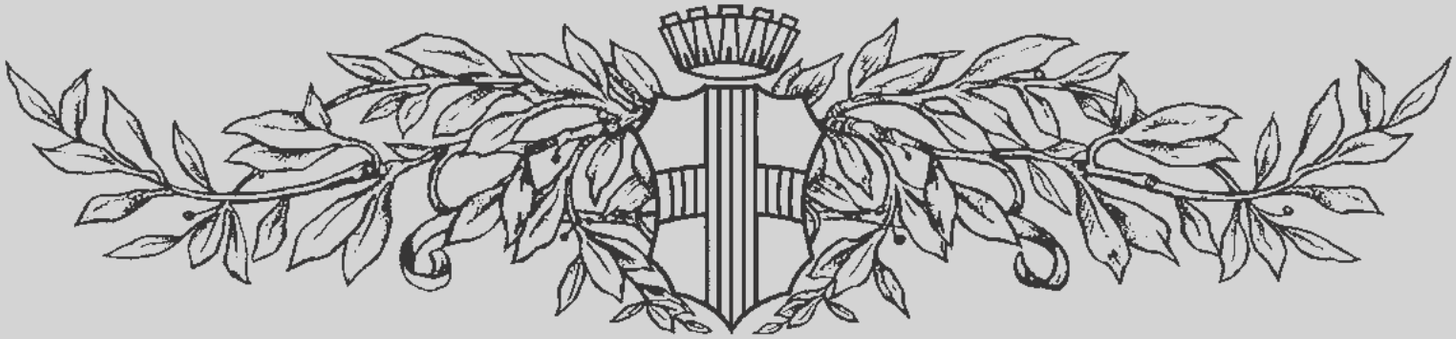
Rivista del Teatro 05/24

LA SCALA

Riccardo Chailly, Virna Toppi,
Alice Mariani, Claudio Coviello,
Nicola Del Freo, Filippo Gorini,
Marco Momi, Franco Fantini,
Laura Contardi



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

EDITORIALE

Due anniversari per due vette del repertorio sinfonico-corale: la Sinfonia n° 9 di Ludwig van Beethoven fu eseguita per la prima volta duecento anni fa, il 7 maggio 1824, al Theater am Kärntnertor di Vienna, mentre Giuseppe Verdi dirigeva la sua *Messa da Requiem* nella Chiesa di San Marco centocinquanta anni fa, il 22 maggio 1874. Il Teatro alla Scala celebra le ricorrenze con due esecuzioni dirette dal Maestro Riccardo Chailly, cui abbiamo dedicato la copertina di questo numero e che è sul podio nel mese di maggio con sette serate per quattro programmi. Oltre alla *Nona* e al *Requiem*, il Maestro prosegue infatti il percorso sulle sinfonie di Prokof'ev eseguendo il 13 maggio con la Filarmonica della Scala la *Terza*, affiancata al Concerto n° 1 di Čajkovskij con Alexander Malofeev, mentre dal 27 per la Stagione Sinfonica si annunciano imperdibili le serate dedicate alla Seconda scuola di Vienna. Un tour de force per direttore e orchestra, chiamati a confrontarsi in poche settimane con generi, epoche e stili differenti, dopo aver affrontato insieme *La rondine* di Puccini nel mese di aprile. L'Orchestra scaligera torna sulle nostre pagine con un ricordo di Franco Fantini, leggendaria spalla scomparsa novantanovenne pochi giorni fa, cui il Teatro dedicherà un incontro l'8 maggio con la partecipazione del Quartetto della Scala e una nuova presentazione del suo volume di memorie.

A maggio torna in scena con Evelino Pidò e un cast di livello il fortunato *Don Pasquale* secondo Davide Livermore, animato dai favolosi costumi di Gianluca Falaschi: lo presentiamo con un'introduzione di Raffaele Mellace e le consuete panoramiche delle produzioni internazionali curata da Luca Baccolini e della discografia a cura di Luca Chierici, oltre che con un intervento di Gabriele Dotto sulla sostituzione del corno con il violoncello nel solo della Sinfonia e l'analisi vocale di diverse Norine con Lisa La Pietra.

«*Don Pasquale* non è un'opera comica, è un dramma profondamente malinconico»

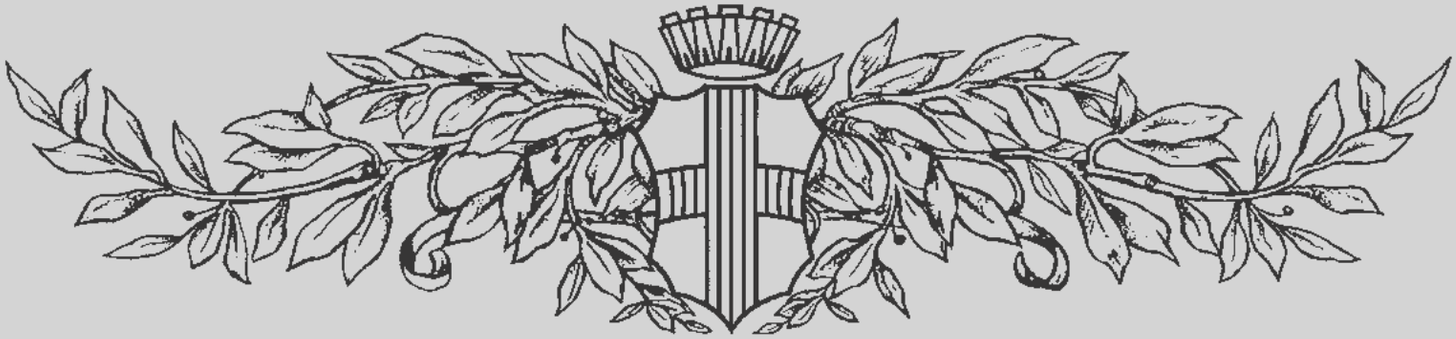
— DA *IL SIPARIO ROSSO* DI GIANANDREA GAVAZZENI

Ripresa anche per *La bayadère* secondo Nureyev e Spinatelli, cui dedichiamo uno scritto di Marinella Guatterini e le analisi dei ruoli principali, spesso veramente rivelatrici, svolte da quattro dei protagonisti: Virna Toppi, Alice Mariani, Claudio Coviello e Nicola Del Freo.

Al balletto è dedicata anche la rubrica sui colleghi scaligeri, che vede protagonista la maître Laura Contardi. Spazio – non solo scaligero – a Milano Musica, il festival di musica contemporanea diretto da Cecilia Balestra, con due interviste sul dialogo tra musica d'oggi e capolavori del romanticismo: Luca Ciammarughi parla con Filippo Gorini del suo recital che accosta Kurtág, Ogura e Schubert e Valerio Sebastiani ci fa raccontare dal compositore Marco Momi il suo pezzo *Kinderszenen*, con il pensiero a Schumann.

Infine, dalle pagine accanto vi guarda un nobile e torvo Mefistofele accompagnato da fantasiose creature diaboliche. Insieme a loro, un Carlos e un Silva in sontuoso abbigliamento d'epoca per *Ernani*. Sono riproduzioni di figurini disegnati da Nicola Benois per i costumi di scena di *Ernani* della Stagione 1958/59 e per *Mefistofele* del 1963/64, indossati da Ettore Bastianini, Nicola Rossi Lemeni e Nicolai Ghiaurov. Usciti dall'Archivio in tempi e circostanze ignote, sono ricomparsi sul mercato e sono stati riconsegnati all'Archivio stesso grazie alla collaborazione con la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia, andando ad aggiungersi ai 509 bozzetti e 1663 figurini realizzati dallo scenografo nei quasi cinquant'anni di carriera scaligera. Il recupero dei figurini, che saranno visibili in una piccola esposizione straordinaria nelle sale del Museo, è un primo risultato, limitato ma concreto, dell'attività dell'Archivio Storico Artistico. La volontà del Sovrintendente Meyer di riprendere il lavoro di salvaguardia, catalogazione e condivisione dell'immenso patrimonio custodito negli archivi scaligeri apre uno scenario di enormi opportunità e anche urgenze operative. Dalla valorizzazione anche espositiva dei costumi storici alla salvaguardia della memoria sonora del Novecento scaligero, il rinnovato impegno nella cura del patrimonio storico sarà una delle grandi sfide per il Teatro negli anni a venire.

— PAOLO BESANA
Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

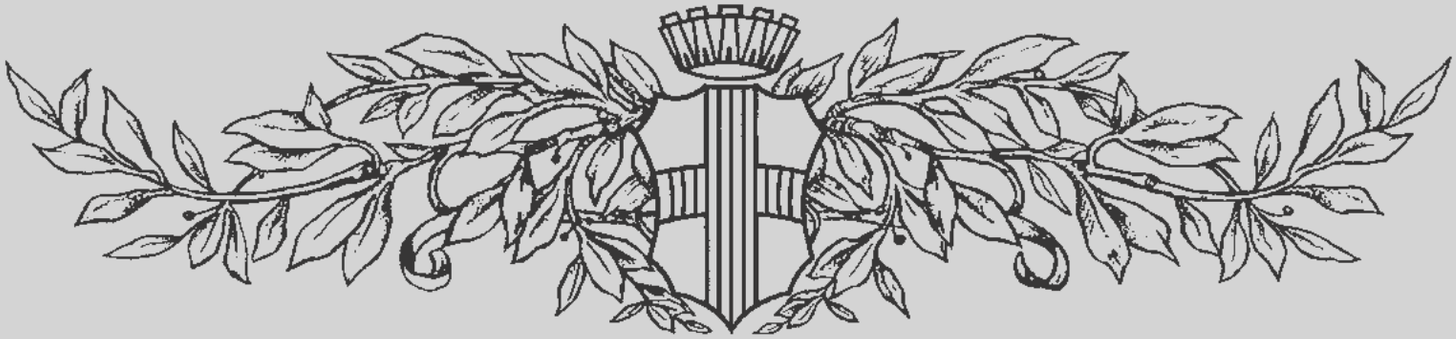
04 RUBRICHE

Figurino di Nicola Benois per *Mefistofele*, 1964

Figurini di Nicola Benois per i ballerini nel *Mefistofele*
di Arrigo Boito, 1964

Figurino di Nicola Benois per Don Carlo nell'*Ernani*
di Giuseppe Verdi, 1959

Figurino di Nicola Benois per Silva nell'*Ernani*
di Giuseppe Verdi, 1959



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

01

OPERA

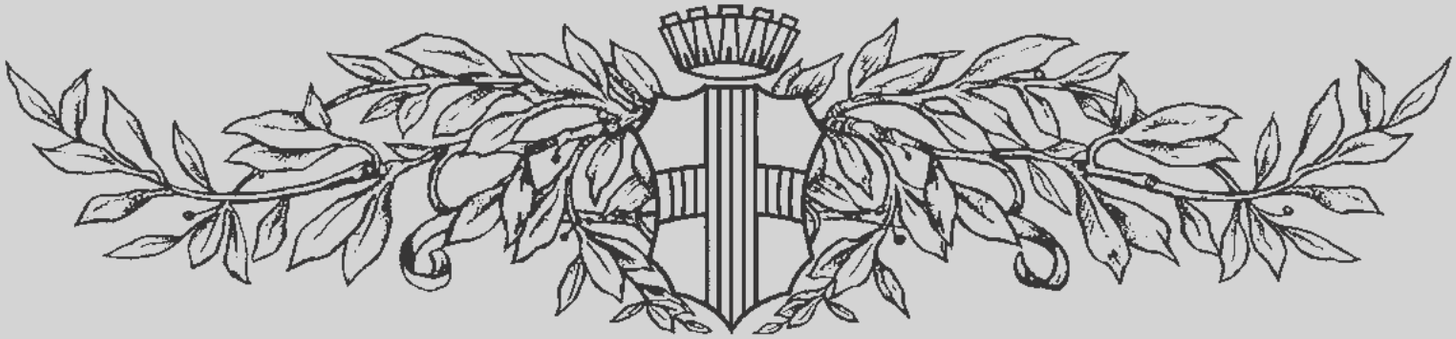
INTRODUZIONE
Don Pasquale
↘

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Don Pasquale
nel mondo
↘

APPROFONDIMENTO
Don Pasquale
in disco
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Ambrogio Maestri, Mattia Olivieri,
direzione di Riccardo Chailly,
regia di Davide Livermore, 2018



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

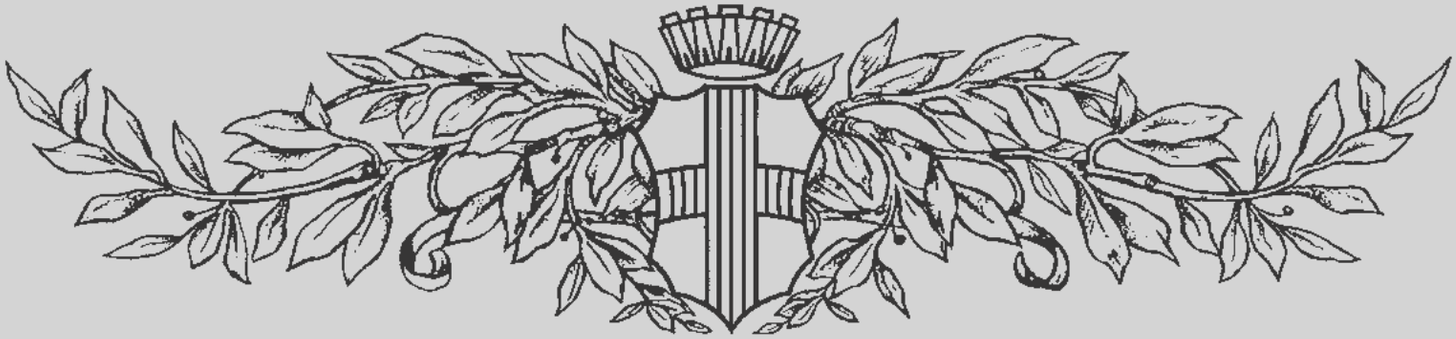
Direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, 2018

DON PASQUALE

Con *Don Pasquale* Gaetano Donizetti completa, poco prima di sprofondare nel gorgo della malattia, la propria formidabile trilogia comica, inaugurata con *L'elisir d'amore* e proseguita, a Parigi e in francese, con *La fille du régiment*. In poco più di un decennio il compositore bergamasco, in stato di grazia, riforma il fortunatissimo modello del comico rossiniano in direzioni diverse, con tre titoli stabilmente insediati nel repertorio internazionale. Il terzo capolavoro imbocca in particolare la strada della commedia di carattere, che scruta la nostra umanità attraverso quattro tipi, uno per ciascun ruolo vocale dell'opera buffa di primo Ottocento (il *Barbiere* docet): basso buffo, baritono, tenore e soprano. E tuttavia, questi quattro personaggi, tipi non lo restano a lungo. C'è infatti nella tessitura di questi caratteri una conoscenza dolorosa della vita e delle sue dinamiche di cui la musica di Donizetti mostra tracce evidenti nelle frequenti *nuance* malinconiche che l'attraversano, con il contributo rilevantissimo di un'orchestra impiegata con straordinaria sensibilità, ben oltre le convenzioni coeve (proverbiale l'introduzione della tromba all'aria di Ernesto, a incarnare lo spettro tetro della solitudine che angoscia il giovane; ma indimenticabile è già la voce del violoncello che si leva nella sinfonia). Le arie in cui, all'avvio dell'azione, ciascun personaggio presenta la propria natura e la condizione esistenziale che l'individua sono piccoli capolavori di caratterizzazione, frutto della mano felice di un autore che, ormai al termine della carriera, per decenni aveva prestato vita, caratteri e movimento a decine di fantasmi scenici in ogni genere, comico, serio e semiserio. Perfino l'apporto corale risulta memorabile in questa partitura, trascorrendo dall'elegia di una serenata notturna alla frenesia dello scompiglio in cui è piombata la casa, un tempo sonnolenta e tranquilla, di Pasquale da Corneto. Nel funambolico e perfetto equilibrio tra *verve* sfrenata e meditazione sui comportamenti umani, il *Don Pasquale* è di casa in questo Teatro, i cui complessi ne assicurarono nel 1932 la prima registrazione mondiale, con l'Ernesto di Tito Schipa. Vi ritorna oggi nel fortunato allestimento firmato da Davide Livermore che nel 2017/18 ha incarnato l'ultima metamorfosi della lunga storia scaligera di questo titolo, approdato prestissimo alla sala del Piermarini, dove lo si vide per la prima volta per l'inaugurazione della Stagione di Pasqua, 17 aprile 1843, ad appena tre mesi dal debutto parigino.

— 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

FOTOGRAFIA © CLIVE BARDA

Heidi Stober, Lawrence Brownlee, direzione di Giuseppe Finzi, regia di Laurent Pelly, San Francisco Opera, 2016

DON PASQUALE NEL MONDO

"Scemo di cervello chi s'ammoglia in vecchia età", canta Norina nel finale di *Don Pasquale*, mettendo il sigillo a un'opera la cui comicità realistica supera i meccanismi "assoluti" rossiniani, aprendosi così a un ventaglio amplissimo di possibili soluzioni teatrali. L'ultimo capolavoro buffo di Donizetti è entrato negli anni Duemila con l'allestimento fiorentino di Jonathan Miller (approdato poi anche alla Scala). Nel 2001 il regista inglese costruì una gigantesca casa di bambole con tutti i vani aperti sulla platea, in modo da far gustare simultaneamente l'azione e le controscene, dal piano terra alle soffitte: uno spettacolo molto british, nel ritmo, nell'eleganza e nel tono distaccato. Dieci anni dopo Mariame Clément a Glyndebourne affondava il bisturi con una produzione di grande successo, caratterizzata da una visione cupa, che esaltava il cinismo di Malatesta, lasciando allo spettatore l'idea che questi e Norina avessero sempre intrecciato una relazione a scapito delle prospettive di felicità di Ernesto. Visto dall'America, ma con occhi francesi, il *Don Pasquale* di Laurent Pelly dal 2014 al 2016 viaggiò da Santa Fe verso San Francisco facendo emergere tanto il lato oscuro quanto la leggerezza di quest'opera. I due futuri sposi non erano certo visti come esempi di virtù: fumatrice, bevitrice e con attitudine persino violenta nei confronti di Don Pasquale, Norina; Ernesto, dal canto suo, era invece costantemente preoccupato di perdere il suo stile di vita dispendioso. Anche le scene si adattavano a questi personaggi deformati, creando illusioni visive con effetto "sottosopra".

