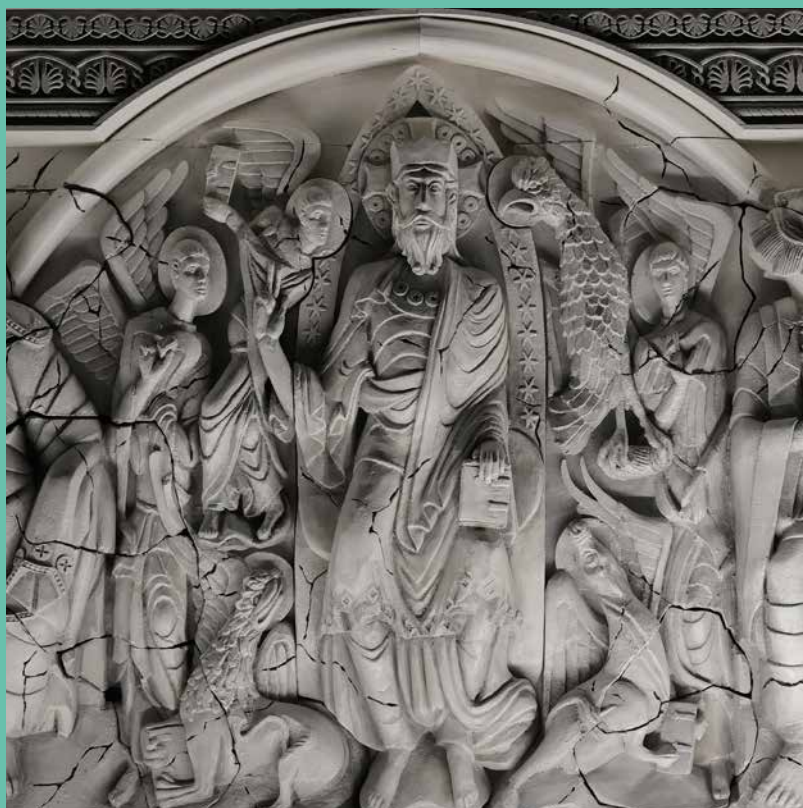


LA SCALA



05/25



Rivista del Teatro

Riccardo Chailly, Frédéric Olivieri,
Irina Brook, Francesco Filidei, Ingo Metzmacher,
Mons. Gianantonio Borgonovo,
Stefano Eco, Damiano Michieletto,
Paolo Fantin, Carla Teti, Maria Lucia Lapolla



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

Difficile prevedere il cammino che una nuova opera è destinata a percorrere. Lo era nell'epoca d'oro del melodramma e lo è ancora di più oggi. Limitiamoci quindi a constatare il trionfo che ha accolto lo scorso 27 aprile il debutto del *Nome della rosa*, l'opera che Francesco Filidei ha tratto dal grande romanzo di Umberto Eco e di cui il numero di maggio della Rivista della Scala si occupa diffusamente. A partire da un dialogo tra il compositore e Stefano Eco, che si spinge a dire che "questa versione operistica del *Nome della rosa* potrebbe essere la forma che ne scoperchia oggi la modernità e che darà un nuovo futuro al romanzo".

Un'opera in forma di rosa, labirintica o meglio frattale nella sua costruzione, come ha spiegato il compositore in più occasioni nelle scorse settimane, e non certo semplice da maneggiare, racconta a Gianluigi Mattiotti Ingo Metzmacher, che ha battezzato dal podio questa partitura "da 15 chili": musica che di Medioevo è ovviamente permeata, ma con sonorità sempre nuove e imprevedibili. Come imprevedibili sono le "visioni" che Damiano Michieletto e Paolo Fantin hanno pensato per lo spettacolo, qui analizzato come "riflessione sulla stessa natura del raccontare" da Riccardo Fedriga, che di Eco è stato uno stretto collaboratore. Per non parlare dei costumi di Carla Teti, sfacciatamente colorati e luminosi, specie quando si tratta dei mostriciattoli tipici dei codici miniati medievali, analizzati con acume e riferimenti persino disneyani da Fabiana Giacomotti. Infine, per orientarsi nelle fonti teologiche usate da Eco, Armando Torno si è consultato con Monsignor Gianantonio Borgonovo, che ha da poco pubblicato una nuova traduzione con commento all'*Apocalisse*, che del caso poliziesco del *Nome della rosa* è il principale (e svante) fondamento.

L'altro grande protagonista del mese di maggio, ripreso da Riccardo Chailly come nel 2021, è Kurt Weill, compositore dalle sonorità "dirompenti e dissacranti", scrive Raffaele Mellace, spesso trascurato o quantomeno sottovalutato forse anche a causa delle conseguenze pop delle sue composizioni, come spiega Daniele Cassandro in un articolo che mette insieme cabaret berlinese, Broadway e quella nuova sensibilità antivirtuosistica che negli Stati Uniti portò a un nuovo modo di intendere il divismo.

E se si deve a Lotte Lenya l'aver svelato questa possibilità, quando nel 1955 pubblicò *Berlin & American Theater Songs*, solo pochi anni dopo, nel 1964, ne accolse l'eredità in Italia la "canzonettista" Laura Betti, quando pubblicò con Dischi Ricordi due 33 giri divenuti subito un cult: *Kurt Weill 1900-1933 e 1933-1950* (direzione di Bruno Maderna), interpretati con "vero talento filologico" ricorda Carlo Lanfossi citando niente meno che Massimo Mila. Riccardo Chailly torna quindi a questa Berlino anni Venti, come già fece in pieno lockdown, passando però da un dittico a un trittico con l'aggiunta di *The Songs of Happy End* ai già apprezzati *Die sieben Todsünden* e *Mahagonny-Songspiel*. Musica da eseguire in modo duttile, flessibile, pensando l'orchestra come una sorta di ensemble, dice il direttore a Elisabetta Fava. Come allora, il compito di collegare i tre lavori spetta a Irina Brook - intervistata da Liana Püschel -, che ha immaginato una compagnia teatrale alle prese con un'ultima disperata recita mentre il mondo intorno è ormai in sfacelo. E sempre di Kurt Weill parla Luca Ciammarughi, che segnala la recente uscita della fortunata produzione dell'*Opéra de quat'sous* di Aix-en-Provence, con l'imperdibile *chanson* "Pauv' Madame Peachum".

Ad aprire il numero, dopo le interviste a Fortunato Ortombina e Paolo Gavazzeni, il nuovo direttore del Corpo di Ballo Frédéric Olivieri, che torna per la terza volta a ricoprire questo ruolo. A Carla Vigevani, Olivieri racconta delle sue tre vite: allievo, *étoile* e direttore, a cui corrispondono tre diversi punti di vista sulla danza che non possono non coesistere e compenetrarsi. Chiudono il numero un'intrigante ricognizione di Andrea Vitalini su alcuni dei simboli scaligeri per eccellenza, considerati antichi come il Teatro e invece più recenti di quanto si pensi - il giorno dell'inaugurazione di stagione, la grafica delle locandine e la divisa delle maschere - e un'intervista di Carlo Mazzini a Maria Lucia Lapolla, che si occupa di "elaborazione del costume teatrale", ovvero di dare concretezza alle visioni più ardite e fantasiose dei costumisti.

— MATTIA PALMA

Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

«Oh, moon of Alabama We now must say good-bye»

— DA “ALABAMA SONG”, *MAHAGONNY SONGSPIEL*
DI KURT WEILL E BERTOLT BRECHT

LA SCALA

Rivista del Teatro 05/25
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: Dettaglio della scenografia
di Paolo Fantin per *Il nome della rosa*
di Francesco Filidei
Fotografia di Brescia e Amisano

NEWS

INTERVISTA A
FRÉDÉRIC OLIVIERI
Terzo atto alla Scala
5

CONVEGNI
Verso una rete digitale
della memoria teatrale
9

01

OPERA

INTRODUZIONE
Il nome della rosa
15

INTERVISTA
A FRANCESCO FILIDEI
E STEFANO ECO
Nel labirinto di Eco
16

INTERVISTA
A INGO METZMACHER
Una rosa da 15 chili
21

INTERVISTA
A DAMIANO MICHIELETTA
E PAOLO FANTIN
Teatro e romanzo
24

INTERVISTA
A MONS. GIANANTONIO
BORGONOVO
L'Apocalisse e la parola
29

INTRODUZIONE
Trittico Weill
33

INTERVISTA
A RICCARDO CHAILLY
Il musical berlinese
alla Scala
34

INTERVISTA
A IRINA BROOK
La fine del mondo
in tre atti
39

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Gala Fracchi
44

03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Fiori, tempo, respiro
49

04

RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO
Dalla Dolce vita
a Mahagonny
54

CROSSOVER
L'invenzione
della canzone pop
56

TEATRO ALLA MODA
Miniature in scena
58

LIBRI
Note d'amicizia
62

DISCHI
Tre soldi per sovvertire
il mondo
63

MEMORIE DELLA SCALA
I simboli della Scala
64

SCALIGERI
Maria Lucia Lapolla
71



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

TERZO ATTO ALLA SCALA

Intervista a Frédéric Olivieri
di Carla Vigevani

A SINISTRA
Frédéric Olivieri

Con il terzo mandato alla guida del Corpo di Ballo, Frédéric Olivieri intreccia passato e futuro, continuando a formare nuovi talenti e a immaginare sfide per la Compagnia scaligera

Con il primo giorno di marzo è iniziato il terzo mandato di Frédéric Olivieri alla Direzione del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Un caso unico – Olivieri ha infatti già diretto il Balletto scaligero dal 2002 al 2007 e dal 2016 al 2020 – e un legame che di fatto non si è mai interrotto, poiché dal 2003 è Direttore del Dipartimento Danza dell'Accademia Teatro alla Scala e dal 2006 è Direttore della storica Scuola di Ballo, incarichi che tuttora mantiene. Al di là dei numeri, delle date, della sintesi cronologica, questo nuovo mandato è occasione per riflettere su un'esperienza artistica e professionale a tutto tondo e su un percorso che prosegue.

cv Partiamo proprio dal legame fra Scuola e Compagnia che lei davvero impersona. Anche lei ha fatto questo percorso, e vorrei iniziare proprio da qui: diplomato al Conservatorio di Nizza, sua città natale, nel 1977 vince il primo premio del prestigioso *Prix de Lausanne*, entrando così di diritto alla Scuola di Ballo dell'Opéra di Parigi. Nel 1978 è nel Corpo di Ballo e nel 1981, sotto la direzione di Rudolf Nureyev, viene nominato solista. Nel 1985 è primo ballerino della nuova Compagnia dei Ballets de Monte-Carlo di cui dopo pochi mesi viene nominato étoile dalla Principessa Carolina di Monaco. Dal 1993 è *principal* dell'Hamburg Ballet diretto da John Neumeier.

fo All'Hamburg Ballet ho terminato la mia carriera di danzatore. Ho in seguito lavorato come *maître de ballet*, nel MaggioDanza – e dal 2000 come Direttore artistico; come consulente artistico per il Balletto dell'Opera di Zurigo diretto da Heinz Spoerli, poi alla Scala. Mi sembra di aver vissuto due o tre vite: una da allievo, una da solista ed étoile, e poi l'altra da *maître* e da direttore... Nonostante questo non ho mai dimenticato, anzi sono sempre presenti le sensazioni, l'emozione e il rapporto che avevo nei confronti

“Cerco di sviluppare e mantenere questo interesse, questo sogno, quest’idea di futuro che avevo anche io da ragazzino”

di insegnanti, *mâtres*, artisti, coreografi, oltre che con i vari balletti e le musiche. Che tu sia allievo o professionista, sono proprio l’emozione e la sensibilità artistica a dover essere sempre sviluppate e mantenute vive. Io ero un allievo molto curioso, facevo tanti progetti, mi immaginavo tanto del mio futuro da interprete. All’epoca avevo davanti a me artisti straordinari, ed erano i miei modelli di riferimento. Parliamo di Vladimir Vasiliev, Paolo Bortoluzzi, Michail Baryšnikov, Rudolf Nureyev, Peter Schaufuss. E ora vedo gli allievi della Scuola che a loro volta si confrontano con i loro modelli, molti dei quali sono i primi ballerini della Compagnia, che prima erano nostri allievi. Per me è molto bello assistere a una crescita alla quale ho contribuito, ho visto questi bambini divenire giovani studenti, adolescenti, giovani adulti, al loro diploma, poi in Compagnia, nel Corpo di Ballo, o solisti, primi ballerini e anche *étoiles*, tutti maturati e con un bagaglio artistico e di esperienze che li ha fatti crescere. Dunque, cerco di sviluppare e mantenere questo interesse, questo sogno, quest’idea di futuro che avevo anche io da ragazzino, perché tutti devono continuare ad avere l’opportunità di sviluppare e arricchire la propria artisticità, sia attraverso i balletti del repertorio classico, che offrono moltissime prove e occasioni per tutti, ma anche con sfide di linguaggi più innovativi e contemporanei.

cv Il suo percorso artistico è fatto anche di importanti incontri con coreografi e direttori. Un prezioso bagaglio di esperienze.

fo Sono stato ballerino in tre compagnie, differenti fra loro per numeri e impostazione: l’Opéra di Parigi, un teatro e una compagnia statale, simile alla Scala, grande istituzione e grande compagnia con ritmi molto definiti, regolamenti interni ben stabiliti, e una gerarchia molto chiara; Les Ballets de Monte-Carlo, compagnia privata basata quasi totalmente su spettacoli in tournée; e poi una compagnia d’autore, il Balletto di Amburgo di John Neumeier. Queste tre realtà mi hanno fatto crescere come artista, come interprete, e mi hanno sicuramente ispirato nei miei successivi incarichi dirigenziali: è stata un’esperienza completa, direi molto rara e preziosa, che ritrovo

nella mia idea di programmazione, che abbraccia creazioni, repertorio e tournée. Come ballerino, ho sempre desiderato un rapporto onesto e rispettoso nei miei confronti da parte dei *mâtres* e dei miei direttori, ben consapevole però di dover a mia volta rispettare disciplina, tempistiche, regole e doveri. Passato “dall’altra parte”, mi aspetto di avere lo stesso rapporto: i ballerini sanno benissimo che sono molto aperto e disponibile a capire, a gestire i loro dubbi e i momenti di difficoltà, ma che comunque un direttore deve dirigere, avere le idee chiare su dove portare la Compagnia, sia nel suo insieme sia singolarmente con ognuno dei solisti e dei primi ballerini, sia attuali sia futuri, e con le *étoiles*. Ho un quadro molto chiaro e questo mi permette di avere un atteggiamento molto aperto.

cv Maurice Béjart, John Neumeier, Kenneth MacMillan, Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Paul Taylor, Glen Tetley, Roland Petit, Pierre Lacotte, Uwe Scholz, Jean-Christophe Maillot, John Neumeier, Roland Petit, Heinz Spoerli. Questi alcuni dei grandi coreografi che hanno segnato la sua carriera in scena.

fo Mi ritengo fortunato, ho avuto incontri artistici molto forti e importanti in diversi momenti della mia carriera di interprete e continua a essere così anche come direttore. Tra questi, John Neumeier è stato davvero molto presente, sia a Parigi sia a Montecarlo. Non posso poi dimenticare Béjart e Kylián: chiamarli coreografi è riduttivo, parliamo di grandi artisti che già durante le prove ti catturano nel loro mondo, in un’altra dimensione. Questo è ciò che fa la differenza, la capacità di farti andare oltre l’interprete, il ballerino, portandoti veramente in una dimensione artistica diversa. Anche ora vedo tanti autori giovani che sono in grado di compiere questa magia, come è successo con *Peer Gynt* di Edward Clug, con momenti di grandissima emozione vera, che vanno oltre il passo di danza e verso un senso profondo.

cv Da Balanchine a Béjart, da Kylián a McGregor, Neumeier, Petit, Preljocaj, Bigonzetti, Wheeldon e molti altri: nel corso dei due precedenti mandati ha ampliato il repertorio della Compagnia scaligera con nuove produzioni di grandi balletti e nuove creazioni e la Compagnia si è presentata sui più grandi palcoscenici del mondo in numerose tournée internazionali. Ora quali sono i suoi obiettivi?

fo Nella mia prima direzione ho lavorato molto sul repertorio, con più di 26 nuove produzioni, invitando tanti autori mai venuti prima alla Scala o che non tornavano da tanto, troppo tempo; nella seconda direzione ho lavorato ancora per sviluppare il

repertorio, ma anche al riassetto del Corpo di Ballo con concorsi, nomine e prese di ruolo degli artisti più giovani, e inoltre sulle tournée. Ora l’idea è di andare avanti

in questo senso, con tutta l’esperienza che ho acquisito in precedenza. Con il Sovrintendente Fortunato Ortombina abbiamo una sintonia di visione, per lavorare a stagioni di altissimo livello con nomi di prestigio, grande repertorio ma anche novità. C’è una generazione di nuovi coreografi, anche italiani, che possono mostrare un lavoro diverso da come siamo abituati, incentrato sull’insieme, non unicamente sulla coreografia, in una idea di spettacolo globale da tenere in considerazione. Continuerò a far crescere questa Compagnia, che è fantastica per lo straordinario livello tecnico, artistico e anche per l’interesse, la voglia e la curiosità – e li conosco bene, considerando che circa il novanta per cento di loro si è formato alla Scuola di Ballo dell’Accademia –, e a far crescere il pubblico assieme a noi.

cv Ha ancora qualche sogno nel cassetto?

fo Ci sono alcuni progetti che non sono riuscito a portare a termine nelle passate direzioni perché i processi a volte, soprattutto con autori di alto livello, sono molto lunghi e articolati. Questo terzo mandato mi permette di riprendere questi contatti; già dalla prossima Stagione si vedranno i primi risultati e non escludo di realizzare entro la fine della mia direzione anche qualche altro progetto ancora in sospeso. Penso a spettacoli che mancano e che sarebbe importante proporre in una città come Milano. Non parlo di grandi produzioni a livello commerciale, ma di momenti di incontro affettivo con la città, perché il balletto è molto seguito, molto apprezzato e molto capito. Dopo ogni spettacolo il nostro pubblico assorbe anche le emozioni e le idee, soprattutto quando lo spettacolo è globale: musiche, scene, costumi e coreografie fanno crescere il pubblico. La parola è “bellezza”. Che va in tutti i sensi, e ti fa uscire da teatro con pensieri, riflessioni, felicità e profonde emozioni, anche forti. E alla Scala ci sono tutti gli ingredienti e le capacità per farlo.

cv Dunque, novità e grande repertorio.

fo Certamente, sono poche le compagnie come la Scala che possono e devono proseguire a presentare il grande repertorio e portare i nostri lavori fuori dalla Scala, sviluppando la nostra presenza a Milano, in Italia, dove ci sono luoghi meravigliosi e importanti festival, ma anche in Europa. Perché quando una compagnia gira poco o non gira mai, si pensa che sia rimasta a dieci o vent’anni prima, mentre la sua evoluzione deve essere costantemente mostrata al mondo. E questo indipendentemente dalle

piattaforme che mostrano i balletti in video, perché attorno a una tournée c’è incontro, discussione, conoscenza, scambio, nuovi legami che si creano.

cv Un percorso di crescita che ha impostato fin dalla Scuola di Ballo.

fo In effetti è così, in questi anni ho dato l’opportunità agli allievi di frequentare *masterclasses* con danzatori e coreografi di fama internazionale, e ho dato loro l’opportunità di interpretare, sia a Milano sia in trasferta, importanti titoli di Balanchine, Béjart, Bigonzetti, Bournonville, Mats Ek, Forsythe, Kylián, Limón, Petit, Preljocaj e creazioni di Davide Bombana, Shantala Shivalingappa, Matteo Levaggi, Emanuela Tagliavia, Valentino Zucchetti. E sono molti i coreografi contemporanei che rimangono sorpresi dal livello di versatilità e apertura mentale dei nostri allievi. Non dimentichiamo che la Scuola forma gli allievi *in primis* come fucina per la Compagnia della Scala, ma non tutti riescono a entrare, quindi è bene che il nome dell’Accademia giri in tutto il mondo, e sono orgoglioso dei tanti allievi entrati in numerose compagnie internazionali, diventati anche primi ballerini; è un risultato importante che conferma che stiamo andando nella giusta direzione; e la scelta caduta su di me nasce anche da questa volontà del Sovrintendente di consolidare il connubio tra la Scuola di Ballo e la Compagnia.

cv In tutto questo percorso avrà moltissimi aneddoti e ricordi, uno su tutti?

fo Mi ricordo quando all’Opéra di Parigi venne annunciato l’arrivo di Rudolf Nureyev alla testa della Compagnia, in cui io ero entrato sotto la direzione di Rosella Hightower e poi di Violette Verdy. Lui chiese di vederci tutti in palcoscenico: eravamo lì ad aspettare il suo arrivo. Mi ricordo ancora i suoi passi da lontano, questa camminata decisa, con i suoi famosi stivali. È arrivato e non si è messo davanti a noi, o davanti, è entrato dentro il gruppo, si è messo in mezzo e noi tutti attorno. E appena ha iniziato a parlare abbiamo capito che ci sarebbe stato un cambiamento. Di modernità, quella che lui ha portato. Questo grande personaggio, in mezzo a noi, ci disse: “Siete una grande compagnia e con me diventerete la più grande compagnia del mondo”. Non erano parole urlate, ma dette con grande semplicità, con grande serietà e consapevolezza. E non mi sono mai scordato questo modo di comunicare: perché dire le cose semplicemente, così come sono, spesso è la cosa migliore e sicuramente la più efficace.

