Casa Ricordi, il romanzo ha sempre costituito un mezzo privilegiato per far breccia nei desideri dei compositori: nell'aprile del 1903, per riempire le giornate di un Puccini costretto a letto in seguito a un gravissimo incidente d'auto, la casa editrice comunica al compositore di aver sottoscritto a suo nome l'abbonamento al periodico "Romanzo mensile", una collana del Corriere della Sera dedicata a pubblicazioni di più o meno recente popolarità. L'obiettivo è solleticare la curiosità di Puccini,

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.

autore tanto facile all'entusiasmo per un nuovo soggetto da mettere in musica quanto propenso a trascinarsi in stato depressivo per mesi quando lo stesso soggetto non è più di suo gradimento. Nell'arco della carriera passata fra le mani dell'editore Ricordi, Puccini e suoi librettisti – autodefinitisi "cacadubbi e pisciaincertezze" (lettera di Luigi Illica a Puccini, ca. 1906) – hanno vagliato e/o lavorato a oltre venti soggetti letterari, da Tolstoj a Kipling passando per Dumas e Hugo per il quale, con improvviso quanto breve entusiasmo condiviso in una lettera al solito Illica, Puccini arriva a immaginare l'impatto scenico di *Notre-Dame de Paris*: "Quasimodo fra le guglie colle campane (il palcoscenico trasformato nel sopra di Notre Dame coi famosi marmorei mostri sporgenti – tu mi capisci) poi la madre di Esmeralda (credo che sia lei) nel sotterraneo che parla dal di sotto attraverso la graticola poi e poi tante cose e tanti avvenimenti che non ricordo... bisogna che rilegga".

Per l'editore è un incubo: Giulio Ricordi e il figlio Tito passano anni a mercanteggiare in qualunque modo per ottenere per primi i diritti dei romanzi e drammi (in alcuni casi pagati a peso d'oro) vagheggiati dal compositore. In realtà, l'operazione di acquisto ha un salvagente: quando Puccini capisce che un romanzo non fa al caso suo, la casa editrice può proporlo ad altri compositori della scuderia Ricordi (avverrà così, per esempio, per la burrascosa relazione con D'Annunzio o per il romanzo *La Femme et le Pantin* di Pierre Louÿs che diventerà *Conchita* nelle mani di Riccardo Zandonai). Da editore, Ricordi conosce benissimo l'impatto che la distribuzione e popolarità di un libro può avere sull'immaginario collettivo di una nazione che legge poco ma "partecipa" molto: l'opera, infatti, condivideva col romanzo ottocentesco un approccio alla Storia collettivo e transmediale, dove immagini e immaginato vanno di pari passo con drammaturgie ripetibili a puntate (nel caso del romanzo) o secondo le convenzioni musicali (le opere). Antonio Ghislanzoni, redattore della *Gazzetta musicale di Milano* (*house organ* di Casa Ricordi) e librettista di razza, dopo anni passati a tribolare con i compositori per la riduzione di romanzi a libretti, suggerisce a Giulio Ricordi un progetto editoriale per semplificare la vita di tutti: "Non le pare che riuscirebbe opportuna e fors'anche attraente, la pubblicazione in appendice di una dozzina di racconti storici e fantastici, atti a fornire



argomenti da melodrammi?... Non si tratterebbe di schemi sceneggiati, ma semplicemente di temi esposti in forma narrativa, con qualche accenno sull'epoca, sui costumi, sul scenario. Una volta invogliati dell'argomento, i maestri potrebbero, da loro, o col soccorso di qualche abile poeta, ridurre e sceneggiare la favola in guisa che ne uscisse un libretto passabile".

D'altro canto, chi più titolato di Ghislanzoni – che aveva tentato l'impossibile con la riduzione a libretto del romanzo-simbolo della letteratura italiana, *I promessi sposi* messi in musica da Errico Petrella nel 1869 – per tale proposta? Non è un caso se tra i primi progetti editoriali del fondatore Giovanni Ricordi ci fu proprio una serie di dodici litografie dedicate ad alcuni episodi del romanzo (1828-30, incisioni di Gallo Gallina). A testimonianza dell'importanza rivestita dall'immaginario visivo intorno ai soggetti delle opere, l'Archivio Storico Ricordi conserva non solo i figurini e i bozzetti di alcuni allestimenti dedicati ai *Promessi sposi*, ma anche le fotografie di quei luoghi manzoniani così lontani e così vicini dai palcoscenici blasonati del teatro d'opera.

— CARLO LANFOSSI
Collaboratore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

SOPRA
L'interno della casa di Lucia in Acquate, fotografia di Giovan Battista Ganzini tratta dalla pubblicazione *Vedute prese dal vero nei dintorni di Lecco e altrove illustrative del Romanzo I promessi sposi*, 1869
Archivio Storico Ricordi

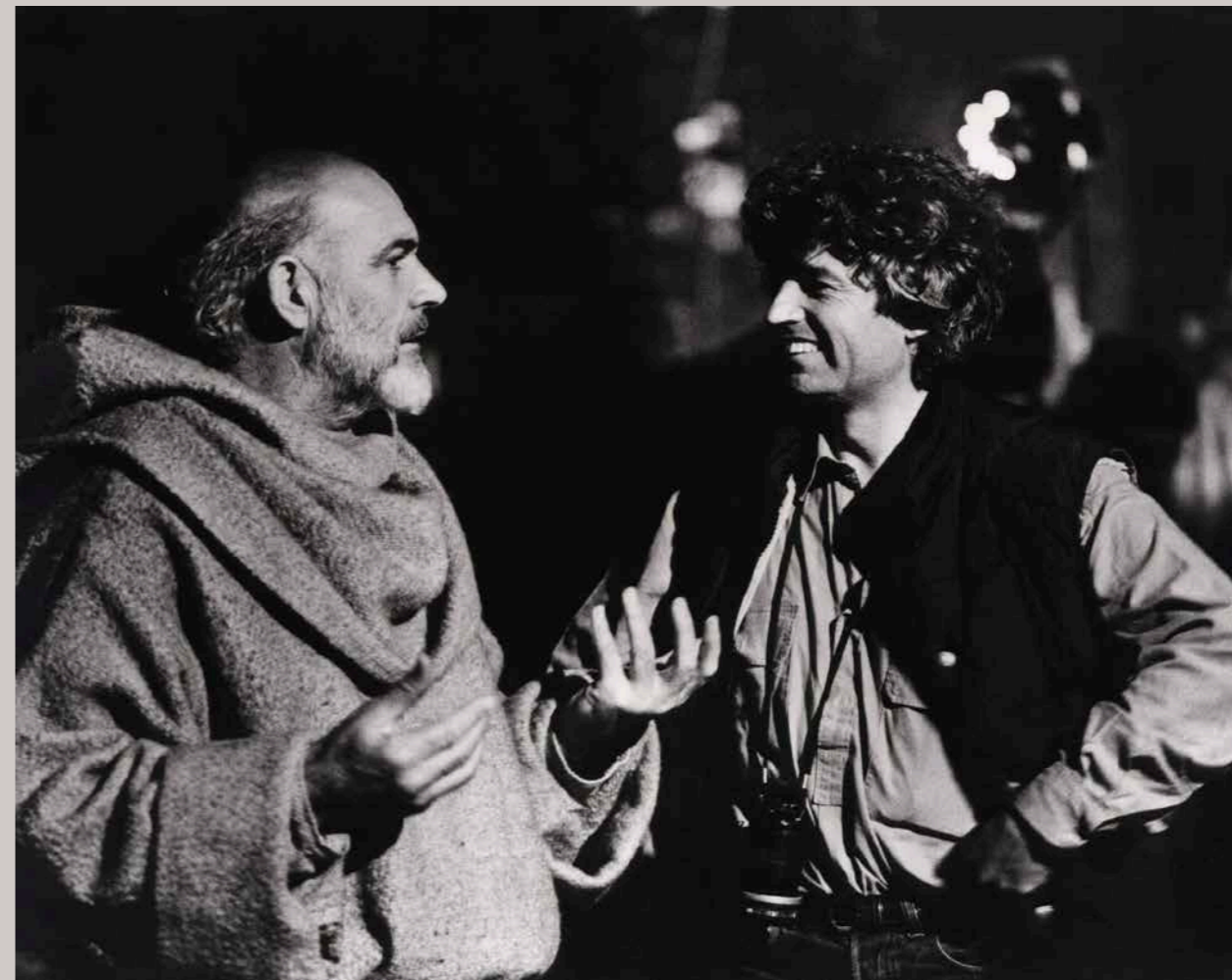
L'opera in dialogo con altri mondi:
linguaggi, generi e culture a confronto

