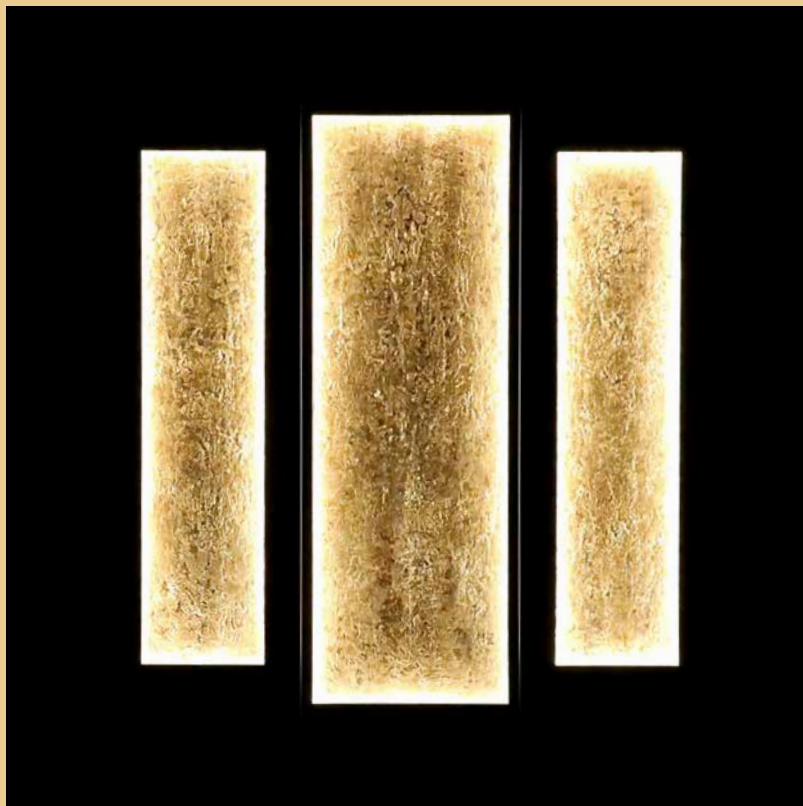


LA SCALA



02/24



Rivista del Teatro

Lorenzo Viotti, Daniele Abbado,
Thomas Guggeis, Antonella Albano,
Marc Minkowski, Mario Martone,
Maddalena Giovannelli, Marco Monzini



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO
Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI
Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

FONDATORI PERMANENTI
Fondazione Cariplo - Pirelli - ENI - Fininvest - Assicurazioni Generali
ENEL - Fondazione Banca del Monte di Lombardia - Mapei
Banca Popolare di Milano - Telefonica - Tod's - Allianz - Esselunga

FONDATORI SOSTENITORI
Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
Edison - Giorgio Armani

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI
SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA
Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI
Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Caffè Borbone

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI
Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Kartell - Mapei
Rolex - RTID' Aditutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER
Freddy - ENGIE - Incifra - Cloudtel - Collateral Films
Boost Italia - Corriere della Sera / Vivimilano - Classica HD
Class Pubblicità - Meeting Project - Siemens - Palazzo Parigi

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale, i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione e gli Amici della Scala.

Una musica che fluisce senza attaccare, non un inizio ma il proseguire di una frase già cominciata. Questo ascolta il pubblico all'aprirsi del sipario sul prologo di *Simon Boccanegra*, e questo è il destino del titolo alla Scala. Nata e caduta a Venezia nel 1857, l'opera ha una rinascita tutta milanese grazie all'intuizione di Giulio Ricordi, che sul "tavolo zoppo" fa incontrare il Maestro e il suo antico contestatore Arrigo Boito per una nuova e definitiva versione, presentata alla Scala nel 1881. Una collaborazione che proseguirà con *Otello* e *Falstaff*, ma produce qui il primo capolavoro. Titolo anomalo, di difficile ricezione e di tinta severa e malinconica, che ancora alla Scala trova modo di farsi intendere e apprezzare. Merito della sensibilità e cultura di Gianandrea Gavazzeni e poi della grandezza di Claudio Abbado che insieme a Giorgio Strehler e a un cast superlativo crea e riprende con regolarità uno spettacolo leggendario. La consuetudine col titolo prosegue in anni recenti con l'allestimento di Federico Tiezzi e le interpretazioni autorevoli di Daniel Barenboim e Myung-Whun Chung e si rinnova ora con una nuova produzione i cui protagonisti riannodano legami con il passato. Lorenzo Viotti, al suo debutto verdiano alla Scala dopo l'entusiasmo suscitato con Gounod e Massenet, ritrova la prima opera che ascoltò bambino diretta dal padre, applicando la sua cifra riflessiva e profonda a un titolo che ha accompagnato la sua giovinezza. Ne parla qui con Angelo Foletto, che ben conosce la storia scaligera dell'opera. Daniele Abbado, anche lui testimone della direzione del padre, riflette con Biagio Scuderi sul diverso significato assunto ora e allora da quest'opera che intreccia passioni familiari e politiche. Dopo il trentatreenne Lorenzo Viotti tocca a Thomas Guggeis, 31, qui intervistato da Valentina Crosetto, dirigere un'opera alla Scala: la ripresa del glorioso allestimento di Giorgio Strehler