Nel 2015 Irina Brook (che alla Scala ha appena firmato la nuova produzione della *Rondine*) riportò *Don Pasquale* all'Opera di Stato viennese dopo un'assenza trentennale: l'ambientazione suggeriva un locale notturno americano anni Cinquanta piuttosto fatiscente gestito dal "Don", mentre Norina vi lavorava come cantante. In tempi recenti è stato Damiano Michieletto (2019, tra Parigi, Londra e Palermo) a privilegiare l'indagine sui personaggi rispetto al loro ambiente. Prova ne è stata la definizione dello spazio teatrale, una struttura stilizzata di una casa disegnata con luci al neon. Il suo spettacolo è risultato così un'analisi cruda e amarissima sul desiderio irrealizzato di paternità, inteso (anche) come nostalgia dell'infanzia. Michieletto si è avvalso dei video di Rocafilm, in una visione cinematografica parallela che ha assunto un peso decisivo nel finale, quando Don Pasquale, in sedia a rotelle dentro una casa di riposo, ci ha portato a riflettere sulla condizione contemporanea della vecchiaia, una prigione di solitudine chiusa dal chiavistello dell'ingratitudine giovanile.

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

Portfolio — L'opera oggi

FOTOGRAFIA © CLIVE BARDA

Nikolay Borchev, Alessandro Corbelli, direzione di Enrique Mazzola, regia di Mariame Clément, Glyndebourne Festival, 2013

FOTOGRAFIA © CLIVE BARDA

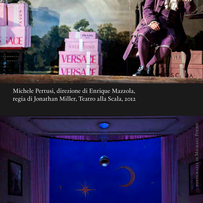
Nikolay Borchev, Danielle de Niese, Alessandro Corbelli, direzione di Enrique Mazzola, regia di Mariame Clément, Glyndebourne Festival, 2013

FOTOGRAFIA © NICOLAS PRIVES

Michele Pertusi, direzione di Evelino Pidò, regia di Damiano Michieletto, Opera de Paris, 2018

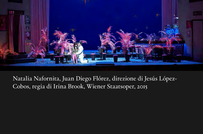
FOTOGRAFIA © CLIVE BARDA

Maurizio Muraro, Lucas Meachem, direzione di Giuseppe Finzi, regia di Laurent Pelly, San Francisco Opera, 2016



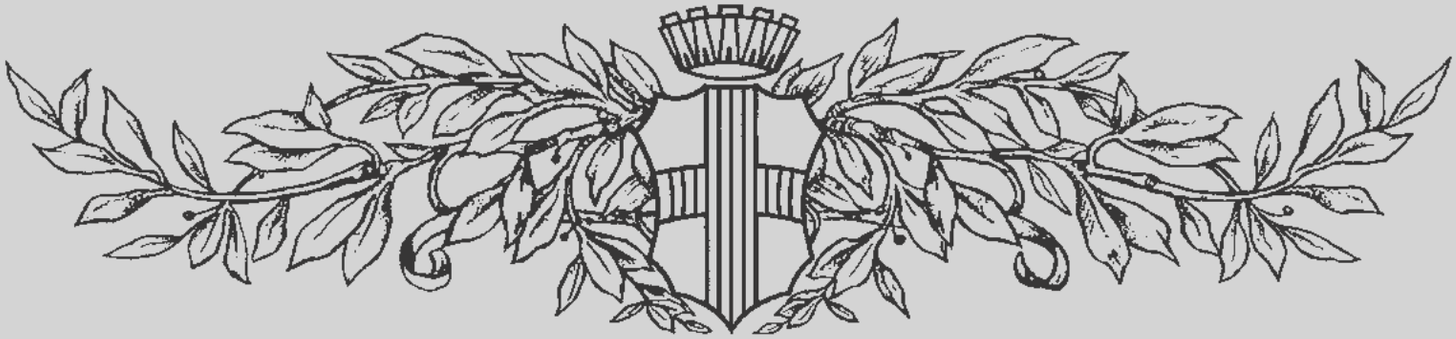
FOTOGRAFIA © ROBERTO RICCIONI

Michele Pertusi, direzione di Enrique Mazzola, regia di Jonathan Miller, Teatro alla Scala, 2012



FOTOGRAFIA © ANTONIO ESTEVE

Natalia Noferinia, Juan Diego Flórez, direzione di Jesús López-Cobos, regia di Irina Brook, Wiener Staatsoper, 2015



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, Teatro alla Scala, 2018

DON PASQUALE IN DISCO

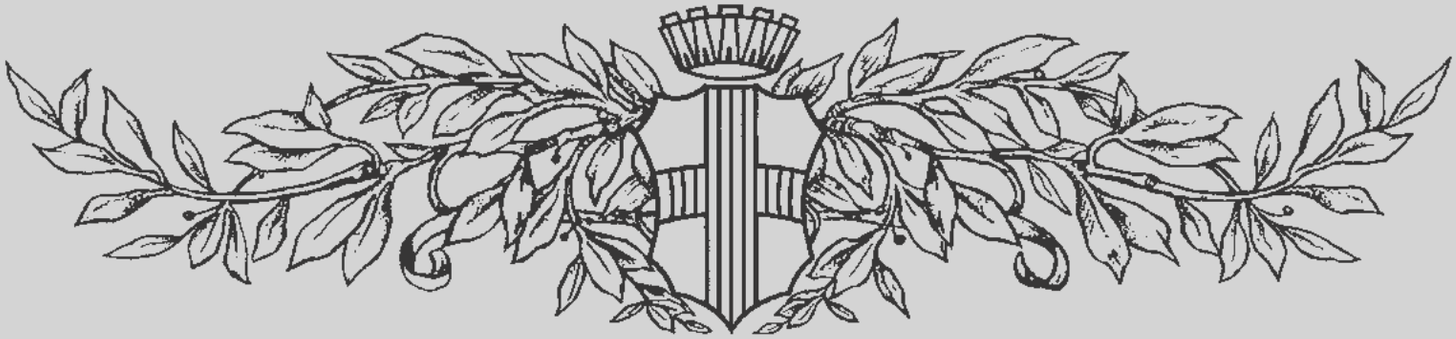
Una discografia imponente, quella del *Don Pasquale*, che ha inizio nel 1932 con una edizione diretta da Carlo Sabajno e il Coro e l'Orchestra della Scala, ristampata dalla EMI nel 1956 da un originale a 78 giri. Nota, tra l'altro, per essere l'unica opera completa incisa da Tito Schipa, considerato il miglior Ernesto della storia del disco, in quanto a differenziazione delle tipologie del personaggio e a qualità eccelsa del canto. Di un certo valore Afro Poli come Malatesta, molto meno notevoli Adelaide Saraceni come Norina ed Ernesto Badini nel ruolo del titolo. Una emissione storica è quella diretta da Fritz Busch nel 1946 al Metropolitan con Salvatore Baccaloni, Bidu Sayão e John Brownlee. Una edizione Urania del 1951 si segnala per Fernando Corena come Don Pasquale, mentre di spirito globalmente eccellente è la CETRA dell'anno successivo con un brioso Mario Rossi a capo dell'Orchestra RAI di Torino, una fin troppo squillante Alda Noni nella parte di Norina, un Cesare Valletti come Ernesto di grande interpretazione e qualità vocale, un eccellente Sesto Bruscantini come Don Pasquale. L'edizione EMI del 1978 è ricordata essenzialmente per la presenza di Alfredo Kraus interprete di Ernesto. Forse la migliore incisione in assoluto è considerata la EMI del 1983 con un Riccardo Muti teatralmente impeccabile e perfetto nei dettagli. Sesto Bruscantini è un Don Pasquale magistrale sotto tutti i punti di vista; Mirella Freni una Norina altrettanto perfetta, forse poco aggraziata in relazione all'età, ma pur sempre di grande valore; Leo Nucci, tenuto a bada in certi eccessi dal direttore, sostituisce qui il previsto Bruson.

Del 1988 è una edizione Nuova Era registrata dal vivo a Torino, direttore Bruno Campanella, ossia uno dei migliori interpreti del repertorio italiano. Enzo Dara è un protagonista profondo che coglie tutti i risvolti del personaggio nella commedia, mentre la bravissima Luciana Serra sembra contrappuntare felicemente i cambiamenti di umore del "marito" e Corbelli è un Malatesta insuperabile.

Registrato in studio da una originale presa teatrale (che alla "prima" registrò un debole successo), il *Don Pasquale* diretto da Roberto Abbado nel 1993 sembra contraddire la vivacità, l'allegrezza di quello di Riccardo Muti, coinvolgendo purtroppo anche i cantanti: Renato Bruson è un Pasquale "tetro, aggrondato" (Giudici), Thomas Allen interprete di Malatesta fatica a sostenere la parte, così come l'Ernesto di Frank Lopardo. Ci si attende invece giustamente una pregevole Norina con Eva Mei, soprano leggero che non rispetta tutte le valenze del ruolo ma si distingue per stile e musicalità.

— 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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

02

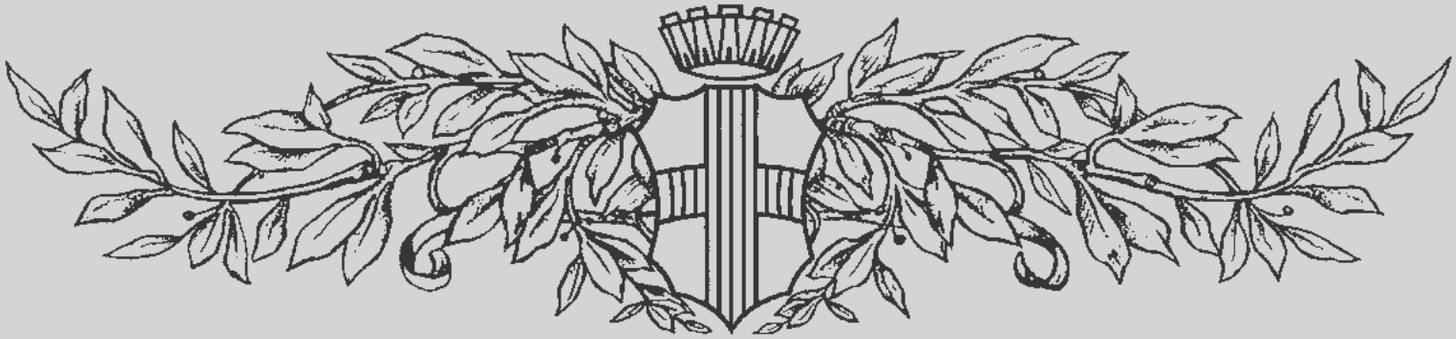
BALLETTO

INTRODUZIONE
La bayadère
↘

APPROFONDIMENTO
Dentro La bayadère
↘

Nicola Del Freo, *La bayadère*, 2022

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Claudio Coviello, *La bayadère*, 2022

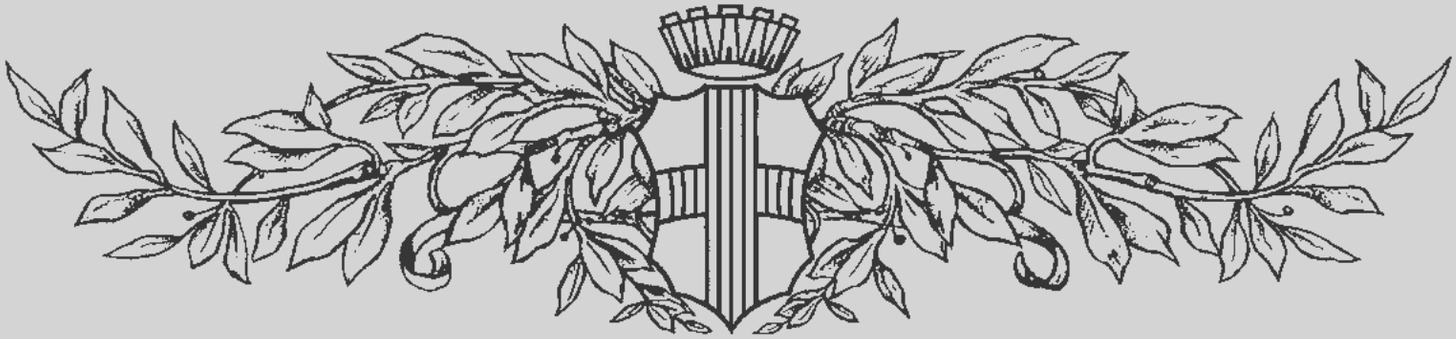
LA BAYADÈRE

"Di primavera i fiori vuoi e dell'autunno i frutti, vuoi quel che piace e incanta, quel che nutre e sazia, vuoi cielo e terra esprimere con un sol nome? Io dico Śakuntalā ed è tutto". Così scriveva Goethe, all'inizio del XIX secolo, a proposito dell'eponimo poema indiano di Kālidāsa, la cui leggenda ispirò *La bayadère* di Marius Petipa, su musica di Ludwig Minkus. Tradotto in tedesco da Georg Foster e in questa forma letto da Goethe, il *Dramma di Śakuntalā, ritrovata per mezzo del segno di riconoscimento* è una delle prime opere della letteratura sanscrita conosciute in Europa e sin dal 1789, sotto il semplice titolo di *Śakuntalā*, nella traduzione inglese di William Jones. Goethe attinse dal prologo dell'opera del più insigne poeta classico dell'India l'ispirazione per l'incipit del suo *Faust*. In realtà un sorprendente successo per la letteratura esotica investì tutto il movimento dei poeti e artisti romantici. Nell'Oriente del *Mahābhārata*, dei *Purāna* e del *Śakuntalā* essi intravidero temi quali la natura e le forze soprannaturali e arcane di cui erano alla ricerca. Dall'inizio dell'Ottocento sino al tramonto del secolo e oltre, l'Oriente turbò le scene europee, trascolorando dalla pagina scritta sino alle imponenti scenografie e alle masse egizie di *Aida*, sino alle tremule, accorate, voci di un Giappone rievocato da *Madama Butterfly*.

Coreografo e drammaturgo dal finissimo intuito nel percepire ciò che il pubblico del balletto amava, Petipa sapeva bene che i soggetti esotici attiravano la curiosità dello spettatore. Una prima informazione su *Śakuntalā* gli pervenne da Parigi, dove nel 1858 suo fratello Lucien, secondo *maître de ballet* al Théâtre de l'Opéra, era stato incaricato di allestire un balletto per Amalia Ferraris, una diva italiana; lo scrittore e librettista francese Théophile Gautier, sempre incontrastato nelle sue scelte, optò per *Śakuntalā*. Viceversa, il balletto di Petipa, al debutto il 23 gennaio 1877 al Teatro Bol'šoj di San Pietroburgo, si intitolò *La bayadère*, dalla figura della Vestale protagonista del poema indiano comunque del tutto estraneo ai furori della gelosia e alla tracotante sete di vendetta espressi nel magniloquente *drama ballet* in quattro atti di Petipa. Il terzo atto o *Regno delle Ombre* fu il primo e il solo a essere conosciuto in Europa all'inizio degli anni Sessanta grazie al Balletto Mariinskij del Teatro Kirov e a Rudolf Nureyev. La grandezza di Petipa eruppe proprio in quest'atto; non solo per quell'*arabesque penché*, continuamente ripetuto da un corteo di ballerine preveggenza del Minimalismo della seconda metà del XX secolo -, ma anche per il suo annichilire il tempo, tra le beatitudini della mistica orientale, ove giungono solo flebili reminiscenze del mondo fisico.

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

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

DENTRO LA BAYADÈRE

Quattro dei protagonisti della *Bayadère* di Nureyev raccontano alcuni preziosi dettagli dei ruoli che interpretano

Un'India da leggenda fa da sfondo a *La bayadère,* uno dei balletti cardine del repertorio classico. La produzione di Nureyev, ultima delle sue letture dei grandi classici, arriva per la prima volta alla Scala inaugurando la Stagione di Balletto 2021/2022 con un nuovissimo allestimento di Luisa Spinatelli. Ora torna in scena dal 26 maggio al 21 giugno. Virna Toppi, Alice Mariani, Claudio Coviello e Nicola Del Freo sono tra i protagonisti degli intrighi e dei drammi d'amore della bella Nikiya, la danzatrice del tempio ambita dall'Alto Bramino, e del nobile guerriero Solor votato all'amore per lei, ma irretito dalle trame di corte e costretto a sposare Gamzatti, figlia del Rajah; ci hanno raccontato la loro *Bayadère*, e come le dinamiche fra i tre ruoli principali si riflettono nello stile e nella tecnica.

Virna Toppi si appresta a debuttare nel ruolo di Nikiya dopo aver affrontato nel 2021 il ruolo di Gamzatti

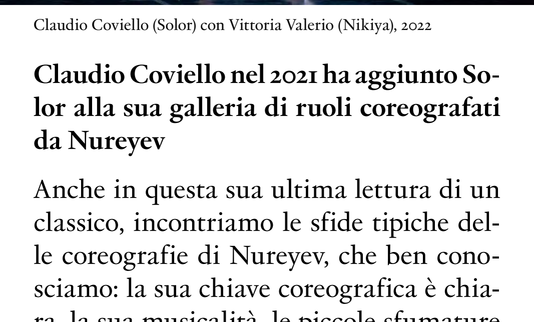
La bayadère è una produzione meravigliosa: storia, costumi, coreografie, fascino dell'Oriente... me ne sono innamorata subito, sperando un giorno di danzarla. Tre anni fa l'onore di interpretare Gamzatti, l'antagonista; ora una nuova sfida, nel ruolo opposto. Entrambe sono figure femminili molto forti. Gamzatti è la forza del potere: circondata da bellezza e ricchezza, è sicura di sé ma trova una rivale, perché l'amore vince su ricchezza e potere. Nel primo atto il ruolo è totalmente teatrale, non ha passi tecnici, la sua forza emerge dalla presenza scenica, e già dalla sua prima entrata incute timore. È d'effetto anche la sua entrata nel secondo atto, direttamente con il *grand pas,* difficilissimo, con una variazione e una coda altrettanto ardui: qui Gamzatti trasmette un ideale di donna bella, forte e maestosa, e pur non essendo la protagonista, nel secondo atto è lei la vera regina della scena. Fino all'entrata di Nikiya che ribalta le carte in tavola. Sul ruolo di Gamzatti avevo lavorato proprio partendo dall'entrata del primo atto, e sulla personalità, sviluppando poi questo carattere in tutto il resto del balletto. Provando ora Nikiya, ho più chiara la dinamica tra le due: *Bayadère* è interamente basato su azione e reazione; e mentre di solito scontri e duelli coinvolgono i protagonisti maschili, qui c'è uno scontro femminile, non basato su forza fisica o spade, ma su sottili parole danzate. È uno scontro tra due forze, quella del potere e quella dell'amore. Nel lavoro su Nikiya che sto affrontando sono infatti partita dal passo a due del primo atto, vale a dire dall'incontro con l'amore. Nel *Regno delle Ombre* immagino Nikiya delicata, una visione, eterea, ma sempre con una forza, quella dettata dal sentimento. *Bayadère* è un balletto completo che può mettere in evidenza come pochi altri l'artisticità di una ballerina, che deve considerare anche le motivazioni che danno valore alla scena e alla vicenda, come nel famoso solo del secondo atto, che si conclude con la morte di Nikiya morsa da un serpente nascosto nella cesta di fiori. Nikiya entra alla fine del *grand pas*, disperata, ha capito che Solor ha scelto Gamzatti; il suo solo inizia con disperazione, poi riceve un omaggio floreale, che le viene fatto credere sia un dono di Solor. Ecco quindi che la seconda parte dell'assolo ha un cambio repentino di stile: credendo sia di Solor, pensa di avere una speranza, finché capisce che è Gamzatti ad aver gestito il gioco; decide di non prendere l'antidoto, non ha senso una vita senza amore.

