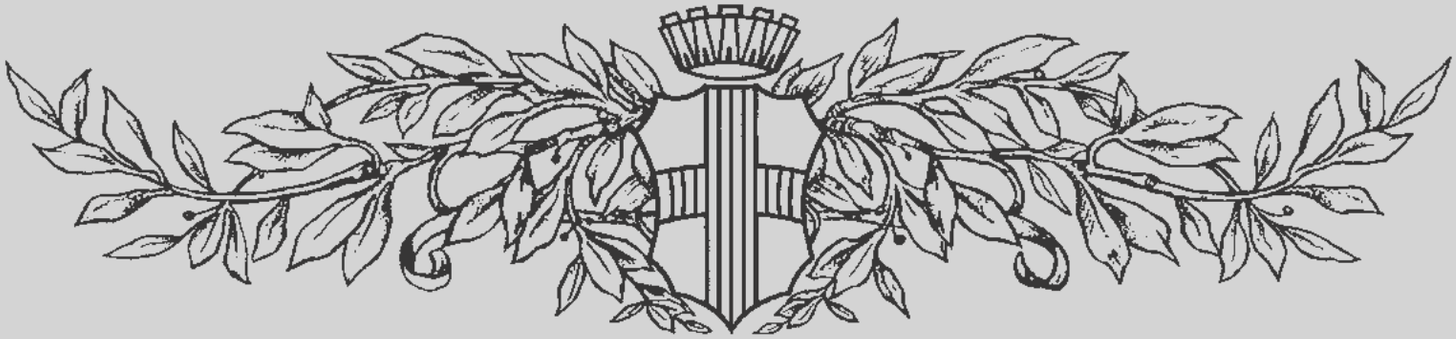
Rivista del Teatro 06–07/24

LA SCALA

Alain Altinoglu, Christof Loy,
Manuel Legris, Giulio Franzetti,
Gaetano Graus



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

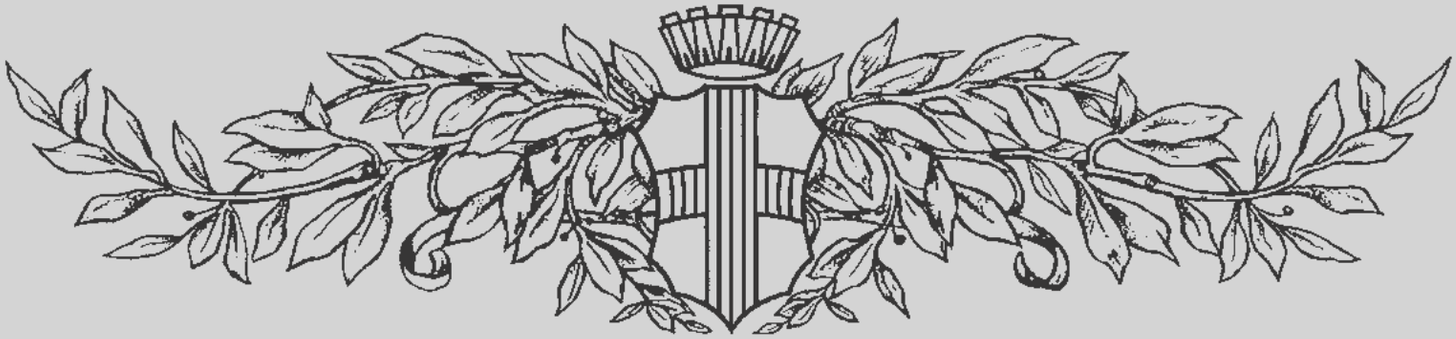
EDITORIALE

Giacca blu e panciotto giallo, *Werther* torna sul palcoscenico da cui manca dal 1980 con una nuova produzione forte di un protagonista autorevole e due debutti importanti: in buca quello di Alain Altinoglu, direttore d'opera a Bruxelles e sinfonico a Francoforte, e alla regia quello di Christof Loy, uno dei nomi di peso del teatro europeo, che a Milano non aveva ancora lavorato. Abbiamo intervistato entrambi, per conoscere loro e soprattutto per provare ad approfondire colore e drammaturgia di un'opera anomala e assai personale che si è trasformata nel maggior successo del suo autore. L'ultima produzione d'opera prima dell'estate è il nuovo allestimento di *Turandot* firmato da Davide Livermore, che vedrà sul podio Michele Gamba, direttore in crescita consolidata dai consensi per *Rigoletto* e *Médée*, già previsto per la ripresa di *Tosca* nella prossima Stagione e resosi disponibile fin d'ora in sostituzione di Daniel Harding. In questi giorni è stata presentata la nuova Stagione, occasione per gettare uno sguardo sugli appuntamenti principali dei prossimi mesi. Il Sovrintendente Meyer ha descritto la programmazione scaligera a venire come "un festival di direttori" e il festival inizia già a settembre. Dopo la gustosa ripresa dell'attività con *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota con i complessi dell'Accademia diretti da Donato Renzetti e la regia di Mario Acampa, si succedono appuntamenti straordinari, il primo dei quali prevede i *Gurre-Lieder* diretti da Riccardo Chailly nel 150° anniversario della nascita di Schönberg, e che lo stesso Chailly concluderà nella prossima Stagione con *Un sopravvissuto di Varsavia*. I *Gurre-Lieder* sono un colossale appuntamento sinfonico-corale lungamente inseguito dalle direzioni artistiche scaligere e reso possibile, come l'Ottava sinfonia di Mahler dell'anno scorso, dall'installazione della nuova camera acustica. L'esplorazione delle origini italiane del melodramma prosegue nel mese di ottobre con l'*Orontea* di Cesti diretta da Giovanni Antonini in un sorprendente e ironico allestimento di Robert Carsen.

> «Guglielmo, cosa sarebbe mai per il nostro cuore un mondo senza amore? Una lanterna magica senza luce. Ma appena vi si introduce il piccolo lume, ecco che sulla tua parete bianca appaiono le immagini più sgargianti!»
>
> — DA *I DOLORI DEL GIOVANE WERTHER* DI JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Le rappresentazioni si intrecciano con quelle del *Rosenkavalier* nel bello spettacolo di Harry Kupfer che porta in Italia per un'opera l'ambitissimo Kirill Petrenko, direttore dei Berliner Philharmoniker oggi impegnato quasi esclusivamente sul versante sinfonico. Di nuovo l'ultima recita si sovrappone alla prima del *Rheingold* con cui Christian Thielemann torna dopo lunga assenza e al livello più alto a dirigere opera nel nostro Paese, inaugurando un nuovo *Ring des Nibelungen* destinato a compiersi nel 2026 con due esecuzioni complete del ciclo. A novembre la rassegna di grandi maestri prosegue nella Stagione della Filarmonica della Scala con Fabio Luisi, che tornerà in buca nel 2025 per la nuova e attesissima *Norma*, in quella delle Orchestre ospiti con Esa-Pekka Salonen alla testa della Philharmonia, con Simone Young che dopo gli allori conquistati con *Peter Grimes* e *Turangalîla* inaugura la Stagione Sinfonica e con Sir John Eliot Gardiner per Charpentier e Bach prenatalizi con il Monteverdi Choir. Alla fine dell'anno Riccardo Chailly riconquista la scena inaugurando la Stagione con *La forza del destino*, il meno eseguito dei Verdi più amati, che fu portato al 7 dicembre solo da Gavazzeni nel 1965 e alla Scala non si ascolta dal 2001. Sarà la sua sesta Inaugurazione verdiana dopo *Aida*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth* e *Don Carlo*. Prima del 7 dicembre Chailly conclude anche le celebrazioni del centenario di Giacomo Puccini con un concerto dedicato agli anni giovanili, dalle *Villi* a *Edgar* e *Manon Lescaut*. Daniele Gatti, sul podio per la rossiniana *Petite messe solennelle* in versione orchestrale per il Concerto di Natale, apre la programmazione operistica del 2025 con la ripresa di *Falstaff* nel celebrato allestimento di Strehler, dopo aver splendidamente diretto il titolo nel 2015 nella versione di Robert Carsen. Questo l'avvio di una Stagione che, oltre a vedere il ritorno di Thielemann per *Die Walküre* e *Siegfried*, saluterà l'arrivo sulla scena dopo lunga gestazione del *Nome della rosa*, una prima assoluta di Francesco Filidei dal romanzo di Eco con regia di Damiano Michieletto e la direzione di Ingo Metzmacher; ma per la Scala è una prima anche *L'opera seria*, composta da Florian Leopold Gassmann nel 1769 e qui diretta da Christophe Rousset. Il Maestro Chailly conferma la vastità del suo repertorio e della sua curiosità musicale dirigendo un trittico di pagine di Kurt Weill, brechtianamente ironiche e amare. Da ricordare ancora almeno i ritorni di Mario Martone con *Onegin* diretto da Timur Zangiev e di Robert Carsen con *Così fan tutte* diretta da Alexander Soddy, che debutta alla Scala. Il panorama dei direttori si completa con Riccardo Muti alla testa dei Wiener Philharmoniker e di Antonio Pappano della London Symphony, in un calendario che conferma Milano tra le capitali internazionali della Musica. Un discorso a parte meriterà la Stagione di Balletto. Sembra di buon auspicio che una programmazione così ricca si apra con il restauro della facciata storica del Piermarini, i cui minuziosi disegni sono esposti a poca distanza, nelle sale di Palazzo Reale.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
Werther

INTERVISTA
AD ALAIN ALTINOGLU
La dolce immediatezza di Massenet

INTERVISTA
A CHRISTOF LOY
Un teatro di dettagli

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Werther nel mondo

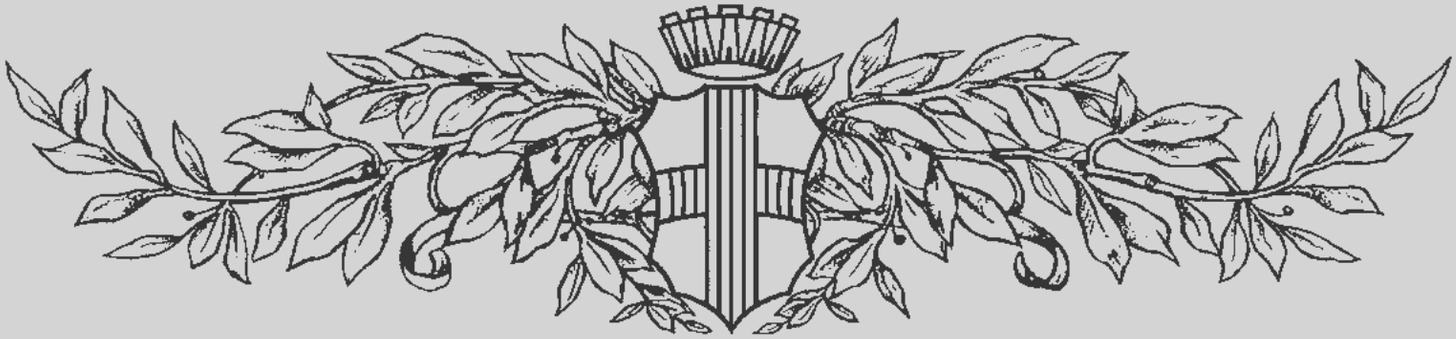
APPROFONDIMENTO
Werther in disco

INTRODUZIONE
Turandot

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Turandot nel mondo

APPROFONDIMENTO
Turandot in disco

Bozzetto di Eleonora Peronetti, Paolo Gep Cucco, Davide Livermore per *Turandot*

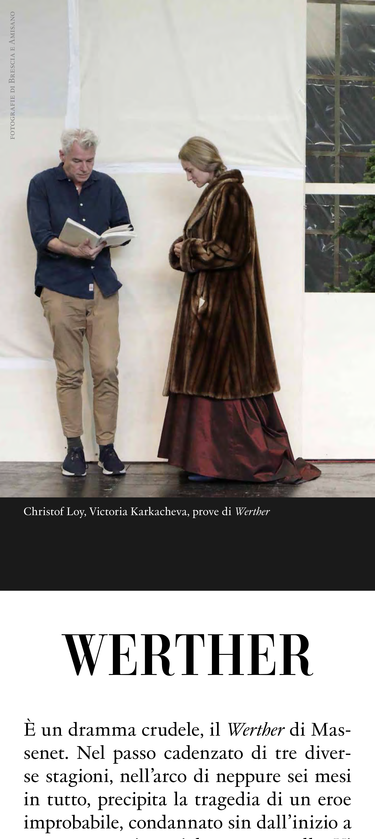


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



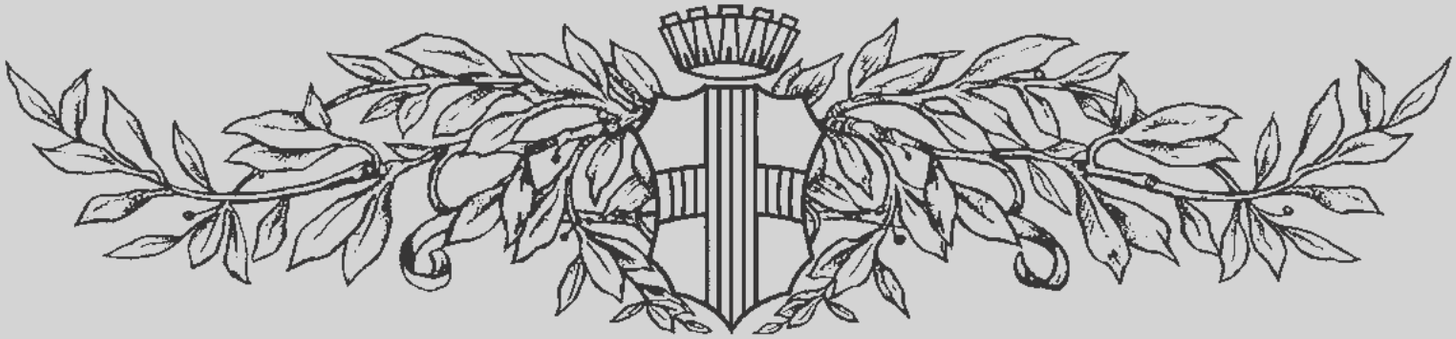
Christof Loy, Victoria Karkacheva, prove di *Werther*

WERTHER

È un dramma crudele, il *Werther* di Massenet. Nel passo cadenzato di tre diverse stagioni, nell'arco di neppure sei mesi in tutto, precipita la tragedia di un eroe improbabile, condannato sin dall'inizio a uno scacco esistenziale senza appello. Vi è qualcosa di più crudele di un suicidio il giorno di Natale, nella festa degli affetti (e della rinascita) cui tutta l'opera tende inesorabilmente, a cominciare da quei preparativi che, contro ogni logica, fervono già a luglio? Dramma crudele, il *Werther* è un dramma da camera, che si consuma negli spazi ordinari e ben poco eroici di una vita borghese di provincia, in grado di esacerbare la cocente contraddizione fra realtà esterna e mondo interiore. È un dramma che non fa nulla per occultare le proprie origini letterarie (tant'è vero che i luoghi di più alto lirismo hanno a che vedere con l'atto della lettura), cioè la derivazione da uno dei grandi *best seller* di tutti i tempi, un romanzo che alla sua uscita, esattamente 250 anni fa, aveva sconvolto l'esistenza di molti e che un secolo più tardi, nella Parigi della Terza Repubblica, si reputò maturo per una trascrizione scenica. Il genere del *drame lyrique* era ormai solito sfruttare, con buon successo, i classici, Shakespeare su tutti; un soggetto goethiano come il *Faust* si era prestato assai bene, per cui non v'era ragione di tenersi lontani dai *Dolori del giovane Werther*, nonostante la problematicità del genere, un romanzo epistolare, non esattamente tra i più adatti a calcare le scene. Eppure Massenet e i suoi librettisti trovarono la strada per calare i turbamenti del personaggio in una drammaturgia efficace, inserendone il rovello esistenziale in un triangolo amoroso in piena regola (che il personaggio cruciale di Sophie, cui il compositore teneva molto, tende a trasformare in quadrilatero), in grado di bilanciare lo spazio dedicato di necessità a un ego smisurato, con la creazione di una costellazione di personaggi, principali e secondari, ciascuno in grado di assicurare un proprio contributo al senso della vicenda. Si tratta naturalmente di un eroe filtrato attraverso una sensibilità *fin de siècle* che poco ha a che spartire con lo *Sturm und Drang* goethiano, secondo la cifra di una malinconia come la si avvertiva all'altro capo del romanticismo: una tempra drammatica, al netto della contrapposizione lacerante tra i due amanti, spesso estenuata, disarmata e disarmante, un delicato sentimentalismo cui Massenet, un decennio dopo l'*exploit* di *Manon*, presta colori che hanno dato vita a una grande parte tenorile, in grado di sostenere un intero dramma che difficilmente si potrebbe concepire più intimistico e concentrato. Tenuto a battesimo in tedesco a Vienna, riportato subito al francese originario, il dramma raggiunse l'Italia tre anni dopo, cantato in italiano sulle scene milanesi. Oggi ritorna nella sala del Piermarini dopo quasi mezzo secolo di assenza.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Photo credit: © Alain Hanel

LA DOLCE IMMEDIATEZZA DI MASSENET

Intervista ad Alain Altinoglu
di Laura Cosso

Debutto alla Scala per il direttore d'orchestra francese, al lavoro su una scrittura musicale in cui il mondo di Goethe viene filtrato dallo sguardo di Massenet

Direttore musicale della Monnaie di Bruxelles, Alain Altinoglu debutta sul podio della Scala con uno dei titoli cardine del repertorio francese di fine Ottocento.

LC Per entrare subito nel vivo, cosa prova un direttore come lei, che pure ha già diretto le più grandi orchestre del mondo, a debuttare alla Scala?

AA Che dire, la Scala è un teatro leggendario! Tutti noi, ovunque e da sempre, conosciamo il Teatro alla Scala e la sua storia. Quindi, felice ed eccitato di essere qui, naturalmente. Con in più un sentimento di grande curiosità, il desiderio di conoscere e di addentrarmi in un luogo dove sono passati i più grandi direttori d'orchestra, alcuni dei quali francesi. Penso a Georges Prêtre, ad esempio. E penso anche alla coincidenza: Prêtre è un direttore che ho conosciuto, con cui ho lavorato e, al tempo stesso, è colui che ha diretto il *Werther* di Massenet l'ultima volta in cui è stato messo in scena qui alla Scala, nel 1980. E ora il testimone passa a me: come potrei non essere eccitato. Anche perché credo che il mio ruolo di direttore d'orchestra qui, a Milano, sia soprattutto quello di trasmettere qualcosa dello "stile francese": qual è il modo di suonare, di cantare in francese.

LC Lo stile francese, certo, a maggior ragione attraverso un capolavoro come *Werther*. Ma allora Goethe dove lo mettiamo? Glielo chiedo perché una delle critiche consuete a questo repertorio francese del secondo Ottocento è quella di aver "sfruttato" i grandi capolavori della letteratura europea (*Faust*, *Hamlet*, *Werther*) operandone però una drastica semplificazione. Lei cosa ne pensa? Che comunque la musica operi una compensazione, apportando un livello diverso di complessità, o addirittura che il *Werther* di Massenet sia qualcosa di completamente differente da quello di Goethe, ma ugualmente geniale?

AA Credo che il livello di complessità di un'opera come *Werther* stia anche nell'incontro tra due mondi: il mondo tedesco, certo, però visto dai francesi. Un po' come accade con la *Carmen* di Bizet, dove c'è il mondo spagnolo ma filtrato dallo sguardo francese. In particolare, Massenet è un compositore molto attento ad adattare il proprio vocabolario musicale all'ambientazione dei libretti e delle loro fonti. Per esempio, quando scrisse *Thérèse*, un'opera sulla Rivoluzione francese, egli introdusse un clavicembalo in orchestra; così in *Werther* lasciò trasparire l'allusione all'ambiente tedesco attraverso una scrittura ricca di cromatismi, ovvero attraverso ciò che per l'epoca era un segnale inequivocabile, visto che faceva subito pensare a Wagner. Un altro livello attraverso cui guardare l'opera è poi la forte risonanza tra la vicenda di Werther e la vita personale di Massenet in quel periodo, la crisi del rapporto con la moglie, le sue vicende extraconiugali e forse, più in generale, il suo riconoscersi in una certa energia dolorosa, in certi tratti melanconici del protagonista. Tanto è vero che fu molto dispiaciuto del fatto che all'inizio non si volle rappresentare la sua opera in Francia, forse anche a causa della matrice tedesca del libretto (del resto, tra Francia e Germania in quel periodo non correva buon sangue).