— CARLA VIGEVANI



VERSO UNA RETE DIGITALE DELLA MEMORIA TEATRALE

Il Teatro alla Scala ospita il convegno “Archivi Paralleli”, parte del progetto Hyperstage, dedicato all’interconnessione digitale tra i diversi archivi italiani legati alla produzione e alla storia dello spettacolo

Tra giovedì 22 e sabato 24 maggio il Teatro alla Scala ospita presso il Ridotto delle Gallerie il Convegno di studi “Archivi Paralleli”, un momento di approfondimento che, partendo dal cammino di integrazione tra i numerosi archivi teatrali italiani, amplia lo sguardo anche ad archivi non prettamente teatrali, ma strettamente connessi all’attività dei teatri per ragioni storiche o produttive.

L’evento, ideato e promosso in collaborazione con l’Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala, è parte integrante del progetto Hyperstage (*an Open Knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the New Italian Network of theatrical digital archives*), di cui la Professoressa Donatella Gavrilovich (Università di Roma “Tor Vergata”) è Principal Investigator.

Nella prima giornata, giovedì 22 maggio, il convegno si aprirà nel pomeriggio con una sessione dedicata agli archivi milanesi che custodiscono materiali e documentazione storica del Teatro alla Scala. Un tema assolutamente attuale, in quanto la creazione dell’Archivio Storico Artistico scaligero, nel 2022, ha favorito una nuova consapevolezza del patrimonio della Fondazione e dell’importanza del confronto con altri archivi che custodiscono documenti e materiali relativi al Teatro. Si consideri che la documentazione riguardante il Teatro alla Scala dalla sua inaugurazione, avvenuta nel 1778, alla costituzione nel 1921 dell’Ente Autonomo, in possesso della Fondazione è alquanto scarna: meno di 300 fascicoli, dei quali il più antico risale al 1815. Durante tutto questo periodo la Scala era stata gestita da impresari privati o da associazioni che prendevano in appalto l’attività del Teatro per una o più stagioni, ma senza una continuità gestionale: per questo motivo i materiali d’archivio erano per lo più conservati esternamente al Teatro.

A SINISTRA

Angelo Inganni, *La facciata del Teatro alla Scala*, 1852, Museo Teatrale alla Scala

Solo successivamente alla trasformazione del 1921 il *corpus* dell'Archivio scaligero prende davvero coerenza e consistenza. Il progresso è distribuito presso diversi soggetti, tra cui l'Archivio di Stato di Milano, l'Archivio Borromeo-Arese a Isolabella, Stresa, gli Archivi Storici del Comune di Milano, l'Archivio Ricordi, il Museo Teatrale alla Scala (oggi annesso alla Fondazione), l'Archivio Visconti di Modrone, l'Archivio del Corriere della Sera e molti altri. Il pomeriggio del 22 maggio sarà dunque un momento d'incontro e di confronto con alcune di queste istituzioni con l'obiettivo di impostare una strategia per l'interconnessione di queste realtà in vista della celebrazione dei 250 anni dalla fondazione del Teatro nel 2028. A una prima fase di ricognizione succederanno le pratiche di condivisione e scambio per garantire agli studiosi e al pubblico l'accesso alla massima quantità di dati. L'incontro si aprirà con i saluti del Sovrintendente Fortunato Ortombina e vedrà come moderatore Paolo Besana, Direttore delle Comunicazioni, nonché la presenza di Annalisa Rossi, Soprintendente Archivistica e Bibliografica della Lombardia e Direttore dell'Archivio di Stato di Milano, che sarà impegnata anche nella sessione di sabato mattina. La giornata del 22 maggio si aprirà con un annuncio importante e si chiuderà con la testimonianza di una preziosa collaborazione. Nel Ridotto Toscanini in mattinata verrà presentata l'integrazione della sezione "Archivio" del sito web del Teatro con la cronologia curata a suo tempo da Giampiero Tintori. Il database renderà disponibili al pubblico i dati di tutti gli spettacoli realizzati alla Scala nel periodo dal 1778 al 1943, integrando l'archivio già esistente sul sito del Teatro, che copre il periodo successivo. Alle 18, sempre nel Ridotto Toscanini, il programma si chiuderà con un incontro dedicato a Leonor Fini e alla sua attività teatrale, realizzato in connessione con la mostra allestita a Palazzo Reale.

Nelle sessioni successive, venerdì 23 e sabato 24 maggio, si approfondiranno le tematiche riguardanti lo stato dell'arte degli archivi teatrali digitali italiani, focalizzando l'interesse su quegli archivi paralleli, poco noti ma utili alla creazione di uno spettacolo teatrale, come gli archivi delle case editrici musicali, delle imprese sartoriali e di produzione di costumi, calzature, accessori, tessuti e di altre istituzioni connesse, tra cui il Piccolo Teatro, la Sartoria Brancato, la Fondazione arte della seta Lisio, l'Archivio Mattia Battistini, il Centro Teatrale Bresciano, la Fondazione Franco Zeffirelli e l'Archivio Luchino Visconti. La sessione pomeridiana di venerdì 23 maggio, in particolare, sarà focalizzata sullo stato attuale del progetto Hyperstage e sullo sviluppo dell'ontologia che sta alla base del progetto, offrendo una dimostrazione di quello che sarà il *front end* della base di conoscenza,



SOPRA
Archivio Storico Documentale – Fondo Regia

SOTTO
Archivio nastri audiovideo – Fondo Caccamo

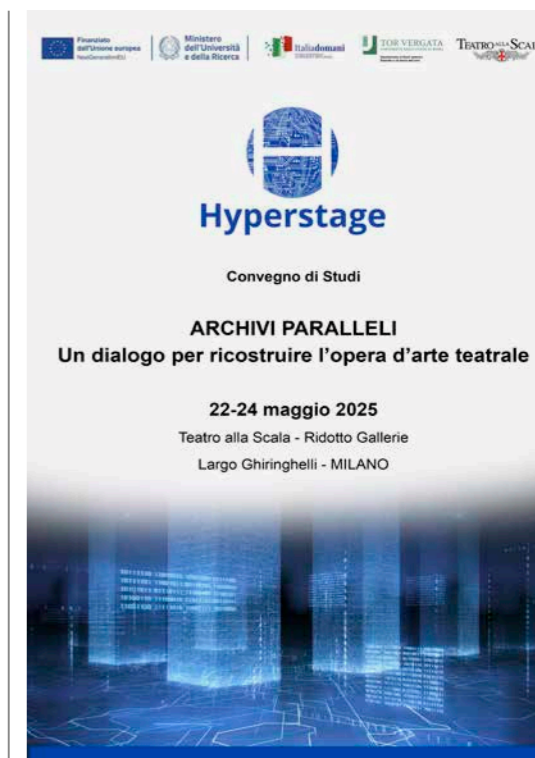
in via di realizzazione, mediante l'esempio di ricostruzione di uno spettacolo teatrale con i documenti e gli oggetti digitali forniti dall'Archivio del Teatro alla Scala, per promuovere la disseminazione tra gli esperti del settore, a livello nazionale, dei primi, concreti risultati del progetto, che dovrebbe completarsi entro la fine del 2025.

Il convegno "Archivi Paralleli" si colloca tra le iniziative collegate al progetto Hyperstage. Il progetto è finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dal programma Next Generation EU della Commissione Europea, che ha visto la partecipazione dell'Archivio scaligero fin dall'inizio della sua gestazione. Il 21 febbraio 2020, proprio alla vigilia del lockdown, Luciana Ruggeri ha rappresentato il Teatro nella tavola rotonda sul tema della "Creazione di una rete nazionale degli archivi digitali teatrali e delle arti dello spettacolo". Da questo primo incontro nasce l'idea di Hyperstage, ovvero una base di conoscenza che faccia affidamento su database decentralizzati e interconnessi di enti e fondazioni partner, cui il Teatro alla Scala dà subito un'adesione di massima. La vittoria al bando PRIN (Progetti di Rilevante interesse Nazionale) per il 2022 dà nuovo slancio all'idea di creare uno strumento che colleghi gli archivi digitali delle arti dello spettacolo senza problemi di "traduzione" da un linguaggio a un altro e senza modificare la metadatozione esistente in ognuno di essi. Incontri successivi si tengono presso l'Università degli Studi di Bologna e nella sede romana del GARR nel 2023, e presso la Fondazione INDA di Siracusa nel 2024. La tappa successiva è a Venezia, 3 e 4 ottobre 2024, presso l'Accademia di Belle Arti, nell'Auditorium della ex Chiesa di Santa Marta, dove ha luogo il "Global Congress on Digital Innovation in the Performing Arts", che sposta l'attenzione in particolare sulle possibili interazioni tra gli archivi e l'intelligenza artificiale. Il resto è storia di oggi: prima di arrivare alla conclusione del progetto, ormai prossima, si organizza il convegno "Archivi Paralleli", altro step del progetto Hyperstage, ma anche avvio di una nuova concezione degli Archivi scaligero e della loro fruibilità in vista delle celebrazioni per il 250° anniversario del Teatro alla Scala.

— LUCIANA RUGGERI

— ANDREA VITALINI

Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala





Kare Lindsey in una scena del *Nome della rosa*

O1

OPERA

INTRODUZIONE
Il nome della rosa
15

INTERVISTA
A FRANCESCO FILIDEI
E STEFANO ECO
Nel labirinto di Eco
16

INTERVISTA
A INGO METZMACHER
Una rosa da 15 chili
21

INTERVISTA
A DAMIANO MICHIELETTO
E PAOLO FANTIN
Teatro e romanzo
24

INTERVISTA
A MONS. GIANANTONIO BORGONOVO
L'Apocalisse e la parola
29

INTRODUZIONE
Trittico Weill
33

INTERVISTA
A RICCARDO CHAILLY
Il musical berlinese
alla Scala
34

INTERVISTA
A IRINA BROOK
La fine del mondo
in tre atti
39



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Kate Lindsey in una scena del *Nome della rosa*

IL NOME DELLA ROSA

Approda per la prima volta sulle scene operistiche il romanzo manifesto del postmodernismo. Sia il compositore che ha ideato questo progetto ambizioso, Francesco Filidei, sia il regista responsabile dello spettacolo che lo traduce agli occhi del pubblico, Damiano Michieletto, erano bambini quando, esattamente 45 anni fa, deflagrò quello che si sarebbe ben presto rivelato un evento editoriale planetario, la macchina straordinaria d'un romanzo in cui convivono narrazione incalzante e digressioni erudite, trattato filosofico e indagini poliziesca, orchestrati con sublime virtuosismo in un'architettura intertestuale labirintica. E proprio il labirinto, la suprema complessità d'una costruzione densa di significati, rappresenta sicuramente una sfida irresistibile per un compositore contemporaneo, per il quale il segno nella partitura è chiamato a tradursi in densa simbologia, in diffrazione di significati che invita lo spettatore a prender parte attiva al gioco dell'ascolto. Tutto è simbolo: le 7 giornate, le 24 stanze, i 12 suoni della scala cromatica, la costruzione simmetrica culminante nella dodicesima stanza, la scena della ragazza, l'unico personaggio femminile che tornerà misteriosamente a chiudere l'opera. Tutto chiede di essere seguito e, possibilmente, decifrato, per giungere alla meta di un'indagine ingegnosissima.

Se la complessità del romanzo di Eco è semplicemente proverbiale, non mancano alla musica gli strumenti per gestirla e valorizzarla. Le frecce all'arco di Filidei sono la polifonia, cardine della civiltà musicale occidentale, in

grado di assicurare una simultaneità di significati preclusa alla parola scritta; i procedimenti costruttivi che la *neue Musik* ha sviluppato ormai da un secolo (almeno dal *Wozzeck* di Berg), per cui l'architettura sonora stessa si fa significato pregnante; per non parlare delle immense potenzialità sviluppate dal teatro d'opera in oltre quattro secoli di storia, tra canto solistico, nei suoi diversi registri, e canto corale, recitazione intonata e declamato, persino il canto spiegato delle arie, come Filidei le chiama senza pudori. Strumenti che un compositore contemporaneo come Francesco Filidei non si perita d'impiegare, a tutto vantaggio del racconto che propone al suo pubblico. Anche perché negli ultimi decenni l'opera – nel senso più tradizionale di teatro musicale che mette in scena una vicenda – ha riacquisito quella piena legittimità che nel 1980 in cui uscì il romanzo di Eco sembrava esserle stata definitivamente revocata. Forse anche per questo è stato necessario attendere un po' perché la narrazione debordante del *Nome della rosa* (alla cui scrittura il suo stesso Autore riferiva peraltro procedimenti operistici come l'alternanza tra recitativi e arie) trovasse nell'immenso potenziale di qualità narrativa dell'opera in musica una nuova via per parlare efficacemente al pubblico odierno.

— RAFFAELE MELLACE

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

NEL LABIRINTO DI ECO

Intervista a Francesco Filidei
e Stefano Eco di Mattia Palma

Il romanzo di Umberto Eco, pubblicato nel 1980, ha generato una costellazione di riletture, adattamenti e reinterpretazioni: dal cinema alla televisione, dal fumetto ai videogiochi. Ora approda anche all'opera, grazie alla nuova commissione del Teatro alla Scala a Francesco Filidei, che si è da subito molto confrontato con Stefano Eco, figlio dello scrittore, a proposito della struttura e dei significati del romanzo, oltre che sui legami tra il Medioevo, il presente di Umberto Eco e il nostro.

MP Cosa rende, secondo voi, *Il nome della rosa* così malleabile, tanto da adattarsi a media così diversi, persino un'opera?

SE Ne abbiamo parlato molte volte con Francesco. L'opera in effetti non sembrava, a prima vista, il mezzo più adatto per un romanzo come *Il nome della rosa*. Oltretutto mio padre, francamente, non era particolarmente interessato all'opera. Aveva però una passione profonda per la musica, in particolare quella contemporanea. Il suo migliore amico per decenni è stato Luciano Berio, che è stato anche mio padrino di battesimo. Si può dire che ci sia un tramite quasi natu-

Dalla struttura sinfonica al melodramma, Francesco Filidei rilegge *Il nome della rosa* in chiave lirica. In dialogo con Stefano Eco, ripercorre il pensiero di Umberto Eco, tra Borges, Mahler e il Medioevo come specchio del presente

rale, tra Eco, Berio, e ora Francesco e questo progetto. FF Credo che la forza del romanzo sia nel materiale che lo precede. Umberto Eco ha costruito un mondo prima di cominciare a scrivere una storia: ha tracciato la pianta dell'abbazia e della biblioteca, disegnato i ritratti di ognuno dei monaci. In diverse interviste ha ammesso che una volta definito quel mondo, ha lasciato che i personaggi agissero da soli. In qualche modo è un'esperienza che ho vissuto anch'io: dopo aver lavorato a lungo sulla sinossi con i miei collaboratori, i personaggi hanno cominciato a cantare ciascuno con una propria voce, con un proprio timbro, senza che io dovessi forzarli. Questo dimostra quanto sia potente la materia narrativa. E mi sono a poco a poco convinto che il linguaggio dell'opera, in particolare attraverso il contrappunto, possa dare luce ad alcuni dei meandri e dei percorsi interni del libro forse persino in modo più efficace della scrittura.

MP Eppure Eco stesso – un po' a sorpresa – nelle *Postille a Il nome della rosa* ha parlato di una struttura da melodramma del suo romanzo.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Giada Vailati e Giorgio Berrugi in una scena de *Il nome della rosa*

“Oggi vediamo un ritorno dei dogmi, e forse proprio per questo una visione medievale come quella contenuta nel *Nome della rosa* può risultare così attuale”

SE L'idea di melodramma può adattarsi alla struttura narrativa, più che a quella musicale. In fondo in ogni narrazione corale c'è un elemento melodrammatico, e *Il nome della rosa* non fa eccezione. C'è soprattutto un aspetto che Umberto Eco ha colto nelle narrative popolari e che sicuramente è riflesso nel libro.

FF Sì, in effetti Eco scrive che il romanzo ha un andamento “da melodramma buffo”, con recitativi e arie. Ma è un riferimento non tanto al linguaggio musicale, quanto al respiro del discorso, al ritmo del racconto. Eco nel romanzo è riuscito a creare delle situazioni nelle quali i personaggi prendono parola senza mai interrompere il flusso narrativo, perché c'è una scusa buona per farli parlare: ovvero l'indagine. Guglielmo e Adso interrogano un monaco, e lui risponde con il suo vissuto, con la sua visione: è il contesto perfetto per un'aria. Ma c'è un altro aspetto che mi interessa del procedimento narrativo di Eco, di cui ha parlato fino a *Numero zero*, il suo ultimo romanzo, vale a dire il fatto che cercava di operare un po' come in una sinfonia di Mahler. Ho voluto fare lo stesso anch'io, fondendo una struttura sinfonica – quella delle sette giornate, tre nel primo atto e quattro nel secondo – con la struttura aria-recitativo. Questo doppio livello, sinfonico e melodrammatico, mi ha guidato nella scrittura.

MP È una struttura che rispetta anche il ritmo interno del romanzo, scandito dalle preghiere della giornata. E qui non si può non parlare della visione del Medioevo di Eco.

SE Sì, è un Medioevo profondamente moderno, e Francesco è riuscito a coglierlo. C'è una tensione tra dogma e desiderio di liberazione che attraversa tutto

il romanzo. Oggi vediamo un ritorno dei dogmi, e forse proprio per questo una visione medievale come quella contenuta nel *Nome della rosa* può risultare così attuale. Anche se poi a ben vedere l'interazione tra i personaggi non è affatto medievale: è moderna, persino contemporanea.

MP Ci dice qualcosa di più della “modernità del Medioevo” secondo suo padre?

SE È la coesistenza di un sistema chiuso, ordinato, come quello dell'autorità ecclesiastica di Giovanni XXII, e la spinta a un pensiero libero, che poi troverà ospitalità nell'autorità imperiale e sfocerà nella Riforma. Mio padre, scrivendo *Il nome della rosa*, parlava in fondo anche del suo tempo, quello degli anni Settanta, un'epoca in cui la voglia di libertà era molto forte e idealizzata, più di oggi.

MP E come si traduce questa visione nella musica?

FF Ho immaginato l'opera come una sorta di installazione fatta di quadri: ognuno con un colore, una luce, una tonalità propria. È come se questi quadri fossero incastonati in una struttura metallica che ne cambia il significato. Ogni quadro ha una nota di riferimento, un colore musicale – blu, rosso, giallo – che si imprime grazie all'orchestrazione. Ma sotto questa superficie si possono intravedere anche gli strati del passato. È un gioco di filtri, di prospettive: se vuoi, puoi andare oltre il colore e cercare cosa c'è dietro.

MP Il libretto non segue solo la trama poliziesca, ma accoglie moltissimi elementi apparentemente laterali: elenchi, discussioni teologiche, frammenti.

FF I cataloghi erano una delle ossessioni di Eco e non potevano certo mancare nell'opera. Non potevo riprodurli tutti, ma ho cercato di ricrearne la logica. Per esempio, nella scena dello *scriptorium* abbiamo predisposto un catalogo con praticamente tutti i libri citati nel romanzo. Invece per costruire il linguaggio di Salvatore abbiamo usato il poco che c'era nel romanzo e lo abbiamo arricchito pescando da altre sue opere, come *Baudolino*, oppure dalle rarissime fonti storiche del linguaggio volgare dell'epoca, come l'iscrizione “Fili de le pute, traite”. La voce della ragazza senza nome, invece, si ispira a uno dei primi esempi di canto profano italiano: il *Frammento piacentino*.

MP Alla base del romanzo c'è una tensione verso la libertà, ma anche il rischio del caos. Guglielmo risolve il mistero, ma poi il suo metodo fallisce. È un personaggio sconfitto o vincente?

SE Guglielmo parte vincente, nelle prime pagine del romanzo, perché capisce tutto del cavallo

Brunello e impone la vittoria del sistema deduttivo e del suo metodo razionale. Ma poi Eco per tutto il resto del romanzo non fa altro che mettere in discussione quel metodo. È come se dicesse che qualunque certezza va messa in discussione. È questo il tema ultimo del romanzo. Almeno, io la vedo così.

FF Una cosa buffa del libro – e ora mi viene in mente rispetto alla pagina di Brunello – è che capita spesso ancora di prendere per caso un libro e accorgermi da dove Eco abbia preso un certo episodio. Nel caso del cavallo è il *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*. Eco ha davvero realizzato un collage incredibile, un caleidoscopio. E, tornando alla domanda iniziale, forse il libro riesce a dare frutto ogni volta a nuove forme perché esso stesso ne comprende tante.

MP Parliamo dei cattivi del romanzo. C'è Jorge, sì, ma soprattutto ci sono l'inquisizione da una parte e gli spaventosi ribelli dolciniani dall'altra.

SE L'inquisitore rappresenta il dogma della Chiesa regnante, che poteva uccidere le persone a piacimento. Jorge, in quanto difensore del verbo e dello *status quo*, risulta decisamente affine all'inquisitore. Dolcino invece rappresenta la confusa, sbagliata, violenta reazione a questa oppressione, e si potrebbe parlare della relazione implicita tra i dolciniani e i terroristi degli anni in cui il libro è uscito.

FF È interessante che Eco abbia pensato inizialmente di ambientare il libro negli anni Settanta, con un monaco che leggeva il Manifesto. Mi ricordo che la prima volta che ho sentito nominare Eco è stato a scuola dalla mia maestra delle elementari, che ci faceva dire tutte le mattine le preghierine. Eco allora scriveva sull'*Espresso*, e lei ne parlava come di una specie di diavolo.

MP Arriviamo ad Adso e alla sua formazione. Nel romanzo alla fine sembra giungere a una forma di nichilismo, per non dire ateismo. È così anche nell'opera?

FF Credo che anche nel romanzo Adso non abbandoni mai del tutto una struttura mentale “antica” e fortemente razionale, con un'idea delle cose ancorata a certi principi. C'è sì un'apertura verso qualcosa di nuovo, ma rimane bloccato, legato a una visione del mondo che non riesce a superare. Nell'opera ho cercato di restituire questa tensione con una scena molto simbolica: Adso vecchio torna all'abbazia, ormai in rovina. La statua della Vergine, distrutta, emette un canto: ed è la voce della ragazza senza nome, trasfigurata. Quel canto è il momento culminante dell'opera. È la memoria, la domanda senza risposta: “Chi sei?”, “Chi sei stata?”. Per come l'ho affrontato io, *Il nome della rosa* è un percorso sull'identità.