(cui è dedicato un approfondimento di Luciana Ruggeri) del *Ratto dal serraglio* mozartiano nato con Zubin Mehta a Salisburgo e diventato un classico scaligero. In una stagione di grandi direttori, la Scala afferma il suo impegno nel promuovere una nuova generazione di maestri aprendo l'anno con tre bacchette fra i trenta e i quarant'anni: Michele Gamba per *Médée*, Lorenzo Viotti per *Simone*, Thomas Guggeis per il *Ratto*. E Michele Gamba torna anche per la ripresa di *Madina*, il "Tanztheater" di Fabio Vacchi con la coreografia di Mauro Bigonzetti, di cui aveva diretto la prima assoluta. Vito Lentini ne parla con la sensibile protagonista Antonella Albano, che condividerà il palcoscenico con Roberto Bolle, mentre al Trittico contemporaneo in scena all'inizio del mese è dedicata una galleria fotografica. La Stagione dei concerti presenta un evento imperdibile: *Alcina* di Händel in forma di concerto con i Musiciens du Louvre diretti da Marc Minkowski, che ha approfondito con Alessandro Tommasi la sua concezione "psicanalitica" dell'opera.

La sezione delle rubriche vede un cambiamento e un ritorno: il portfolio dedicato alle edizioni scaligere delle opere in cartellone, che ricalcava un contenuto già presente nei programmi di sala, viene sostituito da una ricognizione dei più recenti allestimenti internazionali; torna invece "Prospettive" con un approfondimento su *Médée* dell'esperta di teatro antico Maddalena Giovannelli, docente di Storia del Teatro all'Università della Svizzera Italiana. Infine lo scaligero del mese, Marco Monzini, indispensabile sponda interna al lavoro dei registi ospiti sul palcoscenico scaligero.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

«È triste perché dev'essere triste ma interessa»

— LETTERA DI GIUSEPPE VERDI A OPPRANDINO ARRIVABENE SU *SIMON BOCCANEGRA*

LA SCALA

Rivista del Teatro 02/24
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

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

COPERTINA: Dettaglio della scenografia
di Daniele Abbado e Angelo Linzalata
per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi.
FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

01

OPERA

INTRODUZIONE
Simon Boccanegra
7

INTERVISTA
A LORENZO VIOTTI
Il momento giusto
per Verdi
9

INTERVISTA
A DANIELE ABBADO
Il Verdi più politico
14

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Simon Boccanegra
nel mondo
19

INTRODUZIONE
Die Entführung
aus dem Serail
27

INTERVISTA
A THOMAS GUGGEIS
Una turcheria
contro gli estremismi
28

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Smith/León e Lightfoot/
Valastro
35

INTRODUZIONE
Madina
43

INTERVISTA
AD ANTONELLA ALBANO
Il coraggio di Madina
44

03

CONCERTI

INTERVISTA
A MARC MINKOWSKI
Sul lettino del dottor
Händel
50

04

RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS
INTERVISTA
A MARIO MARTONE
Voce umana
e voce mitologica
58

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Spinatelli alla Scala
63

PROSPETTIVE
Dietro la porta chiusa
66

NOTE D'ARCHIVIO
Una strategia riuscita
68

VOCI ALLA SCALA
Tutto il dolore
in un grave
70

LIBRI
Mozart fuori
dall'immaginario
72

DISCHI
Viaggio d'autunno
73

MEMORIE DELLA SCALA
Strehler tra Verdi
e Mozart
74

SCALIGERI
Marco Monzini
79



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Luca Salsi durante le prove
di *Simon Boccanegra*

O I

OPERA

INTRODUZIONE
Simon Boccanegra
7

INTERVISTA
A LORENZO VIOTTI
Il momento giusto
per Verdi
9

INTERVISTA
A DANIELE ABBADO
Il Verdi più politico
14

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Simon Boccanegra
nel mondo
19