LC E lei cosa ama di *Werther*?

AA La capacità di comprensione psicologica dei personaggi. E poi l'efficacia drammaturgica: il modo con cui la vicenda si evolve, attraverso un gioco di tensioni, distensioni, svolte improvvise, che fa sì che il percorso drammaturgico sia molto ben costruito, un pò come era capace il grande Verdi. Quanto all'introspezione psicologica, per me, per la mia mente francese, in definitiva ciò che amo è quel tipo di semplicità (che non vuol dire semplificazione), di immediatezza che Massenet riesce sempre a ricavare: i sentimenti che vanno dritti al cuore.

LC A proposito dei due mondi, francese e tedesco: lei ha diretto il capolavoro di Massenet al Metropolitan, avendo come protagonista Jonas Kaufmann, ovvero colui che ha affrontato il ruolo del protagonista nell'ottica di un romanticismo tedesco radicale: Werther il solitario, il nichilista, il *déraciné*.

AA Per forza, Jonas (Kaufmann) è tedesco! Durante le prove al Metropolitan lui e io abbiamo parlato molto di questi aspetti, naturalmente, e la cosa ha funzionato alla grande. Qui a Milano ci sarà invece uno splendido interprete francofono come Benjamin Bernheim e, altrettanto naturalmente, cambierà qualcosa nello spirito del personaggio. Il ruolo di un direttore d'orchestra è anche quello di supportare, di aiutare i diversi cantanti, si tratti di Jonas o di Benjamin. Sa, è un po' come quando dirigi *Werther* a New York piuttosto che a Milano o a Parigi o a Berlino. Anche le orchestre sono diverse e noi direttori dobbiamo tener presente i colori che offrono i musicisti per poi cercare di essere il più vicino possibile a quello che voleva Massenet. La cosa vale a maggior ragione con i cantanti.

LC Cioè l'immagine del personaggio si costruisce attraverso l'interazione tra l'interprete e il direttore d'orchestra. E allora, continuando la rete delle interazioni, qual è la sua idea del rapporto tra direttore e regista?

AA Qui alla Scala lavorerò per la prima volta con Christof Loy e sono molto contento di poterlo fare. Perché Loy è un regista che rispetta il libretto (anche se è un po' buffo dirlo oggi, ma abbiamo sempre più registi che ignorano i desideri del compositore), che vuole veramente aderire al libretto e che è molto interessato alla psicologia dei personaggi. Sono sicuro che, insieme, costruiremo una collaborazione importante tra direzione musicale e messa in scena. Anche perché Loy è molto attento alle mie osservazioni (se dico che un cantante è troppo vicino o troppo lontano), insomma, a quanto la prossemica incida sulla resa musicale.

LC Al contempo, però, Christof Loy è un regista che dà una forte impronta personale alla messa in scena, che ritiene che la regia sia in primo luogo un atto interpretativo.

AA Certo, ed è giusto che sia così. Non vorrei essere frainteso: quando parlo del rispetto del libretto, non intendo il mantenimento dello stesso periodo di ambientazione, oppure l'adesione letterale alle didascalie. Tutto questo non ha importanza. Intendo il rispetto delle relazioni che esistono tra i personaggi. Per schematizzare: non si può fare una *Traviata* dove alla fine il soprano è vivo e il tenore muore, oppure una *Carmen* dove è Carmen a uccidere Don José. Ecco, rispettare il rapporto tra i personaggi, quello che dicono e le sensazioni che comunicano al pubblico: questo è importante. Dopo di che, si possono fare tutte le trasposizioni e i cambiamenti.

LC Chiarissimo. E come è invece lavorare con un regista come Romeo Castellucci, con cui ha messo in scena le prime due tappe dell'*Anello* wagneriano alla Monnaie?

AA Quella di Romeo è una creazione di tipo simbolico, perché non lavora sulla psicologia dei personaggi, ma lascia loro un'immagine. Funziona bene con il teatro di Wagner, per il quale va trovato di volta in volta un immaginario inedito. Questo è ciò che mi piace del mio lavoro: cambiare metodo, cambiare approccio nel rapporto con i registi, a seconda del tipo di repertorio affrontato.

LC Torniamo ancora a Massenet. Sappiamo che nell'opera francese, almeno a partire da Gounod, c'è una riscoperta della relazione intima, profonda, tra la musica e la sonorità della lingua. Questa lingua francese, così diversa dall'italiano, con le sue accentuazioni deboli, la sua fluidità, la ricchezza delle sue *nuances*. Come lavora con i cantanti da questo punto di vista?

AA È un lavoro importantissimo, fondamentale. Soprattutto calcolando che Massenet è uno dei compositori francesi più attenti alla musica della lingua e più precisi nell'indicare in partitura come vuole che si pronunci quella data frase, quella singola parola. Il desiderio di Massenet era molto sentito anche dal pubblico francese, anzi potremmo dire che la Francia è il Paese dove più conta il suono della lingua.

LC "La grana della voce", come diceva Roland Barthes.

AA Esattamente. Dopo di che, in questa produzione scaligera del *Werther*, lavoro con due tipologie di cantanti. Ci sono i cantanti madrelingua o francofoni che pronunciano molto bene il francese, penso a Benjamin, ma anche a Jean-Sébastien Bou e a Rodolphe Briand. E poi ho i cantanti stranieri, con cui non faccio lo stesso lavoro perché prima dobbiamo sistemare il quadro generale e poi andare nei dettagli, cercando di avvicinare la loro pronuncia quanto più possibile a quella dei francesi.

LC Per concludere, vorrei chiederle qualcosa sulla sua molteplice attività. Lei è il direttore artistico del Teatro La Monnaie, dirige nei maggiori teatri d'opera ma si dedica anche al repertorio sinfonico, si rivolge all'opera contemporanea, così come alla musica vocale cameristica. Come entrano queste diverse esperienze le une nelle altre?

AA Ci vuole molta organizzazione per tenere assieme tutti questi ambiti, ma ormai non riesco più a immaginare la mia vita professionale senza il repertorio operistico o senza quello sinfonico, specie adesso che sono anche il direttore della Frankfurt Radio Symphony. Quanto alla musica cameristica, l'opera è piena di passaggi cameristici, basti pensare a *Werther* e ai tanti momenti di emersione del singolo strumento. Inoltre, lavorare stabilmente sia in Belgio sia in Germania mi consente di conoscere fino in fondo le sonorità delle diverse orchestre. Per esempio, il Belgio è un Paese tra Francia e Germania, all'inizio non sapevo se ci fosse un suono "belga", poi ho scoperto che è veramente una via di mezzo, dove gli archi non sono compatti come in Germania ma neppure leggeri...

LC E l'orchestra per eccellenza italiana, quella del Teatro alla Scala?

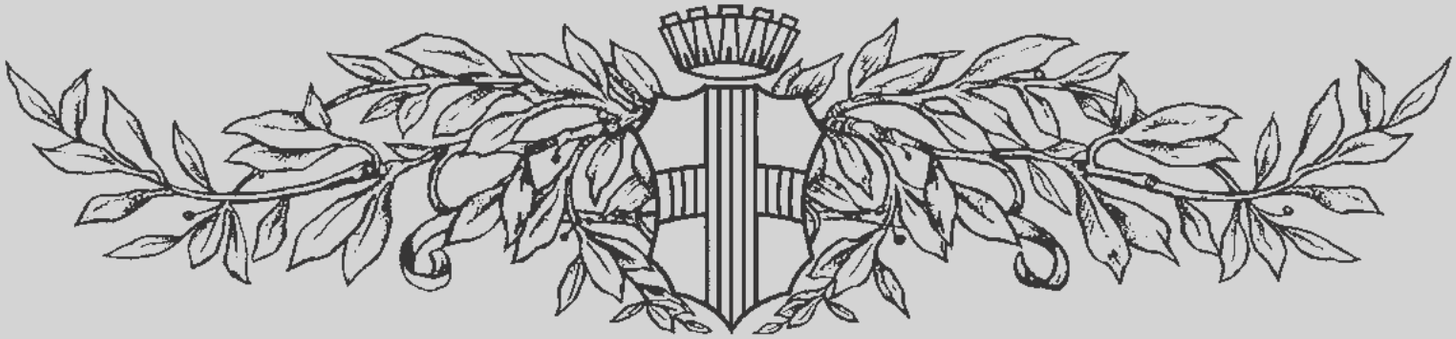
AA Si sente subito quando suona l'Orchestra della Scala, è inequivocabile nel modo di fraseggiare, di "attaccare" il suono. Anche per questo sono veramente entusiasta di lavorare qui a Milano, per vedere come si può far incontrare questa meravigliosa Orchestra con la musica francese. Faccio solo un esempio: Massenet conosceva molto bene l'italiano, è vissuto due anni a Roma, a Villa Medici, e in *Werther* ci sono diversi passaggi con uno schema di versi che ricordano Puccini: però questi passaggi non devono essere suonati "alla Puccini", ma come musica francese. Al tempo stesso, se è giusto far incontrare l'Orchestra della Scala con il gusto francese, è altrettanto giusto se non più importante mantenere e valorizzare l'identità di ogni orchestra, specie in questo periodo di globalizzazione.

LC Dunque la "grana della voce" vale per tutti, la si potrebbe usare come metafora della volontà di non cedere all'omologazione.

AA Esatto, la grana della voce!

— LAURA COSSO
Esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani.
Docente di arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica

SCOPRI E ACQUISTA

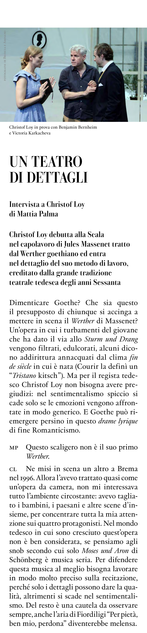


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Christof Loy in prova con Benjamin Bernheim
© Vicente Kardoschewa

UN TEATRO DI DETTAGLI

Intervista a Christof Loy di Mattia Palma

Christof Loy debutta alla Scala nel capolavoro di Jules Massenet tratto dal Werther goethiano ed entra nel dettaglio del suo metodo di lavoro, creditato dalla grande tradizione teatrale tedesca degli anni Sessanta

Dimenticate Goethe? Che sia questo il presupposto di chiunque si accinga a mettere in scena il *Werther* di Massenet? Non importa in cui i turbamenti del giovane che ha dato il via allo *Sturm und Drang* vengono filtrati, educati, alcuni dicono addirittura annacquati dal clima *fin de siècle* in cui è nata (Courir la Delfini un Thomas kitsch?). Ma per il tedesco redattore Christof Loy non bisogna avere pregiudizi: nel sentimentalismo spicciso si nasconde uno dei più acuti e sottili ritratti di mondo generico. E Goethe può rimettere persino in questo *drame lyrique* la sua Romanticismo.

MP Questo scalligero non è il suo primo *Werther*.

CL Nemmeno il mio. Lo sentii la prima volta nel 1996. Allora l'avevo trattato quasi come un'opera da camera, non ne riuscivo a tutto l'ambiente circostante: avevo raglato o i bambini, i passanti e altre scene d'insieme, per concentrare tutta l'attenzione sui quattro protagonisti. Nel mondo tedesco in cui sono cresciuto, la prospettiva era e ben consolidata, ne pensiamo agli studi secondo cui solo *Moses und Aron* di Schönberg è musica seria. Per difendere questa musica al meglio bisogna lavorare in modo molto preciso sulla recitazione, perché solo i dettagli possono dare la qualità, altrimenti si scade nel sentimentalismo. Del resto è una cautela da osservare sempre, anche l'aria di Fiordiligi "Per pietà, ben mio, perdona" diventerebbe melensa.

MP E in che modo imposta lei questo lavoro sui dettagli?

CL Bisogna sempre chiedersi qual è l'emozione esatta che cerchiamo. Non basta dire che il protagonista è triste. Fa triste e si sta arrendendo? Oppure si odia sé e l'atto di essere triste? Oppure vuole trovare una via d'uscita da questa tristezza? Sono emozioni completamente diverse l'una dall'altra.

MP Per un tedesco la figura di Goethe è più che zione? Dante per noi. Qual è il suo rapporto con il *Werther*?

CL Le sembrerà strano, ma io ho conosciuto prima l'opera di Massenet. Sono un tedesco atipico – del resto sono atipico in molti altri sensi. Ero un ragazzino ossessionato dalla musica e mi capitò tra le mani il disco con Alfredo Kraus e Tatiana Troyanos diretto da Michel Plasson. Volevo subito andarmi a leggere il romanzo di Goethe. Poi l'anno dopo l'abbiamo letto a scuola. I nostri insegnanti avevano tutti studiato nel Sessantotto e non si staccavano dall'interpretazione politica: "Werther è una vittima della società". Fin da allora mi sembrava un po' semplicistico, perché che questo personaggio, nemmeno tanto "simpatico", era più complesso di così. Ecco, Werther è ovviamente anche una vittima, ma se non si adatta alla società è perché ogni società deve essere basata su regole, mentre lui è un ribelle, un pianta grane. Io tendo a difendere questo tipo di personaggi accusati le regole, ma anche le persone che cercano di non ridurre gli esseri umani a un'unica norma.

MP Questo vale anche per l'opera?

CL Naturalmente. Ma in Massenet c'è anche un altro aspetto che mi interessa, a cui sono arrivato in un secondo momento: avevo quanto, esplorando di più l'opera di Goethe, ho scoperto (e ritrovato) dentro. Avrò avuto sedici anni, e da allora è uno dei romanzi fondamentali della mia crescita. Ho continuato a leggere e rileggere anche a distanza di anni. Se nei *Dolori del giovane Werther* c'è il triangolo tra Werther, Charlotte e Albert, nelle *Affinità elettive* le cose più sono due, quindi le possibilità esplorate nel romanzo precedente vengono ampliate. Ecco, nel *Werther* di Massenet l'introduzione del personaggio di Sophie porta a un quartetto tutto sommato analogo, con doppie più complicazioni possibili, ancora di più l'intero sistema potrebbe traballare. Per dirla filosoficamente, lo vive come imperativo categorico kantiano, un'implicazione morale che deve seguire perché la società stessa se lo aspetta. Nell'opera di teatro a ripetere che questo è il suo "devoir", e Werther vorrebbe che lei si sottrasse alla rigidità di questo schema.

MP Nell'opera l'infanzia gioca un ruolo centrale: i cori di bambini, l'amoeba di gioco di cerne scene... Werther sogna forse di tornare bambino?

CL Il punto è che non è mai diventato adulto. In effetti è strano che in questo'opera non si sappia niente di lui, del suo passato. Si conoscono più dettagli dei personaggi minori che del protagonista. Werther potrebbe essere un bambino ottenuto ciascuno in una casa amorevole. In ogni caso sembra che non abbia mai avuto idea di cosa sia avere la responsabilità degli altri. E questa è la grande differenza tra lui e Charlotte, che al contrario si sente responsabile di tutto: dei bambini, del padre vedovo, della madre di cui si è presa cura quando stava morendo. Sente il peso di tutte sue spalle. Forse è per questo che è attratta dall'avventuriero privo di legami, che conta solo su stesso: "C'est mon C'est moi!" ripete Werther. Ma nemmeno pensare tutto il tempo a se stessi è salutare.

Christof Loy in prova con Benjamin Bernheim
© Vicente Kardoschewa

MP Oggi è pensabile un "effetto Werther"? Una tale identificazione nel protagonista che spinge persino all'emulazione?

CL Mi sembra che ci si possa immedesimare in tutti e quattro i personaggi, a seconda del momento che si sta vivendo, non solo Werther. Massenet ha costruito un pezzo in cui si considera ogni tipo di relazione. È anche per questo che oggi, quasi trent'anni dopo il mio primo *Werther*, ritengo fondamentale la presenza in scena del resto del mondo, un intero villaggio che assiste. Perché non si possono separare i problemi di una relazione dall'ambiente in cui si vive: i conflitti si fanno per lo più al fatto che ci si deve sempre riferire a un mondo esterno.

MP Nella scenografia il mondo esterno si intravede soltanto al di là di una porta al centro di una grande parete.

Perché è come un Santo Graal in questa costellazione di relazioni, mi piace che resta sorta di giardino segreto in cui turbarsi vorrebbero entrare. Forse persino Werther, il ribelle. Anche lui in fondo vorrebbe fare parte di una società, anche se vista più stabile in cui alla fine Charlotte possa diventare sua moglie. Ma questa visione sentimentale non sarà mai la sua via. Capita spesso di fissarsi su un modo non potremo mai realizzare.

MP Secondo il suo metodo, fin dalle primissime prove i cantanti devono sempre essere in scena. Cosa aggiunge al suo lavoro?

CL In realtà è un'abitudine che viene dal teatro tedesco. Ho dato il mio nome negli anni Sessanta quando Peter Stein, poi Luc Bondy, Claus Peymann e altri registi hanno iniziato a lavorare in questo modo. Allora faceva l'assistente ed era normale, sono cresciuto con questo sistema. Penso che tutti i cantanti ad avere il bisogno di coraggio di essere un po' diversi, senza i jeans e le sneakers. E come tornare al passato di partenza, quando si lavora teatro da bambini, ci si travestea e immediatamente si diventa re o regine: rivesglia i ruoli istinti elementari. Non ho l'abitudine di usare tanti effetti nei miei spettacoli, cerco di far recitare e ridondo quello che mi interessa, al punto da dimenticarsi persino della grande star sul palcoscenico. A volte certi dettagli di una recitazione rimangono impressi per anni, questo significa che è stato qualcosa di più di un semplice di sviaggi. Certo, bisogna intervenere il pubblico, ma bisogna anche insegnare qualcosa.

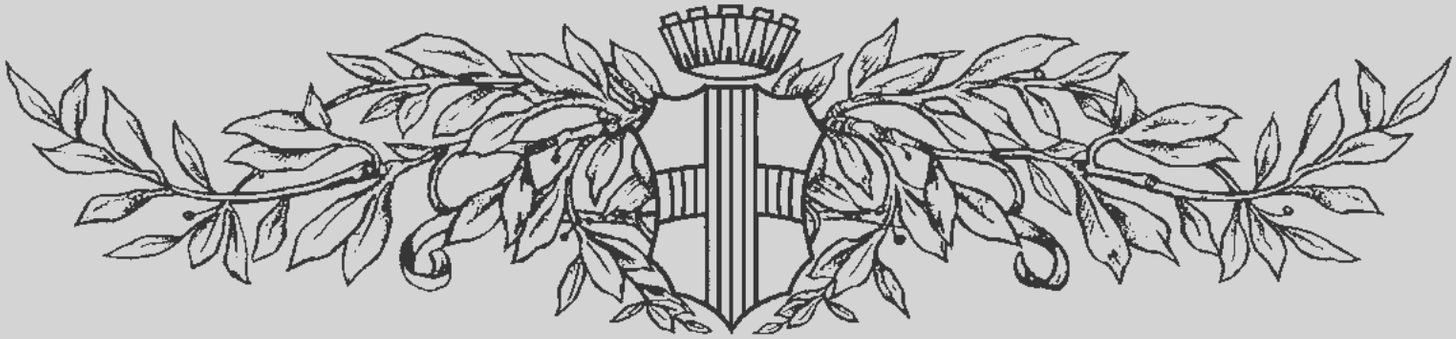
MP Secondo il principio brechtiano?