Virna Toppi prova Nikiya con Nicola Del Freo, aprile 2024

Alice Mariani interpreta Gamzatti, 2022

Doppio impegno per Alice Mariani: alla ripresa del ruolo di Gamzatti aggiunge la sua prima Nikiya

La bayadère è uno dei più grandi titoli del repertorio classico e per noi ballerini far parte di queste produzioni è importante; è un onore e un grande arricchimento interpretare quindi due ruoli, entrambi brillanti, molto diversi e quasi opposti. Sono entrambe donne forti ma Nikiya, di rango più umile, ha una indole buona; Gamzatti non ha scrupoli ad arrivare dove vuole, ha sempre ottenuto ciò che voleva, ogni desiderio esaudito: noterete che al primo incontro si sorprende quando Nikiya la affronta, perché nessuno mai ha osato tanto. Ecco chiara la forza interiore di Nikiya, che non farebbe mai nulla di sbagliato, ma reagisce. Entrambe sono innamorate di Solor, ma per Gamzatti è una questione di sfarzo e di possesso, il raggiungimento di un obiettivo anche con l'inganno: non è l'amore intimo, puro e vero di Nikiya. Questo si vede chiaramente nello stile dei passi a due. Nel *pas de deux* con Gamzatti, Solor spesso si estrania dalla coppia: si percepisce attraverso la danza, come pure la reazione di Gamzatti che cerca di non far trapelare questo atteggiamento, mantenendo una facciata di perfezione e trionfo. La forza di Nikiya va comunicata con un diverso stile, e si nota molto bene nella sua primissima entrata: cammina lentamente, si ferma in sesta posizione con le mani sul petto e, una volta tolto il velo, deve solo alzare lo sguardo. Anche se probabilmente il pubblico aspetta la variazione "del serpente", che pure è molto importante, per me è interessante questo primo sguardo al pubblico, che inquadra tutto il balletto: senza muoversi Nikiya deve mostrare la persona che è, la sua purezza e insieme la sua forza. Lo trovo uno dei ruoli più importanti del repertorio classico, molto elegante e molto femminile. Mentre Gamzatti vive in una sola dimensione, che è quella del suo palazzo, Nikiya passa dal tempio – il suo mondo dove si sente a proprio agio – alla reggia – dove si sente a disagio e da cui vorrebbe fuggire. Nel terzo atto è in una dimensione altra, eterea e anche differente come stile interpretativo. In questo balletto più che in altri, essere immersi in questi mondi creati dalle scene, dalle luci e dai costumi, dà un aiuto in più; durante le prove in palcoscenico tutto questo si percepirà; in sala si lavora sul personaggio e sulla tecnica, e i colleghi intorno a te danno grande ispirazione e aiuto, ma quando vuoi essere dentro il ruolo, essere al buio sulla scena ti fa vivere davvero dentro la storia. Non vedo l'ora di immergermi nei mondi di Nikiya.



Claudio Coviello (Solor) con Vittoria Valerio (Nikiya), 2022

Claudio Coviello nel 2021 ha aggiunto Solor alla sua galleria di ruoli coreografati da Nureyev

Anche in questa sua ultima lettura di un classico, incontriamo le sfide tipiche delle coreografie di Nureyev, che ben conosciamo: la sua chiave coreografica è chiara, la sua musicalità, le piccole sfumature sempre presenti nei suoi balletti, le piccole batterie anche in variazioni e soli lenti, come per ravvivare la coreografia, le difficoltà tecniche, da eseguire a destra e a sinistra; in più per il protagonista maschile la sfida del cambio di partner: Solor balla sia con Nikiya sia con Gamzatti; non capita spesso, ed è interessante creare affinità con due partner diverse, poiché le dinamiche sono forti. Solor cambia nel corso degli atti: inizialmente è più solenne e autoritario, la sua danza è molto chiara, diretta. Poi viene ammaliato da Gamzatti in un passo a due molto complesso in cui sono fondamentali gli sguardi fra i due, la complicità. E infatti la danza del secondo atto di Solor è molto esplosiva, energica, dinamica. Mentre nel terzo atto Solor cambia totalmente, fin dal suo primo ingresso, disperato alla ricerca di Nikiya: da una variazione lenta si passa a un crescendo di emozioni, che si percepisce nella danza e anche musicalmente. I momenti di danza con Nikiya sono molto diversi: il primo passo a due è l'apoteosi dell'amore, si giurano amore eterno e come tutti i passi a due di giuramento è molto forte e passionale, mentre nel secondo atto Solor rimane quasi indifferente al suo irrompere a palazzo; si rende conto del peso delle sue azioni e ha paura di mostrare i propri sentimenti. La mia percezione di Solor nel Regno delle Ombre è di un Solor quasi disorientato da tutto ciò che ha vissuto nella storia; ma in questo regno ritrova Nikiya ed è completamente ai suoi piedi. Quando abbiamo affrontato il balletto per la prima volta con il Maestro Legris, Massimo Murru e Florence Clerc, ci si è concentrati molto sullo stile, i *port de bras*, l'inclinazione del corpo, la rapidità, le batterie... Ora che lo stiamo riprendendo stiamo recuperando questo stile: il Solor di Nureyev richiede questo, oltre a forza e dinamica nelle variazioni, soprattutto quella del secondo atto, davvero esplosiva. Anche se questa è la variazione di Solor attesa dal pubblico, un momento che mi cattura particolarmente è l'ingresso di Solor del terzo atto. Può sembrare di passaggio, invece è un momento di cambio radicale, per l'artista e per lo sviluppo del balletto: Solor entra correndo con il mantello, disperato perché vuole ritrovare Nikiya e la danza da lenta si fa sempre più coinvolgente e permette all'interprete una narrazione dell'animo del personaggio.

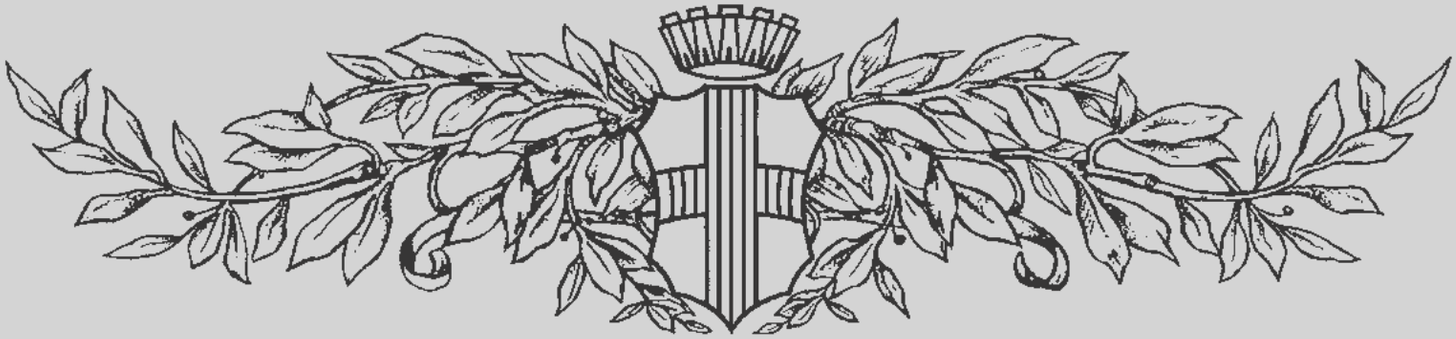
Virna Toppi e Nicola Del Freo interpretano rispettivamente Gamzatti e Solor, 2022

Nicola Del Freo torna nel ruolo di Solor ma con nuove partner sia nel ruolo di Nikiya sia di Gamzatti

Il mio primo Solor è stato nel 2021, ma per le vicissitudini che hanno accompagnato quella produzione ho potuto danzarlo per una sola recita; ora ho l'occasione di approfondirlo, e con altre partner: rapportarsi con ballerine diverse in ruoli diversi è una delle sfide, come il far emergere queste diversità attraverso la danza. Nella *Bayadère* la storia è molto chiara, linguaggio e tecnica aiutano a seguirla: il passo a due del primo atto è delicato, parla di un amore appena sbocciato; diverso è il passo a due con Gamzatti, che è il vero *grand pas* del balletto ma – caso singolare nei balletti di repertorio – non lo danzi con la tua compagna. Come trasmettere la diversità dei vari passi a due? Con la mimica, con la tecnica, decisamente dimostrativa nel *grand pas*, con la limpidezza della coreografia dell'atto bianco. Il ruolo di Solor richiede impegno approfondito, non solo sulla tecnica e il virtuosismo: la primissima entrata è prettamente mimica, Solor è un guerriero, la sua forza va trasmessa ma senza passi di danza che lo accompagnano; con il Maestro Legris abbiamo lavorato molto su questa entrata e il suo significato. Dal mio punto di vista, c'è in Solor anche un lato remissivo, non ha la forza di opporsi quando la sua vita viene decisa da altri, ha le mani legate, e anche questo bisogna renderlo chiaro. C'è la possibilità di farlo: durante la variazione di Nikiya, Solor è seduto a osservare, ma con la gestualità riesce a trasmettere questa incapacità a imporsi. In tutti i balletti di Nureyev c'è naturalmente un bagaglio tecnico enorme, una montagna da scalare a ogni ripresa; come ballerino classico, c'è grande soddisfazione nel virtuosismo, e il *grand pas* è il momento che ogni ballerino spera di vivere, atteso dal pubblico, la musica è iconica, lo abbiamo visto e rivisto con tutti i grandi, lo abbiamo studiato a scuola. Ma personalmente amo molto anche l'entrata nel terzo atto con variazione, una transizione fra la parte terrena e l'entrata nel Regno delle Ombre. Solor è distrutto dalla morte di Nikiya, è un momento molto introspettivo che chiede anche sforzo tecnico ed è un punto di svolta nel balletto. Entri poi in un mondo meno terreno, emotivamente senti la tensione nel cercare Nikiya, sai che lei è li, la cerchi. Quando la trovi, ti senti come in una bolla, quasi non ti rendi conto di essere in scena: siete solo tu e lei, nei passi a due, le entrate, le uscite.... È un atto bianco particolare, rispetto per esempio all'atto bianco di *Giselle*, che abbiamo danzato poco tempo fa, che fisicamente ti distrugge perché devi ballare fino alla morte e porti la pesantezza del pentimento di Albrecht; qui ci sono momenti delicati, come il passo a due con il velo: è tutto più leggero, più misurato.

— TESTI RACCOLTI DA CARLA VIGEVANI

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

03

CONCERTI

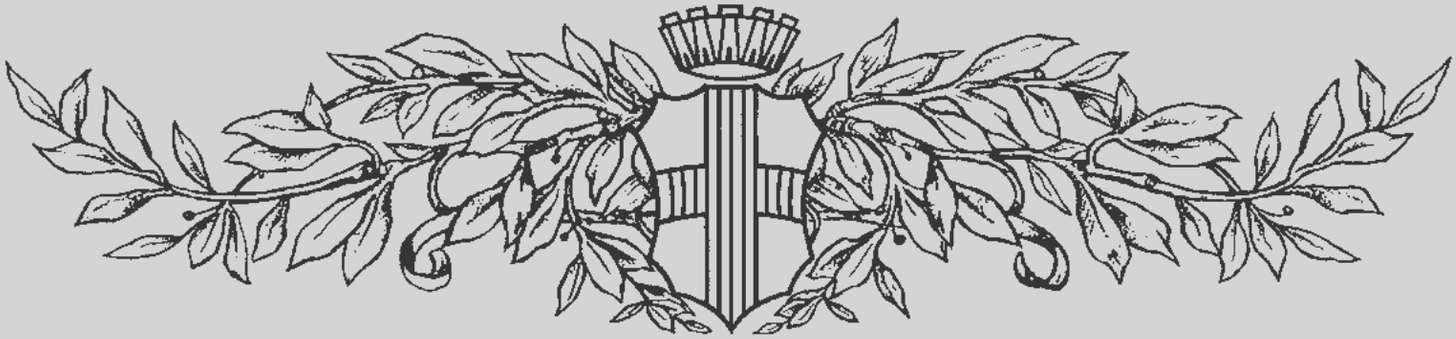
INTRODUZIONE
Nona Sinfonia
e Messa da Requiem
↘

INTERVISTA
A FILIPPO GORINI
Frammenti
e celestiali lunghezze
↘

INTERVISTA
A MARCO MOMI
Per un'affettività
del suono
↘

Appuntamenti
da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

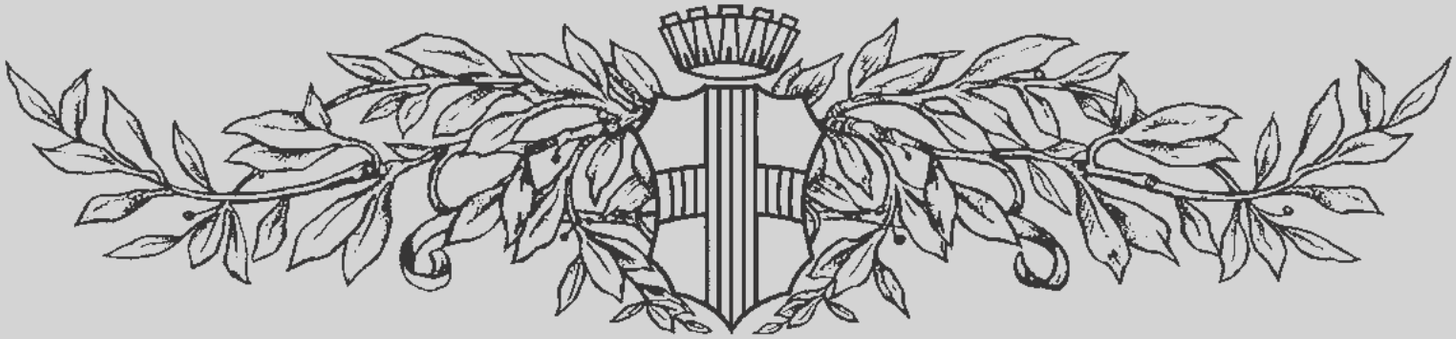
FOTOGRAFIA DI BERSOLUTE ARMANDO

Orchestra e Coro del Teatro Scala diretti da Zubin Mehta eseguono nella Chiesa di San Marco la *Messa da Requiem* di Giuseppe Verdi, 2015

NONA SINFONIA E MESSA DA REQUIEM

Appena quindici giorni separano gli anniversari di due capolavori che, a cinquant'anni esatti di distanza, hanno presidiato ai due estremi il secolo romantico. Una circostanza felice, che si traduce in modo naturale in una festa della musica che una grande istituzione non può se non celebrare sotto la guida del proprio direttore musicale. Peraltro, non di due capolavori qualsiasi si tratta. La *Nona sinfonia* di Beethoven e la *Messa da Requiem* di Verdi spiccano nel catalogo dei rispettivi autori, e più in generale nella produzione musicale del loro e di altri tempi, per una caratteristica che le distingue e insieme accomuna. Entrambe sono percorse da una profonda ispirazione umanistica, sviluppano con i suoni un discorso ideale che reclama prepotentemente l'attenzione dell'interlocutore, interroga in termini drammatici il pubblico cui si rivolge: un pubblico vasto, che si estende ben al di là della sala da concerto. Interpellano infatti l'Umanità intera, con un afflato e una *vis* oratoria che contendono alla poesia più grande la capacità di turbare, infiammare, interrogare l'interlocutore sui temi più alti dell'esistenza, il senso della vita e della morte. Lo fanno ricorrendo alla formidabile alleanza tra vocalità e sinfonismo, elementi che ricoprono un ruolo radicalmente diverso nei cataloghi dei rispettivi autori, ma che qui si esaltano a vicenda, dando vita a organismi profondamente coesi e straordinariamente convincenti. La vocazione umanistica e l'afflato oratorio di entrambi i capolavori hanno guadagnato loro un posto d'eccezione nel mondo contemporaneo. Li hanno fatti assurgere a emblemi di un discorso civile che, perlomeno nell'Occidente secolarizzato, forse soltanto la musica può realizzare ai più alti livelli. Sono diventati, forse più di qualunque altra composizione, parola formidabile di speranza e consolazione. L'*Inno alla gioia* che corona la *Nona* è stato adottato già nel 1972 come inno ufficiale della Comunità (oggi dell'Unione) europea. La *Messa da Requiem* è stata scelta con la sua riflessione esigente per accompagnare sotto ogni cielo gli anniversari più sentiti e le grandi tragedie di ciascuna comunità: la commemorazione di Claudio Abbado, gli anniversari della distruzione di Dresda o del terribile incidente aereo di Linate o ancora, in un passato ancora recente, per commemorare le vittime della pandemia COVID-19, con Riccardo Chailly alla testa dei complessi scaligeri, nel settembre 2020 nel Duomo di Milano, in diretta televisiva su Rai5, e subito dopo a Bergamo e a Brescia, le città martiri della pandemia. Musica che unisce, interroga, impone un viaggio dentro se stessi.