SE Non aggiungo altro, perché per me è un argomento troppo personale. Dico solo che abbiamo parlato tante volte con mio padre della figura di Adso: avevo la sua età quando il romanzo è stato scritto. Vorrei dire un'altra cosa: per quello che ho visto finora, questa versione operistica del *Nome della rosa*, nonostante non sembrasse all'inizio così naturale, potrebbe essere invece la forma che ne scopercia oggi la modernità e che darà un nuovo futuro al romanzo.

MP Un'ultima domanda: cosa rappresenta la biblioteca infinita, nella visione di Eco e nell'opera?

SE Per mio padre, la biblioteca universale è l'insieme di tutti i libri che si squadernano, come diceva Dante nel *Paradiso*, il segno regolatorio di un sapere senza fine, del labirinto controllato della conoscenza. È un concetto che ha esplorato ben prima di scrivere questo romanzo, sulla scorta dei suoi studi di Joyce e della lettura di Borges.

MP Si può dire che rappresenti Dio?

SE Non direi, un uomo cresciuto nell'Azione cattolica come mio padre non sarebbe mai stato così blasfemo. L'idea di Dio, per quanto ne possa pensare io, non può andare oltre quello che gli umani possono pensare, mentre la biblioteca infinita è una concezione filosofica del sapere che va oltre il concetto di Dio. Ma è una mia sensazione, mio padre non me ne ha mai parlato.

FF Io ho l'impressione di aver fatto tutto questo percorso per perdermi dentro. C'è il labirinto delle voci, degli strumenti, c'è il significato stratificato del libretto. E poi ancora la scena, la storia, la stratificazione dei tanti elementi che sono in gioco. E quando finisci di scrivere, non riesci più a controllarlo completamente. Ogni volta che riascolto, scopro nuove relazioni, nuovi livelli di lettura. È proprio questo, credo, il vero labirinto.

— MATTIA PALMA

Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

Fabrizio Begg in una scena de *Il nome della rosa*

UNA ROSA DA 15 CHILI

Intervista a Ingo Metzmacher di Gianluigi Mattiotti

Ingo Metzmacher ha molta familiarità con la musica contemporanea e con l'opera. Prima di dedicarsi alla direzione d'orchestra, è stato pianista dell'Ensemble Modern. Ha poi ricoperto il ruolo di Direttore Generale della Staatsoper di Amburgo e della Nederlandse Opera di Amsterdam. Ha scritto anche due libri che certificano questa doppia passione: *Keine Angst vor neuen Tönen* (Non aver paura dei nuovi suoni, 2005) e *Vorhang auf! Oper entdecken und erleben* (Si alza il sipario! Scoprire e vivere l'opera, 2009). Ha diretto (e in parte inciso) opere del Novecento storico, come *Wozzeck* e *Lulu* di Berg, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič, *Oedipe* di Enescu, *Die Soldaten* di Bernd Alois Zimmermann. Ma nel suo repertorio ci sono anche opere di Luigi Nono (*Intolleranza 1960*, *Al gran sole carico d'amore*, *Prometeo*) e di Wolfgang Rihm (*Jakob Lenz*, *Die Eroberung von Mexico*, *Dionysos*: quest'ultima tenuta a battesimo al Festival di Salisburgo nel 2010), *Saint François d'Assise* di Olivier Messiaen e *Gawain* di Harrison Birtwistle, e prime mondiali che vanno da *Die Weiden* di Johannes Maria Staud (Vienna, 2018) fino al *Nome della rosa* di Francesco Filidei.

Ingo Metzmacher racconta l'opera di Filidei come una partitura solida e strutturata, dove la musica, profondamente illustrativa, segue ogni parola del testo con immagini sonore e timbriche sorprendenti

GM È pesante questa rosa?

IM Ah sì, pesantissima! Una partitura di 15 chilogrammi, la più pesante che abbia mai avuto tra le mani. Ho dovuto comprare una valigia apposta per portarmela dietro.

GM Aveva già diretto musiche di Francesco Filidei?

IM No. Dirigere *Il nome della rosa* è per me la prima esperienza con la sua musica. Ma avevo già ascoltato la sua opera *Giordano Bruno*, molti anni fa, e l'avevo trovata davvero molto interessante.

GM Quali sono in questa partitura gli elementi che l'hanno colpita di più? Dal punto di vista di un direttore, come è lei, esperto del repertorio contemporaneo. Quali sono gli aspetti più innovativi di quest'opera?

IM È soprattutto la parte orchestrale che mi ha colpito. La sua arte della strumentazione è davvero affascinante. Si potrebbe definire una musica "illustrativa", ma non in senso dispregiativo, perché è una musica che segue il testo in ogni minimo dettaglio. Con immagini sonore e timbriche che affiorano in

“Questo *melos* arriva alle nostre orecchie con sonorità diverse, molto contemporanee”

coincidenza con ogni parola del libretto: se qualcuno parla di un cavallo, senti in orchestra una specie di nitrito. Ci sono cose come questa, molto esplicite ed evidenti, ma anche altre più nascoste, non immediatamente percepibili, ma tutto è intrecciato con grande sottigliezza. È una partitura complessa e ricchissima, con molti elementi, materiali, stili diversi, che cambiano in ogni scena, ma spesso si alternano e si sovrappongono anche all'interno della stessa scena, a volte cambiano quasi a ogni battuta. È davvero una grande sfida tenere insieme tutti questi elementi. Ma sono all'interno di una struttura molto solida, nell'arco dell'intera opera. Mi piace moltissimo come è organizzata la partitura. È una struttura chiara, che ha la forma di una rosa dal punto di vista tonale, una forma a specchio che si muove espandendo le tonalità verso il centro e poi torna indietro, alla nota iniziale. È una struttura molto sofisticata, frutto di un lungo studio.

GM Questa struttura frattale, con le due scale cromatiche che si intersecano divaricandosi nel primo atto e convergendo invece nel secondo, è molto chiara analizzando la partitura. Ma funziona anche all'ascolto?

IM Sì, assolutamente. Ed è un elemento necessario quando hai l'idea di fare un'opera basata su un romanzo così grande, sviluppato, ricco di personaggi, di situazioni, di elementi simbolici. Io l'ho letto due volte, e ogni volta ho scoperto qualcosa di nuovo. Ma cosa devi fare, se decidi di scrivere un'opera su un romanzo di questo genere? Hai bisogno di fare una sorta di trasposizione in un'immagine musicale. E questo è quello che ha fatto Filidei. È un po' come nel Rinascimento, quando si cercava di trasporre in

musica le parole. Questo è il nocciolo della questione. E penso che nell'opera di Filidei questa trasposizione funzioni molto bene. Quando ho guardato per la prima volta la partitura, non avevo ancora capito tutto questo. Ora che ci sto lavorando da un po' di mesi, credo che tutto sarà chiaro e sostenuto proprio da questa struttura geometrica che è alla base dell'opera.

GM In quest'opera ci sono molte scene corali, ma anche molte arie, diverse per ciascun personaggio. Le sembra che ci sia più *melos*, rispetto per esempio a *Giordano Bruno*?

IM Tutta la musica del *Nome della rosa* riflette il fatto che la storia è ambientata nel Medioevo, e non è un caso che le parti vocali dei vari personaggi facciano sempre riferimento al melodizzare tipico del canto gregoriano. Ma questo *melos* arriva alle nostre orecchie con sonorità diverse, molto contemporanee, soprattutto perché è sempre accompagnato da un'orchestrazione che raddoppia le linee del canto con strumenti sempre diversi, la avvolge con elaborate armonie, imprime loro colori particolari, atmosfere inattese. La modernità è più nella parte orchestrale che nel canto. L'orchestra cambia colore e forma alle parti vocali. Sempre. E ogni scena è diversa da tutte le altre, ha il proprio colore e la propria struttura. C'è anche un coro enorme, che canta a partire dal Prologo, dove ci sono alcuni accenni, come dei flash, alla vicenda che viene narrata. Ma poi compare anche nella prima scena, “Il portale”, una scena davvero incredibile. Il compositore ha trasposto in musica le immagini di questo portale della chiesa, e il risultato è una pagina orchestrale e corale grandiosa e travolgente.

GM Alcune pagine dell'opera, come questa, fanno pensare a Messiaen, compositore che lei conosce molto bene, avendo diretto anche la sua opera *Saint François d'Assise*. Anche il duetto d'amore tra Adso e la ragazza alla fine del primo atto, con i loro vocalizzi che si intrecciano, richiama i canti degli uccelli di Messiaen. Non trova?

IM Ci sono diversi punti che richiamano Messiaen, per l'uso delle armonie, per i blocchi strumentali, per l'impostazione dell'orchestra. Ci sono alcune influenze di Messiaen, sì, assolutamente. Ma non ho pensato più di tanto agli uccelli. Quella alla fine del primo atto è una vera scena d'amore, molto carnale, e i loro vocalizzi richiamano di più un orgasmo che il canto degli uccelli. È una scena bellissima!

GM Francesco Filidei è un compositore che sa ricavare musica anche dai rumori, da richiami d'uccello, da oggetti comuni, come palloncini o rotoli di carta igienica. Ci sono anche in quest'opera alcune scene rumoristiche?

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Ingo Metzmacher e Kate Lindsey durante le prove

IM Sì. La partitura prevede un set di percussioni enorme, e i percussionisti devono fare un sacco di cose, usare vari oggetti, non solo gli strumenti: per esempio delle pietre, degli strumenti di caccia, imitazioni di animali, e poi piatti, stoviglie, bicchieri, bottiglie di vetro. Questo soprattutto nella scena delle cucine. Come ho detto prima, la musica tende sempre a illustrare la scena, quindi era logico usare oggetti da cucina in quel punto. Filidei ha lavorato tanto sul colore, che è molto diverso in ogni scena, con una grande varietà di sonorità. Però, non si tratta di banale descrittivismo, non è musica “da film”, perché ci sono sempre due elementi che interagiscono: da un lato hai la struttura molto chiara dell'intero pezzo, con una tonalità diversa e diversi caratteri musicali, dall'altro hai questo colore “illustrativo” che serve a sottolineare l'ambientazione di un'intera scena, ma anche, come ho già detto, una singola parola, il riferimento a un fatto o a un personaggio.

GM Quindi è la forma della rosa che tiene in piedi tutto?

IM Sì, tutto è incentrato su questo. Anche se la simbologia della rosa resta un mistero, resta solo il nome della rosa primigenia. Ma a partire dalla rosa, Filidei

ha creato una vera struttura musicale, molto affascinante.

GM Qual è l'ultima opera contemporanea che ha diretto, prima del *Nome della rosa*? E quale dirigerà nel prossimo futuro?

IM Ho diretto qualche anno fa *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, al Festival di Salisburgo. Nella prossima stagione dirigerò *Satyagraha* di Philip Glass a Parigi.

GM Quindi Filidei si trova tra Nono e Glass?

IM Sì, in effetti... molto interessante.

— GIANLUIGI MATTIETTI

Esperto di teatro musicale contemporaneo, ha insegnato Composizione al Conservatorio di Cagliari e nell'Università della stessa città è docente di Storia della Musica. Ha pubblicato monografie e saggi su alcuni aspetti analitici e teorici della musica del XX e del XXI secolo. È vicepresidente dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali

TEATRO E ROMANZO

Intervista a Damiano Michieletto e Paolo Fantin di Riccardo Fedriga

Come si trasforma un'opera stratificata come *Il nome della rosa* in esperienza teatrale? Riccardo Fedriga affronta con Damiano Michieletto e Paolo Fantin il delicato equilibrio tra fedeltà al testo e libertà creativa nella trasposizione operistica firmata da Francesco Filidei

Come vivono il rapporto tra il racconto delle fonti e la loro rappresentazione gli autori teatrali? Come si restituisce allo spettatore il diritto di entrare nell'opera cui assiste, partecipandovi? Che dire, poi, se questo intreccio è reso ancora più complesso dal fatto che il testo di base è il contenitore di generi narrativi per antonomasia, e cioè il *Nome della rosa* di Umberto Eco, trasposto in opera da Francesco Filidei? Ne parlo durante le prove dell'opera con Damiano Michieletto e Paolo Fantin, coppia consolidata del panorama operistico e teatrale e, rispettivamente, regista e scenografo dell'opera scaligera. Il Medioevo nostro contemporaneo, quello di cui ci parla Eco, è subito evocato nella sua intimità collettiva. Siamo immersi nella sua luce, sulla scena, che da sola basta a sfatare il pregiudizio ormai consunto ma sempre efficace, se si pensa al film di Annaud, sui secoli bui. La scena racconta la storia e ne è, insieme, personaggio; più che essere sfondo, la costante presenza del coro, per esempio, evoca e coglie appieno la dimensione collettiva. Per Fantin, "i riferimenti sono simboli arcaici di cui si riconosce l'essenza a livello profondo. Sono potenti perché non hanno tempo e non hanno bisogno di essere rievocati in modo didascalico".

Piuttosto, sopra la scena aleggiano i leggeri drappi bianchi di un labirinto bianco, luminoso, evanescente che ci affida più alla forza contingente dei ragionevoli dubbi che a quella di una ragione monolitica. È questa esperienza dell'opera che fa vivere il romanzo, senza che nessun suo elemento sia isolato rispetto agli altri. Assistere all'intera opera, allora, significa appropriarsene: è come eseguirla ed è qui che sta la sua vitalità. Sarà la condivisione di questa organicità il filo conduttore del nostro incontro. Nel passaggio dalla pagina alla scena, infatti, il processo teatrale implica una trasposizione che non è semplicemente una traduzione lineare di contenuti da un linguaggio all'altro. Il labirinto evocato dal *Nome della rosa* è per definizione una molteplicità di percorsi, di letture possibili, che si intrecciano senza mai dare per scontato un'unica via di accesso alla verità. Il labirinto è una struttura aperta e sospesa che regola il flusso di informazioni, costruendo relazioni tra i segni e la realtà contenendo, al contempo, anche il rischio di una distorsione nell'interpretazione.

Ogni adattamento porta con sé un momento di selezione, una responsabilità nei confronti dell'autore, ma anche del pubblico: la scenografia non è mai solo

FOTOGRAFIA DI BRESCIA C'AMISANO



Il capolettera in una scena del *Nome della rosa*



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

Damiano Michieletto in prova con Kate Lindsey e Lucas Meacham

un'ambientazione, ma una forma di filtro che sceglie quale percorso raccontare in simbiosi con la regia, quale angolo della storia valorizzare, come e dove agganciarsi alla musica e al libretto. In questo modo, la scelta di una lettura o di un approccio non è mai neutra, ma assume un peso che si riversa sul senso finale dell'opera. La pluralità dei punti di vista all'interno del romanzo si riflette, nell'opera teatrale, nelle dinamiche di rappresentazione. La scenografia del *Nome della rosa* non è solo una questione di geometria visibile, ma una struttura che richiede un equilibrio tra evocazione e filtraggio. Così ogni elemento visivo del palco porta con sé una riflessione sulla narrazione: il labirinto non è solo quello fisico, ma anche quello che il pubblico è chiamato a percorrere. "Filidei – prosegue Fantin – ha diviso il libretto in stanze, ha numerato le stanze in ogni giornata come un percorso all'interno di questo labirinto. Questo mi ha dato un'immagine potente che poteva guidare tutto. Poi, ovviamente, l'ho astratto col nostro linguaggio e l'ho fatto diventare più un'installazione che qualcosa di concreto e determinato. Nel film

tutto è molto concreto: i muri sono muri. Qui in teatro puoi fare *come se*: anzi, i muri sono trasparenti e tu vedi attraverso e sei dentro un continuo labirinto, specchi che riflettono dove non capisci da che parte vai. La forma è ottagonale, tutto è specchiante, quando si apre una porta vedi solo un riflesso che si muove e non capisci da dove un monaco entra o da dove esce. Io avevo questa immagine proprio dei monaci, che è come se camminassero su dieci centimetri di aria, come se si muovessero in questo luogo buio senza riferimenti e il labirinto è un posto dove perdi i riferimenti". Condivido. Così come sono d'accordo con Michieletto sull'idea che il contesto storico e filosofico in cui si sviluppa la vicenda influenzino il modo in cui la regia presenta il testo alla lettura per immagini, trasformando il teatro in un luogo di condivisione di conoscenza, ma anche di selezione e di mediazione. Con la sicurezza delle regole e l'ordine dei codici musicali cui situare l'interpretazione del testo e del mondo di cui esso è metafora, la messa in scena teatrale lega le incertezze dell'oggi alle atmosfere del romanzo, e queste alla

contingenza di uomini, non molto diversi da noi, abbandonati alla precarietà di un secolo XIV che aveva perso le certezze della teologia scientifica e forse già presagiva la peste nera. "Mi sono fatto ispirare dalla musica di Francesco Filidei innanzitutto per creare delle visioni – dice Michieletto –, perché è chiaro che, se la musica fosse stata completamente diversa, lo spettacolo sarebbe stato completamente diverso. E quindi ti muovi di pari passo facendo lo stesso lavoro: come la musica contemporanea ti racconta una storia ambientata in un mondo lontano, allo stesso tempo un'estetica contemporanea traduce questo mondo lontano facendoti provare l'esperienza estetica di oggi".

La tensione fra la necessità di fedeltà al testo originale e la libertà di adattamento trova una sintesi nelle riflessioni di Fantin, che esplora il ruolo della scenografia come interprete, come mediazione fra l'astrattezza del romanzo e la concretezza della rappresentazione visiva. Il teatro non può limitarsi a riportare le parole di Eco in modo statico, ma deve costruire una narrazione che sia fluida e dinamica, capace di rimanere fedele alla sua essenza pur accogliendo i molteplici percorsi interpretativi che la scena può suggerire. La scenografia diventa veicolo di una pluralità di letture, senza mai rinunciare alla precisione della direzione drammaturgica.

Nonostante la libertà che il linguaggio teatrale concede, il rischio di imporsi una visione troppo rigida o di "tradirne" l'essenza è un pericolo costante.

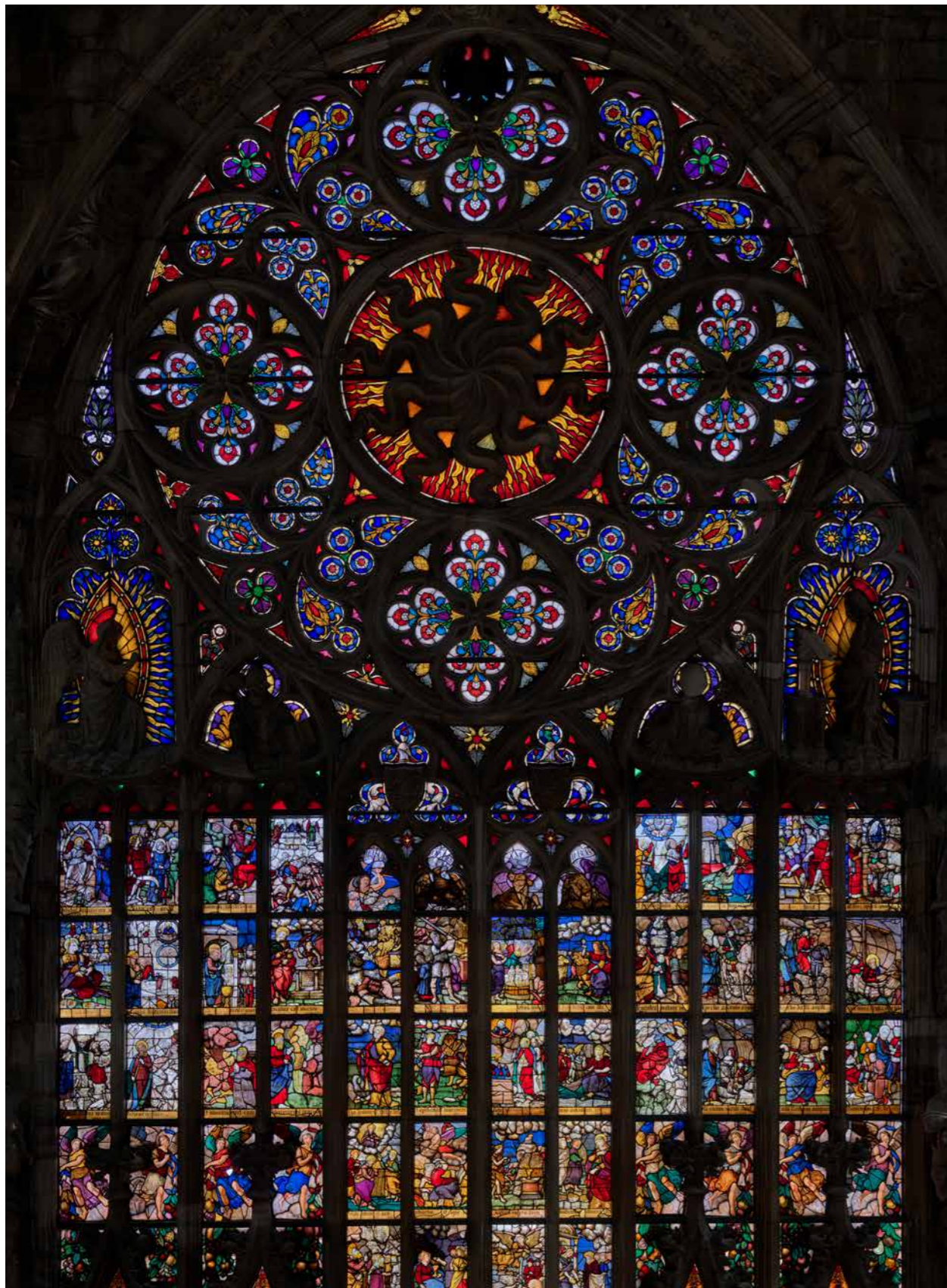
Michieletto mette in guardia dalla tentazione di una rappresentazione che si accontenti di restituire fedelmente una versione della storia senza interrogarsi sul senso profondo che la trasposizione porta con sé. Prendiamo per esempio il cinema. "Nel cinema – prosegue il regista – la prima didascalia di una scena è se è un interno o un esterno: dove sei, a che ora. Non puoi, tecnicamente, girare una scena se non dici queste cose. A teatro, interno o esterno non esistono perché sei sempre in un interno. Sei sempre in un teatro. Il cinema ti obbliga a fare scelte verosimili, e quindi a prendere il romanzo di Eco, strutturarne con una scaletta, fargli una sceneggiatura e trasportarlo in un mondo il più possibile fedele. Penso che invece in teatro queste categorie diventino dei limiti. La potenza del teatro è diversa: l'evocazione della complessità, la metafora, l'analogia".