LE CENTO VITE DI UN LIBRO- LABIRINTO

Il nome della rosa di Umberto Eco ha attraversato cinema, tv, fumetti e videogiochi e ora, con Francesco Filidei, diventa un'opera, confermandosi un enigma sempre attuale

“Era una bella mattina di fine novembre”: questo è l'incipit del primo capitolo del *Nome della rosa*, l'esordio come romanziere di Umberto Eco e uno dei libri di maggior successo degli anni Ottanta. In realtà è il terzo incipit del romanzo, contando anche introduzione e prologo e, a detta dello stesso Eco, questo attacco così banale e antimoderno è un omaggio a Snoopy e al suo “Era una notte buia e tempestosa”. La prima suggestione in cui ci imbattiamo in questo thriller medievale, pieno di citazioni latine e di erudizione, è dunque pop, ed è la vera chiave per ricostruire la fortuna che questo romanzo ha avuto e continua ad avere su medium diversi: dal cinema, alla tv passando per fumetti, heavy metal, videogiochi e oggi anche opera.

Snoopy, seduto sulla sua cuccia che può diventare il Sopwith Camel dell'asso dell'aviazione della prima guerra mondiale come lo studio ovattato di un pensoso romanziere, ha una sola certezza: “Era una notte buia e tempestosa”, ma lì si ferma. Anche Eco prima di mettersi a scrivere il suo primo romanzo ha aspettato un bel po': si è documentato, certo, ma soprattutto ha disegnato.



Tutto il mondo di Guglielmo da Baskerville e di Adso da Melk è stato prima abbozzato con rapidi ma precisi tratti di penna: dalla pianta dell'abbazia ispirata alla Sacra di San Michele in Piemonte a quella della labirintica biblioteca che prendeva in prestito la pianta ottagonale da Castel del Monte in Puglia. Anche i volti dei monaci sono stati caratterizzati: Abbone da Fossanova, l'abate, il cieco Jorge da Burgos, il frate bibliotecario chiaramente ispirato allo scrittore argentino Jorge Luis Borges e poi Alinardo, Adelmo, Malachia, Berengario e Bencio, tutti nomi che Eco si era annotato con un gusto per l'accumulo che ha qualcosa di rabelaisiano. Quando ha cominciato a scrivere aveva già in mano uno storyboard: il mondo del romanzo esisteva, si trattava solo di inserirci i personaggi e farli muovere. Come in un teatrino. Quando il romanzo è uscito, nel 1980, ha avuto un successo inatteso. Era una storia poliziesca, ma era anche pieno di riferimenti oscuri alla patristica, alla teologia e alla cosmologia medievali e alle eresie; era costellato di citazioni latine, di lunghe disquisizioni filosofiche e di digressioni. Qualcuno scrisse che era

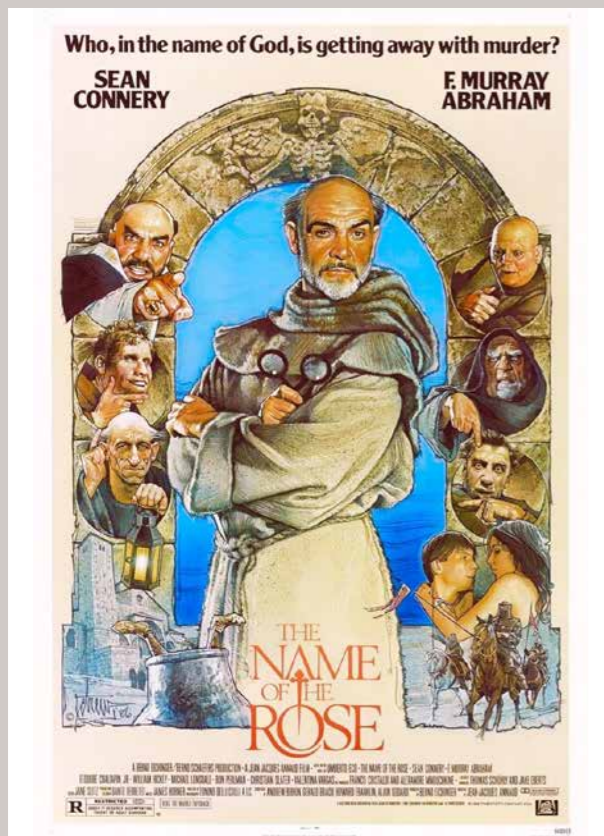
un libro che faceva sentire intelligente e colto un lettore medio con poco sforzo, ma Eco non era d'accordo: secondo lui era un romanzo che piaceva e avvinceva nonostante le difficoltà testuali che presentava. Il vero cruccio dell'autore era nella consapevolezza che *Il nome della rosa* fosse un libro ingombrante, un successo che avrebbe messo in ombra tutti i romanzi che avrebbe scritto in seguito: dal *Pendolo di Foucault* (1988) all'ingiustamente trascurato *La misteriosa fiamma della regina Loana* del 2004, fino a *Numero zero*, il suo ultimo lavoro di narrativa uscito nel 2015.

Il nome della rosa si è rivelato un labirintico congegno narrativo che negli anni continuava a crescere fuori dal controllo del suo autore e a generare dibattiti, interpretazioni, articoli e tesi di laurea. Soprattutto era una storia che cominciava a trascinare dal mondo della parola scritta in quello dell'immagine. E la cosa non può stupire perché tutto era cominciato proprio con il disegno. Quando si trattò di girare un film basato sul *Nome della rosa* fu scelto il regista francese Jean-Jacques Annaud, che ebbe l'accortezza, d'accordo con Umberto Eco, di

A DESTRA
Sean Connery
e Jean-Jacques Annaud
sul set del *Nome della rosa*, 1986

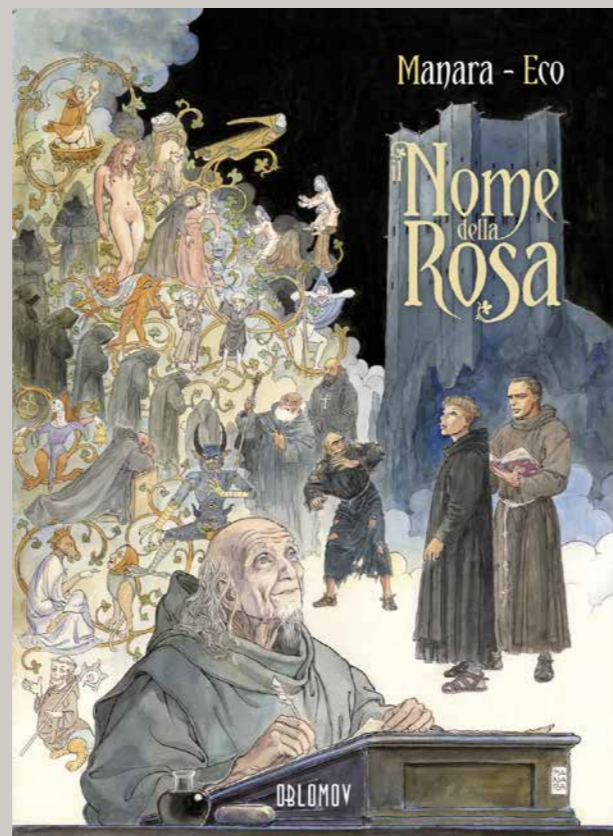
A PAGINA 58 A SINISTRA
Locandina del *Nome della rosa*
di Jean-Jacques Annaud, 1986

A PAGINA 58 A DESTRA
Graphic novel di Milo Manara
tratta dal *Nome della rosa*, 2023



non fare un film tratto dal romanzo ma piuttosto di fare, rimanendo fedele alla pratica degli antichi bibliotecari e amanuensi, un palinsesto: una rielaborazione piuttosto libera sovrapposta a un testo precedente e Sean Connery e un giovanissimo Christian Slater erano i protagonisti perfetti.