CL Sì, ma non solo in senso intellettuale. Anche Brecht aveva un'idea di teatro che poteva definire più sensuale. Se devo fare un nome citerei Schiller, la sua idea di teatro come istituzione morale. O almeno, io ci credo.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con Classic Voice, L'Etoile/Le Lettere e Carbonell, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala

SCOPRE E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Piotr Beczala, Oper Frankfurt, 2005

WERTHER NEL MONDO

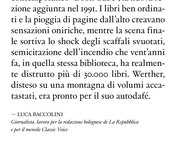
Di fronte a *Werther*, ogni regista fronteggia problemi multipli: la caratterizzazione dei due personaggi chiave, il vuoto d'azione, la collocazione temporale. Graham Vick, che nel 2004 firmò il capolavoro di Massenet per il Teatro São Carlos di Lisbona, trasferì la vicenda in una cittadina americana degli anni Cinquanta, con la sua felicità obbligata e sovraccarica, al cui centro si agita l'inquieto protagonista. Il salto di un secolo e mezzo non tradì né Goethe né Massenet. Anzi: il contrasto tra il "fuori" e il "dentro", tra società e individuo, sembrava persino filologico. Due scene sopra tutte: il dolcissimo corteggiamento del primo atto attorno all'altalena e la controscena di Charlotte chiusa in bagno avvinta dai sensi di colpa per aver abbracciato Werther. Ma il colpo di teatro arrivava alla fine, con Charlotte, già anziana, appoggiata a un bastone, che rivive i suoi rimorsi contemplando i nipotini intenti ad armeggiare con i regali di Natale. L'anno successivo, il 2005, Willy Decker puntò tutto sulla solitudine condivisa dei due innamorati, anime sospese nel vuoto di un palcoscenico sghembo, sul quale si vedevano solo sedie e grigie abitazioni cubiche in miniatura. Per il regista tedesco Charlotte vorrebbe seguire il destino di Werther, ma il suo tentativo di uccidersi con la stessa pistola viene sventato in extremis da Albert.

Quasi in contemporanea nacque a Londra l'allestimento di Benoit Jacquot, con grande diffusione anche nelle sale cinematografiche e in dvd, uno scavo spietato nella psiche dei personaggi, ai quali il regista francese, valendosi di luci incombenti, non concedeva nessun posto dove nascondersi.

Nel 2005 entrava nella sfida internazionale anche l'Opera di Vienna (il teatro della prima assoluta, nel 1892). Andrei Serban vi installò un immenso albero che dominava il palcoscenico, una sorta di orologio vegetale delle quattro stagioni. Cercava invece di stimolare l'evocazione letteraria il *Werther* di Robert Carsen a Baden Baden (2023), con una vicenda immersa nella Biblioteca della duchessa Anne-Amélie di Weimar, non però l'ala rococò, ma il più contemporaneo "Book Cube", la nuova sezione aggiunta nel 1991. I libri ben ordinati e la pioggia di pagine dall'alto creavano sensazioni oniriche, mentre la scena finale sortiva lo shock degli scaffali svuotati, semicitazione dell'incendio che vent'anni fa, in quella stessa biblioteca, ha realmente distrutto più di 50.000 libri. Werther, disteso su una montagna di volumi accatastati, era pronto per il suo autodafé.

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

Portfolio
— L'opera oggi



Direzione di Thomas Hengelbrock, regia di Robert Carsen, Festspielhaus Baden-Baden, 2023

Kristine Jepsen, direzione di Carlo Franci, regia di Willy Decker, Oper Frankfurt, 2005

Direzione di Alain Guingal, regia di Graham Vick, Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, 2004

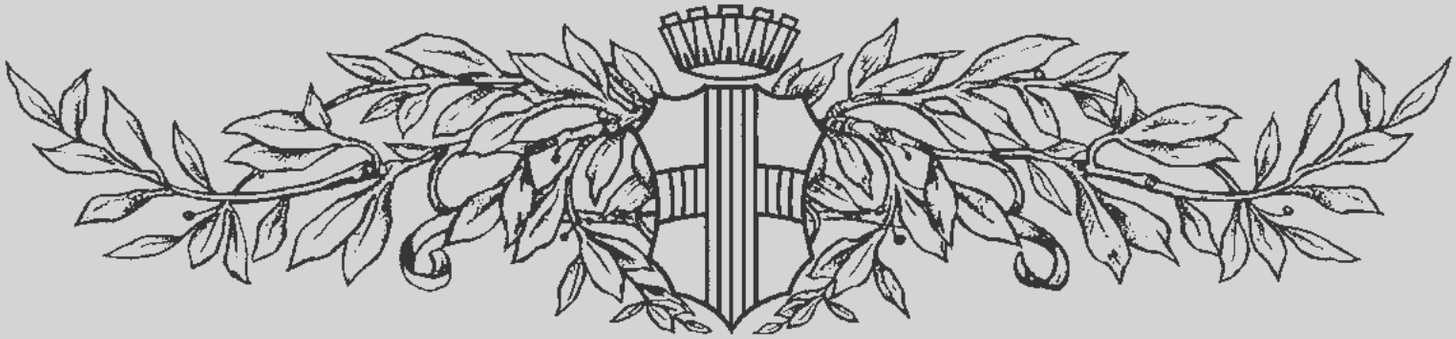
Direzione di Alain Guingal, regia di Graham Vick, Teatro Nacional de São Carlos, Lisbona, 2004

Aigul Akhmetshina, Gordon Bintner, direzione di Antonio Pappano, regia di Benoit Jacquot, Royal Opera House, Londra, 2023

Janus Kaufmann, Aigul Akhmetshina, Royal Opera House, Londra, 2023

Piotr Beczala, Gaëlle Arquez, direzione di Bertrand de Billy, regia di Andrei Serban, Wiener Staatsoper, 2020

Clémentine Margaine, Juan Diego Flórez, Wiener Staatsoper, 2022



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI BILL COOPER

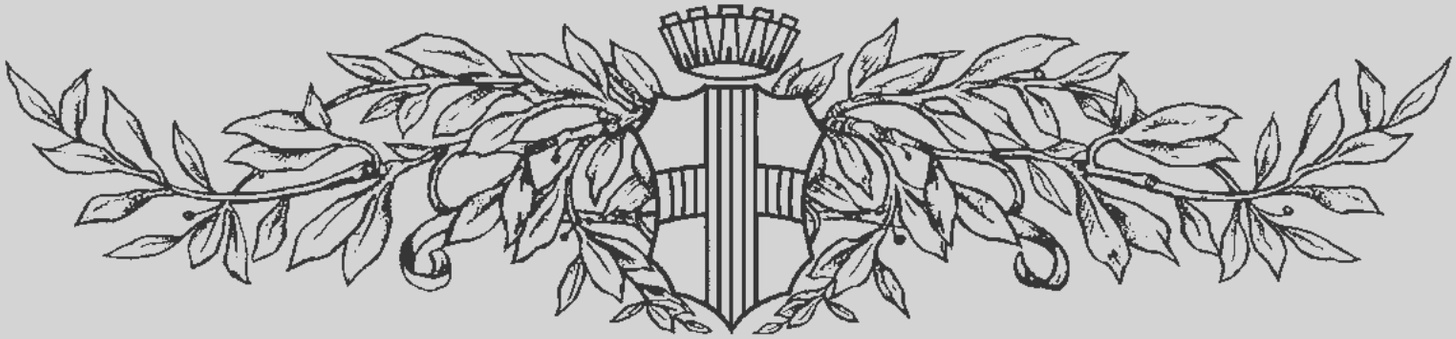
Direzione di Carlo Franci,
regia di Willy Decker, Oper Frankfurt, 2005

WERTHER IN DISCO

Molte incisioni storiche dell'opera di Massenet sono in lingua italiana e si ricordano soprattutto per la presenza di Tito Schipa, di Giuseppe Di Stefano o di Ferruccio Tagliavini nel ruolo del titolo. Ancor più famosa è rimasta però una versione che ha come protagonista il tenore francese Georges Thill, ristampata in cd dalla EMI e da taluni considerata la migliore versione in assoluto dell'opera. Per continuare con la versione originale in francese bisogna attendere il 1953 con una edizione Urania (ristampata Vox e Artia) diretta da Georges Sébastian e il 1964 con una ristampata dalla Adès, la direzione di Jésus Etcheverry, Albert Lance (Werther) e Rita Gorr (Charlotte). Si arriva a nomi a noi più noti nel 1968 con un HMV diretto da Georges Prêtre, con Nicolai Gedda e Victoria de los Ángeles. Il soprano spagnolo è in condizioni poco felici e Gedda brilla più sotto l'aspetto interpretativo che su quello canoro *tout court*. Peraltro, notevole è l'approccio raffinato e convincente del direttore.

Nel 1979 compaiono ben due edizioni di pregio. La prima (EMI) diretta da Riccardo Chailly con Plácido Domingo ed Elena Obraztsova e l'altra con Michel Plasson sul podio, Alfredo Kraus e Tatiana Troyanos. Chailly è alla sua prima direzione discografica e raggiunge ottimi risultati, Domingo non è del tutto a proprio agio con la vocalità richiesta dal suo personaggio (o almeno si trova ad affrontare un personaggio la cui vocalità non è quella sua d'elezione) ma è pur sempre interprete d'eccezione e regala molti momenti d'eccellenza. La Obraztsova è notevolissima per timbro e fraseggio. L'edizione Plasson fu accolta con maggiore entusiasmo soprattutto per la presenza di un tenore assai più nelle corde del personaggio rispetto a Domingo. Kraus ricorda timbricamente Schipa, il che porta ad accostarlo al collega con tutti i vantaggi di una incisione moderna che sottolinea le qualità timbriche e le sottigliezze di fraseggio. Tatiana Troyanos eccelle come interprete di Charlotte. Del 1980 è una edizione Philips con Colin Davis, José Carreras e Frederica von Stade. Il direttore inglese irrobustisce la visione fin troppo lacrimevole di molti *Werther*, mentre Carreras non convince tecnicamente per nulla la critica, che è decisamente più tenera nei confronti della von Stade.

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

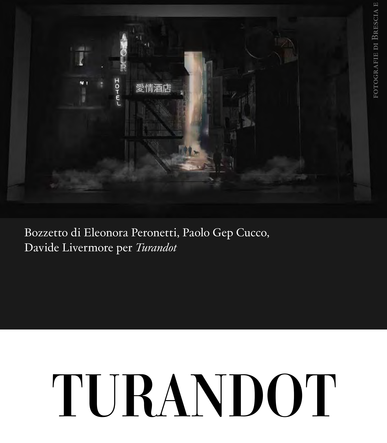


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

Bozzetto di Eleonora Peronetti, Paolo Gep Cucco, Davide Livermore per *Turandot*

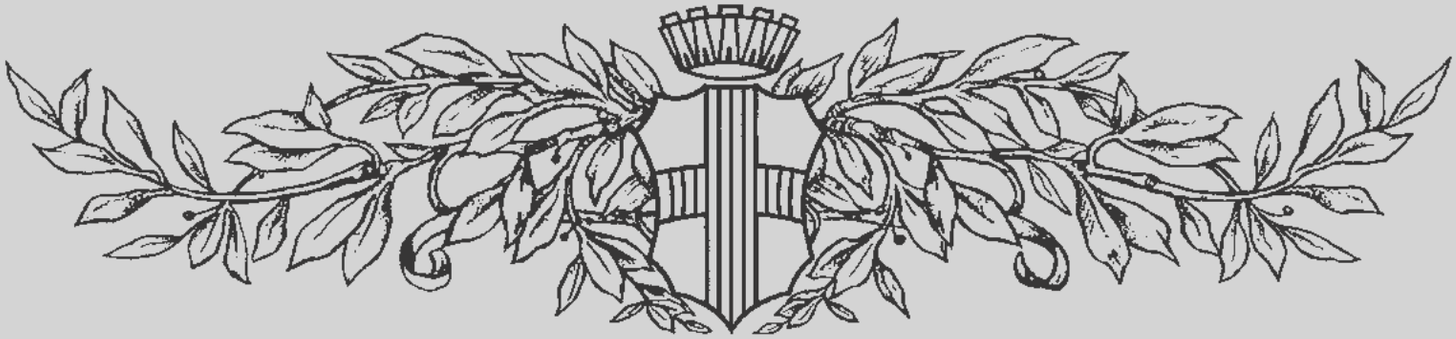
TURANDOT

Non vi è probabilmente modo migliore per celebrare i cento anni dalla scomparsa di Giacomo Puccini che mettere in scena il progetto più compiuto del suo catalogo. Sì, perché nonostante la morte, com'è noto, abbia impedito al compositore di completare la *Turandot*, quest'ultima s'impone come titolo di straordinaria modernità, certificato da un successo planetario intramontabile, consacrato sulle scene scaligere da una tradizione resa gloriosa dai più grandi interpreti tanto nei tre ruoli principali quanto sul podio. Eccezionalmente Puccini era ricorso a un affascinante ma ostico soggetto fiabesco, frutto della penna d'un autore settecentesco come Carlo Gozzi, salutato da straordinaria fortuna internazionale nel primo Novecento. Imperniato sull'antico motivo degli enigmi, il soggetto pone al centro la scissione tra la donna fredda e sanguinaria e la fanciulla innamorata: problema drammaturgico, l'umanizzazione dell'algida principessa, di difficile risoluzione che tormenterà fino alla fine Puccini, rimanendo di fatto irrisolto. La soluzione provvide a offrirla, storicamente, Franco Alfano, incaricato da Casa Ricordi di realizzare quel finale (il secondo dei due approntati da Alfano) con cui l'opera terminerà anche nella presente produzione del Centenario.

Sullo sfondo della ritualità spettacolare della Corte di Pechino, nel clima non ordinario di un'orgia di sangue, il terrore instaurato dalla principessa, quasi una feroce psicosi collettiva ("Ungi, arrota, / che la lama / guizzi e sprizzi", reclama la folla), l'opera accoglie un intero microcosmo di registri contrastanti. Anzi, proprio il contrasto – aspro, senza mediazioni – tra atmosfere antitetiche rappresenta il principale criterio architettonico del dramma. Vi trovano spazio il tragico, il comico, il lirismo d'inconfondibile conio pucciniano, di cui si fa alfiere, sin dal suo apparire in scena, il personaggio umanissimo di Liù, a controbilanciare la crudeltà di Turandot, simboleggiata già dall'aspro gesto musicale, un dissonante unisono orchestrale in *fortissimo* che precede l'apertura del sipario. Puccini investe molto anche nella connotazione in senso esotico del linguaggio musicale, utilizzando un corredo motivico che di volta in volta rimanda a melodie cinesi puntuali, ad altre originali ma di sapore cinese o comunque basate su scale pentatoniche, per toni interi, estranee alla tradizione colta occidentale. Esotica è anche l'accurata, raffinata orchestrazione, che recluta ad esempio il timbro algido, penetrante dello xilofono ad accompagnare la lettura del feroce editto imperiale. Quando la principessa di gelo, che guadagna il canto soltanto molto tardi nel corso dell'opera, avrà faticosamente e contro ogni evidenza compiuto la propria metamorfosi, la tensione del personaggio sarà stata condivisa dal pubblico lungo un percorso in cui la tensione non sarà mai calata un istante, in una fantasmagoria di colori e passioni, degno coronamento della formidabile parabola artistica del suo autore.

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

SCOPRI E ACQUISTA

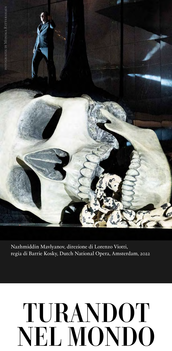


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Nashmiddin Mavlyanov, direzione di Lorenzo Viotti, regia di Barrie Kosky, Dutch National Opera, Amsterdam, 2022

TURANDOT NEL MONDO

"Nessun dorma" non è un imperativo, ma una diagnosi di insonnia. Questo è il referto di Barrie Kosky, che ha scritto Puccini nell'ampio focus della Dutch National Opera di Amsterdam. È qui che nel 2022 è andata in scena *Turandot* (senza intervalli, per non allentare la tensione), in una progressione tenebre/ luce. La principessa c'è ma non si vede: di lei, simbolo astratto delle paure collettive, si sente solo la voce da un luogo indeterminato sopra il palcoscenico, mentre il coro rimane sempre al centro dell'azione, in tutta la sua incoerente volubilità, ora assetato di sangue, ora pieno di empatia per le sorti di Calaf. Chi sia veramente Turandot se l'è chiesto quest'anno anche Claus Guth all'Opera di Vienna: dal nero di Kosky si è passati al bianco, con il coro relegato ai margini e una sala d'attesa kafkiana in cui burocrati efficienti organizzano le esecuzioni dei pretendenti (persino le teste decollate sono misurate e inserite dentro apposite scatole di stoccaggio). Lüi e Timur, schedati in un dossier degno della Stasi, guardano Turandot in velo da sposa ballare un macabro valzer con un aspirante sposo decapitato. Ma la realtà è un'altra: sfruttando le doti sceniche di Asmik Grigorian, Guth ha immaginato una ragazzina spaventata e ribelle, che sulle note del finale integrale di Alfano si toglie la fascia del cerimoniale, incoraggia Calaf a fare lo stesso e fugge con lui lontano dalle oppressioni domestiche.

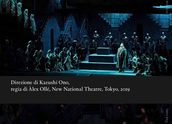
Il lieto fine da giustificare è l'eterno problema per ogni regista. Al San Carlo di Napoli Vasily Barkhatov nel 2023 ha rifiutato l'idea che Turandot si sciolga come neve al sole. Dopo il funerale di Timur, la coppia Turandot/Calaf ha un incidente d'auto e finisce in rianimazione. La vicenda dell'opera, insomma, diventa un incubo vissuto tra la vita e la morte, che ci farà capire anche come Turandot "aiuti" Calaf a rispondere al terzo quesito (non a caso Puccini, solo qui, fa ripetere due volte l'enigma). Alex Ollé (Teatro Real, 2019) ha lavorato invece sulle ragioni del trauma originario di Turandot, facendo precedere l'opera da una pantomima che rievoca la violenza subita dall'antenata. Sull'altro fronte, Calaf non si innamora di Turandot, ma del potere che gli è stato tolto quando suo padre era stato deposto. Ma se Turandot è davvero una principessa di gelo, se ne possono trarre le conseguenze anche sul piano visivo: per Ricci e Forte (Macerata, 2017) la protagonista viaggia sulla schiena di un orso polare, simbolo (anche ironico) di un mondo glaciale dominato dalla mania di controllo e di autoconservazione, in cui persino i bambini possono essere manipolati e fucilati al primo capriccio della principessa.