Questa complessità si riflette anche nella costruzione del libretto di Filidei, che deve convivere con le tensioni fra il desiderio di rappresentare la pluralità e il bisogno di restare fedele ai significati originari del romanzo. Il libretto diventa allora un testo che non è mai esaurito nella sua interpretazione, ma continuamente riaperto dalla musica e dalla scena che se ne appropriano e lo mettono in atto. Ogni adattamento,

quindi, non può essere considerato solo come un'operazione di messa in scena, ma come un atto di selezione, di orientamento, che pone al centro la domanda condivisa da regista e scenografo: come riprodurre un processo che è, per sua natura, incompleto? Come costruire, senza mai perdere la complessità del romanzo, un percorso di lettura che non chiuda l'opera in una sola verità? La risposta non può che passare attraverso un equilibrio delicato, in cui il lavoro scenico, quello musicale e quello del libretto si intrecciano e si contaminano, generando una nuova forma che rimanda alla molteplicità originaria senza mai tradirla. Ed ecco che sorge spontanea la risposta alla domanda di apertura sul rapporto tra narrazione e rappresentazione: la tensione fra la concretezza della scena e la fluidità della narrazione è ciò che rende il lavoro teatrale non solo un adattamento, ma un atto di riflessione sulla stessa natura del raccontare.

— RICCARDO FEDRIGA

Filosofo, insegna Storia delle idee all'Università di Bologna. Con Umberto Eco ha curato la monumentale Storia della civiltà europea (2009, 22 voll., Repubblica-L'Espresso) e dato alle stampe La filosofia e le sue storie (2014, 3 voll. Laterza). Ha inoltre curato l'edizione di Opera Aperta (2023) per i tipi de La nave di Teseo



FOTOGRAFIA DI VENERANDA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO / IMAGE BY GOOGLE

Vetrata del Duomo di Milano dedicata all'Apocalisse

L'APOCALISSE E LA PAROLA

**Intervista a
Mons. Gianantonio Borgonovo
di Armando Torno**

**Monsignor Gianantonio Borgonovo
commenta il romanzo di Umberto
Eco alla luce delle Scritture.
Una riflessione sul valore simbolico
della rivelazione, oltre ogni
lettura catastrofista**

Arciprete del Duomo di Milano e autore di una recente traduzione dell'*Apocalisse* per Luni Editrice, Monsignor Gianantonio Borgonovo propone una lettura del testo apocalittico, chiarendone il significato originario e mettendone in luce l'impiego narrativo nel *Nome della rosa*.

AT *Il nome della rosa* di Eco diventa un'opera lirica di Francesco Filidei. Nella prima edizione del libro una sovraccoperta riportava: "Se avesse voluto sostenere una tesi, l'autore avrebbe scritto un saggio (come tanti altri che ha scritto). Se ha scritto un romanzo, è perché ha scoperto, in età matura, che di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare".

MGB Si deve valorizzare quest'opera per quella che è: un romanzo. Non bisogna giudicare il genere con categorie filosofiche, ontologiche, simboliche. Tuttavia, un appunto va fatto: Eco ebbe una concezione di simbolo non fondata ontologicamente, ma vicina all'allegoria. Il simbolo è diverso, è fondato ontologicamente in una storia, a partire da quella umana.

AT Il romanzo ha tre incipit. C'è una finta introduzione, un prologo e l'inizio vero e proprio della storia del primo giorno. L'incipit del prologo cita l'inno al *Logos* di Giovanni...

MGB Il *Logos* di Giovanni, termine che rimane greco per la sua molteplice valenza, è fondamentalmente la Sapienza. Quindi, in principio il *Logos* era presso Dio. Nel Primo Testamento, non appare come *memrā* – come parola, come *logos* – ma come *sophia* o, in ebraico, *hokmāh*, ovvero Sapienza. Non è il *logos* dei filosofi, ma la Sapienza, definita nel *Libro dei Proverbi* al capitolo ottavo, versetto 22: "Adonāj mi ha creato inizio della sua opera (ovvero: prima di ogni sua opera), fin d'allora". I verbi che possono andar bene per tradurre l'ebraico, di fatto sono entrati anche nel *Credo Niceno-Costantinopolitano*. L'ambiguità di quel verbo ebraico (*qānāb*: acquistare, generare, creare) è rimasta – *generato*, non *creato*.

AT L'opera è ambientata nel novembre 1327. Guglielmo da Baskerville è un francescano inglese che, con il suo allievo Adso da Melk, si reca in un monastero, sede di una disputa tra

“Di fronte a un cataclisma eclatante o feroce, noi diciamo: è un’apocalisse. Apokàlypsis è invece un evento positivo, la rivelazione di Dio nella storia”

francescani sostenitori delle tesi pauperistiche, alleati dell'imperatore Ludovico, e i delegati di papa Giovanni XXII, in quel tempo sedente ad Avignone.

MGB Il Pauperismo è marginale. Il vero problema, in quegli anni, è la concezione di Dio. Con Giovanni XXII, attorno al 1334, inizia un secolo folle della cultura dell'Occidente in cui Dio è considerato – in sintonia con il nominalismo – un oggetto tra gli altri. Al contrario, di Dio non si può parlare se non simbolicamente. Dio si manifesta rivelandosi ma rimanendo nel Mistero. Quindi: Dio è innominabile, irrepresentabile e indicibile. Questo è il vero problema e tutto si comprende anche dalla codificazione che si fa della lettura dell'*Apocalisse*.

AT *Il nome della rosa* ruota attorno a un manoscritto fatale: l'ultima copia rimasta del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, che tratta della commedia e del ridere. Jorge da Burgos, anziano cieco – profondo conoscitore dei segreti della biblioteca e del monastero – ritiene che il mondo sia decaduto, vicinissimo al giudizio finale. Pertanto, si sente investito dalla missione di conservare il più a lungo possibile le verità di fede, così come sono state tramandate. È fermamente contrario al riso, capace di distruggere il principio di autorità e la sacralità del dogma.

MGB Tutto questo fa parte del romanzo. In realtà, siamo in un periodo teologico, filosofico e anche culturale, globalmente parlando, davvero importante. Pensiamo soltanto agli ordini mendicanti e alla rinascita delle università legate ai comuni.

AT La teologia...

MGB La teologia si elabora ma anche rischia molto, perché c'è tutto il nominalismo incombente. È proprio in questo clima che si comprende una figura come Giovanni XXII, lui stesso vittima di una teologia esuberante, con molte cose dipendenti più dal Nominalismo che dal Vangelo o dalla Bibbia.

AT A proposito di Nominalismo, il titolo richiama un verso di Bernardo di Cluny che chiude il romanzo: “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*”. Cioè, “Resta la rosa primigenia con il suo nome, noi abbiamo solo nudi nomi”.

MGB Esattamente. È un titolo azzeccato perché il problema vero è proprio questo. Che cosa significa “rosa”? Il nome o la realtà o il simbolo di essa?

AT Nel libro le sette profezie apocalittiche seguono l'ordine degli omicidi, i cadaveri sono rinvenuti secondo uno schema riportato nell'*Apocalisse*. Come giudica tale legame?

MGB Siamo in un romanzo: lo scrittore è libero. Tutto ciò non ha nulla a che vedere con l'*Apocalisse*, rilettura della rivelazione biblica. Se qualcuno volesse cogliere tutti gli elementi simbolici, non dovrebbe immaginare il futuro o il cataclisma incombente, ma ritrovare nella Bibbia i rimandi, in *visione*, della gloria della Sapienza e della Parola incarnate. Noi parliamo di *Apocalisse*, ma dovremmo ricordare un'apocalittica cristiana che nasce da quella ebraica. Il termine “apocalisse” come è recepito nel senso comune, è sbagliato. Di fronte a un cataclisma eclatante o feroce, noi diciamo: è un'apocalisse. *Apokàlypsis* è invece un evento positivo, la rivelazione di Dio nella storia. Il compimento di quell'attesa dell'*Apocalisse* non si è avuto attraverso disastri, ma con il cataclisma per eccellenza: la Croce del Figlio di Dio. L'apocalittica nasce in ambito giudaico proprio nell'attesa di questa irruzione positiva di Dio. Dio interviene nella storia: il *come* è tutto da determinare. Il *Libro di Enoch*, il *Libro dei Giubilei*, in particolare, mettono proprio al centro questo tema.

AT Lei ha curato una nuova traduzione dell'*Apocalisse* in cui fa notare che non è – come abbiamo pensato – il frutto del lavoro di un greco, ma quello di un ebreo che ha imparato come seconda lingua il greco. Che cosa cambia?

MGB Cambiano molte cose, ma in realtà non cambia niente: il testo è quello. È un greco che va riletto, scritto da un ebreo di madrelingua ebraica; quindi, un greco che risente dell'ebraico. Per tradurre correttamente, si deve leggere il greco, ma poi, in prima istanza, si deve tradurre in ebraico. La costruzione del testo, infatti, deriva dall'ebraico. I tempi verbali, il modo di leggere le cose, sono tutti pensati da un ebreo che parla in greco. L'autore dell'*Apocalisse* conosce bene tutte le Scritture Ebraiche e confessa il valore salvifico della Croce e del Crocifisso.

AT Una parte della tradizione lo identifica con l'apostolo Giovanni...

MGB La tradizione parla dell'*Apocalisse* dell'apostolo Giovanni, ma sbaglia. Il testo, presente all'inizio del

libro, dice: “Rivelazione di Gesù Messia al mio servo Giovanni”, che viene ripreso nella Seconda e Terza Lettera di Giovanni come *presbitero*. Quindi non è l'*apostolo* Giovanni. L'autore fa parte della scuola giovannea, ma l'avrebbe indicato come “apostolo” se lo fosse stato. Invece è il “presbitero”: un altro ministero, una generazione dopo magari, verso la fine del primo secolo dopo Cristo, quando anche la Gerusalemme terrena era già crollata e ben attestabile agli occhi di chi era giudeo: l'antico giudaismo era ormai finito.

AT *Il nome della rosa*, che è stato oggetto di trasposizioni cinematografiche, di riletture, di commenti, è uno dei libri che hanno venduto di più in questi ultimi decenni. È considerato un giallo apocalittico.

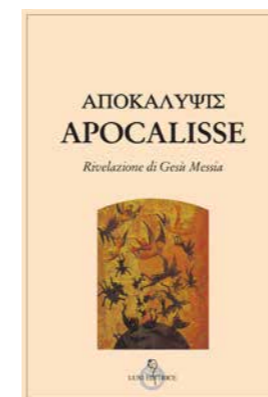
MGB Perché apocalittico? Lasciamo stare l'*Apocalisse*: è un giallo che sfrutta l'*Apocalisse* come cava simbolica per utilizzare il suo materiale narrativo.

AT L'*Apocalisse* è stata utilizzata da teologi ed esegeti per chiarire momenti della storia della salvezza, della rivelazione. Come si comprendono allora questi momenti di catastrofe?

MGB Il messaggio dell'*Apocalisse* è che non si deve guardare la linea delle cose terrene per comprendere l'evoluzione della storia di Dio. Occorre mettersi al di sopra delle vicende terrene e scoprire ciò che è invece l'“altra Gerusalemme”: quella del cielo, che Dio ha progettato e che a Dio appartiene.

— ARMANDO TORNO

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



Apocalisse. Rivelazione di Gesù Messia di Mons. Gianantonio Borgonovo, traduttore e curatore (Luni Editrice)

27, 30 APRILE, 3, 6, 10 MAGGIO

Francesco Filidei

IL NOME DELLA ROSA

Opera in due atti

Libero adattamento dall'opera di Umberto Eco
Il nome della rosa edita da La Nave di Teseo

Libretto di Francesco Filidei e Stefano Busellato
con la collaborazione di Hannah Dübgen
e Carlo Pernigotti
Editore Casa Ricordi, Milano

Prima assoluta

Commissione Teatro alla Scala
e Opéra national de Paris

Nuova produzione Teatro alla Scala,
in co-produzione con Opéra national de Paris
e Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova

Progetto promosso e sostenuto da SIAE

DIRETTORE Ingo Metzmacher
REGIA Damiano Michieletto
SCENE Paolo Fantin
COSTUMI Carla Teti
LUCI Fabio Baretton
DRAMMATURGIA Mattia Palma
COREOGRAFIA Erika Rombaldoni

CAST

Adso da Melk / Kate Lindsey
Guglielmo da Baskerville / Lucas Meachem
La Ragazza del Villaggio / Statua della Vergine / Katrina Galka
Jorge da Burgos / Gianluca Buratto
Bernardo Gui / Daniela Barcellona
Abbone da Fossanova / Fabrizio Beggi
Salvatore / Roberto Frontali
Remigio da Varagine / Giorgio Berrugi
Malachia / Owen Willetts
Severino da Sant'Emmerano / Paolo Antognetti
Berengario da Arundel / Adelmo da Otranto / Carlo Vistoli
Venanzio / Alborea / Leonardo Cortellazzi
Girolamo Vescovo di Caffa / Cuciniere / Adrien Mathonat
Ubertino da Casale / Cecilia Bernini*
Michele da Cesena / Flavio D'Ambra*
Cardinal Bertrando / Ramtin Ghazavi*
Jean d'Anneaux / Alessandro Senes*
Voce di Adso vecchio / Coro
Novizi / Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala

Maestri del Coro Alberto Malazzi
e Giorgio Martano

Maestro del Coro di Voci bianche Bruno Casoni

* Artisti del Coro del Teatro alla Scala



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

TRITTICO WEILL

È alle sonorità moderne, dirompenti e dissacranti del cabaret che ricorre Kurt Weill per dar voce alla satira al vetriolo del discorso di Bertolt Brecht. Una collaborazione mitica, quella tra musicista e drammaturgo, il cui valore e la cui palese attualità trascendono la brevità di un sodalizio non privo di tensioni: 1927-1933, sei anni appena, gli ultimi della Repubblica di Weimar, concluso con entrambi gli autori in esilio a Parigi. Il dittico costituito dalle collaborazioni estreme dei due intellettuali, proposto in streaming in tempo di Covid, è completato ora in scena in una trilogia compiuta in cui ogni elemento potenzia e affina il discorso dei suoi compagni. Ispirò questi testi e la loro musica il disagio radicale per le dinamiche morali e sociali di una civiltà incentrata sul profitto respirato nell'Europa inquieta tra le due guerre mondiali.

È un teatro interamente costruito su delle canzoni (*Songs*, è il termine impiegato, sapida crasi che sovrappone il nome inglese per canzone, *Song*, al *Singspiel*, il genere di teatro musicale tedesco per eccellenza). Musica di consumo, dunque, apparentemente; in grado tuttavia di sostenere la carica persino eversiva veicolata dalla caustica ironia dei testi brechtiani e dall'acida, acuminata leggerezza della musica di Weill. Questi ricorre infatti a un linguaggio modernista che corteggia volentieri quel jazz che con la Grande guerra si era imposto come *sound* di base dell'intrattenimento *à la page* anche nel Vecchio continente.

La modernità dei ritmi di danza su cui si basano queste partiture si carica d'una doppia valenza. Da un lato attualizza il discorso, parlando allo spettatore il linguaggio della sua quotidianità. Dall'altro riveste una funzione eminentemente critica. L'ironia e lo straniamento promossi dai testi e dalla musica polverizzano infatti l'illusione estetica della finzione teatrale, che aveva raggiunto il suo culmine con il dramma wagneriano. Impiegati fuori dal contesto dell'intrattenimento più banale, quei ritmi di fox-trot, di tango, di habanera, di marcia suonano come citazioni straniare, figure musicali deformate quanto i tratti del volto in un ritratto cubista. Provocato da queste figure, lo spettatore terrà alta e desta l'attenzione, verrà stimolato a esercitare il proprio spirito critico senza lasciarsi coinvolgere e anestetizzare dalla finzione teatrale, dalla suadente magia dei suoni. La "falsità" evidente della musica impiegata in quel contesto non ingannerà nessuno: un invito a non lasciarsi sedurre nemmeno dai messaggi, altrettanto falsi, che la società contemporanea tenta di imporre condizionando i comportamenti di ciascuno. Il fine è, insomma, uno shock: un trauma, ma salutare. Ottenuto tramite la più suadente e perturbante musica moderna che si potesse concepire in quegli anni.

— RAFFAELE MELLACE

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

Riccardo Chailly dirige *Mahagonny Songspiel*, 2021

IL MUSICAL BERLINESE ALLA SCALA

Intervista a Riccardo Chailly
di Elisabetta Fava

Per Riccardo Chailly i tre atti unici di Weill danno vita a un teatro musicale alternativo lontano dai modelli operistici tradizionali e ricco di sperimentazione, ironia e profondità espressiva

EF Maestro, è da molto tempo che Kurt Weill manca dal cartellone della Scala; come è nata l'idea di tornare a dargli spazio?

RC Viene da molto lontano, in realtà: il mio amore per Kurt Weill risale al 1971, quando alla Scala era venuta Gisela May, con l'orchestra della Deutsche Oper di Berlino, a cantare una selezione di *Songs* da *Happy End*, dall'*Opera da tre soldi* e da *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*; poi dopo l'intervallo avevano eseguito per intero *I sette peccati capitali*. Gisela May era ritenuta l'erede naturale della lezione di Lotte Lenya e io ero rimasto così infiammato da quell'ascolto da mettermi già l'indomani a studiare e cercare di ascoltare Weill. Ho poi diretto il *Concerto per violino e fiati*, che è del 1925, il *Berliner Requiem* del 1928, e parecchie volte anche la suite dall'*Opera da tre soldi* (la cosiddetta *Kleine Dreigroschenopermusik*), per soli fiati. Nel 2021 alla Scala avevamo programmato il dittico *Sette peccati capitali* e *Mahagonny-Songspiel*, che poi a causa della pandemia è stato solo ripreso da Rai5 a sala vuota. Un'esperienza formidabile, tanto che abbiamo deciso di riprenderla con il pubblico in sala; però ho voluto aggiungere *Happy End*, che si conosce

troppo poco: credo che sia importante unire queste tre partiture. Irina Brook ha ripensato l'insieme, in modo che *I sette peccati* e *Mahagonny* siano legati in un "primo" atto, circa un'ora di musica; dopo l'intervallo rimane *Happy End*, che da solo dura circa 50 minuti. Non è una sequenza cronologica, perché cominciamo dal fondo, coi *Sette peccati* che è del 1933, alla vigilia per così dire della partenza di Weill per gli Stati Uniti (e infatti si sente che ha un linguaggio più evoluto); poi proseguiamo con *Mahagonny-Songspiel*, che è il primo, del 1927, e così possiamo chiudere la serata su *Happy End*, 1929, che alla Scala non è mai stato eseguito in forma scenica.

EF In origine *Happy End* è inserito in una vera e propria commedia; come avete risolto questo problema?

RC Ho chiesto a Irina di raccontare una storia all'interno di questi 50 minuti di musica, rendendo superfluo il parlato, che allunga troppo i tempi. Nell'edizione che presentiamo vengono reintegrati diversi passi strumentali inediti che la Kurt Weill Foundation ci ha fatto avere. Poi abbiamo deciso di

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



SOPRA
Riccardo Chailly

SOTTO
Die sieben Todsünden, 2021

concludere *Happy End* aggiungendo la romanza “Youkali”, un tango-habanera puramente orchestrale che Weill aveva composto nel 1934 (quando era ancora a Parigi) per *Marie Galante*. Il testo francese viene aggiunto solo nel 1935 dallo scrittore Roger Fernay; parla appunto di Youkali, un’isola dei sogni che nessuno raggiunge. L’idea di un luogo utopico di felicità e benessere resta sospesa; e anzi resta sospesa persino l’armonia, e in modo particolarmente ambiguo; Happy End termina infatti con una settimana costruita sul fa, su cui il trombone sovrappone un lungo mi bemolle, mentre il vibrafono suona do-mi bequadro. È un epilogo tipico di Weill, presente anche in *Mahagonny*, che pure armonicamente approda alla tonica. La capacità di sovrapporre piani differenti mi ricorda anche molto Šostakovič, sempre in bilico tra commozione e irrisione.

EF Ci sono spesso delle marcette, dei soldatini con le loro trombette acide: le sembra un’eredità mahleriana?

RC Direi che vengano piuttosto da Hindemith; mi fanno pensare a certi punti delle *Metamorphosen* da Weber, anche per l’affinità del colore orchestrale, per quanto Hindemith lavori su un organico sinfonico, mentre Weill resta concentrato sull’ensemble. In Weill sento il tipo di suono, di ritmo delle *Kammermusiken* di Hindemith, protagonista con lui, con Křenek, della Berlino musicale anni Venti; una grande ragione del suo fascino sta proprio nella capacità di legare la modernità alla sonorità dell’ensemble; c’è già nel 1934 in *Marie Galante* e sarà poi il presupposto della sua fortuna a Broadway.