Annaud era al suo terzo film (nel 1982 aveva vinto un César con l'avventura di ambientazione preistorica *La guerra del fuoco*) e come molti registi della sua generazione, come per esempio i fratelli Tony e Ridley Scott, veniva dalla pubblicità. Da quel mondo viene il sapore tipicamente anni Ottanta del film: l'illuminazione a effetto (la fotografia era di Tonino Delli Colli), una certa stringatezza nel risolvere le scene e un indugiare con la luce sulla bellezza di scenografie e costruzioni. L'abbazia e la struttura ottagonale della biblioteca furono costruite ex novo dallo scenografo Dante Ferretti a pochi chilometri da Roma. Per anni, passando dalla via Tiberina si continuava a vedere quella torre minacciosa che i turisti più sprovveduti, da lontano, prendevano per un qualche misterioso monumento non segnalato sulle guide. Nei decenni successivi, *Il nome della rosa* ha continuato a reincarnarsi: *La Abadía del Crimen* era un videogioco spagnolo che ebbe un buon successo negli anni Ottanta su varie piattaforme e nel 2005 uscì anche un adventure game intitolato *Murder in the Abbey*, anche quello



liberamente tratto dal romanzo di Eco. Nel 1995 la storica band heavy metal Iron Maiden incise una canzone intitolata *The Sign of the Cross*, che nel testo faceva chiaro riferimento al *Nome della rosa*; sono seguite una serie tv con John Turturro e Rupert Everett nel 2019 e nel 2023 una graphic novel firmata da Milo Manara. Fino ad arrivare all'opera di Francesco Filidei in scena questa Stagione alla Scala.

Il nome della rosa ha quarantacinque anni, il suo autore è scomparso nel 2016, ma l'inchiesta poliziesca di Guglielmo da Baskerville continua a prendere forme sempre diverse, seguendo la sua vocazione originale di gioco di specchi, di labirinto e di mistero in eterna attesa di essere risolto. "La lettura è in sé labirintica" dice Umberto Eco alla fine del documentario *La rosa dei nomi* del 1987: "Ricordate però che alla fine di ogni indagine dovrete scoprire che i colpevoli siete voi".

— 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)

Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

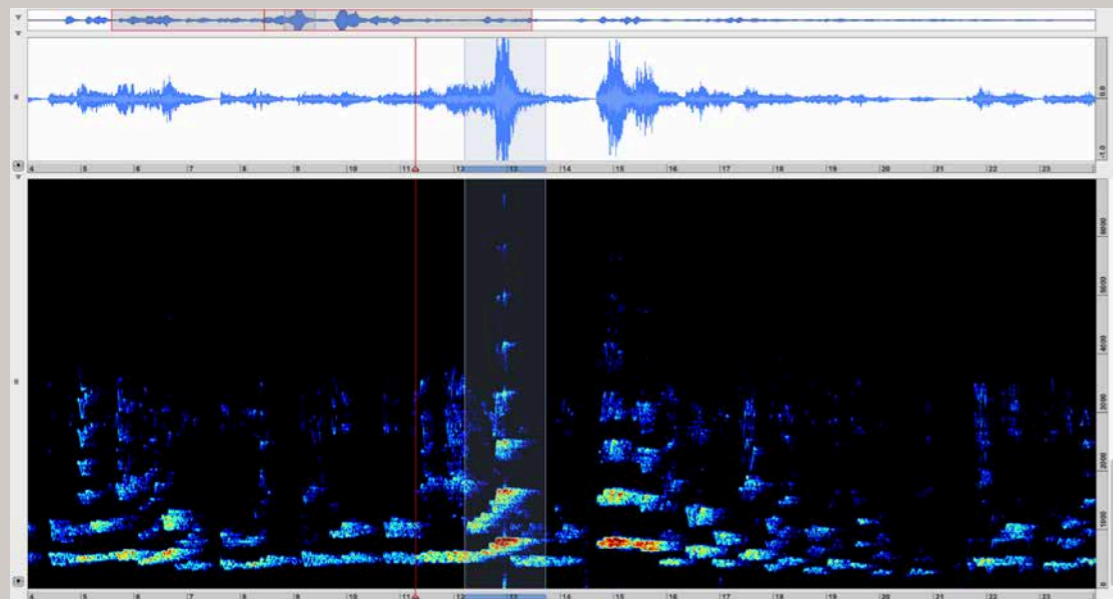
Francesco Filidei trasforma la vocalità in materia espressiva e drammatica. Nel *Nome della rosa*, la sua scrittura sfida interpreti come Carlo Vistoli a esplorare nuove possibilità sonore e tecniche

SOPRA
Carlo Vistoli nell'*Orontea* di Antonio Cesti, 2024

LA VOCE OLTRE IL LIMITE



La scrittura di Francesco Filidei si distingue per una ricerca sonora che coniuga tradizione e sperimentazione in un equilibrio dinamico capace di attraversare la storia della musica senza esserne vincolata. Il compositore pisano, formatosi tra l'Italia e Parigi, ha sviluppato un linguaggio in cui la materia sonora diventa protagonista, un elemento plastico che si scompone e si riorganizza in funzione di un'espressività tesa fra gesto e struttura. *Il nome della rosa*, ispirata al celebre romanzo di Umberto Eco, rappresenta una sintesi di questa estetica: la vocalità non è mero veicolo melodico, ma si fa sostanza viva, esplorata nelle sue potenzialità drammaturgiche e sonore. Uno degli aspetti più interessanti della scrittura di Filidei è il suo modo di relazionarsi alla tradizione, non per adesione passiva ma per superamento critico. Tra le figure musicali che hanno lasciato traccia nel suo percorso compositivo si possono riconoscere, in filigrana, elementi di Salvatore Sciarrino, soprattutto nella ricerca di una vocalità che si muove fra emissione e rarefazione, particolarmente evidente nei suoi lavori giovanili. Tuttavia, Filidei non si limita a raccogliere questo lascito, ma lo reinterpreta alla luce di una teatralità che in alcuni tratti sembra riallacciarsi alla tensione drammatica di Verdi e alla capacità di costruire climax emotivi di Puccini. Ne emerge così



una sintesi in cui il gesto vocale acquista una nuova centralità, oscillando fra l'introspezione espressiva e la forza narrativa dell'opera italiana. Non è un caso che Filidei stesso abbia raccontato il profondo impatto avuto su di lui dall'ascolto di *Madama Butterfly* in adolescenza: "Avevo quattordici anni e per prepararmi all'ascolto ho passato due settimane ad ascoltarla leggendo il libretto. È stato come un veleno che ha agito lentamente, ma in modo inesorabile" (Il giornale della musica). Se Sciarrino rappresenta per Filidei la lezione della rarefazione e dell'evanescenza sonora, Puccini gli offre il senso del respiro drammatico, la capacità di costruire atmosfere e paesaggi emotivi attraverso l'orchestrazione e l'uso della voce come strumento narrativo. Carlo Vistoli si inserisce perfettamente in questo gioco di rimandi. Contraltista tra i più raffinati della scena attuale, è un interprete capace di coniugare estro stilistico e controllo del suono, qualità che gli hanno permesso di affrontare Sciarrino in *Luci mie traditrici*, opera in cui la voce è trattata come un soffio, un'emanazione timbrica fragile e vibrante. Ora si misura con una scrittura che, pur richiamando quegli esiti, ne richiede un superamento. Se Sciarrino esalta il suono evanescente e l'ambiguità fra canto e respiro, Filidei impone un ritorno alla fisicità della

voce, alla sua dimensione drammatica, ma lo fa con una consapevolezza tutta contemporanea, recuperando il rapporto con il passato solo per oltrepassarlo. Un punto emblematico di questa scrittura è il passaggio alla misura 203 dell'aria di Berengario, in cui la musica evoca le fiamme dell'inferno. Qui il cantante si trova di fronte a un momento di estrema difficoltà tecnica: il tremolo di questa battuta è un elemento che sfida la stabilità della linea vocale, richiedendo a Vistoli di spostare il baricentro della sua ricerca esecutiva. Se fino a quel punto il sol poteva coincidere con la proiezione limpida della tecnica belcantistica, qui il cantante è costretto a cercare strategie diverse: toccare e sfiorare la nota, evitando un'emissione troppo ancorata per sposare un'esigenza drammaturgica che è anche una necessità strutturale della scrittura musicale. L'aria di Berengario inizia con un legato e un'enunciazione molto equilibrata, in cui la linearità melodica sembra ricollegarsi allo stile barocco e suggerisce uno stato di inquietudine introspettiva. Ma questa apparente stabilità è ingannevole: l'alternanza dei registri che attraversa la composizione prelude a un momento di frattura, in cui il fuoco e la dannazione prendono corpo nella scrittura musicale. Alla misura 203, la tecnica di Vistoli deve farsi mobile e plastica, pronta ad

SOPRA

Il grafico rappresenta l'aria di Berengario, dalla sesta stanza del *Nome della rosa* di Francesco Filidei.