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FRAMMENTI E CELESTIALI LUNGHEZZE

Intervista a Filippo Gorini di Luca Ciammarughi

Il pianista Filippo Gorini debutta alla Scala con un recital per Milano Musica, occasione per riflettere, oltre che su un programma che riunisce György Kurtág, Miharu Ogura e Franz Schubert, anche su modi alternativi di vivere il concertismo oggi

Affermatosi giovanissimo nel 2015 con il Primo Premio e il Premio del Pubblico al Concorso TelekomBeethoven di Bonn, il pianista lombardo Filippo Gorini, classe 1995, è già in una dimensione che trascende di molto il "talento di belle speranze": ciò è dovuto anche al coraggio e all'intelligenza delle sue scelte, che ne fanno un caso peculiare all'interno di un panorama di giovani virtuosi che rischiano la standardizzazione. Vincitore del Premio Abbiati come "miglior solista dell'anno" 2022 e del Franco Buitoni Award nel 2023, proprio in virtù di quest'ultimo premio si sta intraprese un progetto dai contorni rivoluzionari, "Sonata for 7 Cities". In occasione del suo debutto al Teatro alla Scala, il 31 maggio per il 35° Festival Milano Musica, siamo partiti proprio da questo progetto che prevede residenze di circa un mese per ogni città scelta (rispettivamente Vienna, Hong Kong, Cape Town, Portland, Santa Fe, Milano, ma altre si aggiungeranno), con un'idea di "artista diffuso" che si oppone alla vita nomadismo-aeroporto-stanza dal salare da un aereo all'altro e alla mera ricerca del profitto.

LC Un nuovo possibile *modus vivendi* che aiuta anche l'artista a preservare la propria autenticità e quindi una reale dimensione artistica?

FG Sì. L'idea è maturata lentamente, a partire dal periodo in cui ho iniziato a fare molti concerti. Da un lato, l'energia e l'adrenalina derivanti dal viaggiare in continuazione sono entusiasmanti e galvanizzanti, ti danno la percezione di "dominare il mondo"; dall'altro, riflettendo più profondamente, mi sono accorto che il fermarsi soltanto uno o due giorni nelle città in cui suono è un'opportunità per me. Anche per la città: frequentare di più, posso non solo fare più di un concerto, ma anche prendermi il tempo per insegnare a musicisti più giovani di me, andare nelle scuole, sviluppare progetti locali e coinvolgi antropici. Inoltre, il "mordi e fuggi" è frustrante per l'uomo-musicista: in una città come Istanbul, per esempio, si potrebbe vivere un anno anche solo per scoprire gli aspetti fondamentali a livello storico, culturale, artistico, invece che restarci 36 ore e vivere a stento il tempo di fare una passeggiata nella parte più antica. Da tutto ciò è nata l'idea di fermarmi più a lungo nelle città in cui suono e di strutturare la mia attività intorno alla legislatura. Nella Milano musica. Cosa posso donare alla comunità che visito, e cosa posso ricevere? Questa domanda è fondamentale. Il progetto non prevede solo concerti nelle scuole, ma anche nelle case di riposo, nelle carceri, negli ospedali, nelle periferie e dovunque la musica classica faticherà di più a entrare nelle sue forme più basilari. Il desiderio di un musicista dovrebbe essere di portare la musica ovunque, non di nascondersi dietro nei templi sacri e fuggire immediatamente. Ho già fatto esperimenti in tal senso, per periodi di due settimane, per esempio a Medellin e Cali. Medica: non nascondo che si tratta di un progetto molto impegnativo, perché per me non esistono concerti di serie A e di serie B – anche per i ragazzi delle scuole faccio concerti veri e propri, mai surrogati. La responsabilità è diversa: quando hai davanti 150 ragazzi che ascoltano per la prima volta una sonata di Haydn, devi trovare il modo di catturarli e far sì che qualcuno di loro magari torni a casa e inizia a esplorare Schubert anche per conto suo. Il concerto dell'interprete non è dunque più sul perfezionismo del pianista, ma sulla sua capacità psicagogica, il saper trascinare verso una passione. Tutto parte dal desiderio di rendere la musica che si ama parte della vita di qualcun altro. E un'esperienza intensa, stancante, ma da cui esco carico e ispirato. Forse addirittura ricevo ancor più di ciò che do.

LC A proposito di far conoscere musica che si ama, lei è da sempre stato un paladino della musica contemporanea, studiata fin da giovane con quel fare di quest'ultimo che è Maria Grazia Bellocchio. Nell'impaginato per Milano Musica, naturalmente, la musica del nostro tempo occupa un posto determinante, a partire da *Sillage de lignes* (Scia di linee), lavoro della pianista-compositrice Miharu Ogura, una coetanea, in prima esecuzione italiana.

FG È una scelta che ho fatto insieme a Cecilia Balestra, direttrice artistica di Milano Musica. Questa composizione è stata già al Concours d'Orléans, dove recitevette il premio come miglior brano scritto appositamente per il concorso. Ogura ha deciso molto bene, secondo me, di prendersi percepisce a livello formale. In lei c'è la freschezza di una voce nuova ma anche la consapevolezza del passato. Il linguaggio è fortemente romantico, soprattutto in moti, con momenti punntilisti; la scrittura è meticolosa.

LC Il programma prevede poi l'accostamento di due compositori che hanno profondi punti in comune, per esempio l'amore per il cameismo e la dimensione intimistica, ma anche differenze: Kurtág e Schubert. Con l'ungherese, viene subito in mente la concisione aforistica; al contrario, con il viennese, in particolare nell'ultima Sonata per pianoforte che suoneremo, la dilatazione estrema e i procedimenti iterativi.

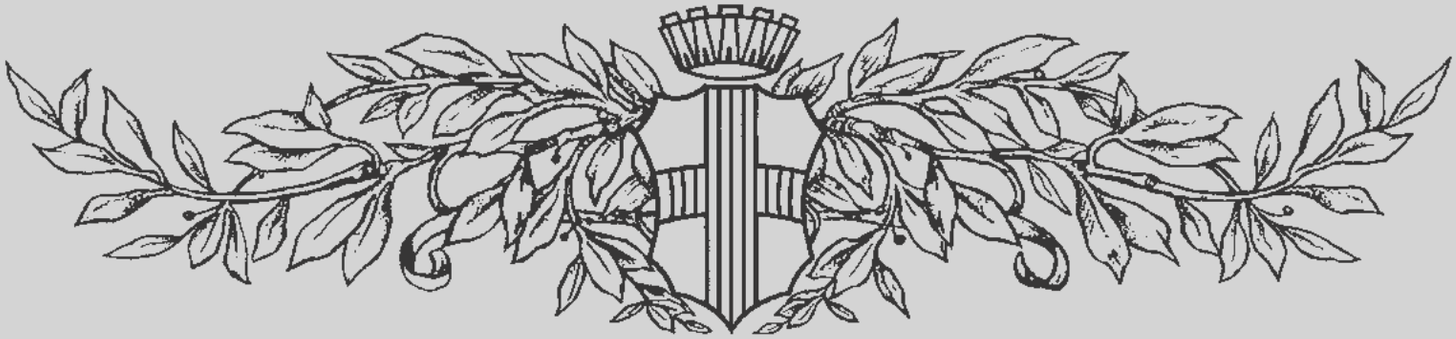
FG È un accostamento che amo molto. In comune, vi è una sorta di compressa gli allegria e malinconia tipica dello spirito mitteleuropeo fra Austria e Ungheria. A volte si passa da un polo all'altro con il cambiamento di una sola nota, altre volte *Lacrime* and *Winner* sorrise e piantino sono compresenti, fusi indistinguibilmente. Schubert fu al contempo maestro delle piccole forme e di quella che Bernanm chiama *himmlische Länge* ("celestiale lunghezza"). In Kurtág, quest'ultima dimensione non esiste: persino l'opera *Fin de partie*, data proprio qui alla Scala in prima assoluta – e per me commovente - sembrava una collezione di frammenti cameristici trascritti per quartetto vocale e orchestra. Nel mondo di Kurtág siamo di fronte a miniature eccellate alla perfezione, in cui ogni elemento è estremamente espressivo. A 98 anni, il compositore ungherese ancora riceve giovani musicisti per il piacere di lavorare accuratamente sulla musica: non solo sulla sua, ma anche e soprattutto su quella del passato, su Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. In comune con la Sonata D960 di Schubert che concluderà il mio recital, il mondo degli *Játékok* ("Giochi") non ha rapporti formali, quanto il livello di profondità che raggiunge. Per il mio debutto nel Teatro più importante d'Italia, ho voluto proporre opere in cui assoluta profondità per me non fosse minimamente in discussione.

LC Abbiamo citato Stockhausen e Schubert, la musica contemporanea e il grande repertorio mitteleuropeo. Il nome di Maurizio Pollini viene subito in mente. Per lei il musicista milanese è stato molto più di un grande pianista. Dietro un verso proprio fare...

FG La morte di Maurizio Pollini mi ha profondamente addolorato. Quasi non riesco a dire quanto ha rappresentato per me. Con lui se ne va una generazione di musicisti nobili e profondi che hanno fatto della musica una ragione di vita, non per affermazione narcisista, ma per una morte profondo e potente, un tipo di strumento che oggi rischia di scemare. Ho sempre amato il rigore e lo studio indefesso da parte di Pollini, l'urgenza e la forza interiore, la tensione e la passione. Il fare di non voler porre la propria personalità e il proprio ego al di sopra del compositore. Ho ascoltato moltissimi dei suoi recital scaligeri di questi ultimi anni: anche da quelli in cui si notava un calo tecnico sono uscito profondamente commosso. Folgorante, in particolare, fu il concerto con la *Terza* Sonata di Chopin e la *Terza* di Schumann: ho avuto i brividi per settimane e, a ripensarci, lo ho ancora addosso.

[1] 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 "Diedro a sud".

In collaborazione con
MILANO MUSICA
SCOPRI LE ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

FOTOGRAFIA DI DANIELE MOLAJOLI

PER UN'AFFETTIVITÀ DEL SUONO

Intervista a Marco Momi di Valerio Sebastiani

Per la rassegna di Milano Musica, il compositore Marco Momi presenta all'Auditorium di Milano Kinderszenen, Concerto per pianoforte e orchestra con elettronica, che fa riferimento a Schumann ma senza citazioni musicali

In una lettera a Carl Reinecke del 6 ottobre 1848, Robert Schumann diede un'interpretazione efficace della sua raccolta pianistica *Kinderszenen* op. 15, che vennero così definite: "Riflessioni di un adulto destinate ad adulti". Quelle di Schumann non sono mere "scene infantili", ma colgono il mistero dell'infanzia, indagandone anche i lati più inquietanti e commoventi. Marco Momi, compositore legato all'universo della musica da camera, votato all'esplorazione di nuovi percorsi di sperimentazione sonora che coinvolge strumenti analogici ed elettronica, circa due secoli dopo presenta *Kinderszenen*, il suo primo concerto per pianoforte, elettronica e orchestra. "Il titolo è un furto in piena regola", confessa Momi, tuttavia l'influenza del compositore tedesco non avviene tanto sul livello del materiale musicale, attraverso citazioni, quanto a livello filosofico e, possiamo dirlo, umano.

VS La prima domanda sorge spontanea: perché il riferimento a Schumann in questo suo Concerto?

MM È stato come una rivelazione, un fulmine a ciel sereno che è apparso durante la scrittura del brano stesso, che mi ha impegnato e assorbito per oltre due anni e mezzo. Data la mia formazione da pianista, Schumann mi ha sempre interessato per la sua capacità di catturare l'attimo e di restituire una sensazione di meraviglia attraverso una grande semplicità. Credo che pochi compositori siano riusciti come lui nell'impresa di "rendere accessibile il sensibile" e di giocare con la memoria.

VS E questa rivelazione che implicazioni ha avuto?

MM Confesso che si è trattato di una rivelazione condivisa con Mariangela Vacatello, perché le *Kinderszenen* di Schumann sono state una componente fondamentale del lavoro che porto avanti con lei da tanti anni. Mariangela riesce a dominare il connubio tra esecuzione virtuosistica e intimità del tocco. Connubio che in Schumann è fondamentale: ogni singola melodia conserva un peso specifico, arduo da mettere a fuoco. Nel mio Concerto per pianoforte, elettronica e orchestra ho voluto ricreare esattamente questa dimensione più intima, raccolta e dettagliata.

VS In effetti dalla partitura si comprende bene come la sua scrittura in questo Concerto risulti squisitamente cameristica, mentre in generale la forma del Concerto con solista vuole una contrapposizione più intensa tra la massa orchestrale e lo strumento solista.

MM La mia intenzione è proprio quella di restituire al panorama del Concerto per pianoforte e orchestra contemporaneo la delicatezza del tocco e dimensioni sonore più raccolte, perché ultimamente sentivo dei pianoforti sempre più schiacciati nella dialettica di grandi energie, di confronto muscolare con la massa orchestrale, che produceva un pianoforte molto *machista*, se vogliamo. Replicare questa forma siffatta non mi interessava in alcun modo.

VS Passiamo alla collaborazione con gli interpreti. Com'è stato confrontarsi con Mariangela Vacatello durante il percorso creativo dedicato a questo progetto?

MM Quando ho l'opportunità di lavorare con musicisti che conosco bene, a me piace riuscire ad accompagnarli in una scoperta condivisa. Nel caso di Mariangela è ancora più vero, perché lei conosce molto bene il mio percorso compositivo, e viceversa io conosco molto bene il suo pianismo. D'altronde, ho scritto questo Concerto pensandolo per le sue mani. Questo non vuol dire che altri interpreti non lo possano suonare. Sono bouleziano da questo punto di vista: io scrivo per la cinquantesima esecuzione.

VS Cos'è emerso invece dal confronto con Michele Gamba?

MM Michele è riuscito a sottolineare, sintomo della sua grande intelligenza e sensibilità artistica, tutte le sfide e i dettagli nascosti di questo brano; è emerso che la scrittura orchestrale richiede una concertazione esperta, che possa creare quel suono sferico tenendo insieme tutte le componenti: il pianoforte, l'elettronica e l'orchestra. Nonostante io ami profondamente il sinfonismo raveliano, che richiede poca concertazione perché sono partiture di per sé *giuste*, sento che questo pezzo ha veramente bisogno di una cura particolare, soprattutto imposto dal ruolo dell'elettronica.

VS Come concorre l'elettronica da lei realizzata all'IRCAM nel dialogo tra pianoforte e orchestra?

MM Vorrei sottolineare che si tratta di un Concerto per pianoforte, *elettronica* e orchestra. L'elettronica, quindi, ha un ruolo gigantesco. Mi interessava recuperare una concezione della componente elettronica che non fosse semplicemente di tappeto sonoro suggestivo. Ritengo che l'elettronica abbia una dignità di scrittura e di articolazione del suono molto alta e che vada inserita nelle grandi formazioni per arricchirle, non per rimanere sullo sfondo.

VS Com'è riuscito in questo intento?

MM L'elettronica consiste essenzialmente in due parti. C'è una parte di amplificazione in tempo reale che divide la componente armonica da quella inarmonica del pianoforte, che viene redistribuita negli altoparlanti situati intorno all'orchestra. Così l'orchestra "entra" dentro al pianoforte. L'altra parte consiste in un *tape*, una parte preregistrata che viene trasmessa anch'essa da questi dodici-quindici altoparlanti ed è composta da circa 250 parti reali. Solo da questo dato si intuisce come le proporzioni siano assolutamente in favore dell'elettronica, rispetto all'orchestra che a livello percettivo "entra" dentro al pianoforte e all'elettronica.

VS Sente di essersi allontanato dalla tradizione, quindi?

MM Sento di essere rimasto fedele a me stesso. Soprattutto sento di aver lavorato in continuità con i miei ultimi lavori. Se proprio bisogna trovare un riferimento alla tradizione, questo va ricercato nel Quarto Concerto per pianoforte e orchestra di Beethoven, per esempio.

VS Ma è così fondamentale fare riferimento alla tradizione?

MM Sarò decisamente netto: io rifuggo qualunque riferimento all'estetica postmoderna e al citazionismo. Il passato non ha bisogno delle mie letture. Non è necessario che io omaggi o rinnovi le istanze presentate da Gershwin, Chopin, Beethoven o Schumann: godono di ottima salute senza che io li vada a evocare in un mio pezzo. Ecco perché in questo Concerto non c'è nemmeno una nota di Schumann citata. Il mio lavoro si pone piuttosto in termini di rilancio e di scommessa. Tutto qua.

VS Non sembra poco.

MM Sono felice di aver fatto questa esperienza perché sento di aver esposto all'estremo, senza alcuna rete di sicurezza storica, la mia identità.

VS Se non è la storia ad averla ispirata, da cosa si sente ispirato?

MM Dalla contemporaneità. Essa crea in me un effetto di stordimento. E io voglio che i miei lavori parlino di questo: di stordimento, testimonianza e memoria.

VS Memoria e testimonianza in senso etico?

MM Se vogliamo... La generazione precedente alla mia parlava di memoria dal punto di vista percettivo, oppure in termini di citazione postmoderna; io credo che entrambe queste tendenze non rappresentino più una risposta plausibile. Credo che ora sia arrivato il momento di parlare di *testimonianza*. La memoria così non diventa più un frutto di giochi formali o di riprese di materiali, ma vive di una componente affettiva che va stimolata e che ci riporti a una voglia di scrivere musica che rimanga nella memoria e nella nostra vita. Io scrivo musica perché sento un'urgenza, derivata da un'immaginazione sonora molto vivida, a tratti delirante. E questa urgenza mi porta inevitabilmente a scrivere una musica che sia esplosiva, d'impatto, di "felice complessità".

VS Riassumerebbe in una formula questa dichiarazione di poetica?

MM Affettività del suono. Un'affettività che ci ricolleghi a questa componente di testimonianza che a me sta molto a cuore.

VS Ma testimoniare cosa?