EF Ispirandosi ai cabaret di Berlino, quindi, Weill crea già un musical tedesco a fine anni Venti?

RC Sì, tant’è vero che la musica da ballo praticata nei cabaret berlinesi è un elemento comune e fondativo di queste partiture: in *Happy End* troviamo un tango lunghissimo, due blues, due valzer, due foxtrot. Però più ancora dei riferimenti ai singoli ritmi di danza secondo me è fondamentale lo *swing*; il canto è sempre raddoppiato dall’ensemble, ma la sua linea non deve essere “metrica” come in una partitura di Hindemith: deve girare intorno all’orchestra con duttilità, per quanto senza uscire dal ritmo; un’interpretazione flessibile, ma non arbitraria. Per entrare nello spirito di questi lavori è imprescindibile, secondo me, lo studio della documentazione discografica lasciata da Lotte Lenya, che ci insegna la cultura stilistica, la scelta dei tempi, la tradizione di corone aggiunte o rallentandi non scritti.

EF Anche la resa del testo ha la sua parte in queste scelte, non è vero?

RC Senz’altro: il testo di Brecht è sempre efficace, e la voce deve saperlo scolpire attraverso la melodia: Weill ha il dono di ricavare la curva vocale dalle nevature della frase. Al di là della parola e della musica, poi, c’è il movimento: qui ci vogliono cantanti-attori, e infatti Irina Brook lavora proprio in questo senso, con un cast che è perfetto anche sotto questo profilo di gestualità spontanea.

EF Accanto al canto solistico queste partiture presentano polifonie non meno interessanti.

RC Sono molto moderne anche per la ricchezza del discorso armonico, come si vede in moltissimi passaggi: la modernità del quartetto vocale (tutto maschile) nei *Sette peccati*; oppure passi come l’inizio del terzo brano di *Mahagonny-Songspiel*, quando sopra il ritmo di tango dell’ensemble le voci prendono un’altra direzione e sfiorano la atonalità. Ci sono anche invenzioni molto particolari nelle pagine più famose, come “Alabama Song”, sempre in *Mahagonny*, dove a un certo punto il canto si trasforma in duetto a canone fra le due donne; oppure l’uso del blues in una pagina a sei voci come “Benares Song”, interrotto poi dal ritmo violento che evoca il terremoto.

EF Weill ricorre anche agli interludi, che erano una caratteristica del teatro musicale del primo Novecento, da Hindemith a Berg, da Janáček a Šostakovič; quindi il “piccolo ensemble” fa né più né meno di quanto farebbe la grande orchestra.

RC Fa parte proprio dei suoi obiettivi, ma al tempo stesso ne ripensa il carattere. Basta pensare all’attacco dei *Sette peccati*, con due clarinetti in levare, che devono contenere quell’Echoton nostalgico così tipico di Weill, non devono essere una marcetta rigida. Peraltro, i *Sette peccati* hanno un organico più grande (circa 40 elementi), che si ritaglia molti passi sinfonici, anche staccati dalle voci (la tarantella nel II movimento, per esempio); invece *Mahagonny-Songspiel* e *Happy End* adottano la sonorità vera e propria del *cabaret*. La nostra orchestra è bravissima nel cambiar pelle e calarsi in questa dimensione; qui le giova la sua familiarità con le musiche di Nino Rota, perché ne ritrova qualcosa in Kurt Weill, per quanto ci siano 40 anni di distanza tra i due compositori; in *Marie Galante* c’è una marcia leggera, lontana, che anticipa quasi le ironiche marce di *Otto e mezzo*, e le coincidenze, per quanto involontarie, sono davvero tante.

EF Cantata scenica, balletto-opera, *Songspiel*: ogni volta la forma di questi atti unici è definita con termini diversi e nuovi.

RC Mentre *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* è una vera opera in tre atti, con un cast lirico, in questi

atti unici Weill ha voluto approfittare della brevità per creare un teatro musicale alternativo, ispirato al *Cabaret*. Non è facile trovare il tono giusto; di “Youkali” per esempio ci sono bellissime interpretazioni, ma dal punto di vista del cantante d’opera, non del cabaret; e Weill voleva il cabaret, come ci insegna Lotte Lenya.

EF Non dev’essere facile coordinare orchestra e voci, che in queste partiture devono interagire molto strettamente.

RC Su un palcoscenico grande come la Scala bisogna scongiurare in questo caso il rischio di disperdersi. Quindi rialziamo il golfo mistico di circa 40 centimetri, in modo che tutti (gli esecutori, ma anche il pubblico) si possano vedere e sentire meglio: migliora la presenza del suono, ma anche il contatto diretto, anche per favorire questi continui raddoppi della voce in orchestra di cui parlavamo: anzi, d’accordo con Irina abbiamo tolto la buca del suggeritore, per creare un palcoscenico brechtiano e restare il più possibile a ridosso del proscenio. Questo aiuta il contatto mio con loro, il contatto dei cantanti con l’ensemble e ovviamente anche il contatto con il pubblico: una maggiore vicinanza garantisce maggior coinvolgimento e ascolto reciproco.

— ELISABETTA FAVA

Ordinaria di Storia della musica all’Università di Torino, è studiosa di Lied e di teatro musicale tedesco. Collabora regolarmente con l’Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

14, 17, 20, 23, 27, 30 MAGGIO

Kurt Weill

TRITICO WEILL

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Riccardo Chailly
REGIA, SCENE E COSTUMI Irina Brook
COLLABORATRICE ALLE SCENE
Valentina Volpi
COLLABORATRICE AI COSTUMI
Elena Cicorella
LUCI Marc Heinz
COREOGRAFIA Paul Pui Wo Lee

Orchestra del Teatro alla Scala

CAST

DIE SIEBEN TODSÜNDEN

Balletto cantato
Libretto di Bertolt Brecht

Anna I / Alma Sadé
Anna II / Lauren Michelle
Bruder I / Elliott Carlton Hines
Mutter / Andrew Harris
Vater / Matthäus Schmidlechner
Bruder II / Michael Smallwood
Attore / Geoffrey Carey

MAHAGONNY-SONGSPIEL

Opera in tre parti
Libretto di Bertolt Brecht

Jimmy / Andrew Harris
Bobby / Elliott Carlton Hines
Billy / Michael Smallwood
Charlie / Matthäus Schmidlechner
Jessie / Lauren Michelle
Bessie / Alma Sadé
Attore / Geoffrey Carey

THE SONGS OF HAPPY END

Musical in tre atti
Libretto di Dorothy Lane
(alias Elisabeth Hauptmann) e Bertolt Brecht

Bill Cracker / Markus Werba
Sam Worlitzer / Elliott Carlton Hines
Die Fliege / Natascha Petrinsky
Lilian Holiday / Wallis Giunta
Jane / Lauren Michelle
Mary / Alma Sadé
Ein Mann / Matthäus Schmidlechner
Hanibal Jackson / Michael Smallwood
Die Leute / Tutti i solisti
Attore / Geoffrey Carey



Mahagonny Songspiel, 2021

LA FINE DEL MONDO IN TRE ATTI

Intervista a Irina Brook
di Liana Püschel

Irina Brook firma una nuova regia che unisce *I sette peccati capitali*, *Mahagonny* e *Happy End*. Tre frammenti di Brecht e Weill cuciti insieme per raccontare una compagnia che continua a recitare mentre fuori non c'è più niente

Nel 1940, Kurt Weill dichiarava: “I grandi compositori ‘classici’ scrivevano per il pubblico contemporaneo: volevano che coloro che li ascoltavano li comprendessero e ci riuscirono. Per quanto mi riguarda, io scrivo per l’oggi. Non m’importa un fico secco dei posteri”. A settantacinque anni dalla morte del compositore, è chiaro che la sua scommessa fu vincente perché le sue creazioni continuano a essere percepite come attuali, in particolare quelle nate dalla travagliata collaborazione con Brecht negli anni precedenti la Seconda Guerra Mondiale. Ne parliamo con Irina Brook, che debuttò alla Scala nel 2021 firmando le regie dei *Sette peccati capitali* e di *Mahagonny*, e che ora torna in teatro aggiungendo un terzo tassello a quel dittico, *Happy End*.

LP Come ricorda il suo debutto scaligero durante il lockdown?

IB È uno dei miei ricordi più cari. Fu qualcosa di straordinario e di leggero, perché era la mia prima esperienza sul palcoscenico della Scala e non c’era il pubblico, non c’era il rischio dei “buh” o delle critiche: si poteva lavorare senza pressione. Fu la prima

migliore della mia vita, l’ho potuta guardare sul televisore del mio salotto! Nel momento particolare in cui ci trovavamo, con i teatri che attraversavano tante difficoltà finanziarie, mi aveva fatto piacere lavorare a quelle opere che raccontano una storia di miseria distopica, veramente la fine del mondo attuale. Fu una produzione molto sperimentale, poverissima, con materiale riciclato e vestiti di seconda mano; avevamo una piccola pedana, con un set in mezzo al palcoscenico creato per le telecamere della Rai. Per me era bellissimo e affascinante guardare quella piccola scena, così povera, all’interno della sala della Scala, uno spazio di bellezza incredibile, tutto oro e velluti rossi. Il contrasto mi sembrava affascinante.

LP Quella è stata la prima occasione in cui ha lavorato con Riccardo Chailly, con cui poi vi siete ritrovati la scorsa stagione per *La rondine* e adesso di nuovo per il Trittico Weill/Brecht. Com’è la vostra collaborazione?

IB È una cosa veramente magica, perché lui è uno dei più grandi direttori e quando lavoriamo insieme c’è un vero scambio creativo e artistico. Ci sentiamo

“Il Trittico parla di tutti i problemi di oggi: noi non facciamo abbastanza per gli altri, pensiamo solo a noi stessi, alle scadenze quotidiane, dimenticandoci dei disastri del mondo”

molto al telefono e ci vediamo per parlare del progetto, delle immagini, della scenografia. Abbiamo una relazione privilegiata. Per esempio, io posso chiedergli di cambiare qualcosa nel ritmo delle canzoni per un'esigenza scenica: se la richiesta è giusta, creativa e intelligente, lui non solo accetta ma è anche contento, perché capisce l'essenza artistica delle storie. Addirittura, in certe occasioni il Maestro mi offre qualche nota scenica, con la quale sono sempre d'accordo perché lui capisce perfettamente la mia regia. Questa relazione per me è fantastica.

LP Nel suo ritorno scaligero, lavorerà anche con buona parte del cast del 2021.

IB Quando sono arrivata, il primo giorno in Teatro è stato un piacere ritrovare molti cantanti, perché sono tutti simpatici e talentuosi. Ma è stato anche bello ritrovare nella sala prove gli attrezzisti, lo stage manager, i tecnici... tante persone che conosco dalle opere precedenti. Invece di una sala fredda con estranei che non si conoscono, è stato bello trovarsi sin dall'inizio come in famiglia. Quando sono nei teatri di prosa lavoro solamente così, ma nell'ambito operativo non capita mai.

LP Nella sua regia originale, *I sette peccati capitali* e *Mahagonny* costituivano due episodi di una stessa storia. Adesso *Happy End* si aggiungerà a quella storia?

IB Questa è una produzione completamente nuova. Sin dall'inizio per me la condizione essenziale era creare uno spettacolo unico, non tre opere distinte da rappresentare nella stessa serata. Ho dovuto inventare una nuova storia che tenesse tutto insieme in un

modo credibile e logico. Alla fine, ho immaginato la vicenda di una compagnia teatrale alla fine del mondo: mentre loro sono dentro il teatro, fuori non c'è più niente.

LP Da dove nasce questa idea?

IB Da una convinzione che mi accompagna sin dagli inizi della mia carriera: utilizzo sempre con moderazione i video e altri mezzi tecnologici (che pur mi piacciono) perché c'è una sorta di legge interiore dentro di me che mi spinge a coltivare le soluzioni tradizionali, nella convinzione che un giorno la tecnologia potrebbe smettere di funzionare dopo un enorme blackout. In quella situazione, l'unica cosa che continuerebbe a funzionare sarebbe la creatività umana. La cosa che trovo incredibilmente bella del teatro è che per fare uno spettacolo basta mettere delle persone a raccontare una storia a lume di candela. Questo accadeva già ai tempi degli uomini delle caverne. Possiamo ancora fare storie con niente. Questa immagine ha un ruolo molto forte nella creazione della Trilogia Weill, tutto gira intorno a questa filosofia.

LP Come ha lavorato con gli artisti?

IB Per me era importante creare un gruppo. Per riuscirci abbiamo fatto qualcosa di poco abituale in questo tipo di teatri: mettere tutti i cantanti insieme tutti i giorni, in tutte le prove, anche in quelle in cui non cantano ma recitano. Sin dall'inizio ho chiesto ai cantanti, anche ai più celebri, agli attori e ai ballerini di stare insieme nella sala prove per formare una vera compagnia, un po' brechtiana.

LP *Happy End* è nata come una commedia musicale ambientata nel mondo dei gangster e dell'esercito della salvezza. Weill considerava la trama troppo debole e avrebbe voluto cambiarla radicalmente. Lei cosa ne pensa?

IB Quando il teatro mi propose di fare *Happy End*, subito Chailly mi disse che non voleva la parte teatrale, solo le canzoni. Nel corso della mia carriera avevo già pensato all'originale *Happy End* e ogni volta che lo leggevo trovavo che la storia non fosse particolarmente geniale. Sono una fan assoluta di Brecht (lui con Shakespeare e Čechov è tra i miei drammaturchi preferiti), ma questa commedia non è all'altezza del resto della sua produzione. Le canzoni invece sono geniali. Allora la sfida che mi ha lanciato Chailly mi è sembrata meravigliosa. Il contenuto delle canzoni, infatti, è un proseguimento logico di quello che si racconta nei *Sette peccati capitali* e in *Mahagonny*. Tutto è legato in modo coerente: come raccontare una storia in tre stili diversi di cui la conclusione è la più minimalista.



Irina Brook in prova, 2022

LP I temi affrontati da Brecht e da Weill sono ancora attuali?

IB Sì, e questa terza parte parla ancora in modo più chiaro dell'oggi e di tutte le catastrofi mondiali: è una conclusione perfetta. Penso che la ragione di questo sia che Brecht riversò tutte le sue convinzioni nelle parole delle canzoni, mentre la storia di contorno serviva unicamente per far passare il messaggio in modo più semplice. Infatti, l'essenziale sono le parole delle canzoni, non la storia dei gangster. Il Trittico parla di tutti i problemi di oggi: noi non facciamo abbastanza per gli altri, pensiamo solo a noi stessi, alle scadenze quotidiane, dimenticandoci dei disastri del mondo. Mi riempie di energie l'opportunità di parlare di temi così attuali ma con una certa distanza e soprattutto

con una musica che è bella, orecchiabile, piena di ritmi di danza, nello stile della commedia musicale; è veramente una musica piena di gioia. C'è una contrapposizione unica e affascinante tra lo stile della musica e quello delle parole. Se facessi uno spettacolo in cui un gruppo di ambientalisti grida le proprie convinzioni in scena, non verrebbe nessuno; ma facendo questo spettacolo in cui le idee sono sublimite, forse qualche messaggio passa, almeno spero!

— LIANA PÜSCHEL

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



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCAGLIANI

Paolo Bortoluzzi,
Carla Fracci, *Excelsior*, 1978

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Gala Fracci
44

GALA FRACCI

Anche nella Stagione 2024-2025 prosegue il tributo della Scala e dei suoi artisti a Carla Fracci, che è stata e rimane una figura cardine della storia della danza

Prosegue il tributo della Scala e dei suoi artisti a Carla Fracci, figura cardine della storia della danza, fonte di ispirazione per generazioni di giovani, non solo nel mondo del balletto. Appena tornato alla Direzione del Ballo, Frédéric Olivieri prosegue la tradizione istituita nel 2022 da Manuel Legris per celebrare nel nome di Carla Fracci la danza e il balletto. Per questa edizione, la quarta, ha incentrato il programma sui ruoli creati per Carla Fracci o resi immortali dalla sua interpretazione, che rivivranno con il Corpo di Ballo, i Primi ballerini, i Solisti e gli ospiti internazionali: Marianela Nuñez e Reece Clarke, stelle del Royal Ballet già acclamate sul nostro palcoscenico, mentre sarà un debutto per Romina Contreras, *principal dancer* al Balletto di Santiago e ora in forza presso lo Czech National Ballet di Praga. Per confermare il *fil rouge* tra Scuola e Compagnia, saranno impegnati anche gli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala, nel *Défilé* iniziale e nel quadro conclusivo di *Excelsior*. Il grande repertorio verrà celebrato con *La Bella addormentata* di Petipa con Marianela Nuñez nell'Adagio della rosa, con *Don Chisciotte* di Nureyev nello scoppiettante e virtuosistico *grand pas de deux* dal terzo atto con Alice Mariani e Nicola Del Freo nei ruoli di Kitri e Basilio e Maria Celeste Losa come damigella d'onore, e con il lirico passo a due dal secondo atto di *Giselle*, con Martina Arduino e Marco Agostino, ricordo della straordinaria, ultima presenza alla Scala di Carla Fracci e delle *masterclasses*, simbolico passaggio di testimone alle nuove generazioni di ballerini dalla sua più indimenticabile interprete. Sarà la spumeggiante *Vedova allegra* di Ronald Hynd, con i suoi can can, il *pas de quatre* e il passo a due finale con Marianela Nuñez e Reece Clarke nei ruoli di Hanna Glawari e Danilo a chiudere la prima parte; ad aprire la seconda sarà John Cranko, con *Onegin*, nella densità del passo a due finale con Nicoletta Manni, nominata *étoile* proprio al termine di questo balletto, e Reece Clarke, con cui rinnova la fortunata partnership de *L'histoire de Manon*. Ma il legame di Cranko con Carla Fracci non può prescindere da *Romeo e Giulietta*, creato per lei e da lei ispirato, giovanissima danzatrice, nel 1958 al Teatro Verde dell'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, consacrando alla storia questa versione e creando le basi per la leggendaria avventura di Cranko allo Stuttgart Ballet. Nel 1962, infatti, Cranko rivisitò il lavoro a Stoccarda; la sua Giulietta, Marcia Haydée, si lega alla Giulietta di questo

Gala, Romina Contreras, che nel 2013 proprio sotto la direzione di Haydée si unì al Balletto di Santiago. Nel passo a due del balcone, incontrerà per la prima volta il Romeo di Claudio Coviello. Interprete di tante eroine classiche, Carla Fracci ha spesso incontrato la modernità, incarnando anche donne di umanissima drammaticità, come la straordinaria Gelsomina ne *La strada*, il balletto di Mario Pistoni che la vide creare il ruolo nel 1967 proprio accanto allo stesso Pistoni nel ruolo del Matto; il loro delicato passo a due sarà interpretato da Antonella Albano e Christian Fagetti. Al "ballo grande" della tradizione italiana è affidata la chiusura del programma: *Excelsior*, che celebra il trionfo della Luce e della Civiltà sull'Oscurantismo e abbraccia in un omaggio sentito Paolo Bortoluzzi, protagonista con Carla Fracci della mitica registrazione del 1978, in occasione dei 200 anni della Scala. Con Nicoletta Manni (la Civiltà) e Timofej Andrijashenko (lo Schiavo) nel celebre passo a due, gli artisti del Corpo di Ballo e gli allievi della scuola, tutti al gran completo nel famosissimo *galop*, ci accompagnano al finale con le sventolanti bandiere da tutto il mondo.

15 MAGGIO 2025

GALA FRACCI

Quarta edizione

Primi ballerini, Solisti e Artisti del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

DIRETTORE Frédéric Olivieri

ARTISTI OSPITI

Marianela Nuñez
Romina Contreras
Reece Clarke

Con la partecipazione degli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala

Orchestra del Teatro alla Scala

DIRETTORE Valery Ovsyanikov

Défilé (musica Richard Wagner)
da *Giselle* (coreografia Jean Coralli-Jules Perrot, ripresa di Yvette Chauviré, musica Adolphe Adam)
da *Don Chisciotte* (coreografia Rudolf Nureyev, musica Ludwig Minkus)
da *La vedova allegra* (coreografia Ronald Hynd, musica Franz Lehár)
da *Onegin* (balletto di John Cranko, musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij)
da *La strada* (coreografia Mario Pistoni, musica Nino Rota)
da *Romeo e Giulietta* (coreografia John Cranko, musica Sergej Prokof'ev)
da *La Bella addormentata nel bosco* (coreografia Marius Petipa, musica Pëtr Il'ič Čajkovskij)
da *Excelsior* (coreografia Ugo Dell'Ara, musica Romualdo Marenco)

Carla Fracci,
Romeo e Giulietta,
1965



ROTOGRAVIA DI ANNE-ÉLISE GROSBOLS

Ensemble InterContemporain, 2024

03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Fiori, tempo, respiro



FOTOGRAFIA DI HARALD HOFFMANN

FIORI, TEMPO, RESPIRO

È Francesco Filidei il protagonista della 34° edizione del Festival Milano Musica, che si tiene dal 26 aprile al 6 giugno in collaborazione con il Teatro alla Scala, cogliendo l'occasione della prima assoluta de *Il nome della rosa* in scena alla Scala dal 27 aprile. “La gestazione di questa edizione del Festival è stata lunga, le prime conversazioni con Francesco Filidei sono iniziate in parallelo alla commissione del Teatro alla Scala nel 2020”, racconta la Direttrice del Festival Cecilia Balestra. Il rapporto tra il compositore e il Festival è però precedente: già nel 2015 per Milano Musica era stata data *Giordano Bruno*, la prima opera di Filidei, e il Festival figura tra i co-commissionari del concerto per pianoforte e orchestra *Tre Quadri* nel 2020.