Lo spettrogramma è stato inquadrato su una finestra compresa tra le misure 200 e 209 della partitura di Berengario, all'interno della quale è possibile comprendere il contesto sonoro e il comportamento vocale da cui ha origine il picco di cui si parla nel resto dell'analisi. Nell'immagine si evidenzia il punto in cui ha origine il movimento di aggancio del suono e un reticolo sulla zona che rappresenta il picco nella sua massima espressione.

Questi due riferimenti grafici servono a mettere in evidenza la morfologia vocale e il percorso che la voce compie per arrivare al risultato.

La registrazione è stata effettuata in fase di studio a voce sola da Carlo Vistoli, con l'obiettivo di concentrarsi sui dettagli acustici, data la delicatezza della realizzazione tecnica dell'aria e, in particolare, del passaggio in questione.

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

affrontare un passaggio arduo non solo per la sua difficoltà tecnica, ma anche per la radicalità del suo significato drammaturgico. Qui il cantante non può limitarsi a risolvere una sfida vocale, ma deve accogliere una trasformazione espressiva, abbandonando la sicurezza di un'emissione stabile per addentrarsi in un territorio sonoro più incerto e frammentato, in cui la voce diviene il riflesso acustico del tormento del personaggio. Berengario, vicebibliotecario dell'abbazia, è custode di segreti che lo rendono sia complice che vittima nel labirinto della conoscenza proibita. La sua aria riflette un'inquietudine crescente, che culmina nel tormento. Il verso "E questa pena m'è stata data (...) per aver supposto di sapere più degli altri" rappresenta il cuore dell'aria, simboleggiando il suo senso di colpa e la sua angoscia. L'aria comincia con un atto di inquietudine introspettiva, in cui Berengario afferma di non essere stato l'ultimo a vedere Adelmo vivo, ma il primo a vederlo morto. Da questo punto si sviluppa l'incedere del tormento, accompagnato da una scrittura musicale che amplifica la sua sofferenza interiore, fra il desiderio di liberarsi dalla sua colpa e la consapevolezza del suo destino. Ciò che emerge da questa analisi è la perfetta fusione tra il richiamo al canto all'italiana, erede della tradizione dei castrati del Sei-Settecento, e una sofisticata ricerca delle sonorità vocali ispirate dall'estetica contemporanea. Nella parte superiore dell'immagine vediamo la forma d'onda, che evidenzia due picchi ben definiti tra i secondi 12 e 16. Questi corrispondono a momenti di intensità vocale, molto probabilmente punti di emissione con un'articolazione netta. Nella parte inferiore, il grafico spettrografico mostra l'energia delle frequenze nel tempo: le zone rosse indicano le aree di maggiore intensità. La macchia rossa si trova in corrispondenza di uno di questi picchi, suggerendo un attacco preciso e risonante su una nota acuta, con una distribuzione dell'energia armonica tipica di un'emissione ben proiettata e timbricamente ricca. In relazione alla partitura, si

osserva un passaggio con una figurazione ritmica frammentata (gruppi di 3+2+2) che impone una scansione precisa delle note, senza un aggancio prolungato. Nel repertorio barocco, un salto di questo tipo sarebbe stato eseguito con un appoggio più ampio sulla nota più acuta, sfruttando la tecnica della messa di voce, ovvero un attacco dolce seguito da un'espansione e poi una riduzione del suono. Questo artificio, oltre a creare una tensione espressiva, permette solitamente di dare maggiore rilievo alla nota, integrandola in una linea più ampia e sostenuta. Qui, invece, Carlo Vistoli risponde alla scrittura di Filidei e ne rispetta le esigenze ritmiche e agogiche, ricorrendo a un'emissione tanto rapida quanto netta della nota acuta ben distante dalle più usuali necessità di posizionamento e di espansione del suono. Questo dimostra la sua capacità di adattare la tecnica maturata nel repertorio antico a un linguaggio musicale contemporaneo, mantenendo la pulizia e la proiezione del suono, ma rinunciando volutamente alle sospensioni e ai legati espressivi tipici del passato. Dal punto di vista tecnico, questa scelta interpretativa rappresenta una sfida considerevole per un contraltista, poiché richiede un'agilità articolatoria insolita rispetto alle colorature e ai lunghi legati del barocco. In sintesi, lo spettrogramma conferma che Vistoli non solo riesce a emettere la nota con grande precisione, ma anche a lasciarla rapidamente, mantenendo una trasparenza timbrica che non appesantisce la linea vocale. Questo evidenzia la sua capacità di affrontare la scrittura spezzata e fortemente articolata che caratterizza la parte di Berengario con la stessa morbidezza e la stessa proiezione cui fa ricorso per scritture musicali più liriche o fiorite.