INTRODUZIONE
Die Entführung
aus dem Serail
27

INTERVISTA
A THOMAS GUGGEIS
Una turcheria
contro gli estremismi
28



Eleonora Buratto e Luca Salsi

SIMON BOCCANEGRA

Se si volesse abbracciare con un unico sguardo il mondo creativo di Giuseppe Verdi nella sua maturità, cioè tutta la grandezza e la profondità del suo teatro, sarebbe difficile immaginare un osservatorio migliore del *Simon Boccanegra*. Concepito dopo il *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, il *Boccanegra* è come queste un'opera di ricerca: un lavoro audace, che non batte la strada facile della melodia, della situazione melodrammatica prevedibile, della costellazione di personaggi collaudata. Forse per questo, quando nacque, nell'Italia ancora preunitaria, lo si capì e amò poco, a Venezia, ma anche a Firenze e a Milano. Fu però questo lavoro originalissimo e negletto a inaugurare, rielaborato, l'ultima grande stagione del teatro verdiano, quell'arco teso per dodici anni esatti, tra il marzo 1881 del *Boccanegra* e il febbraio 1893 del *Falstaff*. E naturalmente non fu un caso se Verdi si convinse all'operazione di "raddrizzar le gambe" a un tavolo nato storto ma comunque promettente: lui che al lavoro di rifinitura, anche di dettagli apparentemente insignificanti (qui, ad esempio, i profili melodici nel duetto Simone-Amelia), non si sottraeva mai, secondo una concezione di creatività senza tregua innovativa, fino appunto al *Falstaff*. Il *Simon Boccanegra* ci regala un meraviglioso catalogo dei temi più cari del teatro verdiano: il destino implacabile che perseguita per decenni le sue vittime, la maledizione, la vendetta, il rapporto padre-figlia (qui eccezionalmente duplicato), l'infelicità dell'uomo di potere, il tempo che trascorre inesorabile, la morte associata alla riconciliazione. Creatura essenzialmente verdiana (al librettista Piave il compositore somministrò una "sceneggiatura", per dirla alla moderna, bell'e

pronta, tratta con l'aiuto della moglie Giuseppina Strepponi da un dramma spagnolo di García Gutiérrez, già fonte del *Trovatore*), rielaborato dalla penna raffinata di Boito, il dramma del primo doge di Genova regala la figura romantica di un eroe lacerato, collocata al centro di una vicenda privata romanzesca, nutrita di continui colpi di scena (le reiterate agnizioni che costellano il libretto) e a sua volta perno d'un conflitto storico e sociale di grande portata. L'intreccio tra il destino dell'individuo e l'implacabile attuarsi della Storia collettiva si conferma insomma tema centrale della riflessione drammatica di Verdi: esattamente come nel *Don Carlo*, parallelo a questo *Boccanegra*, che pare anticiparne le mosse (di dieci anni la prima versione, di appena tre la revisione, sempre per la Scala). Del *Don Carlo* il *Boccanegra* anticipa anche il colore brunito e malinconico di una musica che ha nelle mezze tinte, nel trascolorare del mare di Genova, negli affetti di personaggi maturi il suo fascino modernissimo, non a caso riscoperto e rivalutato soltanto nell'ultimo mezzo secolo; dando così ragione, una volta ancora, al gran vecchio, che di fronte al fiasco veneziano aveva commentato, senza scomporsi: "Credeva d'aver fatto qualcosa di passabile ma pare che mi sia ingannato". Fortunatamente la Storia ha rimesso le cose a posto.

— RAFFAELE MELLACE

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Lorenzo Viotti e Daniele Abbado

IL MOMENTO GIUSTO PER VERDI

Intervista a Lorenzo Viotti
di Angelo Foletto

Trentatré anni all'anagrafe, pochi meno di attività musicale e direttoriale, Lorenzo Viotti affronta *Simon Boccanegra*, titolo cruciale della storia scaligera – dopo l'edizione Abbado/Strehler, il più importante studioso verdiano italiano, Massimo Mila, rettificò la valutazione critica della partitura – dopo aver già eseguito in Scala numerosi concerti, dal suo debutto nel 2018, e opere francesi: *Thaïs* di Jules Massenet e *Roméo et Juliette* di Charles Gounod.

AF Per lei, si tratta di uno dei primi titoli d'autore.

LV Con Verdi ho iniziato però presto. *Rigoletto* è stato la mia seconda opera – dopo *Carmen* – e l'ho replicato in molti teatri. Poi c'è stata una *Traviata* per i giovani e *La forza del destino*, ma ero troppo giovane per dirigerla: non sentivo il “corpo” drammatico di questa storia. Ma da percussionista, all'Opera di Vienna, le ho suonate quasi tutte. E la mia prima opera ad Amsterdam avrebbe dovuto essere *Otello*. Saltò per il Covid.

AF Come a dire che col mondo di Verdi ha familiarità.

Lorenzo Viotti, giovane direttore dell'Opera di Amsterdam, affronta un titolo verdiano simbolo della storia scaligera, *Simon Boccanegra*, che fu anche il suo primo shock teatrale, quando da bambino lo sentì diretto dal padre

LV E ho fatto diversi titoli italiani in “preparazione”: sei Puccini, tantissimi Rossini, alcuni Bellini in forma di concerto, le ouverture di Verdi...