“Fiori, tempo, respiro” è il titolo di questa edizione di Milano Musica, e se tra i fiori è chiaro il riferimento alla rosa di Umberto Eco, il resto del titolo è presto spiegato: “La musica di Filidei ha in sé il grande potere di dischiudere, di liberare, in modo organico, lievissimo o violento, il respiro di chi ascolta e di farlo vivere nel tempo”, spiega Balestra. Una prospettiva temporale anima l'approccio del Festival al catalogo di Filidei, dai primi lavori pianistici fino a quelli per solista e orchestra più recenti, passando attraverso la musica da camera, per ensemble, il repertorio vocale e quello teatrale, in un percorso approfondito nella musica di uno dei più importanti compositori di oggi. “Francesco Filidei è un artista che negli anni ha continuato a crescere seguendo una sua profonda necessità espressiva”, una necessità che si nutre anche del costante dialogo con la musica del passato e del presente. Oltre ad approfondire la musica di Filidei in concerti monografici – tale è ad esempio il concerto di inaugurazione il 26 aprile al Teatro alla Scala con l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble vocale Les Métaboles e la direzione di Léo Warynski –, Milano Musica inserisce infatti l'opera del compositore pisano in un panorama musicale ampio. Da Gesualdo da Venosa si arriva fino a Rebecca Saunders, Stefano Gervasoni, Toshio Hosokawa passando per Pierre Boulez e Luciano Berio in occasione dei centenari celebrati il 28 aprile con i Solisti

dell'Ensemble intercontemporain al Teatro Elfo Puccini e il 19 maggio al Teatro Arsenale con Tempo Reale.

Il 2 maggio torna alla Scala un'ospite regolare di Milano Musica, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, diretta da Maxime Pascal con la violinista Patricia Kopatchinskaja e il soprano Anna Prohaska, affiancando al *Cantico delle Creature* per soprano e orchestra di Filidei i concerti per violino di Stefano Gervasoni (*Tacet*, in prima assoluta) e Aureliano Cattaneo (*Not alone we fly*, in prima italiana). La Scala è uno dei poli principali di Milano Musica: oltre ai due concerti orchestrali menzionati, il Teatro ospiterà nel Ridotto Toscanini tre concerti cameristici. Il 10 maggio alle 11.30 il Trio Catch (clarinetto, violoncello, pianoforte) e lo stesso giorno alle 16 il duo violoncello-pianoforte composto da Francesco Dillon ed Emanuele Torquati, con la partecipazione della violinista Nurit Stark; infine, l'11 maggio con il Quartetto Prometeo in un percorso tutto italiano che collega Filidei a Puccini e Berio.

Tra gli appuntamenti di rilievo del Festival, anche i due concerti al Teatro Arsenale il 5 maggio con l'ensemble Opificio Sonoro guidato da Marco Momi per un focus su Filidei e i compositori italiani, la prima italiana del Concerto per viola di Filidei con Antoine Tamestit e l'Orchestra Sinfonica di Milano diretta da Tito Ceccherini il 16 e 18 maggio all'Auditorium e il ciclo di appuntamenti organistici che vedrà lo stesso compositore protagonista all'organo il 22 maggio alla Chiesa di Sant'Angelo in recital e il 29 maggio alla Basilica di San Simpliciano con il coro Les Cris de Paris diretto da Geoffroy Jourdain. “Questo Festival parlerà al pubblico milanese e internazionale con l'energia di musiche che vivono nel presente e costruiscono il nostro futuro – commenta Balestra – musiche necessarie, dunque”.

— ALESSANDRO TOMMASI

Giornalista e organizzatore, ha studiato management culturale e pianoforte, scrive per *Amadeus*, *Quinte Parallele*, *Le Salon Musical* ed è membro dell'Associazione Critici Musicali

Da non perdere

5, 7 E 8 MAGGIO, ORE 20

SUSANNA MÄLKKI

Per la Stagione Sinfonica del Teatro, Susanna Mälkki dirige la Filarmonica della Scala in un programma che prevede il *Concerto* in la min. op. 54 per pianoforte e orchestra di Robert Schumann, con Vadym Kholodenko, e *Eine Alpensinfonie* op. 64 di Richard Strauss.

7 MAGGIO, ORE 18

LETTURE E NOTE

Per il ciclo “Lecture e note al Museo” Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Emilio Sala, autore del volume *Opera, neutro plurale. Glossario per melomani del XXI secolo* edito da il Saggiatore.

8 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della prima del Trittico Weill, Fabio Sartorelli incontra il pubblico insieme a Riccardo Chailly con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Trittico brechtiano”.

9 MAGGIO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Per il ciclo “Dischi e tasti” Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala il soprano Paola Camponovo e il pianista Alfredo Bessano per parlare del disco *Malipiero – Complete Songs for Soprano & Piano* (Brilliant Classics).

11 MAGGIO, ORE 11

CONCERTO DA CAMERA

Il Quartetto d’archi del Teatro alla Scala, per il ciclo di concerti da camera nel Ridotto dei Palchi, esegue le opere 18 n. 5, 135 e 59 n. 3 “Razumowsky” di Ludwig van Beethoven.

18 MAGGIO, ORE 11

CONCERTO DA CAMERA

Per la Stagione di musica da camera nel Ridotto Toscanini, i professori d’Orchestra della Scala eseguono pagine di Antonio Vivaldi (*Cessate, o mai cessate* RV 684 per contralto, archi e basso continuo, *Concerto* in do magg. RV 533 per due flauti, archi e basso continuo) e di Johann Sebastian Bach (*Sonata a tre* in sol magg. BWV 1039 per due flauti e basso continuo, *Messa* in la magg. BWV 234).

18 MAGGIO, ORE 20

MITRIDATE, RE DI PONTO

Concerto straordinario diretto da Christophe Rousset con il suo ensemble Les Talens Lyriques, che eseguono *Mitridate, re di Ponto* di Wolfgang Amadeus Mozart. Nel cast Siyabonga Maqungo, Jessica Pratt e Olga Bezsmertna.

19 MAGGIO, ORE 20

JOYCE DIDONATO

Per la Stagione dei Recital di canto il mezzosoprano statunitense Joyce DiDonato è attesa con Craig Terry al pianoforte in un programma che prevede musiche di Claude Debussy, Alma Mahler, Joseph Haydn e Jake Heggie.

22 MAGGIO, ORE 19

DUO PIANISTICO LABÈQUE

Katia e Marielle Labèque con i Professori dell’Orchestra del Teatro alla Scala e la voce recitante di Alessandro Baricco eseguono *Ma Mère l’Oye* di Maurice Ravel e *Le carnaval des animaux* di Camille Saint-Saëns.

26 MAGGIO, ORE 16

PICCOLI, GRANDI E GROSSMAN

Per il ciclo “Invito alla Scala” Mario Acampa cura un percorso sul lavoro di David Grossman con il Quintetto di Ottoni del Teatro alla Scala e due composizioni di Andrea Basevi in prima assoluta.

26 MAGGIO, ORE 20

KAZUKI YAMADA

Direttore giapponese cresciuto sotto l’ala di Seiji Ozawa, Kazuki Yamada si presenta per il suo debutto al Teatro alla Scala con le *Enigma Variations* di Elgar e con il *Concerto* in re magg. op. 35 per violino e orchestra insieme a Nikolaj Znaider.

28 MAGGIO, ORE 20

JAN LISIECKI

Per il ciclo “Grandi pianisti alla Scala” Jan Lisiecki presenta un impaginato ricchissimo tutto incentrato sul preludio, con musiche di Chopin, Bach, Rachmaninov, Szymanowski, Messiaen e Górecki.

29 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della seconda giornata del nuovo *Ring*, Maurizio Gianì incontra il pubblico con una conferenza su *Siegfried* a cura degli Amici della Scala dal titolo “Il romanzo di formazione dell’eroe giovane”.

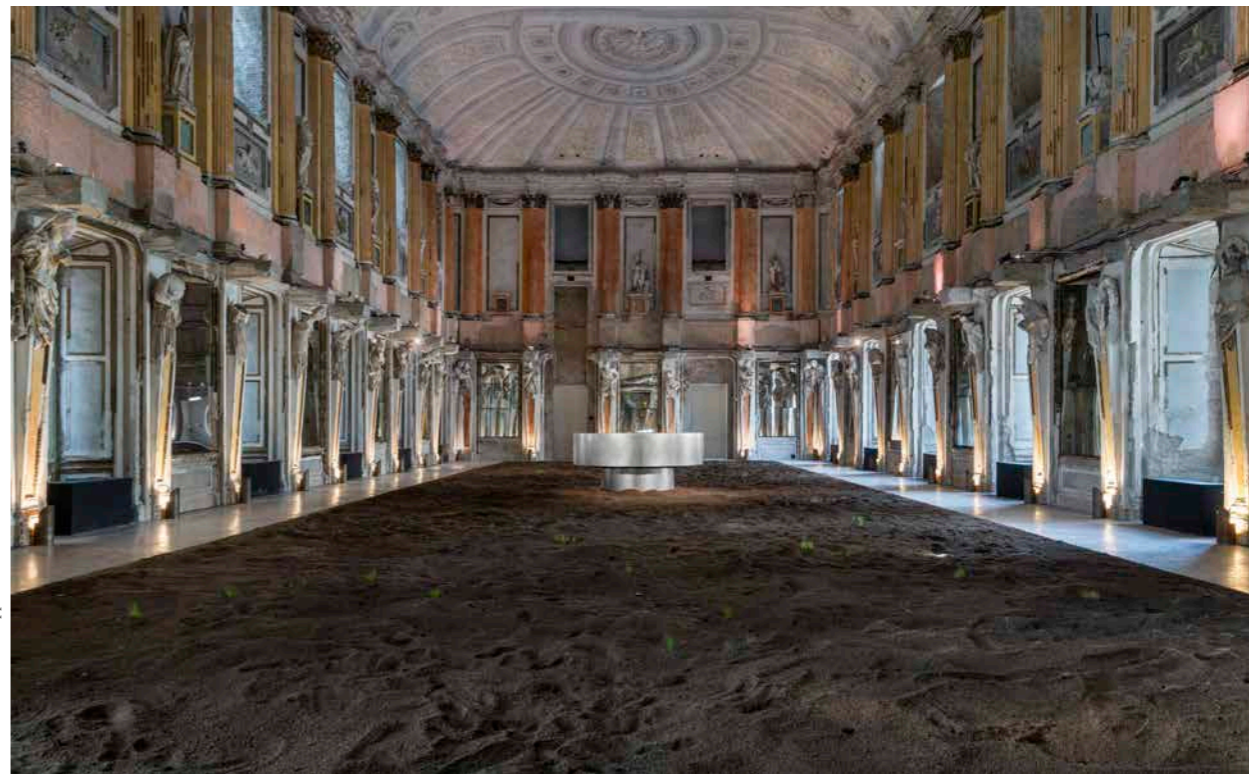
Mostre a Milano

FINO AL 2 GIUGNO 2025

PALAZZO REALE PASTORALE. NICO VASCELLARI

In occasione della Milano Art Week 2025, Palazzo Reale ha presentato “Pastorale”, una mostra personale di Nico Vascellari, che si sviluppa come un unico progetto *site specific* per la Sala delle Cariatidi. Promossa dal Comune di Milano – Cultura, prodotta da Palazzo Reale e Codalunga e curata da Sergio Risaliti, la mostra è aperta fino al 2 giugno a ingresso libero. Al centro della sala, una grande scultura ambientale, con un corpo meccanico circolare in acciaio, è adagiata su uno strato di terreno che ricopre il pavimento. A intervalli regolari, tramite un impianto a pressione, la scultura emette uno scoppio fragoroso per poi rilasciare una pioggia di semi di piante: erbacce infestanti, che abitualmente vengono estirpate. Attecchendo nel suolo, giorno dopo giorno i semi danno origine a un ecosistema vivo e autosufficiente, una “malerba” resistente e tenace destinata a crescere, fiorire e trasformarsi nel tempo. “Pastorale” parte dalla storia della Sala delle Cariatidi, segnata dalla guerra ma anche dalla volontà di rinascita, come quando, nel 1953, si decise di esporre proprio qui *Guernica* di Pablo Picasso. “Pastorale” arriva al presente, a una attualità segnata da nuove guerre, rovine e divisioni, e in cui il rapporto rassicurante con la natura sembra essersi rotto. “Pastorale” racconta anche di evoluzioni possibili e inaspettate di questo rapporto: “Ricordo che da bambino inghiottii il nocciolo di una ciliegia” dice Vascellari. “Cercai lo sguardo dei miei genitori terrorizzato perché temevo che quel nocciolo sarebbe germogliato nel mio stomaco e il fusto di quella pianta si sarebbe fatto strada verso la mia bocca per poi uscirne. Ora questa visione mi sembra un idillio e piuttosto che spaventarmi mi sembra un ideale al quale ambire”.

Allestimento della mostra “Pastorale” di Nico Vascellari



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.

Nei ruoli principali, Michael Volle impersona il dio Wotan, Camilla Nylund è la sua figlia prediletta Brünnhilde e Klaus Florian Vogt il giovane eroe Siegfried.

Abbonamenti

I posti in abbonamento – per ciascuno dei due cicli della Tetralogia – sono già disponibili in vendita online e in biglietteria.

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

04

RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO

Dalla Dolce vita
a Mahagonny
54

CROSSOVER
L'invenzione
della canzone pop
56

TEATRO ALLA MODA
Miniature in scena
58

LIBRI
Note d'amicizia
62

DISCHI

Tre soldi per sovvertire
il mondo
63

MEMORIE DELLA SCALA
I simboli della Scala
64

SCALIGERI
Maria Lucia Lapolla
71

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

DALLA DOLCE VITA A MAHAGONNY

Nel 1964, Laura Betti incide
con Bruno Maderna due rarissimi
LP dedicati a Kurt Weill. Un sodalizio
straordinario che unisce canzone,
militanza e avanguardia

Solo uno spettacolo di allucinata satira sociale come *I sette peccati capitali* di Kurt Weill e Bertolt Brecht potrebbe mettere insieme sullo stesso palcoscenico due personalità opposte e complementari come Laura Betti e Carla Fracci. È il maggio del 1961: il balletto, l'ultimo lavoro nato dalla straordinaria collaborazione tra Brecht e Weill, arriva a Roma sul palco del Teatro Eliseo con la regia di Luigi Squarzina e la compagnia di ballo di Jacques Lecoq. Fracci e Betti arrivavano all'Eliseo in pieno slancio di notorietà: Carla Fracci era da pochi anni Prima ballerina della Scala, mentre Laura Betti aveva appena interpretato se stessa nella *Dolce vita* di Fellini, irriverente cantatrice della Roma di scrittori e giornalisti i quali, proprio come Mastroianni nel capolavoro felliniano, non esitavano un giorno a scrivere testi per le sue canzoni e il successivo a denigrarla: "Senti, tu. Tu che muori dalla voglia di fare l'amore con me, perché non trovi nessuno che venga sotto le tue lenzuola, e che ti sfoghi cantando in quei quattro

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.

dischetti sfiatati..." – "Oh Dio, Marcello, che pena mi fai", si dicono i due nella più "meta" delle scene della *Dolce vita*.

Era naturale, dunque, che le musiche quasi meccaniche e trasudanti di acidulo folklore composte da Kurt Weill per il metateatro di Brecht fossero di particolare appeal per Laura Betti. Quella Roma ricca e sguaiata, sul cui litorale i protagonisti della *Dolce vita* estraggono dal mare una gigantesca razza di mostruoso formato, non era poi così diversa dalla Mahagonny immaginata da Brecht: "Netzestadt", la città ragnatela che pesca a strascico gli uomini spinti dal desiderio di "nicht zu leiden und alles zu dürfen" (niente soffrire, tutto potere). In questo mare di relazioni transmediali, Weill rimane per anni una colonna portante del repertorio teatrale di Laura Betti: in occasione della terza edizione di *Giro a vuoto* – spettacolo-recital con la regia di Filippo Crivelli e canzoni su testi appositamente scritti da autori come Soldati, Flaiano, Arbasino, Parise, Fortini e l'amato Pasolini – nel 1963, la cantante-attrice presenta *Omaggio a Kurt Weill*, nel quale esplora per la prima volta i *songs* che verranno da allora regolarmente inseriti negli spettacoli della cantante.

E poi arriva Maderna. "Bruno lo conoscevo dai tempi di Milano, era un personaggio molto noto e io andavo da lui di tanto in tanto alla radio" (cioè lo Studio di Fonologia della RAI), racconta Betti intervistata da Roberto Chiesi. È il 1964 e la Dischi Ricordi (etichetta nata nel 1958 e controllata dalla casa editrice milanese) pubblica due 33 giri dal titolo *Kurt Weill 1900-1933* e *1933-1950*: si tratta di due antologie di brani dedicate rispettivamente a prima e dopo l'esilio dalla Germania nazista, arrangiati e diretti da Bruno Maderna e cantati con "vero talento filologico" da Laura Betti (come sostenne Massimo Mila). Presentati con saggi di rigorosissima militanza scientifica da Roberto Leydi (impegnato fin dai primi anni Sessanta a divulgare il verbo di Weill in speciali *Ritratti* radiofonici e televisivi), gli LP Ricordi sono la più completa testimonianza sonora del repertorio Brecht-Weill così come interpretato da una delle voci più "epiche" (nel senso brechtiano di straniante) del teatro musicale italiano dell'epoca. Non sappiamo molto altro sulle origini dell'improbabile ma straordinaria collaborazione discografica tra il compositore veneziano e la "canzonettista" degli intellettuali romani

KURT WEILL 1900-1933



KURT WEILL 1933-1950



(sempre Mila): gli archivi della casa discografica non sono sopravvissuti al tempo doppio che scorre nelle sale di registrazione e l'Archivio Storico Ricordi è orfano dei documenti di una delle più importanti costole della casa editrice, l'etichetta che ha "inventato" il cantautorato italiano grazie al talento di Nanni Ricordi e Franco Crepax. Verrebbe da dire che almeno rimangono i dischi, ma in questo caso sarebbe un'utopia: il doppio album Betti-Maderna-Weill del 1964, infatti, è pressoché introvabile. Ma forse i tempi sono maturi per un nuovo ascolto.

— CARLO LANFOSSI

Collaboratore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

L'Archivio Storico Ricordi è attualmente al lavoro per una ristampa in edizione limitata all'interno della collana Ricordi Reprints, in collaborazione con l'etichetta milanese Die Schachtel.

SOPRA
Kurt Weill 1900-1933 e *1933-1950*
pubblicati da Dischi Ricordi
nel 1964

Crossover

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

L'INVENZIONE DELLA CANZONE POP

Dalla Germania all'America, tra cabaret e Broadway, la storia di un sodalizio artistico che ha cambiato il modo di scrivere e cantare canzoni

New York, dicembre 1935. Un reporter entra nell'appartamento del St. Moritz, un lussuoso edificio con vista su Central Park, dove dal settembre di quell'anno Kurt Weill, fuggito dalla Germania nazista, si era trasferito con la moglie Lotte Lenya. Weill ha 35 anni e nel ritratto che poi uscì sul New York World Telegram viene descritto come “un uomo di altezza e corporatura medie, con occhi scuri e occhiali, capelli neri piuttosto radi e un volto ovale ben sbarbato”. È già molto famoso in Europa e l'America lo saluta come un grande innovatore del teatro musicale. “Saltando a piè pari i convenevoli”, così si legge, il reporter lo interroga sul suo rapporto col jazz, un termine che all'epoca indicava un ventaglio di espressioni musicali che andava dal blues al ragtime e dal fox-trot ai balli più in

voga, passando attraverso il cabaret e la canzone popolare. “Bertolt Brecht e io abbiamo coniato un termine in tedesco”, dice il compositore al giornalista, “ed è *Song* – proprio così – il termine è diventato molto popolare in Germania ed è molto diverso dalla parola tedesca *Lied*. Penso che alla fine corrisponda alla migliore canzone popolare americana. Anche se per lo più consiste di quattro o cinque strofe e un ritornello non si conforma a una struttura rigida come le vostre canzoni: noi l'abbiamo sviluppata ulteriormente”.

Il compositore tedesco dunque arriva negli Stati Uniti con un'idea precisa di canzone e con la consapevolezza di lavorare su una materia viva, modernissima e in rapida trasformazione. Il soggiorno statunitense di Kurt Weill e Lotte Lenya ha avuto un'influenza fondamentale nell'evoluzione della canzone americana, su quella del grande *songbook* ma anche su quella che dal Dopoguerra in poi è stata chiamata canzone pop.

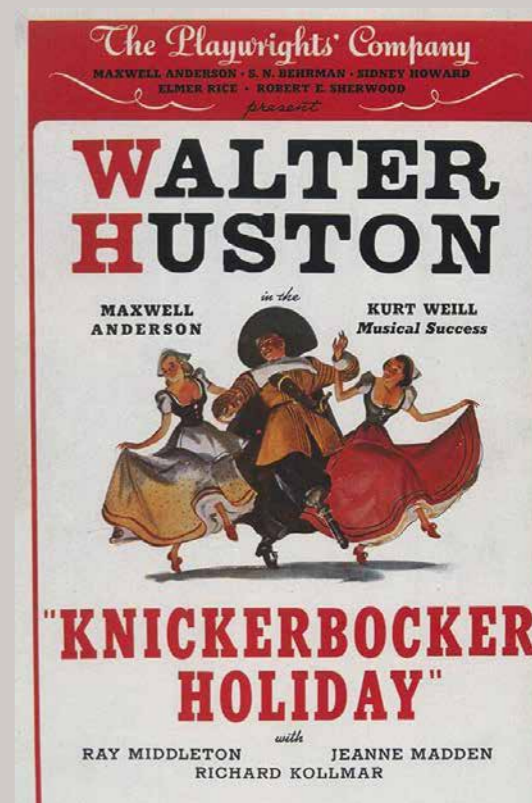
Il laboratorio di Weill è il teatro musicale: il 19 ottobre del 1938 debutta a Broadway il musical *Knickerbrocker Holiday* con musiche sue e libretto di Maxwell Anderson: tra i numeri cantati brilla una delle sue canzoni americane più famose: “September Song”. Viene scritta in poche ore per la voce corta e poco agile dell'attore e cantante Walter Huston che nel musical faceva la parte di Peter Stuyvesant, un attempato governatore olandese nella New Amsterdam del Seicento. Huston aveva bisogno di un numero da solista e Weill e Anderson gli confezionano un piccolo gioiello. “September Song” è molto semplice e parla di un uomo maturo che, avvicinandosi all'autunno della vita, si rende conto che il tempo che gli rimane per amare è troppo poco. Weill riesce a scrivere una melodia memorabile cantabile anche da un artista non dotato di particolare estensione vocale. “September Song” è giocata sui mezzi toni, sulle sfumature e poggia tutto sulla musicalità e le capacità interpretative di chi la canta. Frank Sinatra, il primo dei cantanti pop americani, ne fece una grande hit radiofonica e discografica nel 1946. Dopo di lui è stata ripresa da chiunque, da James Brown nel 1970 a Lou Reed nel 1985 prima e poi nel 1996, passando per Ian McCulloch della band *new wave* britannica Echo and the Bunnymen e per il gruppo *industrial-rock* svizzero The Young Gods.