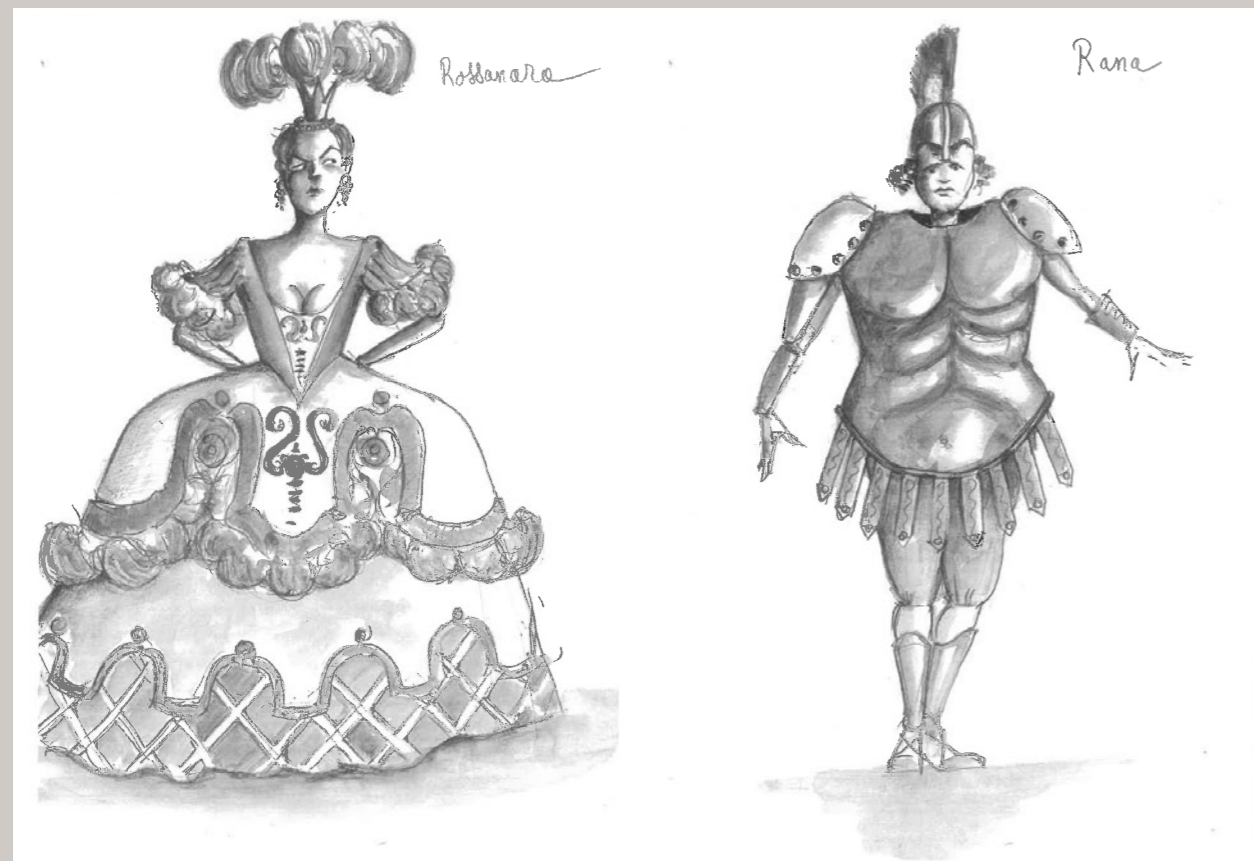
— LISA LA PIETRA

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

Gli artisti scaligeri
fra teatro e costume

VERITÀ E MENZOGNA DELLE MASCHERE

Figurini di Laurent Pelly per *L'opera seria*
di Florian Leopold Gassmann



Il costume teatrale non è mai davvero storico, ma riflette il tempo della messinscena più di quello che rappresenta, come conferma Laurent Pelly al lavoro sull'*Opera seria* di Gassmann, i cui personaggi vivono in un Settecento caricaturale

Credo possiamo convenire che la cultura occidentale, dalla letteratura al cinema al teatro – ma quest'ultimo in modo più evidente –, non proceda lungo una normale curva evolutiva, ogni generazione un piccolo passo avanti nella messinscena, nella recitazione e nei costumi, bensì avanzi a scossoni, per dispute continue e successive fra i sostenitori dell'antico, un tempo parnassiano di cui nessuno ricorda bene nemmeno i contorni ma che è per definizione ideale, e gli innovatori veri o almeno quelli che ci provano. Anche fra il pubblico in sala che osserva i cantanti abbigliati sul palco è sempre *querelle des anciens et des modernes*, battaglia fra i Corneille che "l'opera va messa in scena secondo le note del maestro concertatore", a prescindere dall'evidenza che le differenze fra le dame in costume medievale dei *Due Foscari* e Cristina di Belgiojoso che incita i ribelli delle Cinque Giornate di Milano siano minime, e i Racine che guai se non si offre al pubblico contemporaneo uno spettacolo nel quale si possa riconoscere senza sforzo, cioè per usare una locuzione di moda "immedesimarsi"; questo, anche a costo di forzare libretti e canto in un eterno presente che in fondo risulta sempre un po' distopico, quando non ripetitivo e dunque banale (quanti eserciti e quanti guerrieri, mitologici o storici, abbiamo visto rappresentati in divisa nazista?). Questa lunga premessa per dire che mentre mi accingevo a chiedere al regista Laurent Pelly come avesse lavorato ai raffinatissimi costumi per la nuova messinscena della *Opera seria* di Florian Leopold Gassmann, mi sono imbattuta in una traduzione francese di una raccolta di testi critici di Oscar Wilde, *Intentions*, che nel

saggio "The Truth of Masks – a Note on Illusion", comparso per la prima volta sulla rivista londinese *The Nineteenth Century* nel maggio 1885 con il titolo "Shakespeare and Stage Costume", mostra in modo evidente come la questione fosse molto sentita anche al tramonto di quel secolo di restaurazione vestimentaria e di evoluzione sociale. Esiste una filologia del costume, si domanda l'autore di *Salome* e del *Ritratto di Dorian Gray*, una correttezza "archeologica" di rappresentazione dei drammi di Shakespeare, e in generale dei drammi storici? L'obiettivo del saggio, come appare evidente, è di denunciare l'uso incolto in scena dell'apparato costumistico e la scarsa importanza data a questo elemento dai critici. La natura del costume, scrive infatti Wilde, implica l'affermazione di un lavoro che annulla l'arbitraria rispondenza decorativa, per configurarsi invece come metodo di ricerca ai fini della creazione artistica. Dunque, se il drammaturgo saprà partire da un'analisi puntuale e filologica del testo, dal suo lavoro emergerà uno spettacolo costruito come un'*ars combinatoria* perfetta fra il codice linguistico e la sua proiezione teatrale, ossia l'effetto scenico, nel quale il corpo degli attori diventa a sua volta spettacolo, fisico e fonetico. E su questa teoria, suppongo che nessuno possa eccepire. Sulla pratica, basta osservare l'apparato che Wilde usa nella personale rappresentazione della sua *Salomé*, quel dispiego di parafernalia orientalisti e quella morbosità decadente di fondo che darà la linea a decenni di rappresentazioni del dramma e poi dell'opera di Strauss sul palcoscenico, per capire che il lavoro archeologico nel costume non solo non sia mai esistito, ma sia del tutto impossibile. Per quanto possano essere filologici fino a lambire i territori dell'archeologia, per quanto possano utilizzare tessuti e decori coevi all'epoca che intendano rappresentare, sono sempre e indissolubilmente legati al tempo della loro messinscena. Quasi chiunque saprebbe datare i costumi del *Don Carlo* di Piero Tosi, il costumista più filologico mai esistito, alla fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del Novecento (sono del 1991, per La Fenice); eppure, al contempo, lo sfiderei a scovare un solo errore storico nella fattura del giustacuore di Don Carlo o nella linea conica del guardinfante di Elisabetta. Sono costumi filologici, ma sono anche moderni, e proprio per questo le divise para-naziste sparse a piene mani da vent'anni a questa parte appaiono sempre grottesche. Il costume è frutto dell'arte, della sensibilità, del periodo storico in cui viene creato in misura identica al periodo che intende rappresentare. A questo processo magico, a questa naturale combinazione, sfuggono rari casi. Uno di questi è rappresentato dalla composizione di Gassmann. La datazione dell'*Opera seria* è infatti il terzo quarto del Settecento e un approccio "archeologico" imporrebbe come minimo



Il costume è frutto dell'arte, della sensibilità, del periodo storico in cui viene creato in misura identica al periodo che intende rappresentare

l'andrienne su entrambe le primedonne, ma l'intento del suo autore, Ranieri de' Calzabigi, non è narrativo bensì satirico. Siamo nel Settecento dei lumi, dei romanzi a tesi o a chiave, delle teorie e delle sperimentazioni e in questo meta-testo, che successivamente alla messinscena musicata da Gassmann prenderà il titolo più calzante di *La critica teatrale*, i personaggi rispondono ai nomi di Fallito, l'impresario, Delirio, il poeta, Stonatrilla, la primadonna, e ancora delle tre carampane Bragherona, Befana e Caverna, e se qualcuno si domandasse il perché di quest'ultimo, curioso soprannome, basti dire che lungo tutto il Settecento, ma fino all'Ottocento inoltrato di Gustave Flaubert, la donna, o per meglio dire la donna sessuata, viene spesso identificata dispregiativamente per sineddoche come "matrice". Come rappresentare, dunque, questi personaggi che sono sì vivi e gorgheggiano, ma che al tempo stesso incarnano un'idea, un genere, un modello di riferimento drammaturgico? Scegliendo anche per il costume la stessa strada, cioè trasferendo un elemento di gioco e un guizzo semantico in un processo teoretico. Ed ecco allora costumi che uniscono a un generico richiamo all'epoca di composizione del testo, la pura "fantaisie" come dice Pelly che, uso a "partire dal costume nella costruzione dei personaggi", ha unito nelle sembianze estetiche dei caratteri tutti i dettagli e i riferimenti

simbolici che è naturale attendersi dal loro nome: Stonatrilla indossa gli stessi panier corti e voluminosi dell'Anastasia disneyana, Fallito la redingote ad ampie tasche e la *culotte courte* del grande imprenditore che non riesce a essere, la seconda donna Smorfiosa sfoggia la mantellina di pelliccia che è il massimo possa permettersi data la sua condizione e che in vista di meglio sa farsi scivolare sapientemente dalle spalle. "Mi piace disegnare", racconta il regista, "e per questa opera ho potuto mescolare stili e riferimenti" in un universo archetipico "che guarda alla commedia dell'arte italiana" e che è al tempo stesso divertimento, satira e "un incubo comico seducente e mostruoso". Anche per questo motivo, la scelta cromatica è scientemente orchestrata sulla gamma dei bianchi e dei neri e delle loro tinte intermedie. È commedia, appunto, ma è anche satira. È testo d'uso e destinazione popolare, ma soprattutto spunto di riflessione per l'ambiente del teatro e per il rapporto di ognuno di noi con l'azione che si svolge sul palcoscenico. Non a caso, come osserva la nota in esergo al testo di de' Calzabigi, "l'azione della commedia è in ogni città, ove si fanno opere in musica". In nessun luogo, in tutti.