— LUCA BACCOLINI
Giornalista, Genere per la rivista bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

Portfolio
— L'opera oggi

Dutch National Opera, Amsterdam, 2022

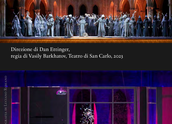
Irène Theorin, direzione di Pier Giorgio Morandi, regia di Ricci/Forte, Macerata Opera Festival, 2017



Direzione di Kazushi Ono, regia di Alex Ollé, New National Theatre, Tokyo, 2019

Eri Nakamura, Teodor Ilincăi, direzione di Kazushi Ono, regia di Alex Ollé, New National Theatre, Tokyo, 2019

Direzione di Dan Ettinger, regia di Vasily Barkhatov, Teatro di San Carlo, 2023

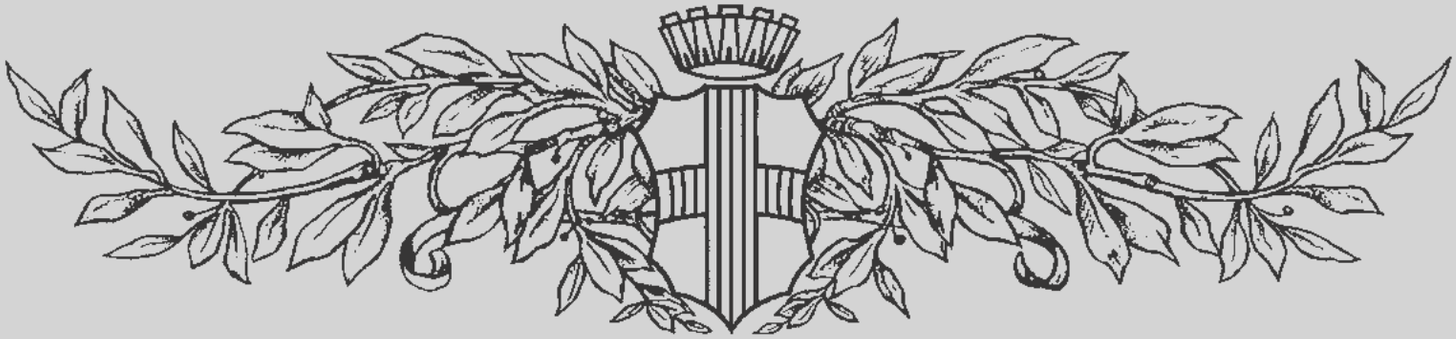


Direzione di Dan Ettinger, regia di Vasily Barkhatov, Teatro di San Carlo, 2023

Asmik Grigorian, direzione di Marco Armiliato, regia di Claus Guth, Wiener Staatsoper, 2023

Jonas Kaufmann, Asmik Grigorian, Wiener Staatsoper, 2023

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

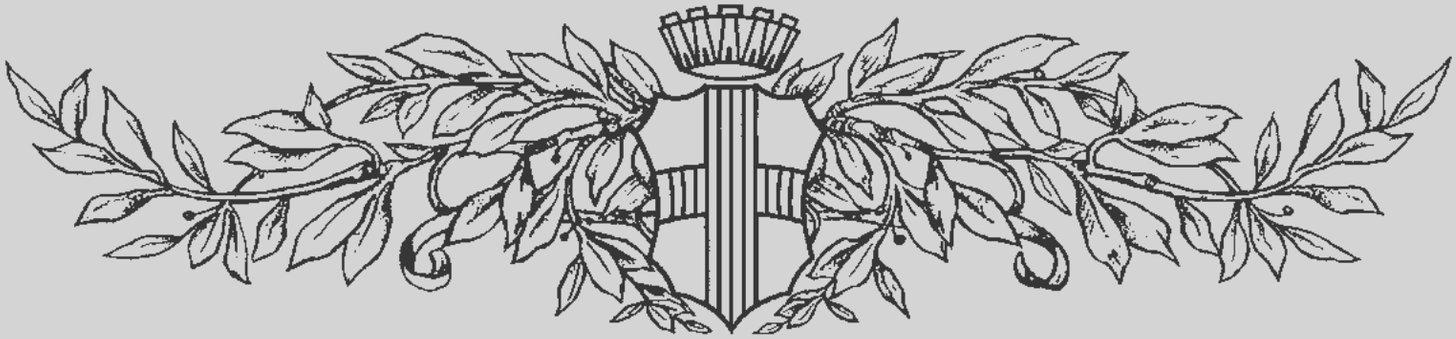
Yusif Eyvazov, Sondra Radvanovsky, direzione di Dan Ettinger, regia di Vasily Barkhatov, Teatro di San Carlo, 2023

TURANDOT IN DISCO

La discografia di *Turandot*, assai ampia, è perlopiù formata da registrazioni che tengono conto del finale (abbreviato) di Franco Alfano, il cosiddetto "Alfano 2". Per chi volesse approfittare del completamento effettuato da Luciano Berio nel 2001 è di riferimento un cd con la direzione di Riccardo Chailly, la Turandot di Frances Ginzer e il Calaf di Dario Volonté. Per chi, ancora, volesse ascoltare il finale originale di Alfano, quasi mai eseguito, esiste tra gli altri un cd Decca (1989) diretto da John Mauceri, con Josephine Barstow nel ruolo della principessa e Lando Bartolini nel ruolo di Calaf. Veniamo dunque alla *Turandot* più conosciuta, la cui discografia inizia con un reperto Cetra del 1937, poi riversato in LP e cd, notevole non tanto per la direzione di Franco Ghione quanto per la presenza della Principessa per antonomasia, cioè Gina Cigna, e la Liù di Magda Olivero. Calaf è Francesco Merli. Nonostante i nomi in gara, l'opera diretta da Tullio Serafin per la Columbia (poi EMI) nel 1956 con Maria Callas, Eugenio Fernandi ed Elisabeth Schwarzkopf non ebbe fortuna da parte della critica. Lo stesso dicasi per un RCA del 1960 con grandi riferimenti quali Christina Nilsson, Jussi Björling e Renata Tebaldi. Per ascoltare la Nilsson e una edizione davvero di pregio occorre rivolgersi a un HMV del 1965 dove il grande soprano è affiancato da Franco Corelli e da Renata Scotto, direttore Francesco Molinari-Pradelli. Va comunque ricordato che l'impressionante emissione puramente vocale della Nilsson non va di pari passo con una uguale intelligenza interpretativa. Discussa, ma indubbiamente di rilievo è l'incisione della Decca (1973) che vede Joan Sutherland nei panni della protagonista, con Luciano Pavarotti davvero sublime e Montserrat Caballé vocalista perfetta più che interprete come Liù. Un Timur d'eccezione è Nicolai Ghiaurov.

Una interpretazione che si rivolge a una vocalità meno spinta e imperiosa, ma comunque di grande qualità, la troviamo in un cd pubblicato dalla EMI del 1977 con la Caballé ancora protagonista, José Carreras e Mirella Freni. Più rimarchevole sotto l'aspetto sinfonico è la *Turandot* della DG (1981) con Herbert von Karajan che esplora da par suo anche le parti più intime della partitura. Secondo la critica, però, Katia Ricciarelli lascia molto a desiderare nella sua parte – soprattutto se messa a confronto con la Nilsson e la Sutherland – e anche il Calaf di Plácido Domingo non è al massimo delle sue possibilità. Più vicina a noi è l'incisione RCA del 1993 con Roberto Abbado come direttore e protagonista Éva Marton, già in precedenti edizioni e sempre presente nel ruolo. Calaf di spicco è Ben Heppner e Liù è Margaret Price.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

02

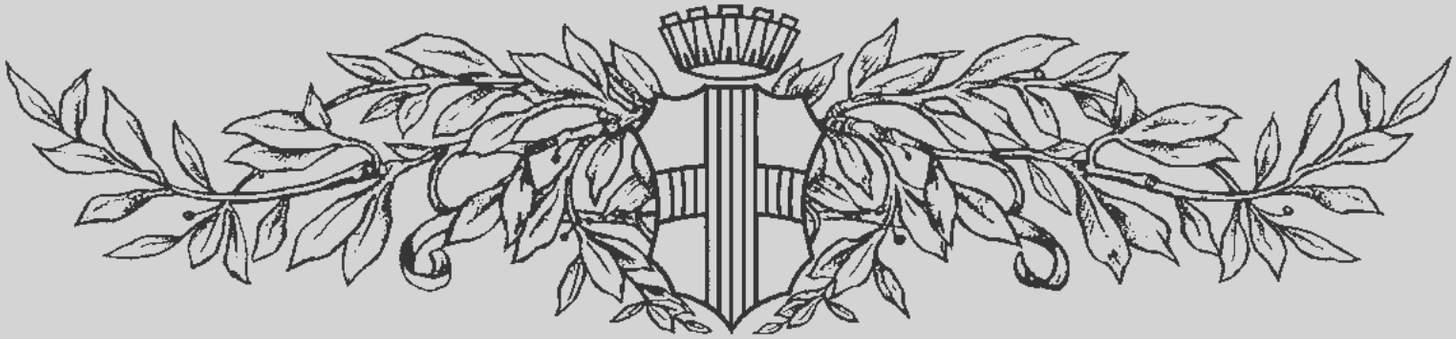
BALLETTO

INTRODUZIONE
L'histoire de Manon
↘

INTERVISTA
A MANUEL LEGRIS
Il mio primo
Des Grieux
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, *L'histoire de Manon*, 2018



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIE DI BRUNELLA BANDINELLI

Claudio Coviello, *L'histoire de Manon*, 2018

L'HISTOIRE DE MANON

È raro che le vedove dei maggiori coreografi o artisti, in generale, siano in grado di sostenere o migliorare le opere dei loro defunti mariti. Ebbene, l'australiana Lady Deborah Williams MacMillan, erede dell'appassionato coreografo scozzese Kenneth MacMillan che tanto prediligeva la nostra Alessandra Ferri, fa eccezione. Quando, nel 1974, al debutto del balletto *L'histoire de Manon* – o *Manon* come si titolava e si titola al solo Royal Ballet – fu subissato di fischi e stroncato perché semplice (sic!) storia di un *nasty little diamond-digger* (piccolo e cattivo cercatore di diamanti), la nostra Lady già intuiva il valore di quella focosa e drammatica coreografia. Sarebbe stata ambita dalle grandi star e dalle maggiori compagnie. Così fu. Tuttavia anche a lei, donna sensibile e amante del teatro, qualcosa in quel balletto in tre atti ispirato al romanzo dell'Abbé Prévost non sembrava ancora perfetto come avrebbe potuto essere. Tenne per sé la sua opinione o il suo segreto senza rivelarlo neppure al marito, al quale fu legata per oltre quarant'anni e fino alla sua morte avvenuta nel 1992. Anni dopo Lady Deborah sciolse la riserva.

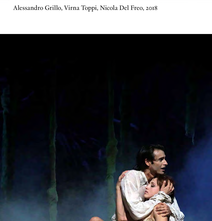
L'occasione le fu offerta, nel 2011, dal Finnish National Ballet allorché *L'histoire de Manon* capitò sul palcoscenico del Balletto Nazionale di Helsinki. Il direttore musicale Martin Yates aveva sottoposto ad attenta analisi gli originali delle varie opere di Jules Massenet utilizzate da MacMillan e ne aveva tratto dalla buca d'orchestra sfumature e colori tanto vividi e pertinenti al celebre dramma e al suo sottotesto emotivo: di più, riesumò suoni capaci di destarlo a nuova vita. Quando il balletto fece ritorno nel repertorio del Royal Ballet, Lady Deborah decise che non vi sarebbe stato più altro arrangiatore/orchestratore se non Yates. Ciò non significava che i precedenti collaboratori del marito avessero commesso errori fatali. Leighton Lucas, già danzatore nei Ballets Russes di Sergej Djagilev, ma anche compositore di colonne sonore per il cinema, aveva riunito, assieme alla pianista Hilda Gaunt, più di quaranta episodi musicali di Massenet tratti da opere, canzoni, pezzi per piano. Nessuna concessione all'opera eponima (1881-1884) del francese: tutto questo per evitare un abbraccio tra musica e danza totalizzante e non confacente al coreografo. Kenneth MacMillan non era George Balanchine, ma forse uno tra i suoi più geniali contraltari. Inoltre, il lavoro affrettato, la mancanza di denaro, la pressione riguardante la necessità del debutto, non giocarono a favore dell'arrangiamento di Leighton.

Dopo l'iniziale stroncatura, ben pochi si accorsero di questa falla, tanto intensa, variegata e pregnante era e continua a essere tuttora la coreografia. Solo la Lady di ferro – ma quante ve ne sono nella perfida Albione? – aveva subito compreso che musicalmente si sarebbe potuto fare di meglio, e di più.

— MARINELLA GUATTERINI
Professoressa universitaria di Teoria ed Estetica della danza alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi" (Carrè Afam) e Consulente scientifica del Teatro alla Scala

Nicoletta Manni e il Corpo di Ballo, 2018

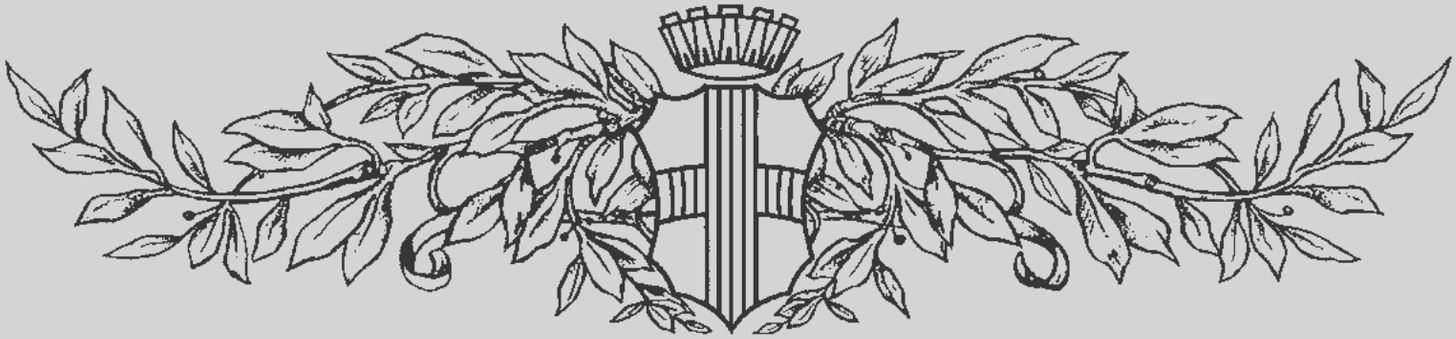
Alessandro Grillo, Virna Toppi, Nicola Del Freo, 2018



Marco Agostino, Virna Toppi, 2018

Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, 2018

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Alessandra Ferri, Manuel Legris, *L'heure de Manon*, 1994.

IL MIO PRIMO DES GRIEUX

Intervista a Manuel Legris di Carla Vigevani

Il Direttore della Compagnia scaligera ricorda il suo incontro con Kenneth MacMillan, quando il grande coreografo lo scelse per il debutto della sua leggendaria *Manon* all'Opéra di Parigi

Dall' 8 al 18 luglio il Corpo di Ballo salutera il pubblico scaligero prima della pausa estiva con una importante ripresa, *L'heure de Manon* di Kenneth MacMillan. A sei anni dalle precedenti rappresentazioni torna in scena un balletto che fa parte della storia del nostro Teatro, fin dal 1994, quando entrò per la prima volta in repertorio. MacMillan era da poco scomparso; e la ripresa fu affidata a Monica Parker; tra i protagonisti di quella prima stagione, invitato dall'Opéra di Parigi, l'etoile Manuel Legris, nel ruolo di Des Grieux che gli venne affidato nel 1990 dallo stesso MacMillan al debutto francese del balletto. Un incontro speciale, che Legris ricorda come uno dei momenti di svolta della sua carriera.

Maestro Legris, quando si è avvicinato a questo balletto?

M. Rudolf Nureyev era alla direzione della Compagnia; quando ha comunicato che era in previsione questo balletto, pur non sapendo se sarei stato io ad esser, per già questo annuncio fu speciale ed emozionante: conoscevo bene Nureyev, ballavo vista con il cast del debutto e Anthony Dowell nel ruolo di Des Grieux mi rimasero impresse nella memoria, era chiaro quanto questo grandissimo artista avesse dato ispirazione a MacMillan per creare il ruolo. Cercano già altri titoli di MacMillan in repertorio, anche una creazione, ma per me sarebbe stato quello il primo incontro diretto con il suo stile, e in uno dei suoi capolavori: Des Grieux è davvero un *dream role*, tutte le generazioni di ballerini – e ancora oggi – lo vogliono danzare.

Com'è stato il suo incontro con Macmillan all'Opéra?

M. Non scordo mai quando è venuto per la scelta del cast: assistevo prima *Ma Ile Middle, Somewhat Elevated* di Forsythe e lo rivedo come fosse ieri, in sala ballo, educatissimo in dopo-prove, molto silenzioso, calmo, senza dire nulla. Il giorno dopo, la direzione mi ha chiamato e ho la comunicazione la sua decisione: sarei stato Des Grieux alla prima, con Monique Loudières. Per me è stato incredibile: avevo fatto la scelta del cast e scelto me come primo Des Grieux basandosi su una prova di Forsythe!

Come lavorava MacMillan con la Compagnia e come sui ruoli principali?

M. Abbiamo montato tutto il balletto con i *maîtres*: durante lui è arrivato sì e ha seguito nuovi specifiche indicazioni e sui personaggi, sulla musicalità, sull'immagine, senza parlare troppo, un po' come Nureyev, due o tre indicazioni importanti e stop. Ma indicazioni utili, su cui riflettere. Il arrivato due settimane prima del debutto ha seguito nuovi le prove di sarto. Secondo la prima prova con il Corpo di ballo: inizia il *filage* e arriva il mio primo incontro con MacMillan, solo una camminata. Lui ha fatto fermare la prova ed è venuto a parlarmi; aveva percepito il mio nervosismo e mi ha detto: "Vai tranquillo per quel pezzo, va tutto bene, sarai fantastico", ed è tornato a sedere. La prova è andata bene, ma senza quella parole sicuramente sarebbe stato un disastro, per lo stress e le emozioni che ti travolgono in questa storia, davanti a tutta la Compagnia...

È un regalo preziosissimo la cortesia che si crea con il coreografo.

M. Sì, è stata una fortuna incontrarlo: poter lavorare direttamente con MacMillan e scrivere un'affinità, non sapere come spiegarla, quasi un colpo di fulmine, un'attenzione e un legame che ho sentito per tutto il tempo delle prove e in seguito, e che sento forte tutt'ora, nel ricordare quando alla fine della recita è salito sul palcoscenico, venuto direttamente da me, mi ha preso la mano e mi ha portato davanti al pubblico al sipario... un momento emozionante. Sono poi venuto a vedere che a Londra aveva avuto per me parole di grande stima, per aver visto per la prima volta dopo Dowell uno così alto interpretare il ruolo, un complimento incredibile. Come incredibile era secondo me la sua personalità, l'immaginare un uomo grande carattere sotto un'apparenza tranquilla, del resto non avrebbe potuto creare balletti forti e poetici come Romeo e Giulietta o *A Month in the Country*... sono lavori difficili, con ruoli complessi, personaggi femminili per nulla scontati – "comodi", con uno spessore interpretativo che porta a scavare anche nelle brutture e nocca di profondo fino a Des Grieux. Prima dire che dopo aver ballato questo lavoro tutto cambia, niente può essere come prima e non posso più esser lo stesso.

La prima assoluta avvenne nel 1974, Sono passati cinquant'anni esatti e questo balletto continua a essere rappresentato e seguito con grandissimo entusiasmo. Qual è a suo avviso la sua forza?

M. La storia è bellissima, unica, anche per profondità artistica; non è solo danza, devi essere attore, aprirti a tutti i livelli di emozione, amore, morte, malattia, tradimento. La scelta musicale, così eclettica e coinvolgente, i caratteri sono dominanti, la tensura del balletto è fatta attraverso il ruolo e lo sviluppo della drammaturgia affidato ai passi a due: fin da subito si tende il primo filo tra Manon e Des Grieux e c'è un'evoluzione, anche tecnica. Des Grieux entra con una variazione su controllo, una variazione di seduzione, da comunicate passi, passi elevati, in modo delicato, per iniziare a mettere le basi di una storia d'amore che finirà subito dopo con il primo atto, difficilissimo; nella seconda scena il passo a due della camera richiede un'insieme, come in un dramma in compie nel secondo atto e il finale, geniale, con la musica, le corse, una morte, rappresentata in modo così unico... Ho ancora Romeo ma Des Grieux è il ruolo più bello della mia carriera, il più speciale; l'ho danzato anche con tante partner, e ogni momento mi seguirlo ora, con l'attuale generazione di danzatori della Scala.

Da coreografo a coreografo, cosa l'ha colpita del suo linguaggio?

M. Uno sempre trovava molto impegnativo ricordo che quando vidi *The Four Seasons* da allievo della scuola (per le lezioni di storia della danza assistevamo agli spettacoli) mi avevano colpito le variazioni, incredibili; e quando ho coreografato *Voyeur* ho visto che sono combinazioni di hanno tutto. Oltre a saper raccontare una storia, aveva anche un vocabolario molto ricco e vario, un linguaggio con il classico non rigidamente accademico, era classico senza essere classico. Un coreografo, insomma. Che fra l'altro prendeva anche dei rischi, perché ad esempio *Mikabolo*, creata per l'Opéra di Parigi, non ebbe fortuna. *Manon* è stato il balletto della gente fra MacMillan e il pubblico e la critica di Parigi: Nureyev aveva insistito per questo titolo e così ha aperto la porta a MacMillan per un intermezzo folgorante, e fu un successo enorme.