Lotte Lenya, la moglie di Weill, era la cantante ideale di tutti i suoi pezzi, sia americani sia tedeschi. E lo ha dimostrato ampiamente in quel meraviglioso album antologico intitolato *Berlin & American Theater Songs* registrato tra il 1955 e il 1957 e che negli anni Ottanta uscì per la CBS con in copertina un memorabile ritratto scattato da Richard Avedon.



Kurt Weill e Lotte Lenya, 1942

La voce di Lenya, che fu descritta da un amico dei Weill come “un'ottava sotto la laringite”, è il veicolo ideale per le melodie del marito e per le parole delle canzoni, sia quelle scritte da Brecht sia quelle scritte dai librettisti americani. Kurt Weill muore nel 1950 e non è azzardato dire che Lotte Lenya è stata la cintura di trasmissione che ha permesso alle *songs* di Kurt Weill di attraversare la seconda metà del Novecento e di innestarsi su quella che oggi chiamiamo *pop music*. Lei stessa in età matura è diventata una sorta di personaggio pop: nel film *A 007, dalla Russia con amore* (1963) Lenya è rimasta indelebile nell'immaginario popolare come la terribile Rosa Klebb, materna e spietata spia e torturatrice sovietica. Lotte Lenya è la voce di tutti i *Songs* di Weill perché, pur dotata di scarsa estensione e di un timbro imperfetto, è capace sempre di farle brillare con quella modalità antivirtuosistica e antiaccademica che sarebbe diventata la cifra di molto canto rock e pop. Quando canta, Lenya racconta una storia. “Una canzone è sempre un'esecuzione – scrive il critico di *popular music* britannico Simon Frith – e le sue parole



Locandina di *Knickerbocker Holiday* di Kurt Weill e Maxwell Anderson

rappresentano sempre un'affermazione esplicita, espressa con accento individuale. Le canzoni assomigliano più a una sceneggiatura che a una poesia; le parole delle canzoni agiscono come linguaggio e come atti linguistici”. Frith qui parla di canzoni pop e rock, ma potrebbe parlare tranquillamente anche di Brecht. Le grandi cantanti liriche che in età matura affrontano il repertorio di Kurt Weill lo fanno decostruendo la tecnica che hanno affinato in anni di carriera: niente virtuosismi o perfezionismi se si cantano “Surabaya Johnny”, “La ballata della moglie del soldato” o “September Song”, piuttosto la tecnica vocale deve servire come mezzo e non come fine. Come nel canto pop e rock, la tecnica deve essere invisibile e al servizio di un'autenticità che sarà inevitabilmente artificiale ma che sarà quella che conquisterà l'attenzione e la fiducia del pubblico.

— DANIELE CASSANDRO

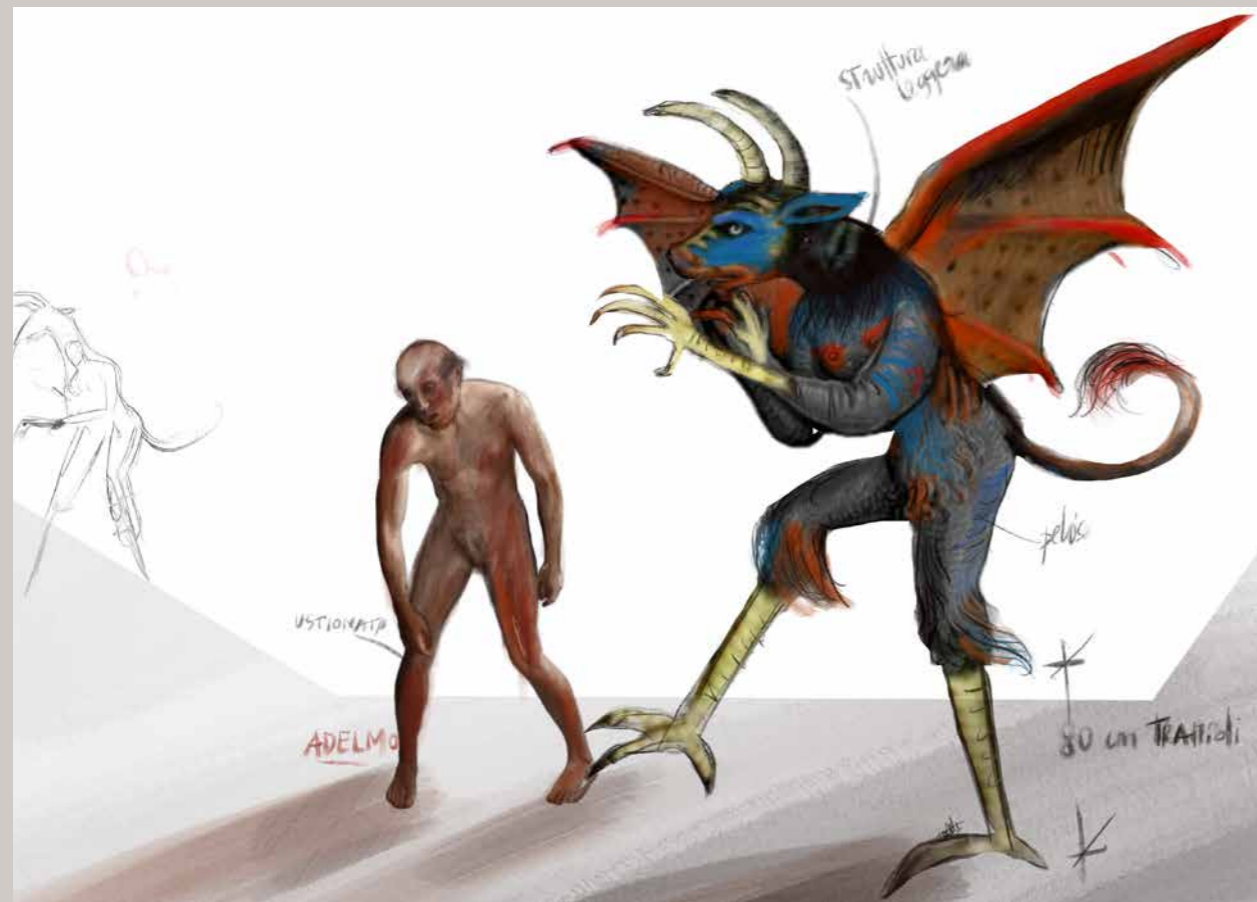
Giornalista, collabora con *Internazionale* ed è una delle voci di *Pagina 3 Internazionale*, rassegna stampa culturale di *Radio 3*. È autore di “*Dischi volanti* – 40 album alieni da Duke Ellington a Lady Gaga” (Curci)

Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri
fra teatro e costume

MINIATURE IN SCENA

Figurini di Carla Teti per *Il nome della rosa*
di Francesco Filidei



Il nome della rosa di Francesco Filidei prende forma visiva attraverso i costumi di Carla Teti, ispirati all'arte delle miniature medievali, in un gioco di simboli, colori e rimandi iconografici che illuminano il buio del Medioevo

Le parole che una lingua sceglie per illustrare un concetto sono indicative del valore che le attribuisce. Per questo, l'espressione artistica che in italiano si definisce miniatura, metonimia della pittura a minio o cinabro, metallo polverizzabile in un pigmento dal rosso particolarmente acceso (le dimensioni ridotte della valenza semantica attuale non c'entrano alcunché, in realtà ci sono codici miniati grandi come fogli A3), in francese si dice *enluminure*, derivato del latino "illuminare", "mettere in luce" ma anche, per esteso, "mettere in valore".

Lo straordinario lavoro dei grandi artisti, tutti o quasi sconosciuti che, sulla scia della tradizione egizia del papiro celebrativo, per secoli hanno narrato storie meravigliose sul loro deschetto in quelle fabbriche del sapere illustrato, religioso o laico, che erano gli scriptoria, nel *Nome della rosa* messo in musica da Francesco Filidei acquista un significato ideale proprio nella definizione francese. La nozione della luce, dello squarcio nelle tenebre, agisce non solo direttamente sulla storia, un thriller storico, il primo di una lunga e fortunatissima corrente che da anni è diventato un genere letterario, ma per contrasto con l'incipit del prologo del romanzo, dove si cita un passo dalla prima Lettera di San Paolo ai Corinzi, "Videmus nunc per speculum et in aenigmate" ("Adesso noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio") molto caro a Umberto Eco.

Dalle prime righe del romanzo, noi lettori sappiamo che verremo più volte sviati dalle nostre stesse percezioni, esattamente come gli artisti miniatori che, immersi in una cultura profetica e apocalittica, presi dal potere evocativo delle parole che leggevano e che traducevano in iconografia, esposti per lunghe ore ai miasmi emanati dal grasso delle lucerne e dagli stessi pigmenti che utilizzavano per le loro opere, in primo luogo il piombo, lasciavano correre la fantasia in un mondo visionario che oggi fa la nostra gioia di osservatori nei musei e nelle biblioteche e che ha fornito a Carla Teti lo spunto per i costumi dell'opera che ha debuttato il 27 aprile in prima assoluta e, in coproduzione con Opéra national de Paris e Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova, dopo il 10 maggio inizierà il proprio cammino all'estero, esattamente come uno dei monaci benedettini che fanno di questo testo un capolavoro di divulgazione attorno al Medio Evo che Francesco Petrarca volle definire "buio" e che invece qui si rivela, proprio come in una *enluminure*, ricco, colorato, vitale, addirittura iconoclasta nella sua fantasia e nel suo ribaltamento di ruoli e di generi. Ecco allora i monaci benedettini vestiti di rosso, i sai francescani che si tingono di blu, gli eretici dolciniani occultati dalla testa di un animale infernale perché così, in fondo, appaiono agli ortodossi, dei mostri, e tutti insieme rappresentano la nota sottotraccia, il *continuum* visivo e seducente di un melodramma buffo, come l'aveva voluto il suo autore. Si è molto ed evidentemente divertita, la costumista che già orchestrò la danza di Salomé attorno a un abito bianco tentacolare che si tingeva di rosso nel movimento e nella presa di coscienza sessuale della protagonista, nella riscrittura cromatica di questo Medio Evo ghignante, che guarda tanto all'opera degli *scriptoria* quanto ai dipinti allucinati di Hieronymus Bosch (pronuncia "Bos", per favore, era fiammingo, non tedesco: siamo stanchi di sentirlo evocare come la marca di lavatrici) e alle *Très riches heures du Duc de Berry*, il celeberrimo libro d'ore quattrocentesco dei fratelli Limbourg conservato al Musée Condé di Chantilly a cui guardarono anche i disegnatori della Walt Disney alla fine degli Anni Cinquanta per il cartoon tratto dalla *Bella addormentata*. Quel film d'animazione, che all'uscita non ebbe successo, oggi che il pubblico mondiale è tornato a scoprire il valore della simbologia, è annoverato fra i capolavori degli *studios* proprio per il tratto sofisticato e le campiture ricche e piene, scintillanti come i lapislazzuli, il cinabro e le foglie d'oro che gli artisti apprendevano a usare in anni di pratica e che rendono le miniature un'incantevole esperienza visiva a una piccola scoperta anche di storia del costume; mai come fra le pagine dei libri d'ore abbiamo visto copricapi e veli altrettanto seducenti, i celebri "hennin" a



Figurini di Carla Teti per *Il nome della rosa* di Francesco Filidei

Si potrebbe anche dire che vi sia una perfetta corrispondenza fra i capiletera delle *enluminures*, piccoli mondi fantastici conclusi, e il discorso musicale di Filidei

cono delle fate, e mai avremmo appreso dell'uso degli specchi portatili fra le dame di alto lignaggio dell'epoca se non fra quelle figurine dallo sguardo un po' attonito e un po' ironico. Si potrebbe anche dire che vi sia una perfetta corrispondenza fra i capiletera delle *enluminures*, piccoli mondi fantastici conclusi, e il discorso musicale di Filidei, che si sviluppa come una struttura portante di tipo sinfonico su cui si innesta una successione di arie e recitativi, quasi forme chiuse attorno alla variazione di melodie gregoriane. È un rimando di simboli che fanno appello alla nostra memoria, all'incanto con il quale, bambini, scoprivamo la storia dell'unicorno purissimo che poteva essere ammansito solo da una vergine, del pellicano simbolo del sacrificio di Cristo, ma anche della serpe infida dalla lingua biforcuta e di un'infinità di altri animali ghignanti, surreali e sbeffeggianti, di mostri dell'Apocalisse provvisti di corna, artigli, musi ferini. Draghi che eruttano fuoco, leoni dall'occhio feroce che conservano tra le fauci foreste intere, scimmiette che sgranocchiano mele, grifoni che si avventano su elefanti bianchi mentre i marinai di una nave all'orizzonte assistono inebetiti alla scena. Sono questi, gli animali ai quali i monaci chiusi nei monasteri donavano caratteristiche simboliche e al tempo stesso antropomorfe, queste fiere esotiche ritratte immancabilmente col muso gonfio, perché le

poche fra queste che riuscissero a superare i confini dell'Africa, in breve tempo morivano di freddo e venivano impagliate e portate in giro per le fiere. Nelle *enluminures*, queste bestie fantastiche avevano soprattutto ruolo ornamentale, e dunque potevano accompagnare una pagina in tutta la sua lunghezza, la coda attorcigliata fra le lettere, le piume multicolori, la bocca spalancata, esattamente come lunga, issata su trampoli che sono zampe infinite, l'ha voluta Carla Teti. Un'altra ha subito invece il trattamento umano standard, è stata cioè catturata, cotta e smembrata, succulento pasto per l'inquisitore che si appresta a scacciare il diavolo dal monastero, e che nelle proprie viscere squarciate accoglie la Rosa del titolo, "*stat rosa pristina nomine, nomine nuda tenemos*", la fanciulla che è femmina e donna, figura primigenia e sacrale, accogliente come la Vergine nonostante la sozzura alla quale la costringe l'uomo, alter ego di infinite vergini del latte e in questo caso della splendida ragazzina a cui van Eyck presta i tratti della Madonna del latte, assisa in trono avvolta in un prezioso manto rosso, le spalle appoggiate su un arazzo trapunto di fiori. È lei la rosa primigenia che esiste solo nel nome e che mai possederemo davvero, perché della rosa conosciamo solo il nudo nome e, per l'amore del giovane monaco Adso, la splendida, divina nudità adolescenziale.

— 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



Ha osservato Baltasar Gracián y Morales, uno dei più acuti e volpini gesuiti del Seicento spagnolo, nel suo *Oracolo manuale e arte della prudenza*: “È una gran fortuna ottenere insieme l'affetto e la stima”. La frase viene alla mente aprendo la raccolta di scritti in onore di Antonio Schilirò *La musica come passione*, pubblicata a cura di Antonietta Villa. Il motivo è semplice: gli interventi del libro rappresentano un omaggio di amici e colleghi che mostra tutte le sfumature dell'ammirazione. L'idea di questa pubblicazione, nota la curatrice nella prefazione, nasce dall'“impossibilità di Antonio Schilirò di poter consultare e studiare le migliaia e migliaia di documenti raccolti negli ultimi anni durante la ricerca fatta per il suo ultimo libro *Milano e la Scala (1778-1920)*”. E aggiunge: “Se Nino (così Antonio è conosciuto e chiamato dagli amici e dai suoi cari) non può più parlare di musica come prima, è bene che lo facciano amici, colleghi e allievi che tanto lo stimano”.

Musicologi, compositori, bibliotecari hanno desiderato offrire, con ricordi di vita e studi, qualcosa dell'universo musicale che hanno frequentato; accanto vi sono dei contributi preziosi come il breve saggio del medesimo Schilirò sulla *Turandot* di Giacomo Puccini o l'introduzione, firmata da suo fratello Daniele, che rivela episodi di vita di Nino, uomo che “ha scelto e vissuto la musica per passione e con generosità”. Dopo i primi quattro interventi che costituiscono la sezione “Per Nino” del libro, la gran parte del volume raccoglie “Studi e contributi”. Si va da una lettera inedita di Gaetano Donizetti (il testo è di Alba Crea e Giovanni Molonia) a “Wagner alla Scala: cent'anni di ‘Anello’” (di Angelo Foletto), dal “Problema delle regie operistiche” (di Bruno Gallotta) al “Teatro alla Scala nella prima metà del 1816” con notizie tratte dalla Gazzetta di Milano (di Ausilia Magaouda e Danilo Costantini). Né mancano contributi su “Il gallo d'oro, fiaba malefica” (di Franco Pulcini) o sulla “Continuità della vita musicale italiana nel secondo Dopoguerra” (di Guido Salvetti). Insomma, nel libro c'è un omaggio senza confini, realizzato in nome dell'affetto e della stima.

— ARMANDO TORNO

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI



Aa. Vv.,

La musica come passione.
Scritti in onore
di Antonio Schilirò

a cura di Antonietta Villa

Sefer Editore

pp. 364
€ 50

TRE SOLDI PER SOVVERTIRE IL MONDO



Nel 2008, a soli ventitré anni, Maxime Pascal fondava a Parigi l'ensemble Le Balcon, con il quale ha compiuto fin da subito imprese quasi impensabili per una formazione così giovane, come il ciclo completo di *Donnerstag aus Licht* di Stockhausen. Già alla Scala nel 2017 per la prima assoluta dell'opera *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Salvatore Sciarrino, e poi nel 2019 per *Quartett* di Luca Francesconi, Pascal è atteso alla guida dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai per il Festival Milano Musica il 2 maggio con musiche di Stefano Gervasoni (prima assoluta del Concerto per violino e orchestra *Tacet*), Francesco Filidei, György Kurtág e Aureliano Cattaneo.

Amante delle sfide e sperimentatore instancabile, il direttore d'orchestra francese non ancora quarantenne ha già lasciato un segno importante nella discografia con una nuova registrazione dell'*Opera da tre soldi* (che in francese diventa “*de quat'sous*”) di Kurt Weill, su testo di Brecht a partire dalla

traduzione di Elisabeth Hauptmann della *Beggar's Opera* di John Gay. Inciso durante le rappresentazioni del 2023 al Festival di Aix-en-Provence, questo disco pubblicato da Alpha ha numerosi motivi di interesse: la presenza di straordinari attori della Comédie Française, i testi di connessione letti da un grande uomo di teatro come Thomas Ostermeier, la nuova traduzione francese di Alexandre Pateau, la pubblicazione in formato LP e, *last but not least*, l'inserimento di una stupenda *chanson* inedita su testo di Yvette Guibert, *Pauv' Madame Peachum*, interpretata con vena deliziosamente beffarda da Véronique Vella.

L'interpretazione essenziale e pregnante di Maxime Pascal e la presa di suono ravvicinata e quasi castigata mirano a conservare il potere sovversivo di una musica che, attuando una feroce critica della società borghese e del mondo capitalista, non sopporta gli imbellettamenti edonistici. Non a caso, Pascal e i dodici polistrumentisti de Le Balcon eseguono la versione basata sulla prima rappresentazione dell'opera – la più dura e la più vicina all'abrasiva energia creativa dispiegata da Brecht e Weill in quella memorabile estate del 1928. L'ascolto è anche un modo in più per avvicinarsi all'appuntamento di maggio (dal 14 al 30) con il *Trittico Weill* diretto da Riccardo Chailly con la regia di Irina Brook, formato da tre lavori che abbracciano cronologicamente l'*Opera da tre soldi*: il precedente *Mahagonny Songspiel* (1927) e i successivi *Happy End* (1929) e *Die sieben Todsünden* (1933).

— 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”

Kurt Weill
L'opéra de quat'sous
Maxime Pascal
Le Balcon
Alpha



I SIMBOLI DELLA SCALA



Dalla locandina con i racemi ai medaglioni indossati dalle maschere, i simboli della Scala sembrano gli stessi da sempre, ma in realtà sono spesso frutto di scelte novecentesche

Il Teatro alla Scala, prossimo al 250° anniversario dalla fondazione che si celebrerà nel 2028, è universalmente noto per la grande tradizione che lo caratterizza nel panorama musicale e coreutico mondiale. Da Salieri a Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini tra i compositori, da Angiolini a Viganò, Taglioni, Blasis, Casati e Cecchetti tra i coreografi, i più grandi autori e interpreti hanno legato il loro nome a quello della Scala, creando nel corso della storia la fama che rende unico il massimo Teatro di Milano.

Ma la Scala è riconosciuta nel mondo anche grazie ad alcuni elementi simbolici che la caratterizzano fortemente, come l'apertura della Stagione nel giorno di Sant'Ambrogio, la tipica locandina degli spettacoli su sfondo giallo con cornice a racemi e lo stemma del Comune di Milano o la divisa delle maschere del Teatro, con il tradizionale medaglione che riproduce la Scala. Elementi caratterizzanti e fortemente identificativi, tanto da essere percepiti da molti come simboli antichissimi, legati da sempre alla Scala, fin dagli inizi della sua storia. In realtà, come vedremo, non è proprio così.