Chiudiamo con una postilla che Oscar Wilde inserì in calce al suo saggio: "Non che io concordi con tutto ciò che ho affermato in questo saggio. Vi sono molti aspetti che non mi vedono affatto d'accordo. Il saggio rappresenta semplicemente un punto di partenza artistico, e nella critica estetica l'atteggiamento è tutto. Perché in arte non esiste una verità universale. Una verità in arte è quella di cui anche il contrario è vero. Così come è solo nella critica d'arte, e grazie a essa, che possiamo apprendere la teoria platonica delle idee, così è solo nella critica d'arte, e grazie a essa, che possiamo realizzare il sistema hegeliano dei contrari. Le verità della metafisica sono le verità delle maschere."

— FABIANA GIACOMOTTI

Specialista di Letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicato saggi in Italia e all'estero, fondato un Master all'Università La Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Scrive per Il Foglio, dove cura l'inserto Il Foglio della Moda e conduce una rubrica per Rai Italia. Ha curato mostre di costume e moda per i maggiori musei italiani

A SINISTRA
Figurini di Laurent Pelly
per *L'opera seria*
di Florian Leopold Gassmann

IL VERO VOLTO DI SALIERI

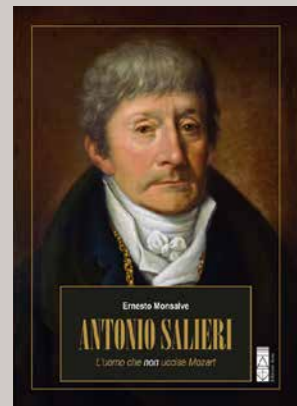


Non è facile scrivere un inventario delle ipotesi dedicate alle cause di morte di Wolfgang Amadeus Mozart. Ormai hanno superato le 140. Una è comunque più nota di tutte: sarebbe stato avvelenato da Antonio Salieri. L'idea nacque dopo il dramma in un atto *Mozart e Salieri* di Aleksandr Puškin (1830), che ispirò poi l'omonima opera di Rimskij-Korsakov (1897); infine l'idea dell'avvelenamento fu lo spunto di Peter Shaffer per la pièce *Amadeus* (1979), dalla quale Miloš Forman ricavò il suo film, vincitore di otto premi Oscar, anch'esso intitolato *Amadeus* (1984). Si diffuse come non mai l'ipotesi secondo cui l'invidia di Salieri rappresentò il movente dell'avvelenamento. Puškin si poteva permettere una licenza letteraria, ma la sua ipotesi si trasformò in storia. Salieri (1750-1825) si formò a Venezia e a Vienna, dove rimase tutta la vita ricoprendo le maggiori cariche musicali a corte e presso i teatri, e può vantare un catalogo tematico notevole. Autore di oltre quaranta opere teatrali, di Messe, un Requiem, tre Te Deum, oltre a mottetti, salmi, cantate, oratori, musica da camera, sinfonie e altro, non presenta un curriculum da malvagio. Tra i suoi allievi figurano Beethoven, Schubert e Liszt. La sua arte non si considera tra le più originali, tuttavia era caratterizzata da una ricca strumentazione e sovente raggiunse vette d'efficacia, come dimostrò sulle scene *La grotta di Trofonio* (Vienna 1785). Ora una monografia del musicologo spagnolo Ernesto Monsalve, *Antonio Salieri. L'uomo che non uccise Mozart*, tradotta da Giuseppe Romano per Ares, restituisce l'uomo e la sua vasta opera descrivendo l'uno e l'altra con prosa accattivante e basandosi sulla rilettura dei documenti. Ne emerge un personaggio brillante, dotato di creatività poliedrica e capace di intuizioni innovatrici.

Il libro ricostruisce Antonio Salieri com'era e come appariva, smonta la leggenda della gelosia omicida, riporta il catalogo completo delle sue opere e anche l'albero genealogico. Ogni capitolo inizia con una proposta di ascolto: un'idea apprezzabile che aiuta il lettore e l'ascoltatore a ritrovare le grandezze di una musica in gran parte dimenticata.

— ARMANDO TORNO

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



Armando Torno

Ernesto Monsalve

Antonio Salieri.
L'uomo che non uccise Mozart

Edizioni Ares
pp. 360
euro 25

UN REQUIEM DI CARNE E SANGUE



L'avventura dell'interpretazione non è solo questione soggettiva, ma anche specchio dello "spirito del tempo": un'opera cruciale come il *Requiem* di Mozart rappresenta in tal senso una delle cartine di tornasole più importanti per capire come è mutato il paradigma interpretativo dal pieno Novecento a oggi. Dall'epoca delle incisioni di Scherchen e Böhm, caratterizzate da una solenne monumentalità, si è passati progressivamente a tempi più agili e a una visione meno unilateralmente cupa: gli interpreti storicamente informati hanno restituito con maggior dinamismo la partitura, senza per questo sminuirne il valore spirituale (esemplare in tal senso l'incisione di Herreweghe). Questo nuovo disco di Raphaël Pichon con l'Ensemble Pygmalion (attesi alla Scala il 17 aprile per la *Johannes-Passion* di Bach) segna un nuovo tassello nella discografia del sublime ultimo lavoro mozartiano,

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem
Raphaël Pichon
Pygmalion
Harmonia Mundi