MM Tutto sta nel riconoscere la giustezza del testo prima di capirlo, per citare Cristina Campo. Il *cosa* a me interessa sempre poco. Non nascondo che, occupandomi di musica elettronica, mi piace pensare che i miei lavori non siano deboli dal punto di vista tecnico. Però trovo sempre più inadeguata la riflessione sulla contemporaneità tradotta in termini di contenuti da dichiarare. È chiaro che in quanto compositori e artisti siamo portatori di alcuni valori, ma non voglio limitare il valore dei miei lavori a una dichiarazione di contenuti. Non devo per forza dichiarare un contenuto per poter parlare di testimonianza: mi basta dire che questo lavoro parla di infanzia e poi lascio libero l'ascoltatore di lasciarsi influenzare e meravigliare.

VS Per concludere: qual è la visione del mondo dell'infanzia secondo Marco Momi?

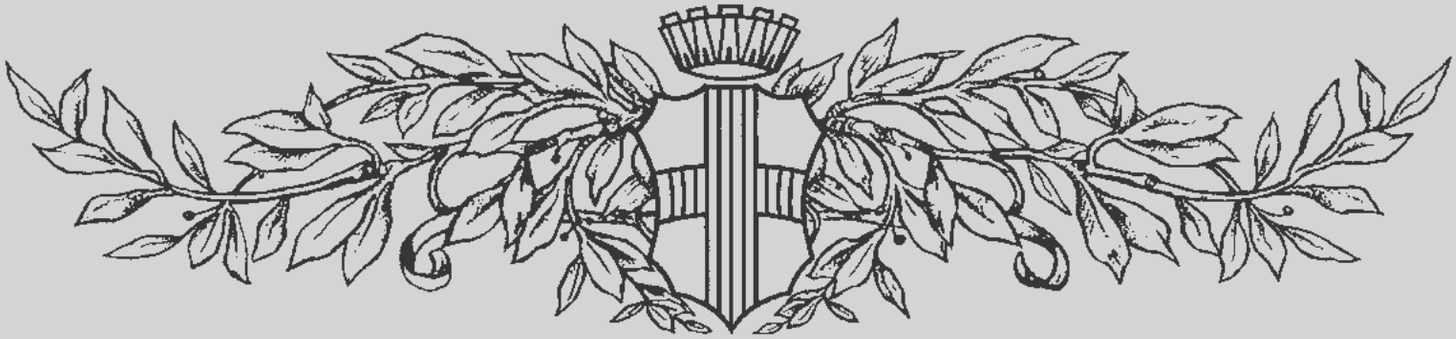
MM Non ho figli e questo non provoca particolari rimpianti, sono quello che si potrebbe definire "uno zio molto presente" e mi sta bene così. E poi c'è una dimensione per me molto importante che è quella della formazione, dove ho a che fare con delle menti "felicemente bambine", verso le quali sono chiamato ad avere un approccio squisitamente educativo. Tutto questo si traduce in magnifici momenti di scoperta. La mia visione è tangenziale a quella di Schumann.

VS E al di fuori della sua sfera familiare?

MM C'è un'infanzia che non sta bene. E ci sono anche degli atteggiamenti "drammaticamente infantili" portati avanti da adulti che dovrebbero agire invece con responsabilità. Questo è un pensiero, forse lievemente ingenuo, al quale sono rimasto inchiodato durante la scrittura di *Kinderszenen*.

— VALERIO SEBASTIANI
Musicologo, organizzatore e divulgatore musicale. Ha studiato pianoforte, musicologia, letteratura e management culturale. Lavora nella direzione artistica dell'Accademia Filarmonica Romana e come consulente scientifico dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

In collaborazione con
MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Da non perdere

---

4 MAGGIO, ORE 20

ZUBIN MEHTA

Zubin Mehta dirige la Filarmonica della Scala nel Concerto straordinario per i 160 anni della Croce Rossa Italiana e della Società del Quartetto di Milano. In programma l'Ouverture *Leonore* n. 3 e *la Sinfonia* n. 7 di Beethoven, oltre al *Concerto per violino e orchestra* op. 64 di Mendelssohn, solista Maxim Vengerov..

---

6 MAGGIO, ORE 20

ANGELA HEWITT

Angela Hewitt si esibisce con i Cameristi della Scala per una serata a favore della Fondazione Francesca Rava N.P.H. Italia Onlus. In programma la *Sinfonia* n. 25 e il *Concerto* n. 21 di Mozart, il *Concerto* in re minore e il *Concerto brandeburghese* n. 3 di Bach.

---

10 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa di *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti, Paolo Fabbri incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "Una commedia di carattere".

---

12 MAGGIO, ORE 17

CONCERTO PER LA FESTA DELLA MAMMA

Bruno Casoni dirige il Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala in un concerto per bambini dedicato alla Festa della Mamma.

---

13 MAGGIO, ORE 20

RICCARDO CHAILLY

Continua il lavoro di Riccardo Chailly e dei musicisti della Filarmonica sulle sinfonie di Prokof'ev: nella *Terza* confluiscono alcune delle pagine sinfonicamente più robuste dell'*Angelo di fuoco*. In programma anche il *Concerto* n. 1 per pianoforte e orchestra di Čajkovskij, solista Alexander Malofeev.

---

19 MAGGIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Laura Marzadori, Eugenio Silvestri e Martina Lopez eseguono nel Ridotto dei Palchi il *Divertimento* per archi K 563 "Gran trio" di Mozart e il *Trio* per archi op. 9 n. 3 di Beethoven.

---

19 MAGGIO, ORE 20

LISETTE OROPESA

Per il ciclo dei Recital di Canto torna alla Scala il soprano Lisette Oropesa, accompagnata al pianoforte da Beatrice Benzi. In programma musiche di Mercadante, Bellini, Donizetti, Schubert, Rodrigo, Nin, De Falla, Sorozábal e Barbieri.

---

21 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Aspettando *La bayadère* con coreografia di Nureyev, Valeria Crippa incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "La bayadère, una vestale tra Ombre e Luci".

---

23 MAGGIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della nuova produzione di *Werther* di Jules Massenet, Michele Girardi incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo "Morte e resurrezione a Natale d'un suicida".

27, 29, 30 MAGGIO, ORE 20

RICCARDO CHAILLY

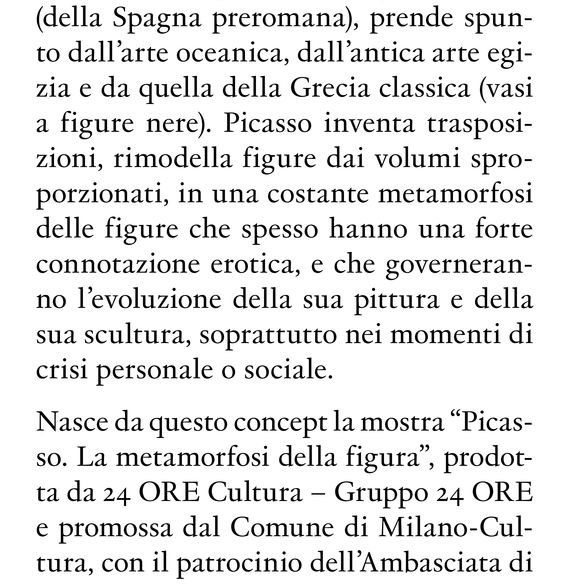
Nuovo appuntamento della Stagione Sinfonica per Riccardo Chailly, che dirige la Filarmonica in un concerto dedicato alla Seconda Scuola di Vienna, che prevede *Verklärte Nacht* op. 4 di Schönberg, *Passacaglia* op. 1 di Webern e *Tre frammenti dal Wozzeck* di Berg, soprano Marlis Petersen.

Mostre a Milano

fino al 30 giugno

MUDEC
PICASSO. LA METAMORFOSI
DELLA FIGURA

Con questa mostra il MUDEC Museo delle Culture di Milano propone al pubblico di leggere la ricchissima produzione di Picasso – dalle opere giovanili fino alle più tarde – alla luce del suo grande interesse per le fonti artistiche 'primigenie', per l'"arte primitiva', e racconta questa costante rielaborazione intellettuale e l'eredità artistica della sua visione attraverso un progetto espositivo appositamente pensato per essere ospitato nel Museo che racconta le culture del mondo e la loro reciproca e costante influenza.

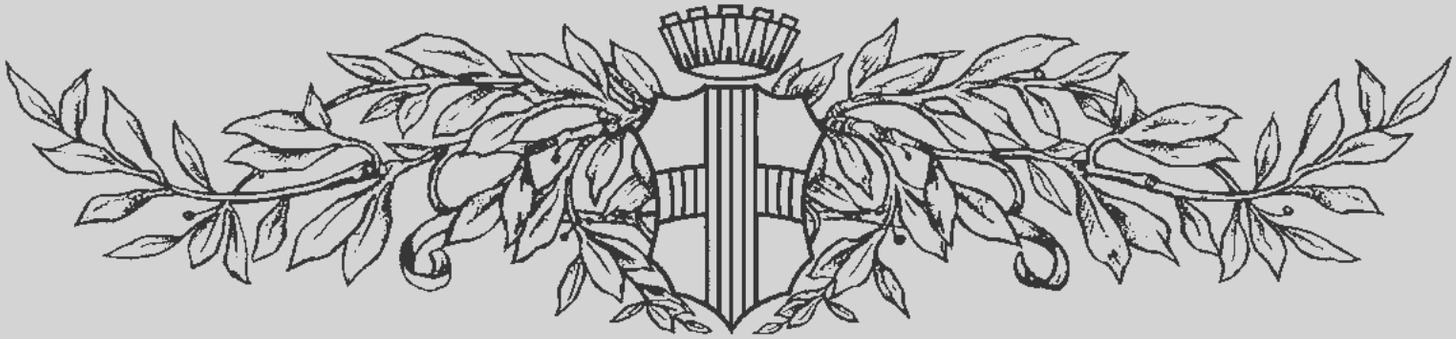


Pablo Picasso, *Femme jouant sur la plage*, 1928, Collezione privata

Col ritorno al "primitivismo", intorno al 1925, l'artista trae gli strumenti del linguaggio plastico da esempi africani, ma anche da esempi neolitici e proto-iberici (della Spagna preromana), prende spunto dall'arte oceanica, dall'antica arte egizia e da quella della Grecia classica (vasi a figure nere). Picasso inventa trasposizioni, rimodella figure dai volumi sproporzionati, in una costante metamorfosi delle figure che spesso hanno una forte connotazione erotica, e che governeranno l'evoluzione della sua pittura e della sua scultura, soprattutto nei momenti di crisi personale o sociale.

Nasce da questo concept la mostra "Picasso. La metamorfosi della figura", prodotta da 24 ORE Cultura – Gruppo 24 ORE e promossa dal Comune di Milano-Cultura, con il patrocinio dell'Ambasciata di Spagna in Italia e il sostegno di Fondazione Deloitte, Institutional Partner della mostra. L'esposizione, curata da Malén Gual, conservatrice onoraria del Museo Picasso di Barcellona, insieme a Ricardo Ostalé, apre al pubblico dal 22 febbraio e porta al MUDEC di Milano oltre quaranta opere del maestro spagnolo, tra dipinti, sculture, insieme a 26 disegni e bozzetti di studi preparatori.

SCOPRI DI PIÙ



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

04 RUBRICHE

RICORDO
La vita scaligera
di Franco Fantini
↘

PORTFOLIO BOZZETTI
E FIGURINI
Aulenti alla Scala
↘

NOTE D'ARCHIVIO
C'è pentimento
e pentimento
↘

VOCI ALLA SCALA
Il riso nel canto
↘

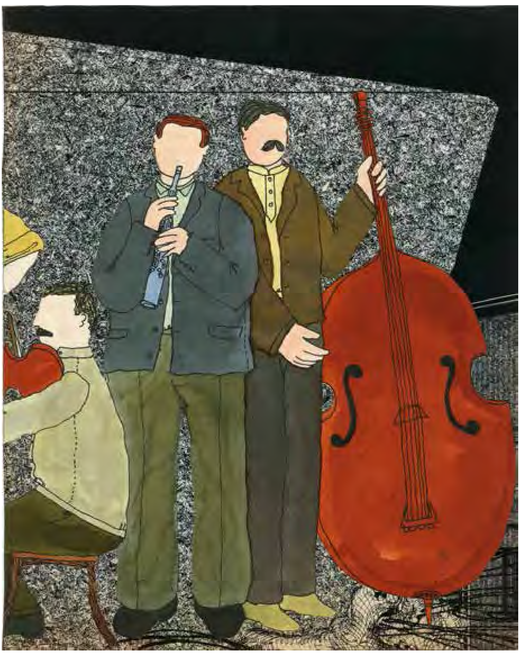
LIBRI
Wagner senza fine
↘

DISCHI
Cinefilia
al pianoforte
↘

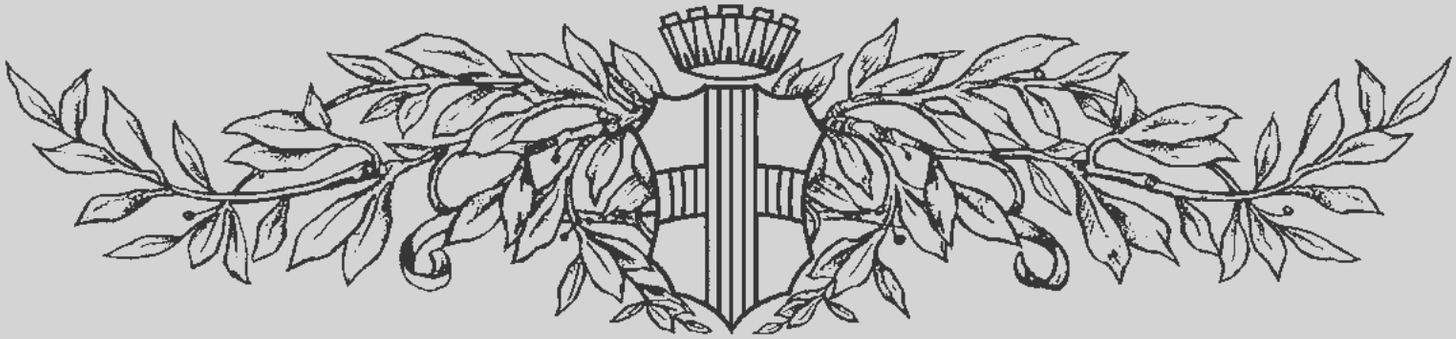
MEMORIE
DELLA SCALA
La "partenza lenta"
della Nona alla Scala
↘

SCALIGERI
Laura Contardi
↘

INFORMAZIONI
↘



Figurini per l'orchestrina nel *Wozzeck* di Alban Berg,
regia di Luca Ronconi, 1977



01 OPERA

02 BALLETTO

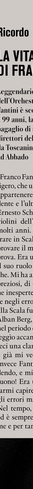
03 CONCERTI

04 RUBRICHE

UNA VITA SCANDITA DA FRANCO FANTINI

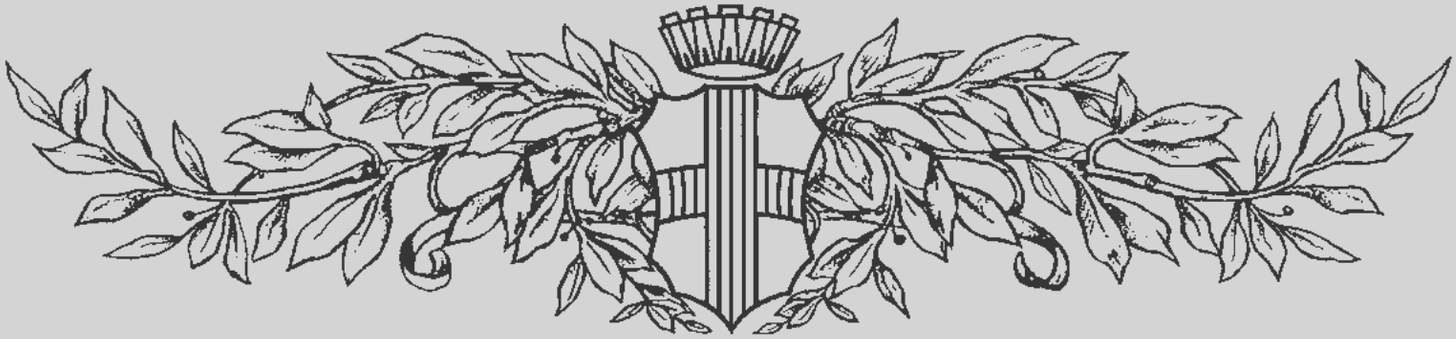
L'eggendario violino di spalla dell'Orchestra della Scala, Franco Fantini è scomparso il mese scorso: «99 anni, lasciando in eredità un bagaglio di memorie sui più grandi direttori del secolo, da Toscanini a De Sabata, da Karajan ad Abbado

"Franco Fantini ha incarnato lo spirito scaligero, che un tempo univa nell'orgoglio di appartenenza al nostro Teatro il genio (dene e l'ultimo dei macchinisti", ricorda Ernesto Schiavi, che ha suonato nei primi decenni dell'Orchestra sotto Fantini per molti anni. "Ho fatto il concerto per entrare in Scala nel 1971, e fu Fantini ad aprirmi il mio ingresso dopo il periodo di prova. Era un uomo semplice, nonostante il suo ruolo e le grandi qualità violinistiche. Mi ha aiutato a ha disposizione preziosi, di quelli che evitano alle persone esperienze quali io ai inizi mi è capitato negli errori banali. La mia prima opera alla Scala fu nemeo meno che il Wozzeck di Alban Berg, diretto per Claudio Abbado. Ero nel periodo di prova e fui spedito al primo leggio accanto a Fantini. A un certo punto ho visto una clamorosa straguata fuori tempo, e gli mi vedeco cacciato dall'Orchestra. Invece Fantini si volto verso di me sorridendo, e mi fece i complimenti per il bel suono! Era un modo per calmarmi e per farmi capire che capiva che come non sono gli errori ma come si reagisce agli shagli. Del tempo, stamo entrati in confidenza, e ho cominciato a stare una guida preziosa per me e per tanti di noi".