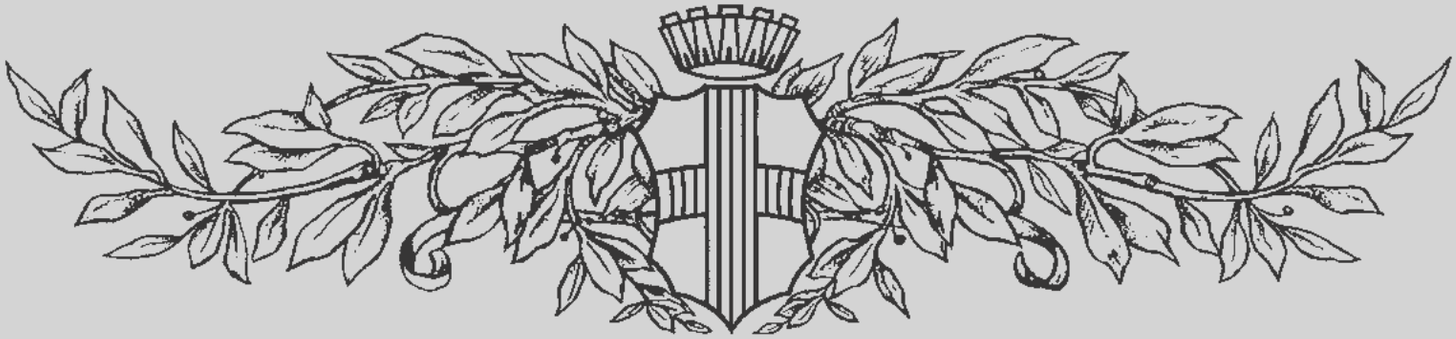
Monique Loudières, Kenneth MacMillan, Manuel Legris nel palcoscenico dell'Opéra di Parigi, 1990.

M. Solo due anni dopo questa prima francese, il 29 ottobre 1992, Macmillan moriva dietro le quinte della Royal Opera House, durante la ripresa del suo *Mayerling*, mentre al Birmingham Royal Ballet andava in scena il suo *Romeo e Giulietta*.

M. Ci ponso con profondissimo rimorso: ho avuto tante occasioni per lavorare con lui, ma incontri come questi sono speciali e ci sei che durante una vacanza c'stata unicoscazione unica nella mia vita, quasi magica, ma se fosse stato ancora vivo sicuramente ci sarebbe stato un incontro. Mi ha dato qualcosa di inesplicabile, è arrivato nella mia carriera in un momento perfetto e mi ha aperto un'epoca "pazza" del ballare nel mondo: invitato da Elisabetta Terabuse nel 1994 e nel 1996 con grande onore e felicità I ho ballato alla Scala, con Alessandra Ferri per la prima volta assieme in questo titolo; poi a Vienna, e da Makhar Vasiev al Marinskij con Diana Vishneva, che è poi venuta anche a Parigi. All'Opéra, dopo Monique Loudières l'ho danzato con Isabelle Guérin e da quella prima ha danzato con lei molti titoli, perché *Manon* crea dinamiche, condivisioni, vicinanza artistica, pone le basi per nuove collaborazioni, grande rispetto reciproco e riconoscenza: la stessa Lady MacMillan ha sempre avuto con me questa considerazione, anche come Direttore quando ci sentiamo è sempre disponibile e disposta a trovare soluzioni a eventuali problemi, perché ricorda questo periodo magico di Parigi e il mio rispetto per un grande coreografo. Ecco, questo è il regalo che mi ha fatto MacMillan, ed è per la vita.

— CARLA VIGEVANI

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

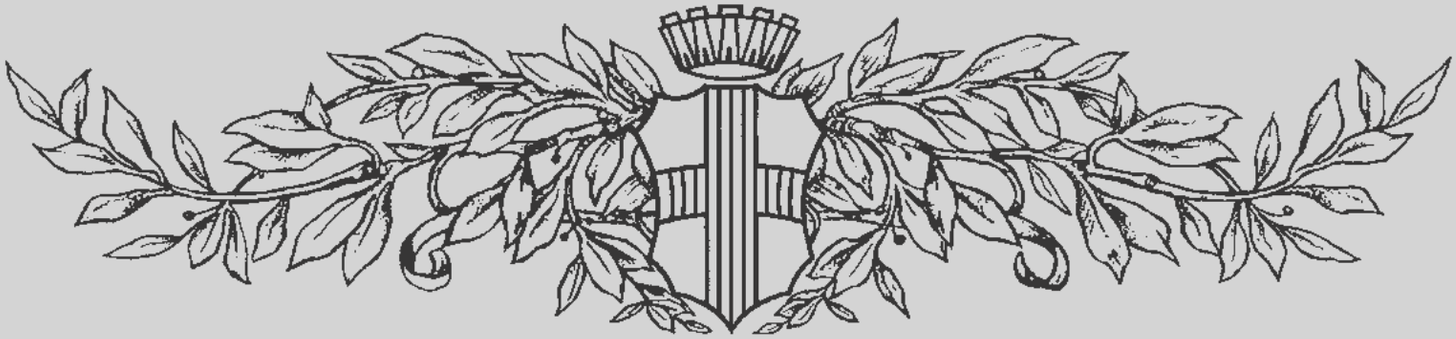
03

CONCERTI

INTRODUZIONE
Il Requiem
di Mozart

Appuntamenti
da non perdere

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Riccardo Chailly

IL REQUIEM DI MOZART

Sempre più mi persuade che la prima cosa, accingendosi ad ascoltare il *Requiem*, sia lasciare sullo sfondo la vicenda della sua singolare commissione, liberando la musica dal suo alone di mistero. Non che quel mistero non ci affascini o che l'ombra che vi ha disteso non si addica alle pieghe dell'opera. Ma l'equivoco d'imprigionare il *Requiem* nel suo involucro romantico dimentica quanto, per una volta almeno, il caso abbia agito per il meglio. Con quella strana commissione, infatti, giusto pochi mesi dopo l'andata in scena di quel gran disegno di conciliazione che è la *Zauberflöte*, Mozart chiude i suoi giorni intento a illustrare al maldestro Süßmayr come condurre a termine il suo *Requiem*: se vogliamo dar fede a una sorella di Constanze, la dolce Sophie Haibel, che così lo descrive, nei suoi ultimi giorni, seduto sul letto di morte. Due lavori che si danno la mano, *Flauto magico* e *Requiem*, tant'è che alcuni schizzi del Singspiel e del testo sacro si sono conservati e giunti fino a noi, in uno stesso foglio di abbozzi. Le narrazioni della felicità e della morte, due volti dell'immenso ventaglio espressivo mozartiano, si dispongono in parallelo, una accanto all'altra. Quando si dice l'astuzia della storia.

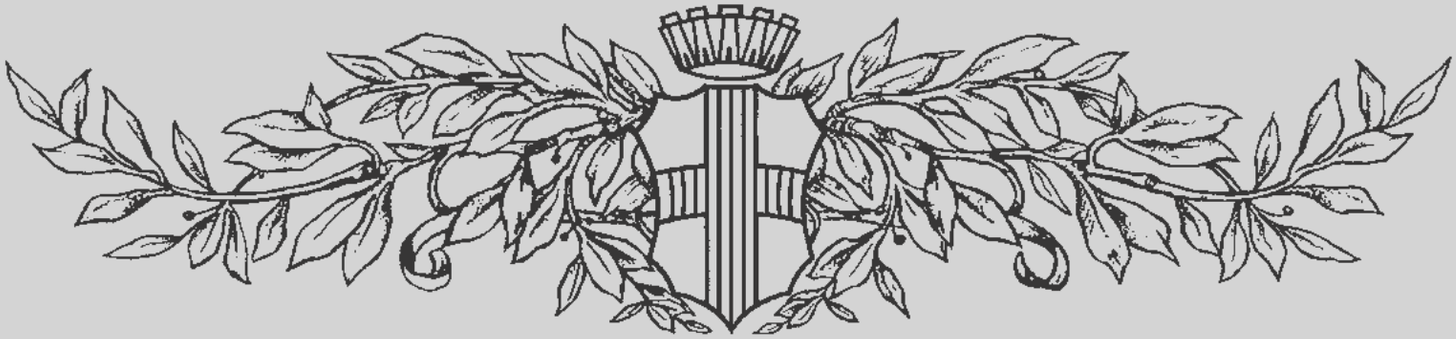
Figlia, in questo, del suo secolo, la musica di Mozart aveva personificato quella ricerca della felicità che era stata il sigillo di tutto il Settecento. In uno spettro interminabile di seduzioni, dalla freschezza giovanile e irripetibile del *Ratto dal serraglio*, al «Corriam tutti» delle *Nozze*; dalla beatitudine del Terzettino di *Così fan tutte* all'utopia dell'amore di coppia del *Flauto magico*. Vi aggiungeremo il vitalismo contagiato dalla gioia, a volte compiaciuto della sua smisurata bravura (la *Jupiter*), dei tanti finali di lavori strumentali, sinfonici o da camera. E aprendosi a un duplice scenario: felicità come eternità del presente, felicità come promessa.

Ma pure, a percorrere in esteso una vita così breve, gli altrettanti coinvolgimenti musicali con il terrore e la morte: i cori di *Idomeneo*, fra tutti «O voto tremendo»; il primo confronto e l'ultimo, temerario e autodistruttivo, di Don Giovanni col Commendatore; il compianto alla fine del primo atto della *Clemenza di Tito*. Nella musica sacra, almeno il *Kyrie* in re minore K341, l'impressionante «Qui tollis» dalla *Messa* in do minore K427. Ma anche in questo caso, non pochi indimenticabili luoghi strumentali. In tutti, l'idea della morte come il più duro contraccolpo alla speranza di felicità.

Tuttavia, col *Requiem* l'astuzia della storia non cammina da sola, ma si accompagna a un paradosso. Quello di un musicista assuefatto alle rarefazioni della perfezione, che chiude il catalogo con un lavoro imperfetto e non finito. Mozart fissa il colore del *Requiem* con il timbro cinereo di fagotti e corni di bassetto, compone una piccola mappa del mondo con il coro e le parti vocali, fa in tempo a scrivere decisive indicazioni strumentali. Sufficiente per fissare il nucleo poetico dell'opera: l'inaudita potenza del Dies irae, gli squarci del Rex tremendae, del Confutatis, lo sgomento dell'Oro supplex, la melodia dolcissima del Lacrimosa. Quanto basta perché la sua meditazione sulla morte coinvolga da allora i nostri destini.

— ERNESTO NAPOLITANO
Ha insegnato all'Università di Torino Fisica teorica e successivamente Storia della musica moderna e contemporanea. Ha pubblicato:
Una favola per la ragione. Miti e storia nel Flauto magico (con R. Musto, Feltrinelli 1982); Mozart verso il Requiem. Frammenti di felicità e di morte (Einaudi 2004); Debussy, la bellezza e il Novecento (EDT 2015);
Forme dell'addio. L'ultimo Mahler (EDT 2022)

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

---

20 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della nuova produzione di *Turandot*, Paolo Arcà incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza con ascolti e video, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "L'approdo della grande tradizione".

---

23 GIUGNO, ORE 20

ROBERTO ALAGNA

Per il ciclo dei Recital di Canto torna alla Scala il tenore Roberto Alagna, insieme a Jeff Cohen al pianoforte. In programma musiche di Wagner, Massenet, Verdi, Leoncavallo, Moniuszko, Čajkovskij, Pergolesi, Saint-Saëns.

---

26 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa de *L'histoire de Manon*, Vito Lentini incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "Bizzarria e autenticità dell'umano".

---

30 GIUGNO

THE FAIRY QUEEN

William Christie dirige il suo ensemble Les Arts Florissants in una versione semiscenica di *The Fairy Queen* di Henry Purcell, con coreografia di Mourad Merzouki.

Mostre a Milano

fino al 28 luglio

PALAZZO REALE

PIERMARINI A MILANO. I DISEGNI DI FOLIGNO

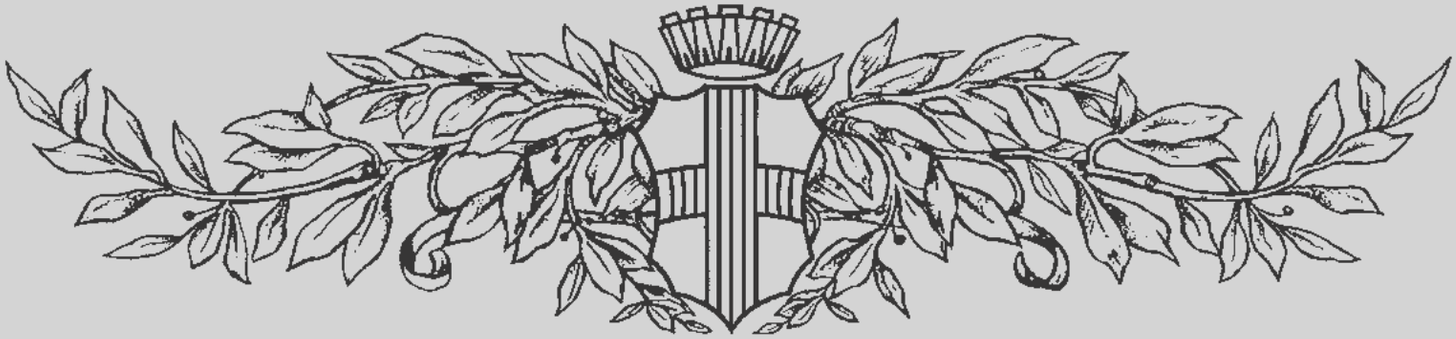
Giuseppe Piermarini, Teatro alla Scala, planimetria della sala con proiezione dell'ornato della volta e del soffitto dell'arcoscenico

È aperta al pubblico, presso Palazzo Reale, la mostra "Piermarini a Milano. I disegni di Foligno", un omaggio al folignate Giuseppe Piermarini, uno dei maggiori architetti italiani del XVIII secolo, la cui impronta neoclassica si può ancora oggi ammirare negli edifici di più grande rilevanza di Milano e della Lombardia. La mostra sarà aperta a ingresso libero fino al 28 luglio 2024 ed è promossa e prodotta da Comune di Milano – Cultura, Comune di Foligno, Palazzo Reale e Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno.

Nominato nel 1770 "Imperial Regio Architetto" e Ispettore delle Fabbriche per tutta la Lombardia, Piermarini rimase in carica per circa trent'anni, durante i quali si dedicò al rinnovamento urbanistico di Milano e della Lombardia e contribuì a formare un'intera generazione di architetti come professore presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Fra i suoi progetti di maggiore spicco a Milano, la ristrutturazione di Palazzo Reale, la costruzione di Palazzo Belgioioso e soprattutto del Teatro alla Scala; in Lombardia la realizzazione della Villa Reale di Monza, dell'Accademia di Mantova e il rimodernamento dell'Università di Pavia.

La mostra racconta l'evoluzione del grande architetto italiano, tra i maggiori esponenti del Neoclassicismo italiano, proponendo una selezione di disegni del corpus grafico piermariniano provenienti dalla Biblioteca comunale di Foligno, sua città natale.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04

RUBRICHE

RICORDO
Una vita da Spalla
↘

PORTFOLIO BOZZETTI E FIGURINI
Fini alla Scala
↘

NOTE D'ARCHIVIO
Emozioni grafiche
↘

VOCI ALLA SCALA
I "filati" di Katia Ricciarelli
↘

LIBRI
Puccini secondo Pinzauti
↘

DISCHI
Kleiber dionisiaco
↘

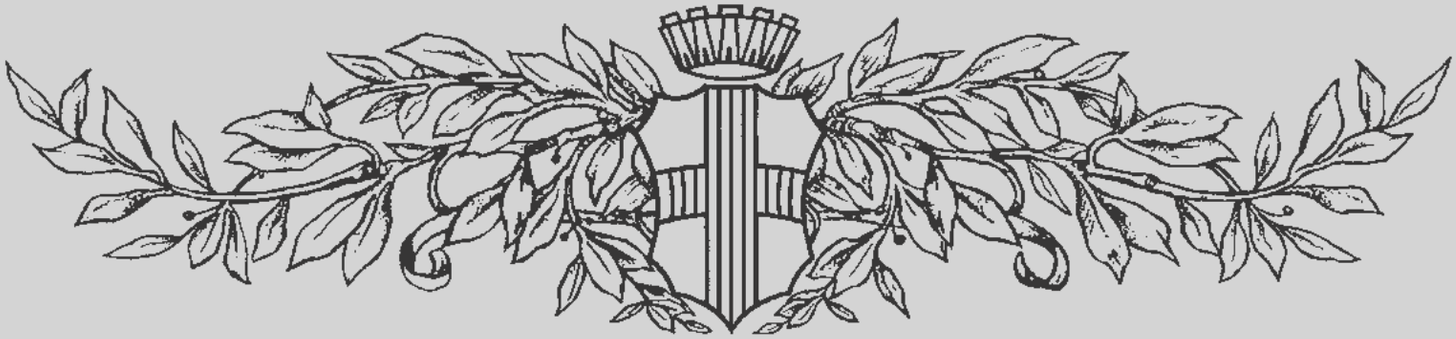
MEMORIE DELLA SCALA
Il quarto enigma di Turandot
↘

SCALIGERI
Gaetano Graus
↘

INFORMAZIONI
↘

ISTANTE MAGICO
Abbonamenti 24/25

Costume ritrovato dal II atto di *Turandot* indossato da Rosa Raisa



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Ricordo

UNA VITA DA SPALLA

Intervista a Giulio Franzetti di Oreste Bossini

La vita di Giulio Franzetti, leggendaria Spalla dell'Orchestra della Scala, è raccontata nel romanzo-biografia scritto da Andrea Sieco *Vita d'orce. L'Italia vista dalla Scala* (Delta 3 Edizioni), che sarà presentato nel Ridotto dei Palchi il 21 giugno alle ore 18: un occasione per ripercorrere le tappe di una straordinaria carriera.

"Tutto è cominciato con una telefonata di Claudio Abbado", ricorda Giulio Franzetti, mitica spalla dell'Orchestra della Scala prima con Abbado e poi con Riccardo Muti. "Era l'estate del 1968 ero reduce da servizio in il Primo violino dell'Orchestra dei Pomeriggi Musicali, dopo una prima parte della mia vita artistica dedicata al quartetto e all'attività solistica. Con Abbado ci conoscevamo dai tempi del Conservatorio, eravamo in particolare fraterni, abbiamo anche suonato insieme in un quintetto. Telefona Abbado, dunque, e mi chiede se avessi voglia di lavorare con lui alla Scala come Primo violino. Non mi aspettavo una proposta del genere, perché avevo sempre suonato musica per quartetto e per orchestra da camera. Onestamente, risposi, non so se uno sapoc e se ce n'è in grado di riuscirci".

Quasi quarant'anni di attività, una galleria infinita di ricordi e di emozioni, un sodalizio artistico splendido con musicisti di indole e temperamento tanto diversi come Abbado e Muti sono la migliore testimonianza che non solo ne era perfettamente capace, ma che Franzetti ha profondamente amato il Teatro e l'Orchestra che l'hanno accolto. Dopo gli studi al Conservatorio di Milano, Franzetti, classe 1935, è stato allievo di figure leggendarie come George Enescu e Jacques Thibaud a Parigi, e Alice Pashkus a Vienna. A soli ventidue anni ha fondato il Giovane Quartetto di Milano, con il quale nel 1955 si aggiudicò il secondo premio al prestigioso Concorso di Ginevra. Non è sorprendente, dunque, che un musicista come Abbado, appena arrivato alla Scala come Direttore musicale, abbia pensato di arricchire l'Orchestra con un violinista come Franzetti, che veniva dal mondo della musica da camera, una spalla che avrebbe potuto alzare la qualità del lavoro in orchestra. Abbado aveva una visione del teatro più aperta ed europea, voleva inietrare nell'Orchestra il sero della grande musica moderna: non solamo il mestiere e la melodia, ma anche il gusto per un suono diverso, uno stile più raffinato, una maggiore attenzione ai problemi interpretativi.

Giulio Franzetti, Carlo Maria Giulini, 1986

"Di fronte ai miei dubbi – prosegue Franzetti – Abbado mi propose semplicemente di iniziare con la stagione dei concerti sinfonici in autunno, per provare, e poi avrei deciso se rimanere o no. E finita che sono rimasto alla Scala fino al 1995, dopo aver prolungato il mio incarico per altri cinque anni dopo la pensione".