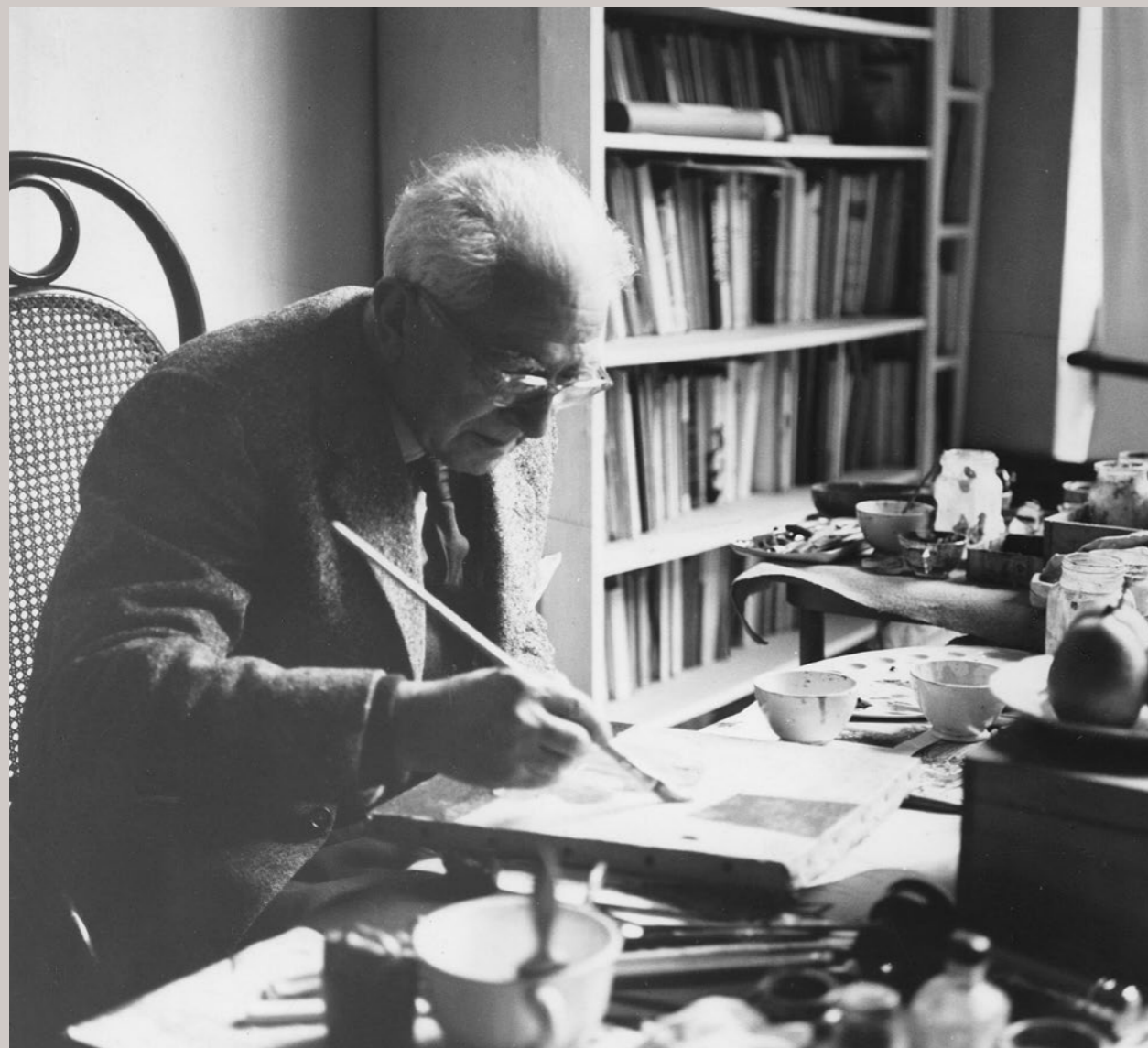


completato da Süßmayr: pur partendo dalla rapidità di tempi che caratterizza l'approccio barocchista, e anzi spesso esasperandola fino ad arrivare a una sorta di sfrenata disperazione (*Kyrie, Dies Irae, Confutatis*), Pichon recupera quell'uso del vibrato vocale e strumentale che la prassi storica aveva un po' messo da parte, e sollecita i suoi musicisti a un pathos viscerale e a uno sflogorioso sonoro di stampo *Sturm und Drang*. L'idea è quella di un *Requiem* fatto di carne e sangue, non di una lapide metafisica che Mozart avrebbe composto per se stesso. Lungi da una visione rassegnata, si percepisce dall'inizio alla fine una sorta di inquietudine febbrile, che libera in più di un momento terribili forze telluriche. Il disco è arricchito da lavori meno noti che non rappresentino un mero completamento: nel *Miserere mei* K 90 il materiale tematico anticipa quello del *Requiem*, così come nel sorprendente *Ne pulvis et cinis* percepiamo con chiarezza un motivo che tornerà alla fine del *Don Giovanni*; una chicca è poi il *Solfeggio* K 393/2, sorta di bozza per il primo sublime solo del soprano della *Messa* in do minore. La scelta di Pichon valorizza anche l'arte polifonica mozartiana (il compositore della *Marcia funebre del Signor Maestro Contrappunto* conosceva assai bene l'arte contrappuntistica), come evidente dall'epigrafico ma folgorante canone a 5 voci *Ach, zu kurz* K 228. Il cast vocale è caratterizzato da voci sontuose (Beth Taylor, Alex Rosen, Ying Fang e Laurence Kilsby – questi ultimi due presenti anche nella *Johannes-Passion*) e comprende due soli della miracolosa voce bianca di Chadi Lazreq.

— 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"

Felice Casorati nel suo studio torinese
di Via Mazzini, 1963



A Palazzo Reale, fino al 29 giugno 2025, una mostra su Felice Casorati offre una retrospettiva sull'artista con più di cento pezzi. Tra questi anche bozzetti e figurini provenienti dagli Archivi della Scala, per testimoniare l'attività teatrale dell'artista piemontese

Felice Casorati nasce a Novara nel 1883 e già nel 1904 ha il suo esordio artistico a Padova, dove viveva con la famiglia già dal 1895, partecipando alla Mostra d'arte del Circolo Filarmonico. Nel gennaio-febbraio del 1915 espone a Milano nella Mostra dell'incisione italiana al Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Poco più che trentenne, nel 1921 torna a esporre a Milano presso Galleria Pesaro nella mostra Arte italiana Contemporanea con tre dipinti e, a differenza del 1915, questa volta Casorati ha un vero e proprio esordio, con un avvicinamento al mondo delle gallerie private, al loro mercato e al collezionismo. A Milano, l'8 gennaio del 1922 apre una galleria e libreria in via Montenapoleone e Felice Casorati prende parte alla prima mostra di Bottega di Poesia. Sul Popolo d'Italia Margherita Sarfatti commenta questa inaugurazione definendola "affollata dal più elegante pubblico di Milano". Notato e commentato nelle due mostre milanesi del 1921 e 1922, partecipa con due opere inedite alla Prima mostra nazionale del Novecento italiano alla Permanente di Milano il 15 febbraio 1926, mostra inaugurata con un discorso di Benito Mussolini, in un contesto in cui l'arte italiana veniva sempre più intrecciata alle istanze celebrative e identitarie del regime. Con l'esposizione alla Permanente, Casorati raggiunge una grande notorietà anche internazionale non solo per i soggetti rappresentati, ma soprattutto per la tecnica pittorica. Nel 1933 Felice Casorati approda in teatro e debutta come scenografo e costumista. Invitato dal Segretario Generale del primo Maggio Musicale Fiorentino, Guido Maria Gatti, come "pittore scenografo" per le scene e i costumi della *Vestale* di Spontini, inizia la sua lunga attività nel campo teatrale che durerà sino al 1954 realizzando ben ventuno spettacoli, di cui quattro opere al Maggio Musicale Fiorentino, due titoli al

Teatro dell'Opera di Roma, singole esperienze al Teatro La Fenice di Venezia e al Teatro Massimo di Palermo e ben otto titoli – cinque opere e tre balletti – su commissione del Teatro alla Scala dal 1942 con *La donna serpente* di Alfredo Casella sino ad arrivare al 1951 con il balletto *Il principe di legno* di Béla Bartók, coreografie di Aurel Milloss. Di Casorati l'Archivio Storico Artistico della Scala conserva ben 51 figurini di costumi e 15 bozzetti di scena. Nel 1949 Casorati scrive un testo sul suo impegno nel teatro, in cui mette a fuoco i principali aspetti della sua concezione scenica e dei costumi. "La scena è un elemento che fa parte del tutto: Musica, Poesia, Pittura". Sui costumi, invece, dice di non amarli variopinti e pieni di dettagli inutili, "ma amo creare dei gruppi, delle larghe zone di un solo colore, alternate e contrapposte ad altre zone di colore diverso". È forse significativo notare che Casorati ama il balletto più dell'opera, e lo definisce "la forma più pura, meno ibrida e che perciò permette un connubio più intimo, direi più cordiale, meno utilitaristico fra musica e pittura".

Nell'arco temporale di circa tre anni ben tre istituzioni hanno richiesto al Teatro alla Scala la possibilità di esporre con mostre temporanee le opere di Felice Casorati. Dalla Fondazione Magnani Rocca in provincia di Parma nel 2023, al MAR di Aosta tra il 2023 e il 2024, e ora Palazzo Reale a Milano, dove sono esposti ben 6 bozzetti e 8 figurini di due opere e tre balletti nella mostra a cura di Giorgina Bertolino, Fernando Mazzocca e Francesco Poli. A Palazzo Reale, Casorati, aveva già esordito nel 1956, quando gli venne riservata un'intera sala all'interno della mostra dedicata all'Arte italiana Contemporanea. Tornando all'esposizione attuale, la mostra su Casorati di Palazzo Reale a Milano offre una completa visione sul percorso e sulla carriera artistica di Felice Casorati, partendo dal 1907 sino ai



Bozzetto di Felice Casorati per *La follia di Orlando* di Goffredo Petrassi, coreografia di Aurel Milloss, 1947

primi anni Cinquanta, riscoprendo la poliedricità dell'artista e approfondendo anche alcuni aspetti della sua vita come il legame con la città di Milano e le sue istituzioni più importanti. La mostra documenta l'attività del pittore-scenografo e pittore-costumista attraverso una scelta di scene e costumi di alcune opere e di balletti di cui ha contribuito all'allestimento. Dal balletto *La follia di Orlando*, del 1947, si possono ammirare un fantasioso bozzetto dell'Accampamento e due figurini di costumi di due personaggi, Astolfo e Medoro; dell'opera *Le Baccanti*, del 1948, due bozzetti, Tebe la Reggia, di struttura classica, e il Siparietto, che rappresenta il furore dionisiaco di donne tebane, di stile moderno; del *Fidelio* del 1949 sono esposti un bozzetto dell'interno della tetra prigionia e due figurini di costumi di gruppo dei carcerati e dei borghesi dai toni grigi e severi; del balletto *L'amore stregone*, del 1949, un vivace quadro scenico tra i Gitani in Andalusia e due coppie di ballerini dai costumi spagnoleggianti; la sala dedicata al Teatro alla Scala si conclude con un balletto dalla dimensione fantastica, *Il principe di legno*, del 1951, dove un castello con torri appuntite è circondato da un bosco fatato e i protagonisti, il Principe e la

Principessa, sono vestiti con costumi da fiaba. La tecnica pittorica adoperata per tutti i bozzetti di scena è stata tempera su cartone, mentre per tutti i figurini tempera acquarellata su carta. La grande abilità di Casorati è stata proprio quella di utilizzare generi e tecniche diversi raggiungendo sensibilità e profondità espressiva uniche.