Franco Fantini e Claudio Abbado in Scala, prima della Messa da Requiem, 1967

Non si potrebbe tracciare un ritratto più veritiero di Franco Fantini, uomo del potere ma mai non in una cosa sola: dal Teatro a Sesto San Giovanni, allora un grosso stabilimento di produzione di Milano nel secondo dopoguerra. Ereditato il talento dal padre, musicista diletrante ma dotato, il giovane Fantini si esibiva sin dai primi anni di lungo viaggio in tram, nel gelo dell'inverno e nel caldo torrido dell'estate, col rondo del Sotto al cervello. Ma dove negli anni Trenta divenne allievo al Conservatorio prima del famoso Enrico Polo, quasi un secondo padre per lui, come *les enfant prodige* di periferia, e poi di Michelangelo Abbado, padre invece di quello Claudio che prima di diventare direttore d'orchestra aveva intrapreso la carriera musicista, fermando per qualche tempo insieme a Fantini e al violoncellista Mario Gusella un trio di un certo livello. Una carriera d'anni dopo, nel solo Fantini ritrovera l'amico Claudio come direttore musicale della "sua" Orchestra della Scala. Per quanto, Fantini ha saluto sinti gradito per arrivare in ritaa, inizianda a soli ventisette anni come primo violino di spalla per arrivare nel 1954, nemmeno trentenne, al rango di violino di spalla, nell'epoca d'oro di Victor de Sabata. Fantini ricordava purtroppo a pochi mesi dal traguardo dei cent'anni, ora ormai uno dei pochi ad aver visto la Scala contra prima della bombardamento che il 16 agosto 1943 rilasciò la sala di Permanini a un mucchio di macerie. Di fronte alle devastazioni della guerra, quel ragazzo di diciotto anni, nonostante il teatro distrutto, ha fame, la miseria e la paura di quei giorni, non perde la fiducia nel futuro, la voglia di lottare e di migliorarsi, come tanti giovani della sua generazione. Anche fisicamente, con quel corpo magro e ascituto, le mani ossute e quel volto disegnato da Ensor, Franco sembrava un uomo di un'altra Italia, Italia in bianco e nero di Antonioni e Fellini, l'Italia di *Miracolo a Milano*. Era uno di quegli uomini di buona volontà che si accostano le manche e cercano di rimettere Milano e la Scala, risaca dalle sue ceneri (vi maggio 1946 con il memorabile concerto diretto da Arturo Toscanini). Fantini era la Scala era avvolta dall'abbraccio di tutta la città, assaltata attorno a uno del simbolo simbolo della sua storia e della sua gente, dal quale abbarcati il grande vecchio antifascista tornato dall'Americ e per il primo Il Teatro, ricostruito a tempi di record e gremito all'inversimile. Fantini c'era, fedele alla sua violini, con la forza e l'entusiasmo dei suoi vent'anni. C'era quando un altro grande vecchio, compromesso suo malgrado con il nazismo, Wilhelm Furtwängler, faceva scoprire all'Orchestra, tra le brume misteriose del suo gesto incantatorio, i percorsi segreti della musica di Wagner. C'era quando un giovane direttore austriaco, Herbert von Karajan, impaziente di scalare Furtwängler dal trono dei Berliner Philharmoniker, scoprava all'Orchestra come Beethoven face la musica di Mozart e Beethoven. C'era quando Dimitri Mitropoulos, gran sacerdote della musica moderna, si accostava sul leggio stroncato da un infarto durante le prove della *Terza* di Mahler, di fronte a un orchestra sbigottita. C'era quando Claudio Abbado, ancora giovane, ha ricevuto la grande Furtwängler dal trono dei Berliner Philharmoniker, scoprava all'Orchestra come Beethoven face la musica di Mozart e Beethoven. C'era quando Dimitri Mitropoulos, gran sacerdote della musica moderna, si accostava sul leggio stroncato da un infarto durante le prove della *Terza* di Mahler, di fronte a un orchestra sbigottita. C'era quando Claudio Abbado, ancora giovane, ha ricevuto la grande Furtwängler, faceva scoprire all'Orchestra, tra le brume misteriose del suo gesto incantatorio, i percorsi segreti della musica di Wagner. C'era quando un giovane direttore austriaco, Herbert von Karajan, impaziente di scalare



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

Bozzetto per *La fiaba dello zar Saltan* di Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, regia di Luca Ronconi, 1988

AULENTI ALLA SCALA

Figura cardine dell'architettura contemporanea e del design, Gae Aulenti (Palazzolo dello Stella, 1927 – Milano, 2012) si è prestata al teatro d'opera per una serie di spettacoli, spesso in collaborazione con Luca Ronconi, che sono rimasti leggendari.

Immagini tratte dal volume

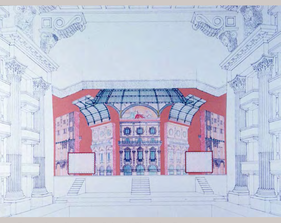
Aulenti alla Scala

di Vittoria Crespi Morbio, collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala

Il repertorio affrontato sul palcoscenico della Scala spazia da Rossini a Stockhausen, da Rimskij-Korsakov a Berg, per culminare nella celebre *Elektra* di Richard Strauss (1994) allestita tra le fredde pareti di un mattatoio sacrificale: sempre con la cifra di asciutta eleganza e di rigore volumetrico che distinguono Gae Aulenti in ogni disciplina.

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

Portfolio
— Bozzetti e figurini



Bozzetti per *Il viaggio a Reims* di Gioachino Rossini, regia di Luca Ronconi, 1985

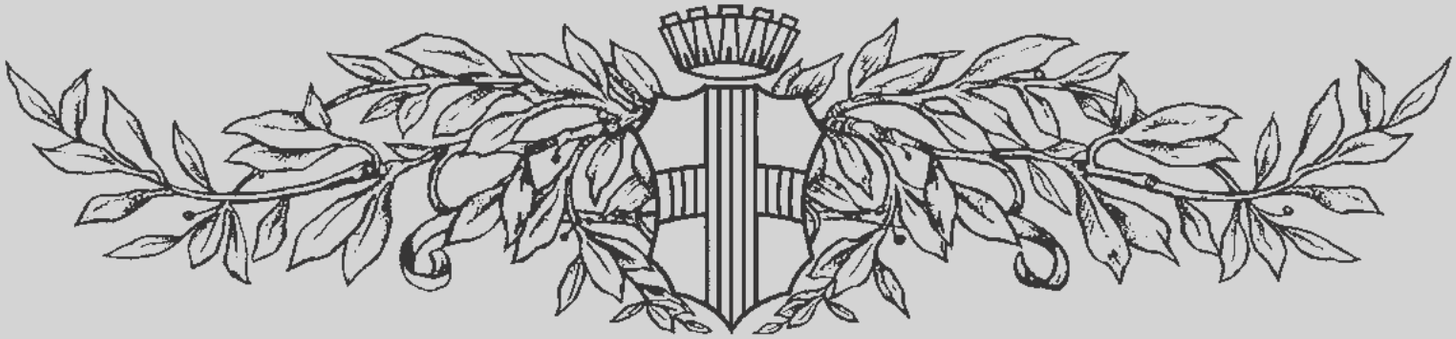
Figurini per l'orchestrina nel *Wozzeck* di Alban Berg, regia di Luca Ronconi, 1977

Figurini per Wozzeck e il Capitano nel *Wozzeck* di Alban Berg, regia di Luca Ronconi, 1977

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

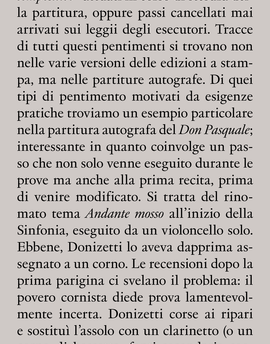
04 RUBRICHE

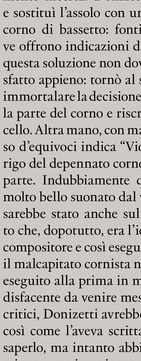
Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

C'È PENTIMENTO E PENTIMENTO

Che in qualche caso i compositori effettuassero rifacimenti (anche significativi) ad alcune loro opere è cosa risaputa. Ci sono, ad esempio, versioni assai diverse del verdiano *Simon Boccanegra* o dei pucciniani *Edgar* o *Madama Butterfly*. Per i più appassionati frequentatori dei teatri lirici non è poi una novità l'esistenza dei cosiddetti *accomodi*, modifiche apportate dallo stesso compositore in momenti successivi al lancio di un titolo. Le modifiche, se riscuotevano successo, potevano rimanere nella versione "definitiva" dell'opera che poi circolava. Esse variavano dai rimaneggiamenti di una linea vocale, per meglio adattare un brano alle caratteristiche vocali di un nuovo interprete, fino alla sostituzione completa di qualche brano. Interventi, questi ultimi, motivati a volte da esigenze esterne – imposizioni della censura o magari l'insistenza di qualche diva (o divo) di avere un'aria più appariscente di quanto avesse scritto il compositore – perché egli seguiva, nella sua concezione originaria, una logica drammaturgica anziché pensare a una "accademia di bravura vocale". Quest'ultima procedura poteva anche generare una "escalation": caso eclatante, quando nella *Linda di Chamounix* (composta per Vienna) Donizetti scrisse all'inizio dell'opera un breve preludio. Arrivato sulla piazza con l'opera già quasi completata, venne a sapere che gli impresari si aspettavano una "Sinfonia" tradizionale. Che il compositore preparò in fretta e furia. Dopo il successo a Vienna, portata l'opera a Parigi, venne informato che *quel* pubblico si aspettava una brillante "aria di sortita" del soprano (mentre, nel concetto originale, la protagonista entrava un po' "in sordina", rimandando a un momento successivo la sua "grande scena"). Donizetti le scrisse l'aria, ma poi anche la donna comprimaria gli chiese qualcosa in più: presto fatto, il buon Gaetano compose anche per lei un brano aggiuntivo. Siccome il nuovo insieme ebbe un esito trionfale, Donizetti pensò bene di lasciare le cose come stavano, e fu in quella veste rimaneggiata che l'opera giunse fino a noi.





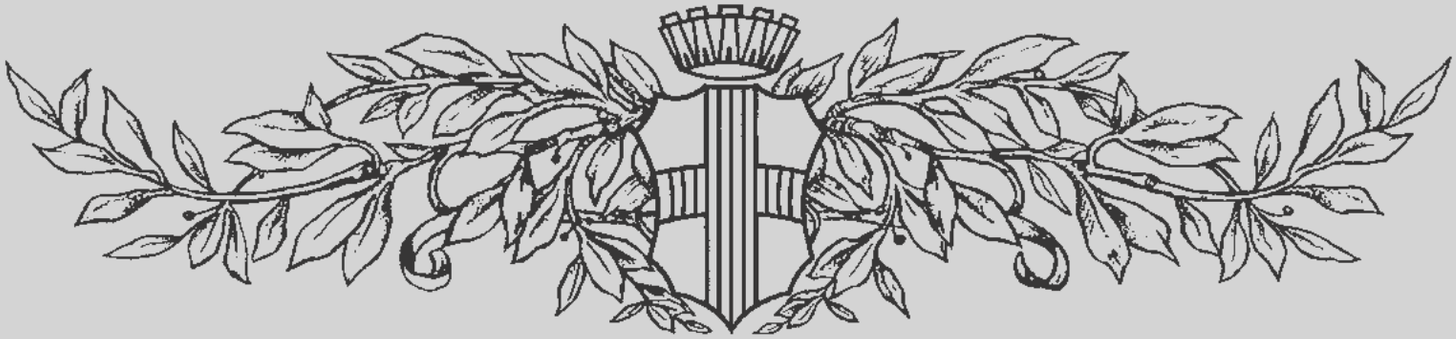
La prima pagina e un dettaglio della seconda facciata della partitura autografa del *Don Pasquale* di Donizetti, custodita dall'Archivio Storico Ricordi

Quasi sconosciuti invece al pubblico, anche tra i più esperti, sono i pentimenti effettuati all'ultimo istante non per richieste esterne, ma per motivi puramente pragmatici. Le motivazioni dei quali sono diverse, dunque, dai classici "pentimenti *compositivi*" attuati in corso di stesura della partitura, oppure passi cancellati mai arrivati sui leggii degli esecutori. Tracce di tutti questi pentimenti si trovano non nelle varie versioni delle edizioni a stampa, ma nelle partiture autografe. Di quei tipi di pentimento motivati da esigenze pratiche troviamo un esempio particolare nella partitura autografa del *Don Pasquale*; interessante in quanto coinvolge un passo che non solo venne eseguito durante le prove ma anche alla prima recita, prima di venire modificato. Si tratta del rinomato tema *Andante mosso* all'inizio della Sinfonia, eseguito da un violoncello solo. Ebbene, Donizetti lo aveva dapprima assegnato a un corno. Le recensioni dopo la prima parigina ci svelano il problema: il povero cornista diede prova lamentevolmente incerta. Donizetti corse ai ripari e sostituì l'assolo con un clarinetto (o un corno di bassetto: fonti secondarie coeve offrono indicazioni diverse). Ma anche questa soluzione non doveva averlo soddisfatto appieno: tornò al suo autografo per immortalare la decisione finale: cancellare la parte del corno e riscriverla per violoncello. Altra mano, con matita rossa, a scanso d'equivoci indica "Violoncello" sotto il rigo del depennato corno e sopra la nuova parte. Indubbiamente quel tema risulta molto bello suonato dal violoncello, ma lo sarebbe stato anche sul corno: strumento che, dopotutto, era l'idea originaria del compositore e così eseguito nelle prove. Se il malcapitato cornista non l'avesse invece eseguito alla prima in modo tanto insoddisfacente da venire messo alla gogna dai critici, Donizetti avrebbe lasciato la parte così come l'aveva scritta? Non possiamo saperlo, ma intanto abbiamo questa affascinante testimonianza grafica di un pentimento dalla motivazione inusuale.

— 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

IL RISO NEL CANTO

Il confronto tra le Norine di Toti Dal Monte, Graziella Sciutti e Luciana Serra in "Quel guardo il cavaliere" mostra diverse modalità di rendere la risata in un'aria

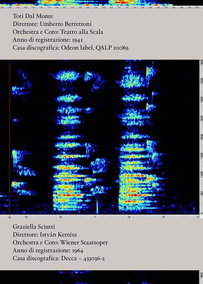
Toti Dal Monte come Norina in *Don Pasquale*, anni Trenta

I compositori fra XVIII e XIX secolo hanno utilizzato diverse modalità per esprimere in maniera più efficace possibile, rispetto al passato, gli stati d'animo dei personaggi delle proprie opere. Questa analisi porterà nel XX secolo gli interpreti verso una ricerca del gesto vocale che si esplera in una nuova modalità di concepire il canto e in una riflessione più ampia del rapporto fra voce e corpo. Tale condizione, che si estrinseca a cavallo tra il XIX e il XX secolo, getta le basi per una nuova semantica della rappresentazione del carattere del personaggio, aprendo un varco di connessione sulla psicologia dell'interprete che impatterà sulla ricerca sonora e sulle scelte tecniche e stilistiche stesse. Fra le espressioni più rappresentative di questa ricerca, vi è il riso. Possiamo notare come in ogni aria d'opera che preveda una risata, quest'ultima assuma una connotazione diversa. Si passa dalla risata maliziosa di Norina, alla risata isterica di Elettra, alla risata perfida di Mefistofele, all'intreccio tra le Comari di Windsor, alla risata drammatica di Canio rivolta a Pagliaccio, e così via. Una dinamica simile si osserva fra le diverse interpretazioni del XX secolo: a partire da un certo momento in poi, ogni interprete trova la sua strada. A conferma di quanto sostenuto, si prendono in considerazione le interpretazioni di Toti Dal Monte, Graziella Sciutti e Luciana Serra in "Quel guardo il cavaliere", tratto dal *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti. Tutti e tre i soprani si sono cimentati nella parte alla Scala: Dal Monte nelle edizioni 1930 e 1933, Graziella Sciutti nel 1959 e Luciana Serra nel 1988. Quella di Norina è una risata incontrollata e birichina che trova un rigore strumentale nell'esecuzione di Toti Dal Monte, pur trasmettendo una libertà di spirito leggiadra e sbarazzina. Il suono particolarmente alto, tipico del retaggio della scuola ottocentesca, le permette di timbrare ognuno di quei suoni microscopici e pungenti che produce ordinatamente per la realizzazione della risata.

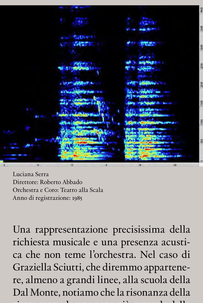
Nello spettrogramma vediamo la rappresentazione dei due momenti di cui è composta la risata, in alternanza con l'orchestra, attraverso dei tratti che realizza puntando la voce in avanti, timbrando intensamente, quasi come se si trattasse di una serie di agilità da snocciolare progressivamente dall'alto verso il basso.

Gli spettrogrammi di seguito rappresentano nell'ordine le "risate" di Toti Dal Monte, Graziella Sciutti e Luciana Serra in "Quel guardo il cavaliere", da *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti. In ognuno si osserva l'alternanza tra voce e orchestra

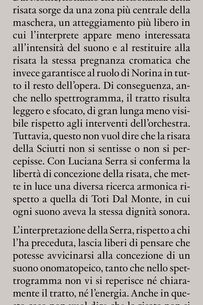
Fonte: AudioSculpt, SuperVP, Pm2 e IrcamBeat sviluppati dall'équipe Analysis/Synthesis fonografia di IRCAM



Toti Dal Monte
Direttore: Umberto Berretoni
Orchestra e Coro: Teatro alla Scala
Anno di registrazione: 1941
Casa discografica: Odeon label, QALP 10089.