OB Maestro, l'opera è un mondo complicatamente diverso da quello della musica sinfonica e da quello del mestiere e l'ascolto generale, il senso dell'insieme, e nell'opera non è molto diverso. Bisogna imparare ad ascoltare con un orecchio il proprio violino, e con l'altro tutto quello che succede attorno. Frastornante, invece, fu il micidiale debutto nell'opera, per tutt'altre ragioni. Avevo appena firmato il contratto con il Sovrintendente Antonio Ghiringhelli, ma nella mia beata ignoranza, abituato com'ero a gestire interamente da solo la mia attività professionale, non sapevo che tra i miei doveri figurasse anche l'obbligo di sostituire il mio collega in caso di emergenza. Fu così che un mattino fui avvisato dal Teatro che la sera avrei dovuto sostituire l'altro violino di spalla, Franco Fantini, che aveva avuto un problema di salute e non era in grado di lavorare. In cartellone c'era niente di meno che il *Sansón et Dalila* di SaintSaëns, di cui non sapevo assolutamente nulla. Il direttore era Georges Prêtre, un magnifico musicista, con il quale ho sono sempre trovato poi splendidamente, ma in quel momento ero terrorizzato. Nel pomeriggio ho ripassato tutta l'opera con il leggendario primo dei secondi violini Battistino Bacchetta, che mi ha generosamente spiegato tutto quello che c'era da sapere su quella partitura, e per fortuna alla sera andò tutto bene, ma che paura! Anzi, dopo quell'inizio così rocambolesco, mi trovai così bene con Prêtre che chiesi a Fantini di fare cambio con lui nelle altre recite. Mi fa piacere ricordare qui l'amico Fantini, con il quale ho sempre avuto un eccellente rapporto. Devo anche dire che in seguito questo tipo di problemi non si presentarono più, perché in maniera intelligente Abbado promosse una riforma che prevedeva l'aggiunta di un terzo Primo violino nell'organico, in modo che per ogni produzione ci fosse in orchestra un'altra spalla, pronta a subentrare in caso di necessità...

OB A proposito di grandi maestri, Lei ha avuto la fortuna di conoscere e di lavorare con i migliori direttori d'orchestra. Dicono che avesse una predilezione per Karl Böhm, è vero?

GF I grandi musicisti sono tutti particolari e con una forte personalità, ma in effetti Böhm è stato uno dei maestri con i quali sono entrato più in sintonia, anche se non aveva un carattere facile. Era un uomo piuttosto brusco e scostante, ma abbiamo trovato molto bene insieme. Rimasi piacevolmente sorpreso quando, alla fine di una produzione, mandò la sua assistente a consegnarmi una busta con una sua fotografia, ci teneva che avessi un ricordo. Una volta mi mostro anche la sua splendida partitura della *Nona* di Beethoven, rilegata in pelle, era stato un regalo di Strauss, con le sue indicazioni per l'esecuzione.

OB Maestro, lei ha lavorato diciotto anni con Abbado, e quasi altrettanti con Muti. Erano due orchestre così diverse?

GF Abbado e Muti sono due musicisti molto differenti, ma entrambi grandissimi. Ho sempre trovato ridicolo e inutile dividersi in fazioni per alimentare una rivalità che non ha alcun senso, perché alla fine quel che conta è la musica. Rivendico con orgoglio di aver lavorato bene con entrambi, anche se avevo inevitabilmente un rapporto diverso con l'uno e con l'altro. Con Abbado c'era maggior confidenza, perché siamo cresciuti insieme e ci conoscevamo fin da quando eravamo ragazzi. Muti ci colpì subito, quando arrivò la prima volta a dirigere la Filarmonica della Scala, con la *Jupiter* di Mozart e la *Prima Sinfonia* di Bruckner, che fece veramente bene. Quando Abbado in pratica lasciò il teatro, ci fu un periodo un po' di shando, l'Orchestra lasciata a se stessa aveva assolutamente bisogno di un direttore musicale. Andai da Muti e gli dissi che avevamo bisogno di lui, che si decidesse a prendere in mano le redini dell'Orchestra. Non dico che Muti è arrivato alla Scala per merito mio, ma solo che in Orchestra volevamo ritrovare una guida musicale. Il resto è storia, ovviamente, ma sono particolarmente grato a Muti anche per avermi reso un grande onore chiedendomi di registrare le *Quattro Stagioni* di Vivaldi con lui e i Solisti della Scala. Credo che la casa discografica avesse previsto un altro solista, ma Muti voleva un musico italiano, e sapeva che lo avevo interpretate molte volte in passato con i Virtuosi di Roma diretti da Renato Fasano chiese a me di suonarle.

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

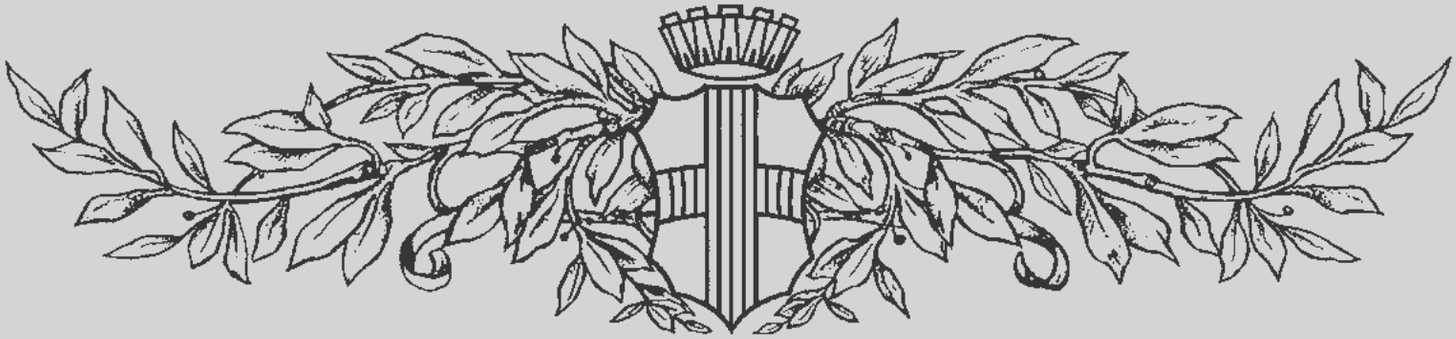
OB Un'ottima occasione per sfoggiare uno dei suoi magnifici strumenti!

GF Nell'ultima parte della mia carriera ho avuto il privilegio di suonare un Giovan Battista Guadagnini del 1742, il più grande liutaio italiano dopo Antonio Stradivari. Era un violino splendido e molto particolare, con una vernice rossa del tutto insolita per gli strumenti del grande maestro.

OB Lei ha dovuto affrontare anche momenti difficili, direi addirittura drammatici per un musicista, quando ha iniziato a soffrire di seri problemi di udito. Forse un altro si sarebbe arreso, ma lei non si è abbattuto ed è riuscito a superare l'invalidità.

GF Quando ho cominciato ad avere problemi di vertigini e ad accorgermi che l'udito stava calando sensibilmente, è stato un trauma, com'è facile immaginare. Beethoven scriveva musica e poteva immaginarla dentro di sé, ma per me era diverso, il mio lavoro era incentrato in gran parte sull'ascolto. Il problema era che quando si manifestavano attacchi di vertigine l'unica maniera di venirne fuori era di stendersi in orizzontale. Una volta fui preda di vertigini mentre stavamo provando il *Don Giovanni* di Mozart. Mi sdraiai per terra continuando a suonare e Muti si precipitò giù dal podio pensando a un infarto. Lo rassicurai che era tutto a posto, solo che dovevo stare sdraiato. Sono andato dai migliori specialisti, finalmente ho trovato un medico francese che mi ha messo sulla strada giusta e pian piano ho recuperato la mia condizione, tornando a fare in pieno il mio lavoro. Vorrei dire a tutti quelli che si trovano in una situazione che sembra disperata di non arrendersi, di non mollare. Per un certo periodo non ero in grado di eseguire certi repertori dove magari c'era un assolo importante di violino, come per esempio nei poemi sinfonici di Strauss. Ogni volta veniva chiamato a sostituirmi un violinista di qualche importante orchestra internazionale, finché a un certo punto dissi basta, voglio riprendere il mio posto. In programma c'era *Vita d'eroe* di Strauss, il più importante solo per un primo violino; mi sono chiuso nella casa di Santa Margherita a studiare, e quando mi sono sentito abbastanza soddisfatto del risultato sono tornato in Orchestra. Grazie ai medici e all'impegno sono tornato a suonare, e ho continuato a lavorare e insegnare ancora per molti anni dopo aver finito la mia avventura alla Scala, che rimane insieme al Quartetto il mio ricordo più bello. Non bisogna mollare mai....

— ORESTE BOSSINI
Scrive di musica come giornalista (Musica Viva, Il manifesto, Io donna – Corriere della Sera) e dal 1992 collabora con RAI Radio 3 ideando e conducendo programmi come Musicasette, Tempi Moderni e Radio Tre Suite. Ha pubblicato numerosi saggi e libri di argomento musicale



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

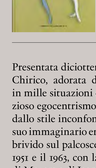
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Bozzetto per *Les demoiselles de la Nuit* di Jean Françaix, coreografia di Roland Petit, 1965

FINI ALLA SCALA

Donna bellissima, di fascino magnetico e pericoloso, Leonor Fini (Buenos Aires, 1907–Parigi, 1996) incede nell'arte del Novecento, regale, solitaria e scontrosa come un gatto di razza, e le donne-gatto saranno la presenza più fitta nel bestiario surreale e immaginifico della sua pittura, fra donne-uccello e donne-fiore.



Immagini tratte dal volume
Fini alla Scala
di Vittoria Crespi Morbio,

collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala

Presentata diciottenne a New York da De Chirico, adorata da Éluard, fotografata in mille situazioni che ne rivelano il delizioso egocentrismo, Leonor è una pittrice dallo stile inconfondibile: i suoi sogni e il suo immaginario erotico passano come un brivido sul palcoscenico della Scala, fra il 1951 e il 1963, con la musica di Cimarosa, di Mozart e di Jean Françaix.

— VITTORIA CRESPI MORBIO
Storico della scenografia teatrale, esperta dei rapporti tra arti figurative e teatro musicale

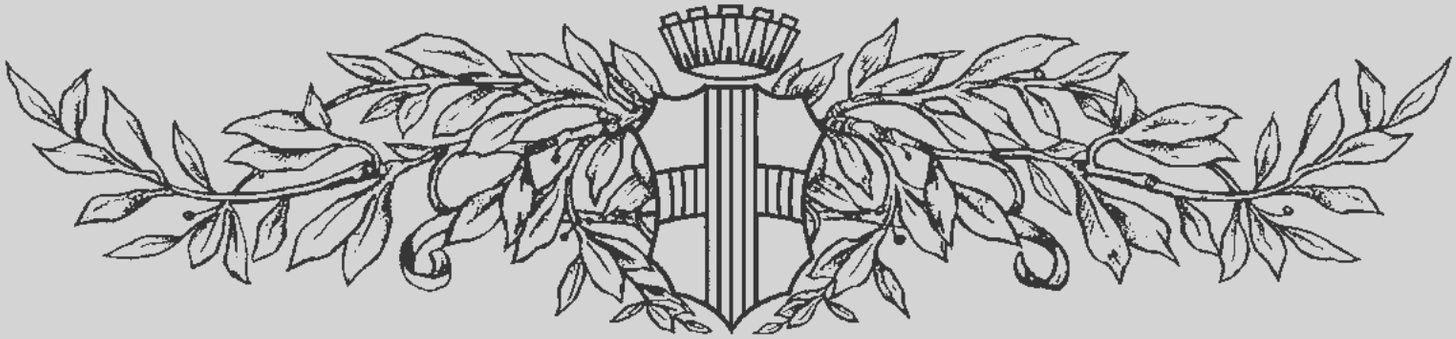
Portfolio
— Bozzetti e figurini

Figurini per Il ratto dal serraglio di Wolfgang Amadeus Mozart, regia di Ettore Giannini, 1951

AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala
sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico.

Sono più di 80 le pubblicazioni finora edite, tra collane sullo spettacolo e gli operatori della Scala, testi sulle capitali della musica, su scenografi e costumisti della Scala, sulla sua storia giuridico-economica.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

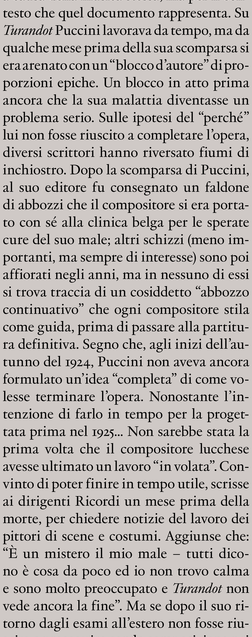
04 RUBRICHE ↘

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

EMOZIONI GRAFICHE

Per i "topi d'archivio" – categoria nella quale ricadono, come obbligo del mestiere, molti ricercatori – le lunghe sedute passate a setacciare documenti musicali sono, di tanto in tanto, allietate da piccole scoperte emozionanti che esulano dal contenuto intrinseco del documento che si sta esaminando. Uso qui la parola "emozionante" nella sua più ampia definizione, per abbracciare anche le emozioni di divertimento o di sorpresa. Come la pagina nell'autografo della partitura della *Bohème* di Puccini, nel punto in cui muore Mimì. Pagina oggi conosciuta anche a un più ampio pubblico grazie alle riproduzioni pubblicate da storiografi divertiti dalla scoperta: infatti, secondo qualche agiografia o melensa sceneggiatura, si tramandava la storia che il compositore, profondamente toccato nel momento di scrivere quella scena, chinò la testa, quasi nel pianto. Invece nell'autografo, in quel punto, appare un suo schizzo dal macabro umorismo nero: un teschio e ossa incrociate. Oppure – questa volta a proposito di Mozart – le frasi scherzose con cui è venato l'autografo di un concerto per corno composto per un suo amico, il virtuoso Joseph Leitgeb: insulti come "scommetto che questo passo non ti riesce", "coraggio che ce la fai" e "grazie a Dio stai per finire". O ancora, gli abbozzi musicali di un'opera di Verdi dove, da uomo pratico oltre che artista, lo troviamo a riempire alcuni degli spazi vuoti con conteggi inerenti alla gestione dei suoi terreni agricoli.



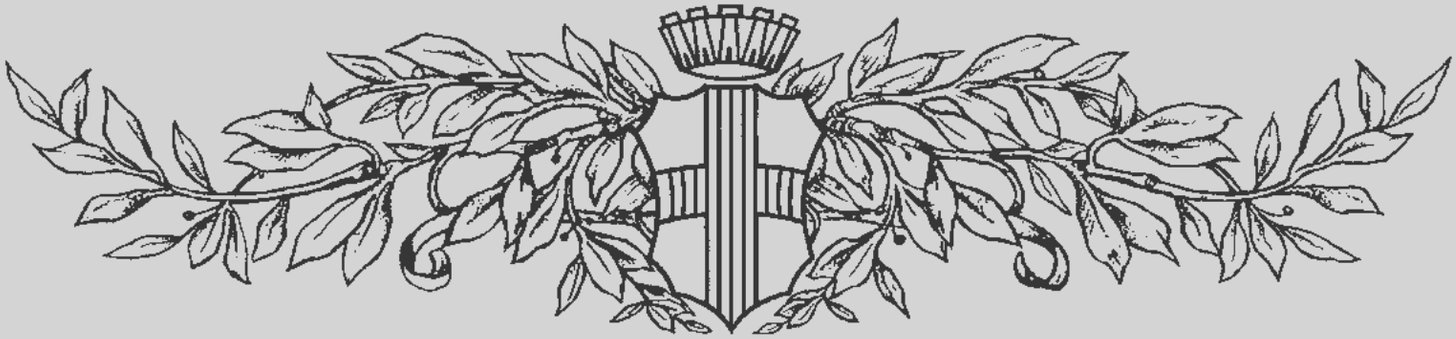
L'ultima pagina completa della partitura d'orchestra autografa della *Turandot* di Puccini, Archivio Storico Ricordi

Tutt'altra emozione genera invece la partitura autografa della *Turandot*. Non per via di eventuali appunti estranei e nemmeno a causa della musica stessa, ma per il contesto che quel documento rappresenta. Su *Turandot* Puccini lavorava da tempo, ma da qualche mese prima della sua scomparsa si era arenato con un "blocco d'autore" di proporzioni epiche. Un blocco in atto prima ancora che la sua malattia diventasse un problema serio. Sulle ipotesi del "perché" lui non fosse riuscito a completare l'opera, diversi scrittori hanno riversato fiumi di inchiostro. Dopo la scomparsa di Puccini, al suo editore fu consegnato un faldone di abbozzi che il compositore si era portato con sé alla clinica belga per le sperate cure del suo male; altri schizzi (meno importanti, ma sempre di interesse) sono poi affiorati negli anni, ma in nessuno di essi si trova traccia di un cosiddetto "abbozzo continuativo" che ogni compositore stila come guida, prima di passare alla partitura definitiva. Segno che, agli inizi dell'autunno del 1924, Puccini non aveva ancora formulato un'idea "completa" di come volesse terminare l'opera. Nonostante l'intenzione di farlo in tempo per la progettata prima nel 1925... Non sarebbe stata la prima volta che il compositore lucchese avesse ultimato un lavoro "in volata". Convinto di poter finire in tempo utile, scrisse ai dirigenti Ricordi un mese prima della morte, per chiedere notizie del lavoro dei pittori di scene e costumi. Aggiunse che: "È un mistero il mio male – tutti dicono è cosa da poco ed io non trovo calma e sono molto preoccupato e *Turandot* non vede ancora la fine". Ma se dopo il suo ritorno dagli esami all'estero non fosse riuscito a proseguire con la composizione nei tempi previsti, scrisse: "Ti dirò di ritirare l'opera dal cartellone della Scala perché io non voglio promettere se non potrò mantenere". Casa Ricordi si portò avanti nella preparazione dei materiali d'esecuzione su quanto Puccini avesse consegnato loro fino a quel punto: tutta la partitura fino alla morte del personaggio di Liù. Dalle cure alla clinica specializzata di Bruxelles Puccini, tragicamente, non sarebbe tornato. L'editore commissionò a Franco Alfano il completamento dell'opera. Alla prima sera alla Scala, tuttavia, Toscanini, come si sa, concluse lo spettacolo al punto dove Puccini si era fermato, si girò verso il pubblico e disse: "Qui finisce l'opera, rimasta incompiuta per la morte del povero Puccini". Possiamo solo immaginare l'emozione in sala. Ma anche per noi oggi visionare le ultime pagine dell'estremo capolavoro del Maestro suscita inevitabilmente una forte emozione: di profonda commozione.

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

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.



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Indagini acustiche su grandi cantanti

I "FILATI" DI KATIA RICCIARELLI

Se una cosa è certa è che l'universo delle voci e *Turandot* hanno in sé un mistero pervasivo e apparentemente irrisolvibile. La stessa natura implicita nella vocalità metafisica di Katia Ricciarelli nei panni di una Liù che segna storicamente una delle migliori interpretazioni del XX secolo. Katia Ricciarelli studia al Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia e debutta a Mantova nel 1969 nella *Bohème*.