— LUCIANA RUGGERI

Responsabile Archivio bozzetti, figurini, costumi storici e documentale

ERRATA CORRIGE

Nel numero di marzo della *Rivista della Scala*, l'autore dell'articolo "La Tosca 'in diagonale' di Ronconi e Palli" era Luciana Ruggeri e non Andrea Vitalini, come erroneamente riportato.

Scaligeri

Le persone
che fanno la Scala



GIULIA ROVELLA

Giulia Rovella, trent'anni, lavora presso l'Organizzazione della Produzione del Teatro alla Scala, dove coordina prove, artisti ed eventi con passione e cura

Il palcoscenico della Scala è il centro di un universo in movimento, una costellazione di opere, balletti ed eventi di ogni genere. L'ordine, in questo caos apparente, è affidato all'Organizzazione della Produzione e Pianificazione, di cui Giulia Rovella, 30 anni, è uno degli ultimi acquisti. Iniziata al teatro a Roma, ma presto adottata dal Piermarini, ha l'arduo compito di assicurarsi che le 24 ore della giornata bastino e, forse, anche avanzino.

CM Dove nasce la passione per questo lavoro?

GR Dagli anni dell'università, alla Cattolica. In particolare, la scoperta del mondo della produzione la devo a un libro che lessi in quel periodo, *Organizzare musica* di Cecilia Balestra, nel quale tra l'altro c'era un capitolo dedicato alla Scala: leggendolo ho capito che volevo andare lì. Non è stato immediato: prima mi sono specializzata alla Sapienza, poi ho fatto uno stage all'Opera di Roma, sempre in Produzione, dove ho avuto il primo contatto col teatro. Successivamente ho frequentato il Master in Performing Arts Management all'Accademia della Scala concludendo con uno stage nel Teatro e poi nel

Dipartimento musica e palcoscenico in Accademia. Alla fine, il concorso: nel maggio del 2022 sono entrata in Produzione e, in un certo senso, si è chiuso il cerchio: lavoravo con le stesse persone che avevano scritto il libro da cui tutto era partito.

CM Non era però nuova a queste mura...

GR In effetti ho sempre frequentato la Scala, sin da piccola. Ho fatto una scuola di danza, ma senza grandi velleità, perché ho capito presto che non sarei mai stata una brava performer. La prima volta in Scala penso sia stata nel 2005, quando aveva appena riaperto dopo la ristrutturazione, con il balletto *La Sylphide*. Quello spettacolo ha segnato un po' il mio immaginario del teatro, perché c'erano delle ballerine che volavano in una foresta incantata, e io avevo undici anni. Forse è proprio lì che ho iniziato a farmi delle domande sul funzionamento di un teatro. Poi, piano piano, anche grazie alla specializzazione a Roma, mi sono appassionata al melodramma. Ho iniziato a vedere sempre più opere, anche in giro: sia a Roma, dove studiavo, sia alla Scala, quando tornavo a casa a Varese. La fila per il loggione l'ho sempre fatta.

CM Adesso che in teatro ci lavora, di cosa si occupa esattamente?

GR Nel mio ruolo, insieme ai colleghi, mi occupo di ospitalità artistica e accoglienza, oltre alla definizione delle attività. Quindi, in parole povere, pianificare cosa accadrà ogni giorno, quali cantanti e quali artisti saranno impegnati nelle prove, coordinando le esigenze e le richieste di tutti i reparti coinvolti. Oltre a questo, ci preoccupiamo dell'organizzazione degli eventi collaterali e dei concerti non solo sul palcoscenico, ma anche in altri spazi come il Ridotto Toscanini. Poi ci sono le esperienze all'esterno del Teatro: una su tutte, il *Requiem* di Verdi lo scorso maggio nella Chiesa di San Marco per il 150° anniversario dalla prima esecuzione. Da quando sono alla Scala, una delle esperienze più belle in assoluto.

CM Quali sono le sfide più grandi di questo ruolo?

GR La cosa più bella, e forse anche la più difficile, è il contatto continuo con le persone: noi siamo il punto di incontro che deve trovare le soluzioni, anche e soprattutto per gli imprevisti. Far parte di questo processo crea un rapporto umano che a volte, anche nei momenti di concitazione, può risultare un po' complesso, ma è molto gratificante. È importante avere la maturità e l'empatia per esercitare molta comprensione nei confronti degli artisti, ricordando sempre che stanno per mettersi a nudo davanti a duemila persone. Un esempio, per quanto piccolo: ricordo, appena prima di un Concerto dell'Accademia, che una professoressa d'orchestra si ruppe entrambi i tacchi delle scarpe, e non c'era tempo di andare a cercarne altre. Io feci l'unica cosa che potessi fare: le diedi le mie e restai in proscenio. E la recita andò benissimo.

CM Quali produzioni hanno un posto speciale nel suo cuore?

GR Al primo posto sicuramente ci sono le produzioni di Robert Carsen, che è il mio regista preferito: lavorare con lui era uno dei miei desideri più grandi. Poi, per fascino del soggetto e della messa in scena, c'è stata sicuramente la *Médée* di Michieletto. La scelta del titolo per me era particolarmente felice, visto che parte della mia formazione è proprio sul teatro greco antico, e l'impronta registica mi piaceva molto. Ma, soprattutto, ho curato la produzione del video trasmesso durante il finale dell'opera, che è stato realizzato a Villa Necchi Campiglio: sovrintendere la produzione di un'idea così originale mi è piaciuto molto e sono molto soddisfatta del risultato.

CM Fare questo lavoro alla Scala, secondo lei, ha un valore aggiunto?

GR Occuparsi di produzione, di per sé, è bello, e lo

sarebbe in qualsiasi teatro. La Scala, dal canto suo, ha una complessità particolare: la varietà degli spettacoli e il modo in cui vengono realizzati concorrono a renderlo un ambiente unico e speciale. E la quantità di eventi è sterminata: ci si occupa di produzione d'opera e di balletto, ma anche di concerti, di musica da camera, di convegni e di eventi collaterali.

CM Come vede il suo futuro in questo ambiente?

GR Non ho ancora un'idea precisa, ma il desiderio di restare nel settore e crescere, giorno dopo giorno, è forte. Vorrei produrre spettacoli sempre più complessi e perfezionare delle competenze che ho già acquisito. A dirla tutta, vorrei contribuire alla creazione di qualcosa che, un giorno, faccia a qualcun altro lo stesso effetto che fecero a me tanti anni fa le ballerine che volavano. Restituire un po' di magia.

— 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 BALLETTTO 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

BALLETTTO

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
Annociation
Angelin Preljocaj
Carmen
Patrick de Bana

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

PEER GYNT
Edward Clug

28 aprile 2025

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

15 maggio 2025

GALA FRACCI
Quarta edizione

11, 12, 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, 28, 30 settembre;
2, 3 ottobre 2025

**TRITTICO
LANDER / KYLIÁN /
BÉJART**

Études
Harald Lander
Petite Mort
Jiří Kylián
Boléro
Maurice Béjart

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