Graziella Sciutti
Direttore: Istvàn Kertész
Orchestra e Coro: Wiener Staatsoper
Anno di registrazione: 1964
Casa discografica: Decca – 433036-2

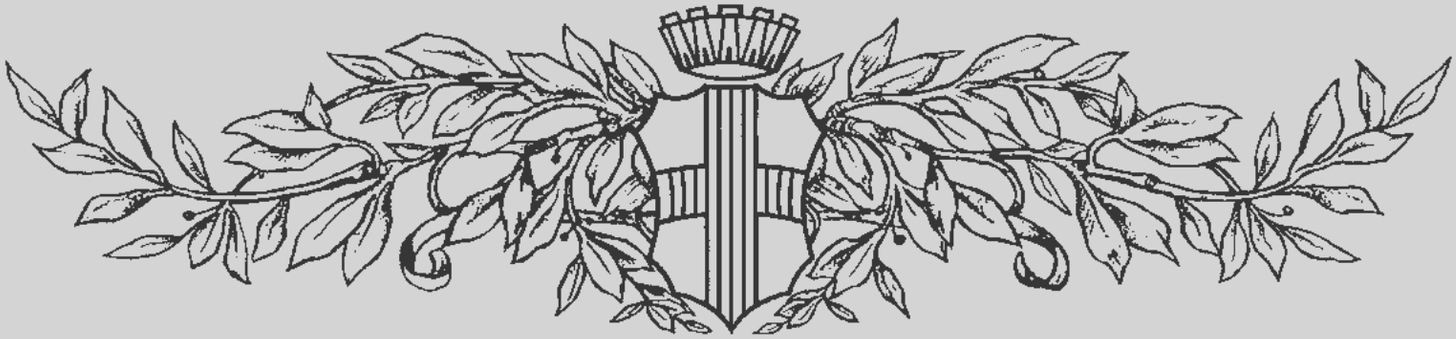


Luciana Serra
Direttore: Roberto Abbado
Orchestra e Coro: Teatro alla Scala
Anno di registrazione: 1988

Una rappresentazione precisissima della richiesta musicale e una presenza acustica che non teme l'orchestra. Nel caso di Graziella Sciutti, che diremmo appartenere, almeno a grandi linee, alla scuola della Dal Monte, notiamo che la risonanza della risata sorge da una zona più centrale della maschera, un atteggiamento più libero in cui l'interprete appare meno interessata all'intensità del suono e al restituire alla risata la stessa pregnanza cromatica che invece garantisce al ruolo di Norina in tutto il resto dell'opera. Di conseguenza, anche nello spettrogramma, il tratto risulta leggero e sfocato, di gran lunga meno visibile rispetto agli interventi dell'orchestra. Tuttavia, questo non vuol dire che la risata della Sciutti non si sentisse o non si percepisse. Con Luciana Serra si conferma la libertà di concezione della risata, che mette in luce una diversa ricerca armonica rispetto a quella di Toti Dal Monte, in cui ogni suono aveva la stessa dignità sonora.

L'interpretazione della Serra, rispetto a chi l'ha preceduta, lascia liberi di pensare che potesse avvicinarsi alla concezione di un suono onomatopeico, tanto che nello spettrogramma non vi si reperisce né chiaramente il tratto, né l'energia. Anche in questo caso non vuol dire che la risata non si sentisse o non si percepisse in scena, vuol dire invece che la modalità di rappresentare in scena la risata è il risultato di una nuova ricerca che l'interprete fa, anche a partire da un universo sonoro diverso da quello della prima metà del XX secolo. Per concludere, Toti Dal Monte rappresenta la fine di una scuola di canto che si chiude con un universo sonoro che finisce prima della Seconda guerra mondiale, segno che l'ambiente acustico in cui siamo immersi nel quotidiano influisce sulla concezione acustica e, inevitabilmente, sul modo di cantare.

— 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 FADANI

Libri

WAGNER SENZA FINE

L'anello del Nibelungo di Wagner, noto come il *Ring*, è una delle opere che hanno lasciato traccia indelebile nella cultura occidentale. Due filosofi docenti in università statunitensi, Philip Kitcher e Richard Schacht, nel saggio *Cercare una fine* offrono una serie di riflessioni su questo ciclo formato da quattro drammi musicali (tetralogia), legati da un continuum narrativo. Lo stile di tale composizione inaugura una rivoluzionaria concezione teatrale, che sarà poi legata al nome di Wagner. La musica sembra levarsi da un mosaico fitto di temi conduttori melodie che rampollano da cose, personaggi e stati d'animo che con il loro continuo riapparire disegnano il tessuto della partitura. Sul numero dei *Leitmotive* non vi è un accordo; tuttavia codeste idee tematiche ricompaiono variate di atto in atto, intrecciandosi l'una con l'altra, similmente a un prolungato abbraccio fra l'itinerario drammatico e i moti spirituali.

Philip Kitcher
e Richard Schacht

Cercare una fine

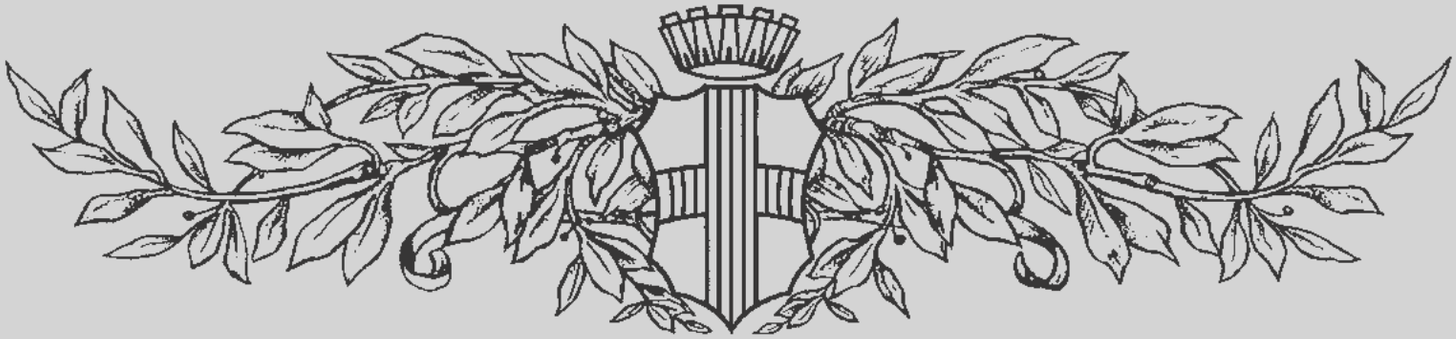
pp. 256
Edizioni Ariele
euro 20

Il sistema dei *Leitmotive* raggiunge nell'*Anello* il culmine; si direbbe che Wagner lo abbia pensato con mente matematica, utilizzando un gioco di fantasia ed eleganti sfumature dalle infinite tonalità. Kitcher e Schacht, dopo aver ricordato i filosofi che hanno ispirato il compositore (si va da Feuerbach a Schopenhauer al giovane Nietzsche), si soffermano su sfida, progetto, dilemmi e altre caratteristiche di Wotan; analizzano Sigmund e Sieglinde, tra l'altro le trasformazioni di Brünnhilde.

Nelle conclusioni degli autori, una merita una riflessione, perché rivela uno dei tanti significati dell'opera monumentale: "L'amore non vince, né può vincere tutto, non più di quanto lo possano fare i migliori progetti degli dèi e degli uomini e le più grandi imprese dell'eroe migliore".

Libro che fa riflettere dinanzi a un'opera assoluta, ispirata alle antiche saghe, che cerca la redenzione. Contrappone un esponente dell'amore, della gioiosa natura, Siegfried, al mondo egoistico che si personifica in Alberich. La lotta si svolge tra continue oscillazioni di queste due forme antagonistiche, mentre numi, eroi, nani e mostri sono guidati da una musica unica.

— 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

CINEFILIA AL PIANOFORTE

Milano e il Teatro alla Scala hanno un significato speciale per Jean-Marc Luisada: è qui infatti, nell'ormai lontano 1983, che il pianista francese ottenne la sua prima affermazione importante a un concorso, il "Dino Ciani", che oggi non esiste più. Fu l'avvio di una carriera importante, che fiorì poi grazie a una personalità d'eccezione, distante da ogni pianismo standardizzato. Ascoltare Luisada significa entrare in un mondo sonoro in cui la "neutralità" non esiste: un mondo fatto di canto spiegato, di eloquenza, di pathos, di rischio, estasi e tragedia. Per prepararci all'appuntamento del 18 giugno all'interno della rassegna "Dischi e tasti" al Museo Teatrale alla Scala, ascoltiamo il suo più recente album per "La Dolce Volta": *Au cinéma ce soir* – citazione da una storica trasmissione di Armand Panigel – nasce da un profondo amore per il cinema, ma anche dal concepire il suono come visione (e viceversa la pellicola quasi come "partitura").

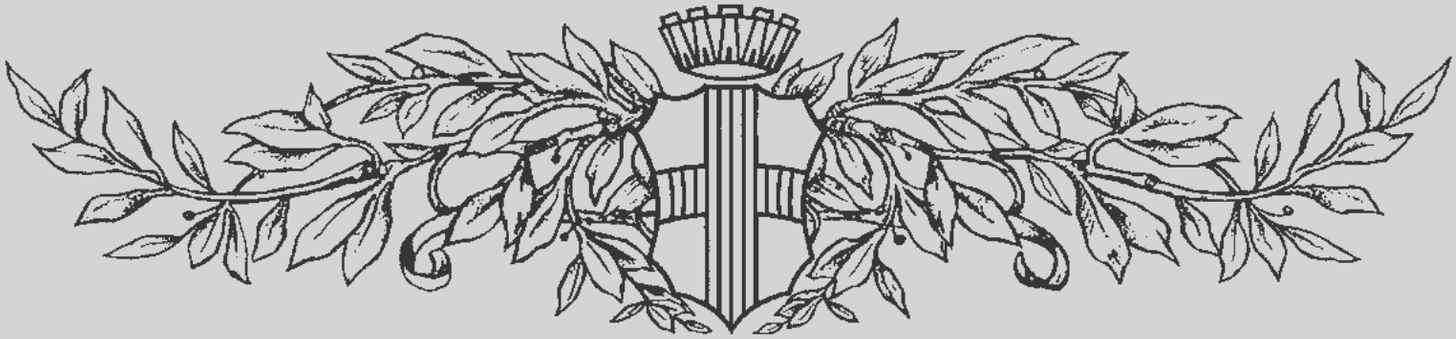
Au cinéma ce soir

Jean-Marc Luisada

La Dolce Volta

Si parte dal sarcasmo e dal dolore di Fellini/Rota e si continua con l'*Adagietto* dalla Quinta di Mahler scelto da Visconti per *Morte a Venezia* (colpo di fulmine di un Luisada tredicenne: "è grazie a questo film che sono divenuto musicista, anche se paradossalmente è quasi interamente muto"), suonato nell'adattamento pianistico di Alexandre Tharaud. Poi il Mozart metafisico della Fantasia K 397 inaspettatamente usato in un western di John Huston, ma anche Joplin (*The Sting*), Gershwin (*Manhattan*), Wagner (*Ludwig*) e Chopin (*Sussurri e grida*). Oltre a mettere in primo piano la duttilità, l'estro e le vibranti sonorità di Luisada in un repertorio che si estende per tre secoli, il disco ha il merito di farcelo ascoltare per la prima volta in un mobilissimo e inquieto Brahms, evocando maestri della settima arte come Louis Malle (*Tema e variazioni* dal *Sestetto* op. 18, per *Les Amants*) e André Delvaux (l'op. 117, per *Rendez-vous à Bray*). Queste musiche, nella loro espressività concentrata, si pongono in contrasto con l'uso troppo spesso pervasivo e "di commento" che viene fatto ai giorni nostri delle colonne sonore: non a caso, Luisada arriva alla conclusione che spesso nel grande cinema "l'immagine è talmente forte che il suono diventa superfluo" (fra i suoi riferimenti, pur non qui presenti, Bresson, Godard, Grémillon, Deville). Il cd, lungi dal voler essere esaustivo delle passioni di un uomo d'arte e cultura, è anche uno spaccato di vita: la sublime *madeleine* sonora che ripercorre un'adolescenza solitaria e appassionata.

— 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

LA "PARTENZA LENTA" DELLA NONA ALLA SCALA

La storia delle esecuzioni scaligere della Nona di Beethoven, di cui quest'anno si celebra il bicentenario, inizia solo nel 1897 (è invece del 1878 la prima esecuzione italiana). Oggi è la pagina sinfonico-corale più eseguita alla Scala dopo la Messa da Requiem di Verdi

"18 aprile 1878. È una data che gli artisti terranno a memoria per lungo tempo: è una data che ridona a Milano tutto il suo prestigio nel culto dell'arte musicale. [...] Il concerto era annunciato per le otto e mezza, ma già assai prima delle otto ricchissimi equipaggi, modeste carrozze, brougham e pedoni potevano a mala pena non urtarsi nell'ampio cortile del Conservatorio. Era nota la capacità della sala [...]: era noto che una buona metà di costoro sarebbe stata costretta a ritornarsene di malumore a casa in virtù del principio che in un vaso pieno non può capire un'altra goccia." Così sul Corriere della Sera il critico (che si firma *Hans.*) inizia il racconto di quanto accaduto la sera precedente a Milano: la prima esecuzione italiana della Sinfonia n. 9 op. 125 di Ludwig van Beethoven, che arriva con un incredibile ritardo di quasi 54 anni sulla prima assoluta di Vienna, di cui il 7 maggio 2024 si celebra il bicentenario. Il coro conta 160 elementi provenienti dalla Società di Canto Corale e dalla Società del Quartetto Corale, mentre le parti solistiche sono affidate alle Signore Invernizzi e Vaneri e ai Signori Aresi, Bertocchi e Taveggia. Sul podio il veronese Franco Faccio, direttore tanto caro a Giuseppe Verdi per le interpretazioni operistiche alla Scala, ma che non incontrava il pieno favore del sommo compositore per il suo impegno volto a promuovere la musica sinfonica, tanto che in occasione della prima tournée della Scala all'estero, fortemente voluta da Faccio con una serie di concerti sinfonici al Trocadéro di Parigi nel 1878, il direttore stabile scaligero aveva chiesto consiglio a Verdi sul programma da eseguire, ma non aveva ottenuto risposta. Un silenzio eloquente. Il compositore era infatti molto scettico sull'operazione promossa da Faccio: riteneva che la musica strumentale fosse in Italia "una pianta fuori clima", arte da lasciare ai tedeschi che avevano mezzi diversi e "qualcosa di diverso anche di dentro".

Ritratto di Franco Faccio

Verdi si sarebbe poi piacevolmente ricreduto di fronte agli entusiastici risultati artistici dell'impresa parigina, ma non avrebbe comunque modificato il suo pensiero sulla musica sinfonica, tanto che quando nel 1879 Faccio gli propone la presidenza onoraria della nascente Società Orchestrale della Scala (costituita dai componenti dell'Orchestra della Scala, allargata a 120 elementi: una sorta di Filarmonica *ante litteram*), declina cordialmente la proposta con una lettera scritta da Genova il 4 aprile 1979, in cui sostiene che "sta bene educare il pubblico all'Arte grande, ma a me pare che l'arte di Palestrina e Marcello sia pure un'Arte grande [...] ed è nostra". Tornando al concerto del 18 aprile 1878, l'organizzazione è curata dalla Società del Quartetto, di cui Faccio era stato promotore, e il programma – interamente beethoveniano – prevede l'*Ouverture Re Stefano* op. 117, l'*Ouverture Coriolano* op. 62, oltre alla *Nona Sinfonia*. L'esecuzione viene ripetuta ancora al Conservatorio il 22 aprile e quindi, a grande richiesta, il 26 aprile al Teatro Carcano, in una sala più vasta e più adatta al capolavoro. Dopo l'ultima esecuzione, scrive lo stesso critico del Corriere: "Udendola pare che Beethoven prima di morire abbia svelato al mondo il mistero del suo genio; pare che dopo aver goduto dello stupore degli uomini abbia lor detto: non vi meravigliate di quanto fu prodotto in arte e di quanto si produrrà; eccovi la fonte di ogni bello ch'io ebbi non so come, né da chi." Poco più di sette anni dopo la *Nona Sinfonia* torna a Milano, ancora nella Sala del Conservatorio e ancora con la direzione di Franco Faccio e sul Corriere della Sera, in analogia con la precedente occasione, leggiamo: "Il 6 dicembre 1885 è una data che tutti quanti a Milano comprendono e amano l'arte musicale non dimenticheranno così presto, come non hanno dimenticato il 18 aprile 1878, altro fortunato giorno nel quale ci fu dato di udire, gustare, ammirare nella *IX Sinfonia* la più grande manifestazione del genio di Beethoven."