FOTOGRAFIA DI LUCA MORONI

Katia Ricciarelli interpreta Liù in *Turandot*, direzione di Lorin Maazel, regia di Franco Zeffirelli, 1983

Nel 1971 vince il Concorso Internazionale "Voci Verdiane" indetto dalla RAI col quale inizia a farsi conoscere per le sue straordinarie doti naturali e interpretative. Da quel momento lo scatto di notorietà diventa visibile a tutti con la collaborazione avvenuta con i complessi della Scala nel *Requiem* di Verdi diretto da Claudio Abbado nel settembre 1972, prima a Monaco di Baviera e successivamente a Milano. Sempre alla Scala, nell'aprile 1973 debutta nell'opera interpretando *Suor Angelica* di Puccini e successivamente compare in diversi titoli, tra cui *Simon Boccanegra*, *I due Foscari* e *Turandot*, chiudendo nel 1989 con *Luisa Miller* di Verdi. A tale proposito si prende in considerazione "Signore, ascolta!" di Liù, a cui Puccini dedica la prima aria della *Turandot*, come a dichiararne la centralità del ruolo rispetto a quello evidente della principessa, da cui il nome dell'opera dalle sonorità esotiche e politonali che tingono l'atmosfera della fiaba cinese. La specularità delle voci sopranili di Liù e quella di Turandot, fanno da contraltare in un'atmosfera dalla massa sonora imponente in cui Liù si caratterizza per il colore chiaro e vellutato perfettamente reso dalle sfumature sublimi di Katia Ricciarelli. Tuttavia, come si evince dalle parole della lettera del 1921 di Giacomo Puccini a Gilda Dalla Rizza, Liù non era affatto un personaggio marginale: "... penso che la piccola Liù sarà una parte per voi; non crediate che sia secondaria, tutt'altro; Turandot potrà essere adatta per la Gilda, ma per ora è sempre fra le quinte. Liù viene, mi pare, deliziosa". E "deliziosa" è a dir poco la voce della Ricciarelli in queste vesti. Negli spettrogrammi vengono rappresentati i versi "io l'ombra di un sorriso" e "Ah, pietà", in cui i filati e i ritenuti del soprano raggiungono un livello sofisticatissimo dell'uso della voce.

Lo spettrogramma evidenzia la sillaba "pi (età)" dell'ultimo verso dell'aria "Ah, pietà".
Segue la rappresentazione del filato che chiude l'aria.

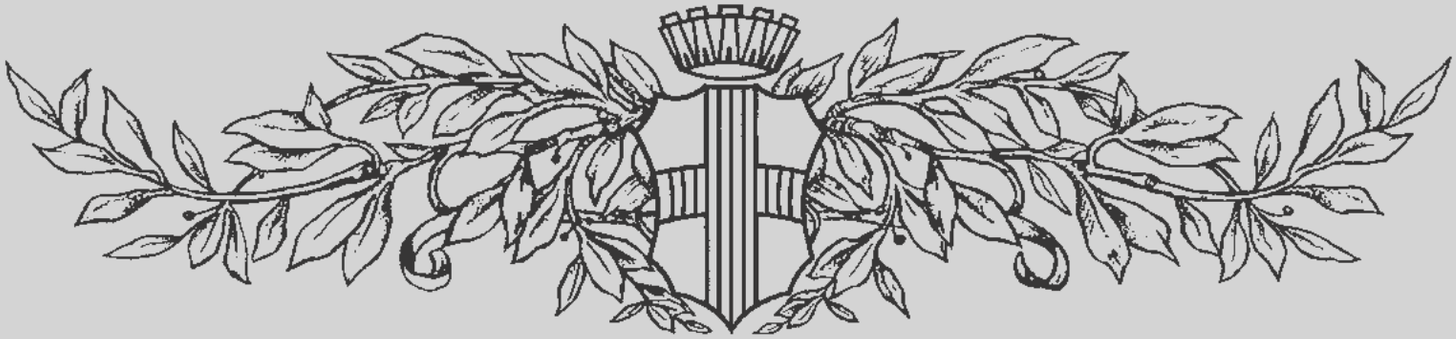
Le Grandi Voci dell'Arena di Verona, vol. 2
Direttore: Bruno Martinotti
Orchestra del Teatro Arena di Verona
Soprano (Liù) Katia Ricciarelli
Sede della registrazione: Teatro Filarmonico di Verona
Data: 14.5.1977

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

Lo spettrogramma evidenzia la parola "sorriso" nel verso "io l'ombra di un sorriso".

Premesso che, all'inizio dell'aria in cui è richiesta più energia, la Ricciarelli mostra una precisissima messa a fuoco, intensità timbrica, omogeneità e facilità nel passaggio di registro, sul finire dell'aria invece, realizza delle sfumature difficilissime e raffinatissime con le quali sublima la sensibilità e l'afflizione di un cuore devoto e affranto, come voluto dal compositore. Tali effetti si possono realizzare in funzione di una tecnica solida e probabilmente di una fervida immaginazione musicale. Così si evincono nelle immagini sia la preponderanza del colore azzurro che rappresenta un'emissione di fiato costante e in ritenuto, sia l'equilibrio del vibrato e la stabilità timbrica. Nella prima immagine si rappresenta il verso più importante del ruolo di Liù, ovvero quello in cui viene menzionato il "sorriso"; quel sorriso a cui si sacrificò in nome di una devozione che diventò simbolo del duello ancestrale tra Eros e Thanatos. Infatti nel primo spettrogramma si evidenzia il tratto della parola "ombra", da cui emerge un suono leggero e sospeso. Nella seconda immagine viene evidenziato il segmento che corrisponde all'enunciazione della parola "pietà", che mostra la messa a fuoco incisiva dell'attacco della voce all'inizio della frase, il quale avviene con molta energia e precisione, per poi aprire il suono a un lunghissimo filato che durerà circa sette secondi fino a dissolversi acusticamente nello spazio. Katia Ricciarelli rimarrà impressa per il timbro etereo, per la qualità musicale nella resa del fraseggio e per l'eleganza innata di quei filati e di quei pianissimi che restano tutt'oggi un mistero della natura umana.

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

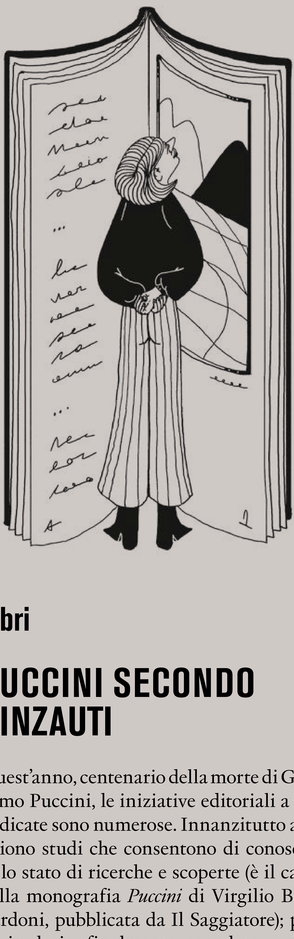


01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FIDANZI

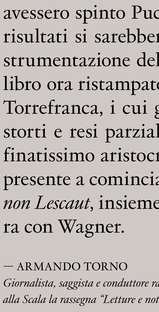
Libri

PUCCINI SECONDO PINZAUTI

Quest'anno, centenario della morte di Giacomo Puccini, le iniziative editoriali a lui dedicate sono numerose. Innanzitutto appaiono studi che consentono di conoscere lo stato di ricerche e scoperte (è il caso della monografia *Puccini* di Virgilio Bernardoni, pubblicata da Il Saggiatore); poi l'epistolario, finalmente completo, vedrà entro la fine del 2024 l'uscita del quinto volume (edito da Olschki).

L'autore di *Madama Butterfly*, che ha traghettato l'opera italiana dal melodramma di fine Ottocento al teatro moderno, che ha mostrato con le note l'uomo nuovo nella sua fragilità, è anche oggetto di una serie di libri che testimoniano il ritratto ormai passato alla storia. È il caso del saggio di Leonardo Pinzauti *Puccini: una vita*, ripubblicato con la prefazione di Angelo Foletto, che vide la luce in prima edizione nel 1974. È un libro ancora godibilissimo, scritto osservando la successione cronologica delle opere, ognuna delle quali diventa una storia a sé.

Pinzauti, violinista nell'Orchestra del Maggio Musicale, professore di Storia della musica al Conservatorio di Firenze, critico musicale, oltre l'uomo e il compositore analizza successi e momenti difficili, senza nascondere polemiche e passioni di un grande che, nota Foletto: "Era un artista vanitoso quanto fotogenico come nessuno".



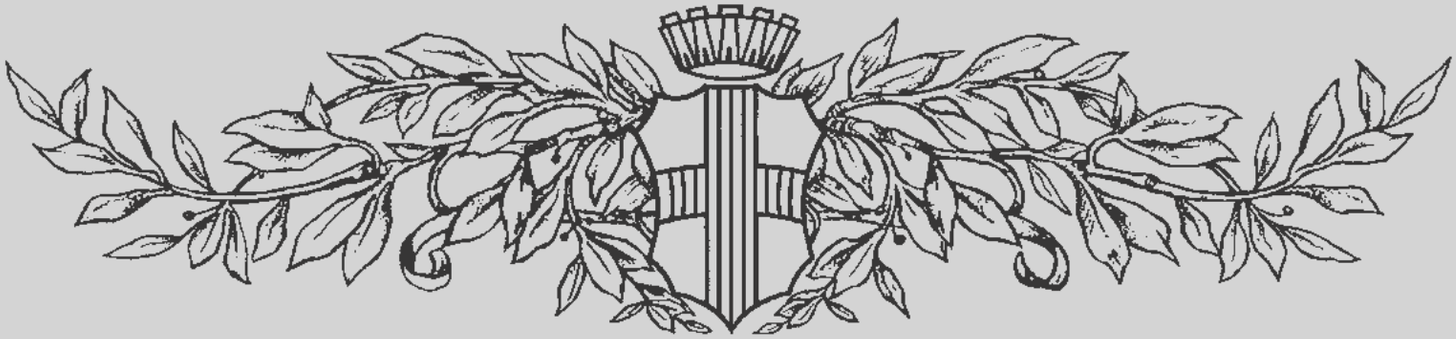
Leonardo Pinzauti

Puccini: una vita

pp. 224
Mind Edizioni
euro 19,50

C'è qualcosa in più che fa di questo libro una testimonianza preziosa. Pinzauti si laureò con Fausto Torrefranca, di cui divenne poi assistente all'università. Ora, proprio questi fu autore di un noto libello, pubblicato nel 1912 da Bocca: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Pinzauti ebbe occasione di ricordare che in là negli anni il suo maestro parlò di quel testo come di "un necessario peccato di gioventù"; anzi sosteneva che, a suo giudizio, quelle pagine avessero spinto Puccini a un'autocritica: i risultati si sarebbero visti nella raffinata strumentazione delle ultime opere. E nel libro ora ristampato vi sono riferimenti a Torrefranca, i cui giudizi nascevano "distorti e resi parziali dal suo astio di raffinatissimo aristocratico della cultura". È presente a cominciare dal capitolo su *Manon Lescaut*, insieme ai debiti di quest'opera con Wagner.

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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Dischi

KLEIBER DIONISIACO

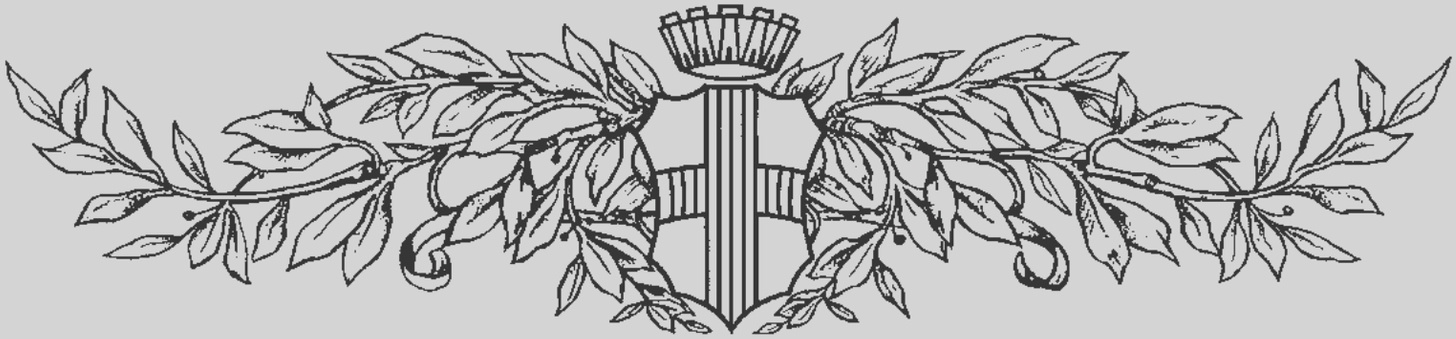
Il 13 luglio saranno passati vent'anni dalla morte di Carlos Kleiber (1930-2004): "morte" per modo di dire, perché le sue testimonianze discografiche – seppur centellinate – ci permettono di percepirne ancora la pulsante *presenza*. Bene ha fatto Deutsche Grammophon, in attesa dell'uscita prevista il 12 luglio del box Complete Recordings on DG (12 cd e 2 blu-ray), a ristampare la mitica interpretazione della Settima Sinfonia di Beethoven, e per di più in vinile, nella serie "The Original Source" (il che significa che la stampa, come sempre dovrebbe essere ma purtroppo raramente è, non è in digitale, ma in analogico). Questo LP di 180 grammi a tiratura limitata, fedelissimo alla fonte originaria, permette a chi non la possedesse già di godere di una lettura epocale della *Settima* nelle migliori condizioni possibili.

Carlos Kleiber
Wiener Philharmoniker
Deutsche Grammophon

Beethoven: Symphony No. 7
in A Major, Op. 92 (LP)

Cosa rese indimenticabile questa interpretazione? Si potrebbe pensare al perfezionismo di Kleiber, alla sua esigenza di trovare il suono e il fraseggio ideali. Ma in Kleiber l'idea di bellezza passa innanzitutto attraverso il dionisiaco, e persino il labile e l'effimero: la perfezione non è un obiettivo, ma qualcosa che semplicemente "accade" nella relazione fra il direttore e l'orchestra. L'idea nietzscheana della *Settima* come "apoteosi della danza" trova in Kleiber un interprete eletto: i quattro movimenti costituiscono infatti una sorta di crescendo in cui il carattere rivoluzionario del messaggio beethoveniano si afferma con una libertà sempre maggiore. Il primo movimento, pur lungi da rigidezze di carattere strutturalista e molto vario negli affetti e nelle dinamiche, mantiene un certo ordine classico, innanzitutto nella regolarità del tactus. L'*Allegretto*, che spesso a quell'epoca veniva eseguito come un "andante" o quasi come una marcia funebre, è giustamente in un tempo piuttosto mosso: non per renderlo più spensierato, ma per farne l'archetipo del passo di un *Wanderer* che sfida le tempeste della vita. Il ritmo dattilico dell'*Allegretto*, con Kleiber, non ha nulla di cupo o rassegnato: è dolente, ma esprime anche un'appassionata *Aufhebung*, il "superamento" della sofferenza attraverso l'esaltazione dionisiaca della musica. Kleiber delira (nel senso etimologico di "uscire dal solco") nello sfrenato *Presto* dello Scherzo, a cui contrappone un Trio ipnotico nei suoi moti circolari, e conclude con un *Allegro con brio* che è quasi un sabba, liberissimo e al contempo inesorabile, senza il minimo cenno di ritardando nelle travolgenti battute finali.

— 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"



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Il patrimonio degli archivi del Teatro

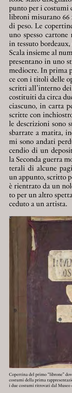
IL QUARTO ENIGMA DI TURANDOT

È del 2018 lo straordinario ritrovamento di alcuni costumi della prima assoluta di Turandot, quando il Museo del Tessuto di Prato e la Sartoria della Scala hanno incrociato i dati relativi a un misterioso baule

Fra tutte le opere realizzate da Giacomo Puccini, *Turandot* è quella che ancora oggi ci riserva continue sorprese e mistero possibile. Ha di interpretazione, che interessano non solo la componente musicale, ma anche la scena in scena. *Turandot*, dopo arricolate e note vicende, approda al Teatro alla Scala per la sua prima rappresentazione nel 1926 diretta da Arturo Toscanini. Nel 2018, quando il Museo del Costume di Prato contattò la sartoria del Teatro alla Scala e con grande sorpresa da parte degli addetti ai lavori, annunciò il ritrovamento dei primi costumi di *Turandot*, l'entusiasmo crebbe.

Costume ritrovato del II atto di *Turandot* indossato da Rina Kerna

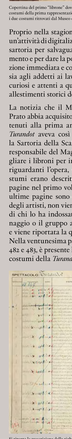
Lo straordinario ritrovamento di un nucleo di costumi e gioielli di scena riconosciuti alla prima assoluta dell'ultima opera del grande compositore è dovuto a un grande lavoro di valorizzazione messo appunto dal Museo del Tessuto di Prato. Tutto inizio nei primi mesi del 2018, quando al Museo venne proposto di acquistare un misterioso baule contenente materiale eterogeneo proveniente dal guardaroba del soprano pratese Iva Pacetti, morto-ta nel 1981. La direzione del Museo, che normalmente riserva molta attenzione ai documenti che riguardano le opere della città e che aveva colto l'oggettiva particolarità dei costumi contenuti nel baule, accolse quei materiali, nella fiducia con-vinzione che avrebbero un giorno dato il loro contributo. I successivi studi condotti alla conservatrice del Museo, Doctor A. Degl'Innocenti, hanno confermato la natura dei costumi e di alcuni dei gioielli di scena ma, sopratutto, hanno permesso di riconoscerli quelli disegnati e realizzati per la prima assoluta di *Turandot* dal costumista del Teatro alla Scala Luigi Sapelli (in arte Caramba) e indossati da Rosa Raisa. Il primo soprano ha avuto a interpretare il ruolo della principessa di gelo. I riscontri iconografici non lasciano dubbi: si tratava di costumi della prima scaligera di *Turandot* dari per irremediabilmente persi sotto le macerie. Il risparto che l'immenso Magazzino della Sartoria del Teatro alla Scala presso i Laboratori Ansaldo porta il nome dell'Luigi Sapelli, primo vero costumista del Novecento, colui che ha firmato gli spettacoli scaligeri per oltre vent'anni e ha segnato una sua Sartoria di costume cine-teatrale. Su cosa sia successo ai costumi della sua mostre, avvenuta il 10 novembre 1956, non c'è memoria scritta e tutt'ora ci si chiede se ci sarebbero mai ritrovati dal 1920 alla fine degli anni Trenta fosse-ro già depositati presso i Magazzini Bovisa del Teatro alla Scala o ce li si sarebbe seguito, un lascito da parte dei famigliari. La Seconda guerra mondiale ha cancellato-persino la sua Sartoria. Ciò che si sa è che intorno al 1956-1957 sono stati completati gli inventari nei quali, accanto a ogni numero e a un minimo ter-mine identificativo i singoli capi, si leggono accurate descrizioni dei tessuti, dei materiali e delle sologie in uso solo in quegli anni. All'interno di questi costumi, sulle fodere, sono cucite etichette con i numeri dei costumi e centimetri di diametro. Sui timbri si leggono un numero riportato con pennino e la dicitura "Proprietà del Teatro Alla Scala" Ciò che invece spesso non si sa è che le etichetta originali della Sartoria Caramba, che avrebbe permesso di individuare il titolo della spettacolo. Il personaggio e l'interprete. Nel Magazzino Costumi sono presenti ben millecinquecento armadi dove sono appesi i costumi legati esclusivamente agli spettacoli andati in scena dagli anni Cinquanta e Sessanta, oltre a varie scatole-armadi ancora piegati e capi. Tutti i capi di questi millecinquecento armadi sono dotati ciascuno di cartellino con il numero di dagli anni Quaranta. Oggi invece si fa spesso uso di questi libroni come verifica e controllo sui cartelloni di costumi rimasti che sono in possesso della Sartoria Scala e la descrizione fatta spuai un secolo prima, e il riunione coincidente dell'inventario incrociao permette di dare un titolo ai costume, di datarlo, di sapere quale stagione l'avesse indossato e da quale artista fosse stato disegnato. Come avvenuto appunto per i costumi di *Turandot*. I quattro libroni misurano 66 x 54 x 50 cm per 1 kg di peso. Le copertine sono realizzate con uno spesso cartone rigido, sono rivestite in tessuto bordeaux, recano il nome della Scala insieme al numero di inventario e si presentano in uno stato di conservazione mediocre. In prima pagina si trova l'indicazione della data dell'opere e del titolo, scritti all'interno del volume. Questi sono costituiti da circa duecento grandi pagine cucite, in carta pesante con timbro e scritte con inchiostro nero. In alcuni casi le descrizioni sono state successivamente sbiadite a mattita, indicando che i costumi sono andati perduti a seguito dell'incendio di un deposito in Bovisa durante la Seconda guerra mondiale. Nei fogli laterali di alcune pagine capita di trovare appunto, scritto poche ti-tolo, costume o e rientrato da un noleggio o da un prestito per un altro spettacolo o perché è stato cedutto a un artista.