L'appuntamento per eccellenza nel calendario scaligero è la Serata Inaugurale, che ha luogo il 7 dicembre di ogni anno, giorno in cui si celebra Sant'Ambrogio, il Santo Patrono di Milano. Fin dagli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, quando veniva annunciata al pubblico come "Serata di Gala" ed era prescritto l'abito da sera per la platea e per i palchi, l'evento rappresenta, oltre all'indubbia rilevanza artistica, la vetrina mondana per eccellenza e tra il pubblico schiere di personaggi politici e del *jet-set* italiano e internazionale fanno a gara per farsi fotografare e dare così risalto alla propria presenza. Le "serate di gala" terminano il 7 dicembre 1968, quando la Direzione del Teatro decide di evitare che la serata inaugurale di quell'anno assuma "alcun particolare

carattere di mondanità", a seguito dei drammatici avvenimenti di Avola, accaduti nei giorni precedenti, quando i braccianti in protesta per il loro contratto di lavoro erano stati fermati a colpi di fucile dalla polizia. È l'anno del primo *Don Carlo* diretto da Claudio Abbado e l'opera è accompagnata all'esterno del Teatro dalla contestazione e dal lancio di uova da parte del Movimento Studentesco. Tuttavia, anche senza la qualifica di "Serata di Gala", che non verrà mai più ripristinata, il Sant'Ambrogio scaligero continuerà a mantenere nel tempo la sua grande importanza sia come evento artistico di eccellenza, sia per la partecipazione delle più grandi personalità di tutti gli ambiti. Eppure, la scelta di questa data, così emblematica, è relativamente recente: risale al 7 dicembre 1951 e a volerla fu Victor de Sabata, il grande direttore d'orchestra, per diversi anni anche Sovrintendente Artistico della Scala, che decise di legare l'apertura della stagione teatrale al giorno del Santo Patrono di Milano, creando così la nuova tradizione. Per oltre 170 anni, infatti, anche se con diverse eccezioni, il tradizionale giorno di apertura della stagione era stato Santo Stefano, il 26 dicembre. Gli stessi foyer del Teatro, quello di platea e quello dei palchi, caratterizzati dalle imponenti colonne di marmo, ambito palcoscenico di quella "mondanità" di cui si diceva, assumono il loro aspetto attuale solo nel corso della prima metà del XX secolo, mentre in precedenza erano costituiti da ambienti più piccoli e contenuti, in cui un tempo, tra l'altro, la nobiltà si dedicava al gioco d'azzardo.

Troviamo poi quella che forse rappresenta l'immagine che più di ogni altra identifica la Scala: la locandina degli spettacoli. Si racconta che alcuni anni fa il Presidente della Repubblica Popolare Cinese, che transitava in auto blu davanti alla Scala, fece fermare l'autista e scese personalmente per chiedere all'addetto scaligero che stava sostituendo il manifesto dello spettacolo della serata precedente di poterlo avere per ricordo.

La classica locandina scaligera, con la caratteristica cornice a racemi che percorre tutti i bordi e in cui campeggia in alto al centro lo stemma di Milano, nella grafica che sostanzialmente conserva ancora oggi, ha certamente una lunga storia, ma non è antichissima: esiste in realtà da meno di metà della storia della Scala, comunque da oltre cento anni. Viene realizzata per la prima volta il 26 dicembre 1921, in occasione della Serata Inaugurale della Stagione 1921/1922, che allora aveva luogo, come si è detto, nel giorno di Santo Stefano. Si tratta della prima stagione del Teatro alla Scala nelle nuove vesti di Ente Autonomo, fortemente voluto da Arturo Toscanini, che ne assume la direzione artistica, da Emilio Caldara, Sindaco di Milano, e Luigi Albertini, direttore del Corriere della Sera.

La Scala è riconosciuta nel mondo anche grazie ad alcuni elementi simbolici che la caratterizzano fortemente

sfondo scuro. Le locandine dell'ultimo periodo prima della trasformazione in Ente Autonomo, invece, tra il 1916 e il 1918, presentano caratteristiche che sembrano anticipare l'avvento della grafica che poi si consoliderà: in alto due ramoscelli fanno da contorno allo stemma milanese, mentre ai lati ci sono due colonne a cui sono legati nastri pendenti che terminano con due anelli sul fondo del riquadro. Di questo tipo è la locandina del 30 marzo 1916 per la celebrazione del 25° anniversario dell'opera *Cavalleria rusticana* di Mascagni, diretta dall'autore.

Si arriva così al 26 dicembre 1921, alla nascita della locandina che sostanzialmente viene utilizzata ancora oggi. Il motivo a racemi è delicato e circonda in alto lo stemma di Milano, che si presenta più largo, morbido e ben inserito nel contesto rispetto alle versioni precedenti. Immediatamente più in basso, armoniosamente collocata, si trova la scritta "Teatro alla Scala" con la preposizione "alla" in caratteri più piccoli, in corrispondenza della punta inferiore dello stemma. Ancora più in basso, tra parentesi, si trova la scritta "Ente Autonomo", effettivamente un po' troppo grande, ma si tratta di una pecca comprensibile, considerato l'entusiasmo per la nuova forma giuridica del Teatro. In ogni caso si rimedierà nel giro di due anni, riducendone le dimensioni. I ramoscelli portanti, partendo dalla parte alta, proseguono poi e percorrono tutto il perimetro del foglio, incrociandosi nella parte inferiore. Le linee risultano nel complesso estremamente fluide e il tutto è caratterizzato da grande armonia. Questo è il punto di arrivo del percorso iniziato quasi un secolo e mezzo prima e allo stesso momento un punto di partenza: la nascita di quello che diventerà il simbolo più caratteristico del Teatro alla Scala. A distanza di 104 anni da quella "prima pubblicazione", la locandina scaligera è rimasta sostanzialmente sempre la stessa, pur passando attraverso alcuni cambiamenti, a volte – e anche fortunatamente – solo temporanei. Nella seconda metà degli anni Venti, con

l'avvento del fascismo, la locandina subisce già alcune modifiche: dalla Stagione 1926/27 lo stemma di Milano assume una forma più aggressiva, uno scudo appuntito, mentre i disegni dei racemi diventano più intricati e le linee più spesse, riducendo molto l'armoniosità che la caratterizzava in precedenza. Dalla Stagione 1931/32 lo stemma viene addirittura diviso a metà, a sinistra quello di Milano, a destra il fascio littorio. Fortunatamente questa modifica dura solo per tre stagioni e dal 1934/35 lo stemma viene nuovamente modificato e il fascio viene inserito in modo più discreto nella parte alta dello stemma, in piccolo sullo sfondo rosso; cambia ancora inoltre l'intreccio dei racemi, le cui linee però rimangono molto marcate. Nel complesso, comunque, l'intervento risulta migliorativo. Ma non è finita qui: pur mantenendo la stessa grafica complessiva, dalla Stagione 1937/38, alla vigilia dell'introduzione delle leggi razziali, viene deciso di cambiare il nome del Teatro: da "Teatro alla Scala" a "Teatro della Scala". Non è ancora stato chiarito quali siano le ragioni alla base di questa modifica e da chi siano state volute, ma sta di fatto che il nome e la grafica della locandina rimangono così fino al 24 aprile 1945, ultima recita prima della Liberazione. L'attività della Scala riprende poi il 9 maggio, sempre al Teatro Lirico, con una serie di concerti che si protrae fino alla fine di luglio. Dallo stemma scompare subito il fascio littorio, ma per tutto questo periodo l'intestazione della locandina rimane "Teatro della Scala", forse per inerzia o forse in attesa del momento giusto per "tornare all'antico". Momento che si presenta il 28 novembre 1945, quando Vittore Veneziani, il Maestro del Coro scaligero allontanato nel 1939 a causa delle leggi razziali, è chiamato a riprendere il suo posto e a dirigere un concerto corale per celebrare l'evento. In tale occasione una mano saggia applica una "pecetta" sulla locandina del concerto incollando la scritta "alla" al posto di "della" Scala. Dalla stagione successiva si tornerà definitivamente all'antico "caro nome". Tornare indietro su tutto, però, non è sempre facile: così, sistemati lo stemma e il nome, nessuno si preoccupa di intervenire anche sui racemi e sulla forma dello stemma cittadino, modificati, appesantiti e resi più "aggressivi" quasi vent'anni prima. Bisognerà attendere le soglie del nuovo Millennio e un'altra trasformazione istituzionale, quella da Ente Autonomo a Fondazione di diritto privato, perché si ponga rimedio a questa mancanza. Il 7 dicembre 1999, con l'apertura della Stagione 1999/2000, a seguito di uno studio approfondito effettuato dal Teatro sulla propria grafica, la locandina torna a ispirarsi a quella originale del 1921: le linee si alleggeriscono, i disegni si avvicinano a quelli originali, anche se nella parte superiore sono leggermente più elaborati, e lo stemma cittadino, anche se



lievemente più piccolo, torna alla forma originale, meno aggressiva e più morbida di quella introdotta durante il fascismo. Dopo quasi settantacinque anni la locandina scaligera recupera finalmente in modo completo la sua armonia originale. È questa la forma che viene utilizzata ancora oggi. Relativamente alle "maschere" del Teatro, altro elemento, in questo caso umano, che rappresenta in modo emblematico il Teatro alla Scala, nonostante un'approfondita ricerca recentemente effettuata da Elena Palmieri e Luca De Zan della Redazione Web scaligera, non si è ancora riusciti a individuare con certezza il preciso momento in cui la tradizionale divisa nera con catena e medaglione raffigurante la Scala sia stata introdotta. Tenuto conto di diversi riscontri, anche alla luce di quanto si è detto circa la nascita della tradizionale locandina scaligera, la conclusione più probabile è che anche queste uniformi così caratteristiche siano state introdotte negli anni Venti del secolo scorso, con la riforma toscaniniana e la nascita dell'Ente Autonomo. Si tenga presente che il tradizionale medaglione con la riproduzione del Teatro riporta a grandi caratteri, tutti maiuscoli, la scritta "TEATRO ALLA SCALA - ENTE AUTONOMO". Tuttavia, il primo riferimento a un cambio di divise



degli inservienti di cui si è trovata traccia sulla stampa risale al 1910, quando il Conte Gerolamo Oldofredi, gentiluomo d'onore della Regina Madre, scultore e artista poliedrico, le avrebbe appositamente disegnate per il personale della Scala. Purtroppo, a oggi non sono state trovate tracce iconografiche di tali divise che consentano di capire meglio di cosa si trattasse. Successivamente, nel 1930, in occasione della serata di gala per la visita dei Principi di Piemonte, sulla stampa si parla di nuovi "costumi" degli inservienti (così venivano spesso chiamate le maschere), ma anche in questo caso senza riferimenti visivi. Finalmente, nel 1934, in un articolo del Corriere della Sera si accenna all'estetica di queste divise indicando che "gli inservienti indossano una livrea nera e una catena d'oro al collo". Al di là della mancanza del riferimento al medaglione, la descrizione fa pensare a divise molto simili a quelle attuali. Possiamo così ragionevolmente concludere che negli anni Trenta le maschere indossassero già le divise tradizionali, che quindi potevano essere state introdotte con la nascita dell'Ente Autonomo nel 1921.

— ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico



TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

STAGIONE LIRICA 1951-52

N. 1 del Turno B

N. 1 degli abbonati alle "Prime.."

Repr. N. 1

VENERDI 7 DICEMBRE 1951 - alle ore 20.45 precise

APERTURA DELLA STAGIONE

I VESPRI SICILIANI

Dramma in 5 atti di E. SCRIBE e C. DUVEYRIER

Musica di

GIUSEPPE VERDI

(Proprietà G. RICORDI & C.)

NUOVO ALLESTIMENTO

PERSONAGGI E INTERPRETI

Guido di Monforte, governatore di Sicilia per Carlo d'Angiò, re di Napoli	ENZO MASCHERINI
Il Sire di Bethune, ufficiale francese	GIOVANNI FABBRI
Il Conte Vaudemont, ufficiale francese	LUIGI SGARRO
Arrigo, giovane siciliano	EUGENE CONLEY
Giovanni da Procida, medico siciliano	BORIS CHRISTOFF
La Duchessa Elena, sorella del Duca Federico d'Austria	MARIA MENEGHINI-CALLAS
Ninetta, sua cameriera	MAFALDA MASINI
Daniello, siciliano	LUCIANO DELLA PERGOLA
Tebaldo, soldato francese	VITTORIO PANDANO
Roberto, soldato francese	ENRICO CAMPI
Manfredo, siciliano	GINO DEL SIGNORE

Nobili, Siciliani, Siciliane, Ufficiali e Soldati francesi, Maestro di Cerimonia, Penitenti, Carnefice

L'azione è in Palermo, l'epoca il 1282

Prime ballerine: OLGA AMATI - GILDA MAIOCCHI — Primi ballerini: UGO DELL'ARA - GIULIO PERUGINI

Maestro Concertatore e Direttore:

VICTOR DE SABATA

Regia di HERBERT GRAF

Maestro del Coro: VITTORE VENEZIANI — Direttore dell'allestimento scenico: NICOLA BENOIS

Coreografia di AURELIO M. MILLOSS — Bozzetti e figurini di NICOLA BENOIS

Scene realizzate da CARLO IGHINA - ANTONIO MOLINARI - GINO ROMEOI

Capo del servizio macchinismi di scena: AURELIO CHIODI — Capo del servizio elettrico e luci: GIULIO LUPETTI — Capo del servizio Scenografie: ANTONIO BAMBILLI

Attrezzi: Ditta E. RANCATTI & C. di SORMANI e PIAZZA SORMANI

PREZZI

PLATEA e PALCHI esauriti in abbonamento e prenotazione

 Ingresso ai Palchi L. **3000**

Poltroncina centrale di 1ª fila di Prima Galleria L. **2500** compreso l'ingresso

 Prima Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. **900** — Ingresso L. **300**

 Seconda Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. **600** — Ingresso L. **150**

A tutti i prezzi suesposti deve applicarsi il diritto erariale 75 % e l'I.G.E. 3 %

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI

È prescritto l'abito da sera per la Platea e per i Palchi

Durante l'esecuzione dello Spettacolo è vietato accedere alla Platea e alle Gallerie. È pure vietato muoversi dal proprio posto prima della fine di ogni atto.

 Gli indumenti e gli altri oggetti depositati alle guardarobe non possono essere ritirati che negli intervalli tra gli atti o alla fine dello Spettacolo.

 Per disposizione prefettizia è assolutamente vietato agli spettatori di accedere a qualsiasi posto della Sala (Platea o Gallerie) con cappelli, soprabiti, pellicce, bastoni, ombrelli e simili.

 Per disposizione prefettizia è assolutamente vietato agli spettatori di lasciare la sala, alla fine dello Spettacolo, da tutte le parti della Sala.

Il Teatro si apre alle ore 20 - Le Gallerie si aprono alle ore 19,45

Off. Concessioni Pubbliche - Milano - Via Francesco d'Assisi, 17 - Tel. 80124

Scaligeri

Le persone
che fanno la Scala



MARIA LUCIA LAPOLLA

Nei laboratori della Scala, Maria Lucia Lapolla trasforma visioni in costumi che raccontano storie. Un'arte antica che sfida il tempo e immagina il futuro

CM Cominciamo dall'inizio: il suo percorso parte da molto lontano, dall'altra parte del Paese.

MLL La mia formazione è piuttosto particolare, in effetti. Vengo da un piccolo paese del Sud Italia, Gravina di Puglia, in provincia di Bari. Ho dovuto frequentare un liceo scientifico, non per scelta, ma perché il liceo artistico era troppo distante. Appena terminata la scuola superiore ho partecipato a un concorso per entrare all'Accademia di Belle Arti, scegliendo di studiare scenografia: studiando letteratura inglese mi ero appassionata a Shakespeare e al teatro; in tv vedevo film e balletti che mi affascinavano e sognavo da sempre di far parte del mondo dello spettacolo.

CM Dunque, dopo l'Accademia di Bari, ha iniziato a cercare opportunità lavorative in giro per l'Italia e non solo...

MLL Dopo gli studi ho trascorso un periodo cercando lavoro in diverse regioni, tanto da pensare persino di trasferirmi in America, grazie a una stretta amicizia con un'amica americana che mi avrebbe agevolato il passaggio. Ma, per una coincidenza, a Bari incontrai

una collega - ex compagna dell'Accademia - che mi informò di un bando di concorso per la Scala. Così decisi di cambiare rotta e arrivai a Milano per tentare il concorso, superai l'ammissione e cominciai a frequentare i laboratori scaligeri. Il corso era un tirocinio sul campo, in un sistema che non prevedeva insegnanti o maestri tradizionali: si imparava osservando e sbagliando, in quella che si poteva definire una vera e propria scuola di bottega. Dopo la borsa di studio mi è stato subito offerto il primo contratto, in attrezzatura: il mio primo vero lavoro alla Scala sono stati dei grandi mantelli di roccia arricchiti da edera cristallizzata che ci correva sopra per il *Parsifal*.

CM Per chi non conoscesse bene il suo ruolo, come lo descriverebbe?

MLL Il mio incarico è definito "elaborazione del costume teatrale". In pratica, insieme ai miei colleghi, mi occupo della parte decorativa e pittorica dei costumi. Non si tratta della sartoria, ma piuttosto di dare quella "anima" in più: lavoriamo molto con le materie e ci occupiamo di effetti speciali. Per esempio, sono nostri l'invecchiamento dei costumi, la

pittura e la tintura dei tessuti, i gioielli, le decorazioni e i ricami, effetti materici e tutte le varianti di sangue che sporcano i costumi nelle tragedie. È un lavoro che fa la differenza, perché un capo ben lavorato comunica molto: non a caso, soprattutto nelle opere contemporanee, questo tipo di trattamento ci viene chiesto moltissimo. Alla fine, con dei mezzi finti, dobbiamo rendere reale il personaggio.

CM Difficoltà che poi si trasformano in grandi soddisfazioni: l'iconico Papageno tutto verde del *Flauto magico* di De Simone è suo...

MLL Sì, fu uno dei miei primi lavori importanti, molto emozionante. Un'altra esperienza particolarmente significativa è stata *Sancta Susanna* di Paul Hindemith con la regia di Giancarlo Cobelli e i costumi di Alessandro Ciammarughi, in cui ho dovuto creare i corpi di tre scorpioni, che erano interpretati da tre mimi. Ho usato materiali come lattice, gomma, pelliccia e capelli finti per ottenere questi costumi molto complessi: tre scorpioni distinti, che potevano però unirsi per formare un corpo unico. Un'altra produzione che ricordo con intensità è il *Rinaldo* di Händel diretto da Pier Luigi Pizzi. Il regista aveva ripreso l'iconografia barocca e le macchine umane spostavano dei carri su cui ergevano a cavallo i personaggi tratti dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Rinaldo, Goffredo e Argante avevano degli enormi mantelli di seta sui quali avevo dipinto dei cieli nuvolosi con i toni dell'azzurro e grigio e sfumature di vari tipi di rosso per i tramonti. Per ottenere un effetto adatto ho dipinto con l'aerografo questi lunghissimi drappi, trovando lo spazio adatto solo nei laboratori di scenografia. È stato particolarmente emozionante vederli sul palco, perché da appassionata di danza amo molto il movimento che si crea.

CM Quali sono le difficoltà maggiori di questo lavoro?

MLL Sicuramente i tempi molto stretti, insieme alla quantità di costumi che trattiamo: ogni volta che in un'opera c'è il coro, ad esempio, per noi si tratta di elaborare almeno cento costumi. E poi c'è il balletto, le comparse... Inoltre, il mondo sta cambiando. La minuteria è sempre più difficile da reperire, perché i fornitori, soprattutto a Milano, sono sempre meno. Per anni abbiamo attinto dai fondi dei nostri magazzini, ma adesso anche questi cominciano a scarseggiare. Anche soluzioni come la stampa 3D per ora non sono percorribili, perché trattano solo materiale plastico e il rapporto con la materia per noi è fondamentale.

CM Sembra insomma che ci sia molto da riflettere sulle materie e sui materiali. C'è margine di cambiamento?

MLL In effetti, al momento noi siamo legati a un vecchio sistema di fare costume: tutti i materiali sono plastici, tutti i processi sono chimici. Trovare delle alternative valide non è facile, perché alla fine quello che interessa è sempre la resa visiva: anche solo trovare qualcosa che sostituisca le paillettes, ad esempio, non è banale. Per non parlare delle tinture e dei colori. L'industria dovrà rinnovarsi, e sono certa che sarà una sfida.

CM Come vede il futuro, quindi?

MLL Credo che sia fondamentale cercare stimoli e spunti da ogni forma d'arte, dal design alla pittura, dalla scultura fino alle arti popolari. Non si deve escludere nulla. Personalmente, sono molto attratta dall'antropologia e dalla storia, e per me il ritorno alla totale artigianalità rappresenta un ritorno alle origini. Penso, per esempio, all'industria dell'artigianato della seta, del cotone, ai luoghi dove si tesseva la canapa o si realizzavano tessuti con fili ottenuti dalle piante, come la ginestra. Sono un patrimonio prezioso che si deve recuperare e far risplendere: ogni creazione non deve essere soltanto un capo, ma una narrazione viva.

— 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

Annonciation

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

ASPECTS OF NIJINSKY

John Neumeier

L'Après-midi d'un faune

Vaslaw

Le Pavillon d'Armide

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

SERATA WILLIAM

FORSYTHE

THE BLAKE WORKS

William Forsythe

Prologue

The Barre Project

Blake Works I



IL TEATRO ALLA SCALA

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31