Ritratto di Charles Lamoureux

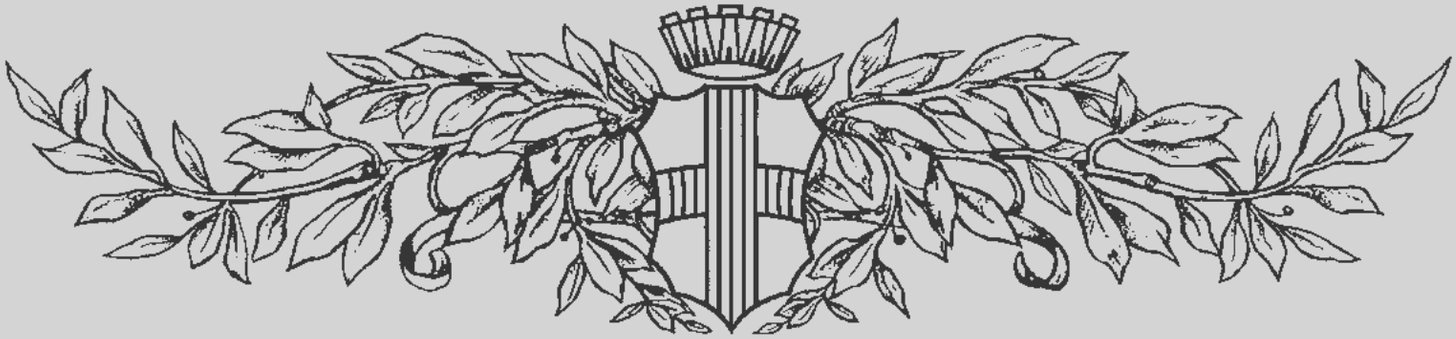
Finalmente, il 19 maggio 1897, a distanza di 73 anni dalla prima esecuzione di Vienna, la *Nona* di Beethoven risuona tra le mura della Scala! A dirigerla è Charles Lamoureux, direttore francese di primissimo piano, già impegnato nella stagione sinfonica del 1894, anch'egli, come Faccio, fortemente impegnato nella diffusione nella sua nazione della musica sinfonica europea, in particolare di quella tedesca, anch'egli costretto ad affrontare forti resistenze. Nell'introdurre il concerto il giorno della prima esecuzione, il critico del Corriere spiega che "non era tollerabile che il grande capolavoro beethoveniano continuasse a rimaner quasi sconosciuto alla grande maggioranza del pubblico. Dal 1824 venendo a oggi le esecuzioni della *Nona Sinfonia* si contano sulle dita. A Milano essa ebbe due esecuzioni (1878 e 1885) nei concerti della Società del Quartetto; a Bologna la si udì pure due volte; e una sol volta – se non m'inganno – a Torino e a Roma. In tutti gli altri Stati d'Europa da ottant'anni la *Nona* si replica continuamente. [...] Da noi le difficoltà si riassumevano una volta principalmente nel predominio esclusivo accordato alla nostra musica. Oggi si trovano invece piuttosto nella mancanza di esecutori. [...] Gli è che la *Nona* è ben diversa da tutte le altre Sinfonie. A parte l'introduzione dell'elemento vocale (solisti e cori) nell'ultimo suo tempo, tutta la sua struttura orchestrale è così complessa e difficile che non può tollerare esecuzione mediocre. Da noi non vi sono orchestre stabili: ecco il difetto. E quindi la possibilità di eseguire la *Nona Sinfonia* può solo nascere in circostanze straordinarie e in seguito a vigorosi sforzi, quali sono quelli cui s'è dedicata ora la Società Orchestrale del Teatro alla Scala. [...] Dato ciò è un problema veramente grave concertare un colosso della mole di questa mirabile sinfonia. Quanto sia costata di fatiche l'odierna concertazione al maestro Lamoureux e agli istruttori dei cori non è a dire, e con quanto zelo abbiano corrisposto i professori dell'Orchestra e gli interpreti delle parti vocali si vedrà stasera". L'esecuzione suscita grande impressione ed entusiasmo nel pubblico scaligero e viene ripetuta in tre occasioni, l'ultima delle quali, il 26 maggio 1897, in una serata dedicata alla memoria di Franco Faccio, prematuramente scomparso a soli cinquantun anni nel 1891. Si entra nel XX secolo e, superate le remore di fine Ottocento sulla musica sinfonica e con complessi artistici più strutturati, la *Nona* trova la sua strada e si inserisce progressivamente nel tessuto scaligero. Il 20 aprile 1902 è Arturo Toscanini a proporla per tre serate con un esito assolutamente trionfale. Toscanini la dirigerà ancora dopo la trasformazione della Scala in Ente Autonomo, nel 1922, e quindi nel 1926, in quest'ultima occasione con l'esecuzione dell'integrale delle Sinfonie di Beethoven, proposta anche in trasferta a Torino. Nel 1935 la *Nona* torna, ancora con l'esecuzione dell'integrale, sotto la guida di Otto Klemperer, mentre nel 1940 e nel 1941 è Victor de Sabata a cimentarsi con la *Nona*. Nel 1944, con la Scala bombardata e inagibile, Hans Weisbach la dirige al Teatro Lirico e al Sociale di Como. Nel Dopoguerra, subito dopo la riapertura del Teatro, il 24 giugno 1946 è ancora Toscanini a proporla al pubblico. Seguono altri grandissimi: Wilhelm Furtwängler (1949), ancora De Sabata (ciclo integrale nel 1952), Sergiu Celibidache (1959), Zubin Mehta (nel 1971 e poi nel 2017 in tournée in Kazakhistan), Karl Böhm (1975), Thomas Schippers (1976), Carlo Maria Giulini (1977 e 1986), John Eliot Gardiner con l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique e il Monteverdi Choir nel 1994, Riccardo Muti (ciclo integrale nel 1998 e nel 1999), Daniel Barenboim (nel 2005, nel 2007 in Ghana e ancora alla Scala nel 2012), Kurt Masur (2007), Xian Zhang con i Complessi dell'Orchestra Sinfonica di Milano (allora Orchestra Verdi, nel 2010), Gustavo Dudamel con la Simón Bolívar Sinfónica e Juvenil (2015), MyungWhun Chung (nel 2016 all'Open Air Theatre di Milano e in tournée in Corea e Cina), Christoph von Dohnányi (2016) e Riccardo Chailly (2020). A oggi si contano 64 esecuzioni, che hanno reso la *Nona Sinfonia* la composizione sinfonico-corale più eseguita dai complessi scaligeri dopo il *Requiem* verdiano, colmando quindi il "gap" iniziale, tanto da proporla in diverse occasioni, come avvenuto anche per il *Requiem*, in tournée all'estero.

TEATRO ALLA SCALA
25 APRIL 2007 AT 7PM
ACCRA
NATIONAL THEATRE
Concert for the 50th Anniversary of Independence of Ghana
THE TEATRO ALLA SCALA
ORCHESTRA AND CHORUS
DANIEL BARENBOIM
LUDWIG VAN BEETHOVEN
SYMPHONY No. 9 IN D MINOR OP. 125
BRUNO CASONI

Locandina del concerto per il cinquantesimo anniversario dell'indipendenza del Ghana diretto da Daniel Barenboim, 2007

Tra queste, di particolare rilevanza è il concerto realizzato ad Accra il 23 aprile 2007 in occasione del 50° anniversario dell'indipendenza del Ghana. Nato da un'idea emersa nel corso di un incontro in occasione della Prima scaligera del 7 dicembre 2006 tra l'ex Segretario Generale dell'ONU, il ghanese Kofi Annan, l'allora Sindaco di Milano Letizia Moratti e il Sovrintendente Lissner, il concerto è stato realizzato con la direzione di Daniel Barenboim nonostante i tempi strettissimi, suscitando grande risonanza e risultando determinante per l'assegnazione a Milano di Expo 2015.

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



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

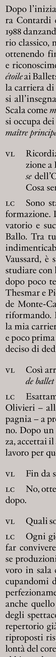
04 RUBRICHE

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

LAURA CONTARDI

Maître principale del Balletto scaligero, Laura Contardi svolge un lavoro di grande responsabilità nella Compagnia, da un punto di vista sia artistico sia organizzativo



Dopo l'iniziale formazione oltralpe, Laura Contardi diviene Prima Ballerina nel 1988 danzando i titoli più noti del repertorio classico, neoclassico e contemporaneo ottenendo fin da subito numerosi premi e riconoscimenti e diventando in seguito *étoile* al Balletto di Monte-Carlo. Terminata la carriera di ballerina, decide di dedicarsi all'insegnamento e nel 2002 entra alla Scala come *maître de ballet*. Da tredici anni si occupa dei nostri ballerini in qualità di *maître principale*.

VI. Ricordiamo gli anni della sua formazione a Parigi. Prima all'*École de danse* dell'Opéra, poi nella Compagnia. Cosa sentirà di quelle esperienze?

I.C Sono stati anni decisivi per la mia formazione. Dapprima studiai al Conservatorio e successivamente alla Scuola di Ballo. Tra tutti gli incontri che ricordo, indimenticabile fu quello con Christiane Vaussard, è stata una vera fortuna poter studiare con lei. Entrai in Compagnia ma dopo poco tempo, su invito di Ghislaine Thesmar e Pierre Lacotte, andai ai Ballets de Monte-Carlo, compagnia che stavano riformando. Da quel momento è iniziata la mia carriera da ballerina professionista e poco prima di compiere quarant'anni ho deciso di dedicarmi all'insegnamento.

VI. Così arriviamo al suo ruolo di *maître de ballet* alla Scala.

I.C Esattamente, fu il Maestro Frédéric Olivieri – all'epoca Direttore della Compagnia – a propormi di venire qui a Milano. Dopo un primo momento di titubanza, accettai il suo invito... e da ventun anni lavoro per questo Teatro.

VI. Fin da subito *maître principale*?

I.C No, ottenni tale promozione sei anni dopo.

VI. Quali sono le sue attività quotidiane?

I.C Ogni giorno organizzo il lavoro per far convivere gli impegni delle numerose produzioni che portiamo in scena e lavoro in sala con tutta la Compagnia occupandomi della cura e della ricerca del perfezionamento. Uno dei miei compiti è anche quello di rimontare le coreografie degli spettacoli, per esempio dei titoli di repertorio già andati in scena e che sono riproposti rispettando esattamente le volontà del coreografo. In questi casi, se non abbiamo la presenza di *répétiteur* invitati, si aggiunge quindi la responsabilità di riprendere la coreografia. Questi sono gli spettacoli più impegnativi da gestire e le confesso che talvolta capita anche di non dormire la notte.

VI. E nel caso delle nuove creazioni?

I.C In questo caso assisto il coreografo e cerco di seguire il suo stesso creativo, poiché dopo la prima rappresentazione devo occuparmi di curare le prove mantenendo l'idea primigenia dell'opera.

VI. Quindi un lavoro che prevede anche numerose responsabilità.

I.C Certamente, le responsabilità di un *maître de ballet* sono tantissime e il *maître principale* ha altresì ulteriori compiti da gestire come l'organizzazione dell'ordine del giorno assieme al Direttore del Ballo e la comunicazione con i vari registi che si occupano della messa in scena dei balletti, oltre a cercare di intercettare sensibilità e necessità dei ballerini.

VI. Un lavoro, il suo, da pensare quindi in sinergia con la Direzione del Ballo.

I.C Sì, i confronti sono continui e di grande arricchimento per me. Le faccio un esempio: i primi anni mi occupavo unicamente dei solisti, dei primi ballerini e delle *étoiles*, successivamente il Maestro Makhar Vaziev mi propose di occuparmi del Corpo di ballo per rimontare la coreografia del *Lago dei cigni* nella versione di Rudolf Nureyev.

VI. Un impegno considerevole.

I.C Esattamente, all'inizio ero turbata dalla proposta, ma il Direttore era determinato e ricorderò per sempre le sue parole, mi disse: "Laura, in uno spettacolo il corpo di ballo è la cosa più importante". Aveva ragione, il corpo di ballo va curato con moltissima attenzione e la resa di un'ottima compagnia porta a esaltare anche i solisti e l'intero balletto. All'epoca studiai moltissimo per questo lavoro e inventai anche una sorta di notazione grafica che utilizzo ancora oggi. Da quel momento il mio incarico non è più mutato, sono felice ma non le nascondo che è molto faticoso lavorare con tanti ballerini.

VI. Si è da poco conclusa una *tournée* a Hong Kong e Shangai. Come cambia la sua attività nelle trasferte?

I.C In realtà cambia poco, gli spettacoli che portiamo in *tournée* sono pronti prima della partenza. Quando arriviamo a destinazione generalmente le prove sono poche prima della *première*. L'aspetto forse più impegnativo da gestire sono le sostituzioni dell'ultimo momento, ma le confesso che il piacere di confrontarci con un nuovo pubblico e un teatro nuovo rende tutto molto piacevole.

VI. Negli anni come è mutata la Compagnia?

I.C È cambiata moltissimo, tutti i direttori con cui ho lavorato in questi anni hanno contribuito allo sviluppo dei talenti affinché si potessero avere danzatori e danzatrici di prim'ordine, dando molte importanti occasioni agli artisti della casa che così sono potuti crescere e arricchirsi artisticamente.

VI. Recentemente alla Scala è stata inaugurata una sala ballo dedicata a Carla Fracci. Che ricordi ha di lei?

I.C Serbo un ricordo bellissimo, una ballerina indimenticabile e incomparabile. Se dovessi scegliere un momento unico per ricordarla sceglierei il suo ultimo ritorno qui in Teatro, a casa sua. Fu invitata dal Maestro Legris, era felicissima. L'opportunità di tornare a lavorare con lei su *Giselle* per me si è riconfermata un'occasione di grande prestigio. Grazie a quella *masterclass* la Compagnia ha ricevuto suggerimenti, indicazioni e sfumature che si sono rivelate fondamentali.

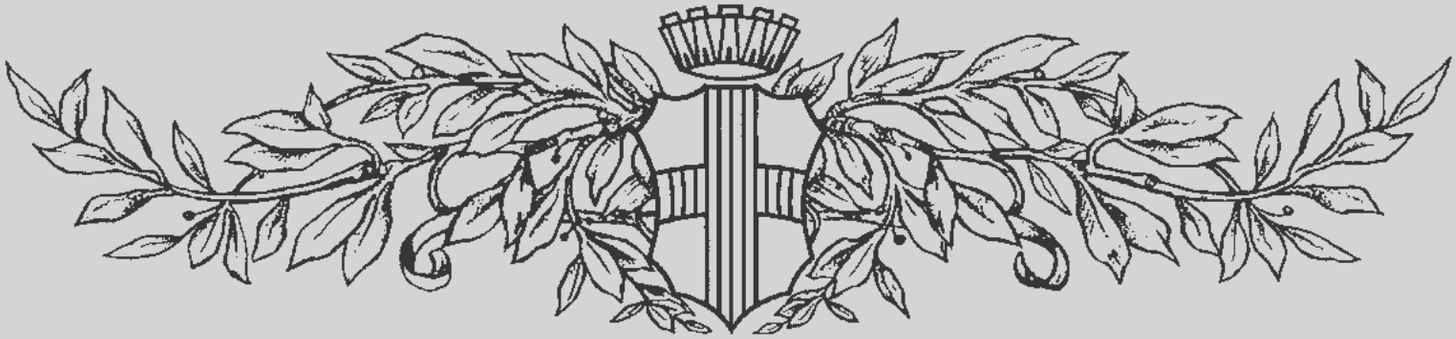
VI. A proposito di ricordi, impossibile non ripensare alla serata della nomina a *étoile* di Nicoletta Manni. Come ha vissuto quel momento?

I.C La sera scelta per la nomina sospettai qualcosa non appena vidi dietro le quinte il Sovrintendente Dominique Meyer e un *bouquet* di fiori pochi minuti prima della conclusione dello spettacolo. Fu un momento bellissimo e per i ballerini ricevere la nomina sul palcoscenico è un'emozione indimenticabile.

VI. Quale futuro vede per la Compagnia della Scala?

I.C Oggi il nostro Corpo di Ballo ha raggiunto un ottimo livello. Il Maestro Legris, invitando nuovi coreografi per ampliare il nostro repertorio, ha permesso di confrontarci con diversi linguaggi, oltre ad aver riportato in scena le coreografie di Rudolf Nureyev non più in cartellone da anni e ancora oggi molto apprezzate; da grande *étoile* quale è ha portato la sua esperienza e con grande generosità l'ha trasmessa in sala agli artisti. Mi auguro che questo percorso possa proseguire continuando ad avere l'opportunità di portare in scena sempre più spettacoli e altrettante importanti occasioni di accrescimento e di *tournée*.

— VITO LENTINI
Dottore di Filosofia e Scienze Umane, insegna Pedagogia e Storia della Danza all'Accademia Teatro alla Scala, è critico di danza e balletto e redattore della rivista Sipario



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

UN PALCO IN FAMIGLIA

TEATRO ALLA SCALA

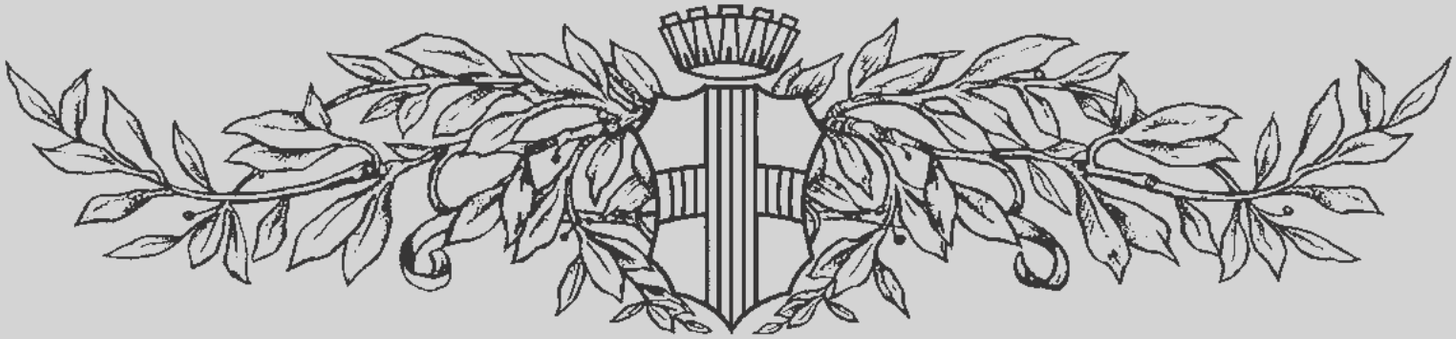
Biglietti
per minori accompagnati
a 10 € per concerti
e 15 € per opere e balletti

Partner del progetto *Un palco in famiglia*

ESSELUNGA®

Scopri tutti gli spettacoli su
teatroallascala.org

SCOPRI E ACQUISTA



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE

LA SCALA

LA SCALA

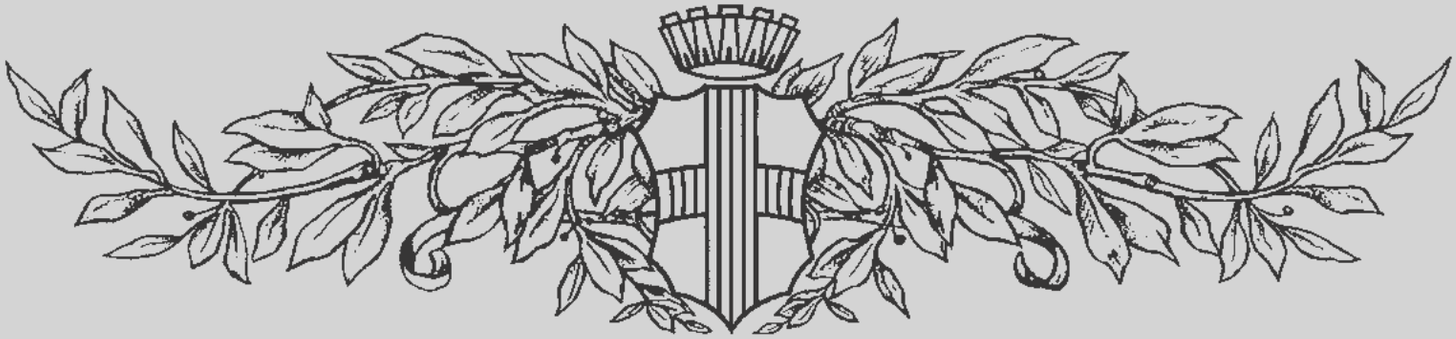
Rivista del Teatro 05/24
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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: Riccardo Chailly dirige l'Orchestra della Scala



01 OPERA

02 BALLETTO

03 CONCERTI

04 RUBRICHE