Copertina del primo "libone" dove è contenuta la descrizione dei costumi della prima rappresentazione di *Turandot* nel 1926, composti dal costumista ritrovati dal Museo del Tessuto di Prato nel 2018

Proprio nella stagione in corso è iniziata un'attività di digitalizzazione dei libroni di sartoria per salvaguardarli del deteriaramento per dare la possibilità di consultarne immediata e costante con fruizione agli addetti ai lavori ai ricercatori curiosi e artenti a quanto avvenuto negli allestimenti storici della Scala.

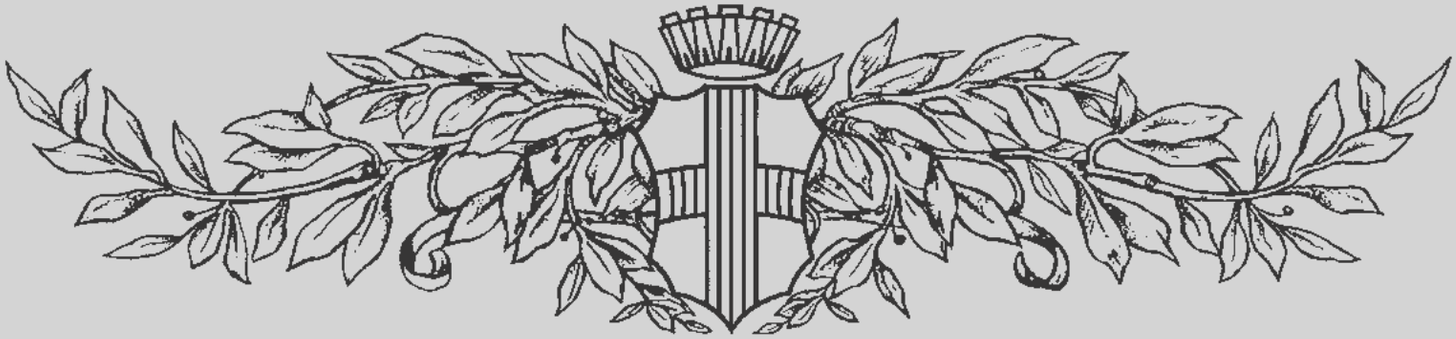
La notizia che il Museo del Tessuto di Prato abbia acquistato dei costumi appartenuti alla prima andata in scena della *Turandot* aveva così tanto entusiasmato la Sartoria della Scala che Rita Cirtterio, responsabile del Magazzino, iniziò a sfogliare i libroni per individuare le pagine riguardanti l'opera, scoprendo che i costumi erano descritti per ben ventuno pagine nel primo volume. Soltanto le ultime pagine sono dedicate ai costumi degli artisti, non viene mai citato il nome di chi lo ha indossato, ma solo il personaggio o il gruppo al quale apparteneva e viene riportata la quantità dei costumi. Nella ventunesima pagina, ai numeri 481, 482 e 483, è presente la descrizione dei tre costumi della *Turandot*.



Si riporta l'intestazione delle righe 481, 482 e 483 della pagina dell'inventario, con le abbreviazioni adoperate dall'amanuense: Turandot/ Principessa di gelo/ Rina Kerna/ Costume/ Ricamato/ Ambal/ Elm/ Marabù/ Abito/ Bro/ gazza/ Spiro/ manica/ con coda/ ornamenti/ piume/ ricam/ e gazza/ pendagli/ fiocchi/ e/ perle/ fodera/ ambal/ Bro/ velo/ con pagliet/ velo/ chiffon/ bianco/ ricam/ de/ gr/ fiocchi/ e/ Rina/ Turandot/ abito/ Rice/ con/ con coda/ ricamo/ e/ ricam/ ambal/ Bro/ Rina/ Turandot/ Mant/ Ricam/ Ambal/ Elm/ Bro/ gazza/ spiro/ con/ Rosaja/ con/ ricam/ e/ manica/ Ambal/ e/ gazza/ spiro/ ricam/ ambal/ e/ coll/ spiro/ ricam/ chiffon/ e/ coll/ spiro/ ricam/ gioiello/ scarp/ Gran/ mante di/ ermi/ Rosaja/ e/ ricam/ Rice/ accessori/ per/ ver/

Il testo presenta numerose abbreviazioni fatte da chi, a fronte di scrivere descrizioni più stessi dati, si serve di forme accorciate. Chi ha dettato e scritto tali testi l'ha fatto avendo di fronte questi abiti fantastici ed era ignaro del fatto che il Museo del Tessuto di Prato li avrebbe riportati oggi intanto vita. Il fortunato ritrovamento e l'acquisizione di questi materiali hanno permesso di affrontare una riflettura complessiva del progetto dell'allestimento scenico, aggiungendo nuove informazioni nuovi documenti sul caso dei costumi. Già nei primi anni Ottanta si riveniva in via definitiva l'apparitenza dei costumi scaligeri a Caramba, escludendo del tutto l'attribuzione a Umberto Brunelleschi, e confermando l'quarto enigma di Turandot", perché non si capiva il motivo del non ritrovamento dei costumi di scena. Quando i costumi chiamati in causa erano stati ritrovati, ci si rendeva conto che l'opera di una così complessa macchina teatrale, conosciuta nonostante la mancanza di pratica della messa in scena di Caramba, la sua capacità di risoluzione rapida delle criticità scenotecniche. Per quanto riguarda, alla disposizione scenica dei personaggi alla performance aroriale. Si può concludere che il merito di Caramba sia stato quello di aver elaborato un'immagine scenica di *Turandot*, nonostante sia stata una delle opere forse più rappresentate, a cui si deve l'immaginario collettivo di Turandot che richiama l'ad un Oriente fantastico più che filologico".

LUCIANA RUGGIERI
Docente, Esperto, Amanuensi storici e costumi
Sartoria Teatro Alla Scala
Responsabile Magazzino Costumi



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

GAETANO GRAUS

Dopo quarant'anni nel reparto macchinisti della Scala, Gaetano Graus è uno dei testimoni privilegiati della trasformazione della Scala in un teatro moderno

Ponti meccanici, pulegge, ma anche bracci motorizzati e *console* elettroniche: dietro la magia di uno spettacolo alla Scala si nasconde un meccanismo complesso, erede del passato ma capace di intercettare le tecnologie più innovative. Tra gli artefici di queste illusioni sceniche dalla tecnica prodigiosa c'è Gaetano Graus, che per 43 dei suoi 64 anni ha tirato le fila, insieme ai suoi colleghi, delle grandi macchine scaligere. Alla vigilia del suo pensionamento, ripercorriamo dal suo punto di vista unico gli ultimi quattro decenni di vita di palcoscenico del Teatro.

CM Quando ha cominciato a lavorare alla Scala? In cosa consiste esattamente il suo ruolo?

GG Ho cominciato il mio viaggio nel lontano gennaio del 1981: arrivai da Napoli, poco più che ventenne, alla Piccola Scala. È un luogo che ha visto alternarsi nomi importanti come Peter Ustinov e Luca Ronconi, Gae Aulenti e Mauro Pagano. In un ambiente come quello ho avuto anche la fortuna di lavorare per un mese di prove con Eduardo De Filippo: credo che, dopo i fasti degli anni Cinquanta, quel periodo sia stato l'apice di questo Teatro. Adesso, dopo quarant'anni, sono vicecapo reparto macchinisti. Ci definiamo "animali da palcoscenico": prendiamo in mano uno spettacolo dall'inizio alla fine e lo mettiamo in scena e seguiamo le prove fino alla prima. C'è un contatto diretto con scenografi e registi, come Robert Carsen, Davide Livermore e Mario Martone.

CM Com'è il rapporto con questi registi?

GG Si crea una sorta di empatia. Hanno bisogno di noi, perché siamo le persone a cui loro si affidano per la realizzazione dello spettacolo. Per una serie di fortunate coincidenze – ma anche perché facciamo tante produzioni – mi è capitato spesso di lavorare con registi al loro primo spettacolo alla Scala, come Livermore, Michieletto e Martone, e questo ha creato un rapporto di fiducia e stima reciproca. Michieletto, ad esempio, ha fatto il suo primo spettacolo qui, *Un ballo in maschera*, che era molto complesso, e ancora oggi quando ci incontriamo mi ricorda di quella volta. Anche con gli altri si è creato un bel rapporto e spesso quando tornano in Scala si ricordano di me. Un rapporto privilegiato ce l'ho con Carsen.

CM Come mai?

GG A lui è legato il ricordo della mia prima inaugurazione del 7 dicembre, il suo *Don Giovanni* nel 2011: è lì che è nato il rapporto straordinario che ho con lui. Il periodo precedente allo spettacolo ovviamente è frenetico. Ricordo che il 20 novembre, che era il mio compleanno ed era domenica – e quindi il mio giorno di riposo – mi avvicinai al maestro e gli dissi che non ci sarei stato. Lui mi chiese come fosse possibile non essere presente in Teatro, e dicde l'impressione di essere infastidito dalla mia assenza. Rimasi un po' male per il suo atteggiamento e andai dal mio capo, scambiando il mio turno con un collega per essere in Teatro quella domenica. Tornai da Carsen e gli dissi che ci sarei stato. Il giorno dopo mi fece recapitare un biglietto, per ringraziarmi. Sono piccolezze, ma restano per sempre. Tutte le volte che torna alla Scala, Carsen ricorda questo episodio.

CM La regia, con tutte le sue scelte, ha una componente tecnica e una creativa. C'è un equilibrio tra le due? Quanto intervenite voi?

GG Sì, i registi e gli scenografi espongono le loro idee e noi cerchiamo di soddisfarle. A volte le richieste sono molto esigenti, perché gli spazi e la macchina teatrale lo permettono. La Scala è la Scala. Ho in mente di quello che permette adesso la tecnologia che impieghiamo è il *Don Pasquale* che abbiamo ripreso da poco, con la regia di Davide Livermore – il mio ultimo spettacolo. Abbiamo delle scene velocissime che passano dalla Stazione Termini all'Appia Antica in un minuto: sono dei frangenti in cui cerchi di sincronizzare tutto e gli ordini via radio hanno un ritmo serrato, per far sì che tutto riesca nei tempi previsti dalla regia. Non c'è margine di errore.

CM Una volta però era tutto diverso, anche se con gli stessi altissimi standard. Come ha visto l'evoluzione del dietro le quinte della Scala negli ultimi quarant'anni?

GG È cambiato tutto, anche tecnicamente. Gli spazi sono più ampi prima eravamo relegati in spazi angusti, dove era difficile mettere in scena opere come *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* di Zeffirelli o la *Turandot* sempre di Zeffirelli. Oggi scenografi e registi possono spaziare in altezza, larghezza e profondità. Prima eravamo limitati, adesso possiamo fare cose sorprendenti. Siamo passati da un teatro tradizionale, fatto di pittura e tele, che aveva il suo fascino, a un teatro moderno. Abbiamo collaborato anche con grandi architetti, come Gae Aulenti, che ha fatto dei lavori eccezionali per Ronconi. Oggi c'è questa pretesa di spettacoli imponenti e vistosi perché gli spazi e la macchina teatrale lo permettono.

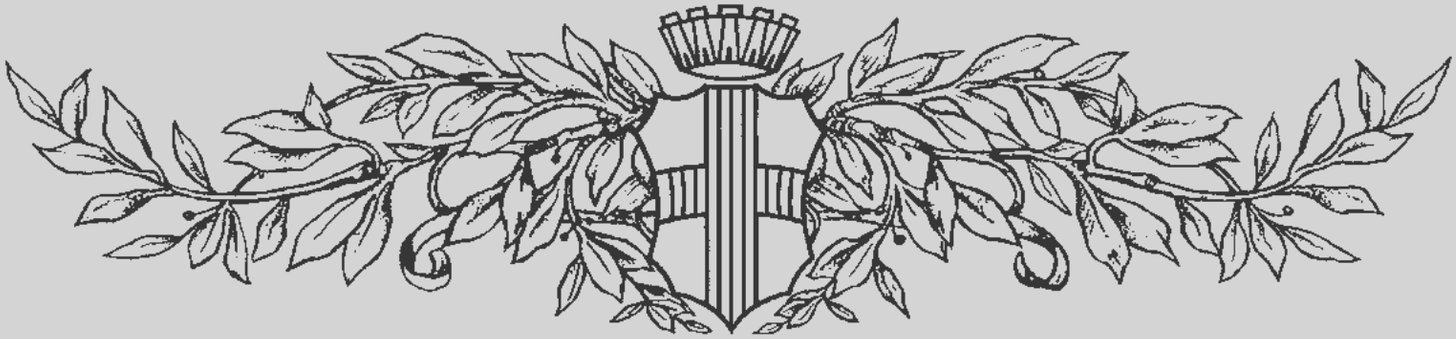
CM Dei personaggi che ha visto avvicendarsi, chi ricorda meglio?

GG Difficile da dire, perché da giovane ero completamente affascinato da quello che vedevo ogni giorno: osservare Strehler in sala o sentire Pavarotti cantare era incredibile. Ricordo molto bene però Eduardo De Filippo alla Piccola Scala, anche se parliamo del 1982, durante la realizzazione della *Pietra del paragone* di Rossini. Un aneddoto: c'era un tenore messicano, un uomo alto con i baffi. Stava interpretando una scena, appoggiato a un divanetto, quando De Filippo corse dalla platea e lo strattonò per il braccio, chiedendogli in dialetto napoletano: "Ma che stamo facendo? La cantata del pastore?", in riferimento a un'operetta napoletana. Era un uomo straordinario: alloggiava all'Hotel Marino alla Scala, in Piazza della Scala, e restava in Teatro ben oltre la mezzanotte, pur di fare qualche piccola modifica. Di lui, molti anni dopo, mi colpì una frase detta in un'intervista: "Fare teatro sul serio significa sacrificare una vita!". L'ho sentita e ho avuto una sorta di rivelazione.

CM Un ultimo ricordo legato al Teatro?

GG Durante il trasloco dalla Scala agli Arcimboldi, uno degli ultimi giorni: ormai era stato smembrato tutto, uffici svuotati, la gente che andava via... allora, come quando accadono i traslochi, la gente lascia di tutto. E io andavo in giro per gli uffici, le stanze e i camerini a cercare. Erano uffici importanti, dove erano stati Toscanini, la Callas... solo il pensiero mi inebriava! A volte trovavo oggetti, carte che riportavano alla memoria gli anni Quaranta. Scoprire i meandri del Teatro, vedere queste cose... la Scala aveva subito i bombardamenti del Dopoguerra, ma le strutture erano quelle del Settecento. Mi emozionava molto. Sarò per sempre legato a questo Teatro, e sono contento che anche i miei figli facciano parte di quella che per me è stata una grande famiglia. Sarà un termine vetusto, ma sono orgoglioso di definirmi scaligero.

— CARLO MAZZINI
Presidente nazionale 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



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 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

BALLETTO

17 (anteprima Under30),
18, 20, 29,
31 DICEMBRE 2024;
3, 4, 5 (2 RAPPR.), 7, 9, 10, 11,
12 GENNAIO 2025

LO SCHIACCIANOCI
Rudolf Nureyev

28 FEBBRAIO;
1, 4 (2 RAPPR.), 6, 7,
12 MARZO 2025

KRATZ / PRELJOCAJ / DE BANA
Solitude Sometimes
Philippe Kratz

Annonciation
Angelin Preljocaj

Carmen
Patrick de Bana

3 MARZO 2025

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

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

PEER GYNT
Edward Clug

15 MAGGIO 2025

GALA FRACCI
Quarta edizione

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

PAQUITA
Pierre Lacotte

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

IL LAGO DEI CIGNI
Rudolf Nureyev

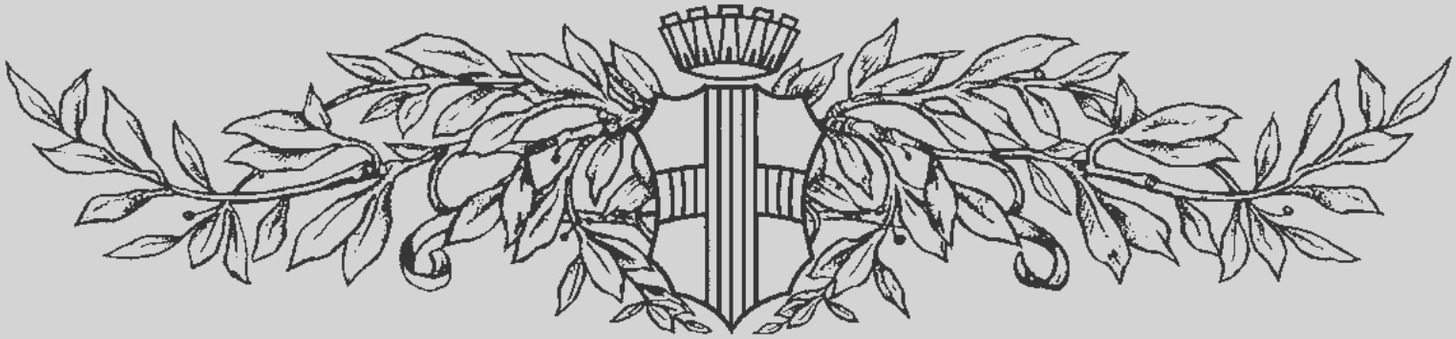
22, 23, 24, 25, 26, 27,
30 SETTEMBRE;
2, 3 OTTOBRE 2025

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

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

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Campagna Abbonamenti 24/25

ISTANTE MAGICO

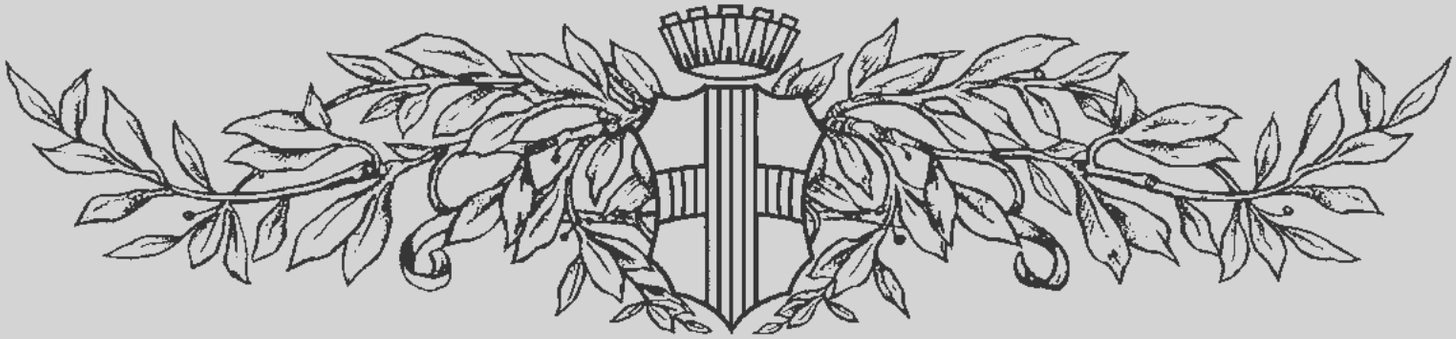
TEATRO ALLA SCALA

Design Tomo Tomo / Foto di Brescia - Amisano

Sponsor Principale della Stagione

INTESA SANPAOLO

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 06–07/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:
Tomo Tomo e Kevin Pedron
con Jacopo Undari
STAMPA: AGPRINTING
EDIZIONE DIGITALE INTERATTIVA:
Ottavio Barbieri · Goodloop

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

COPERTINA: Bozzetto di Eleonora Peronetti, Paolo Gep Cucco, Davide Livermore per *Turandot*