AF Ora debutta Verdi alla Scala. Quali sensazioni prova?

LV Ci voleva un coraggio speciale, oltre che la volontà, per fare un'opera italiana, qui, e da musicista non italiano. E il tempo giusto: per me come interprete; per il rapporto con l'Orchestra, con il Teatro, con il pubblico. Adesso non ho paura, assolutamente no.

AF Aspettare il momento giusto. La prima volta che ha diretto in Scala, ha detto la stessa cosa. Ma qual è il momento giusto?

LV Il nostro è un lavoro particolare: anche se conosciamo il teatro e il pubblico, ogni volta devi ricominciare da zero. Almeno per me. Per di più un titolo italiano, alla Scala, è un'opportunità e una responsabilità unica. Bisogna saper entrare in una tradizione, ma allo stesso tempo farla proseguire e proporre idee nuove: guadagnare la fiducia dei musicisti e degli spettatori.

AF Iniziare un cammino italiano con un titolo per ragioni diverse problematico pare un azzardo aggiunto.

LV Per me *Simon Boccanegra* rappresenta un caso a parte: è una partitura, anzi una musica, che fa parte della mia vita. Ci sono cresciuto. E non ho dubbi sul fatto che in questo titolo posso dare qualcosa di particolare.

AF Si spieghi meglio.

LV È la prima opera che ho ascoltato in teatro. A cinque anni: dirigeva mio padre Marcello. Ed è stato il mio primo shock infantile, perché prima ho visto Paolo morire in palcoscenico, poi l'ho rivisto vivo nel backstage: da bambino non capivo come potesse accadere una cosa del genere. E ho pianto disperatamente. Fu mio padre a spiegarmi che in teatro si può giocare con la vita e in seguito avevamo una cassetta che ascoltavamo di continuo nei viaggi in automobile.

AF Opera "speciale" nel complesso della produzione verdiana. Parliamo ovviamente dell'edizione del 1881. Opera in cui alcune tematiche sono trattate con riguardo e ampiezza. È stata definita il "testamento politico" di Verdi. È d'accordo?

LV Non ho ancora smesso di rifletterci. La fine dell'opera, le ultime quattro battute, non ci chiariscono se il "sacrificio" che Verdi fa di Simone – e della sua visione politica – porta veramente il nuovo. Nella musica non sento questa speranza, anzi si ha l'impressione che la sua morte sia stata "inutile". Non vedo l'ora di provarla e dirigerla da capo a fondo, per verificare questa sensazione.

AF Numerose situazioni di *Simon Boccanegra* hanno dentro un messaggio civile e umano non melodrammaticamente ordinario.

LV Per questo sono convinto che sia il testamento musicale di Verdi. Certo dopo verranno altri due capolavori e i *Pezzi sacri*, ma la distanza tra questi e *Boccanegra* è enorme, e indicativa. Lo dicono la raffinatezza dei valori musicali della partitura, la velocità impressa all'azione drammatica attraverso la concisione dei pochi pezzi chiusi, il nuovo stile di canto. E la stessa tinta complessiva: la prima versione era triste, la seconda lo è ancora di più.

AF "È triste perché deve essere triste", ribadì Verdi.

LV In più ci sono dettagli rivelatori dove non te li aspetti. Per esempio, nel duetto Amelia/Gabriele ci sono due battute che sono come un "Requiem" d'autore: sotto il colore religioso mi pare di sentire un autobiografico senso di distanza dalle cose del mondo, di accettazione della verità e dell'età. Ma con nobiltà.

AF Anche tutti i duetti tra Simone e Fiesco, musicalmente, sono costruiti come una sorta di marcia funebre.

LV È verissimo. Ma va detto che – oggi, almeno – in questi confronti riconosco un autoritratto verdiano in Fiesco più che in Simone. Anche in Verdi la dura visione politica di quando era giovane con l'età si ammorbidisce.

AF Un altro tema forte dell'opera è la paternità negata.

LV Quasi tutti i padri verdiani sono "carnivori", e non c'è quasi mai un rapporto diretto tra figli e madre, morta e/o angelicata. Qui c'è una figlia ma con più "padri" e alla fine la vicenda familiare e di affetti impallidisce rispetto all'argomento politico. Se si aggiunge la complicazione di un libretto così disteso nel tempo dell'azione, si capisce come spesso il pubblico rimanga sconcertato e confuso. *Simon Boccanegra* non ha una trama facile, e vive di motivazioni non immediate da cogliere al primo ascolto. Quasi ogni persona ha la "sua" versione. O, meglio, l'opera si racconta a ognuno in maniera diversa.

AF Diciamo che la vera famiglia che Simone vorrebbe è il popolo.

LV I suoi veri "figli" sono i genovesi, certo.

AF "Uomo assetato di giustizia", Simone, come lo definiva Giorgio Strehler?

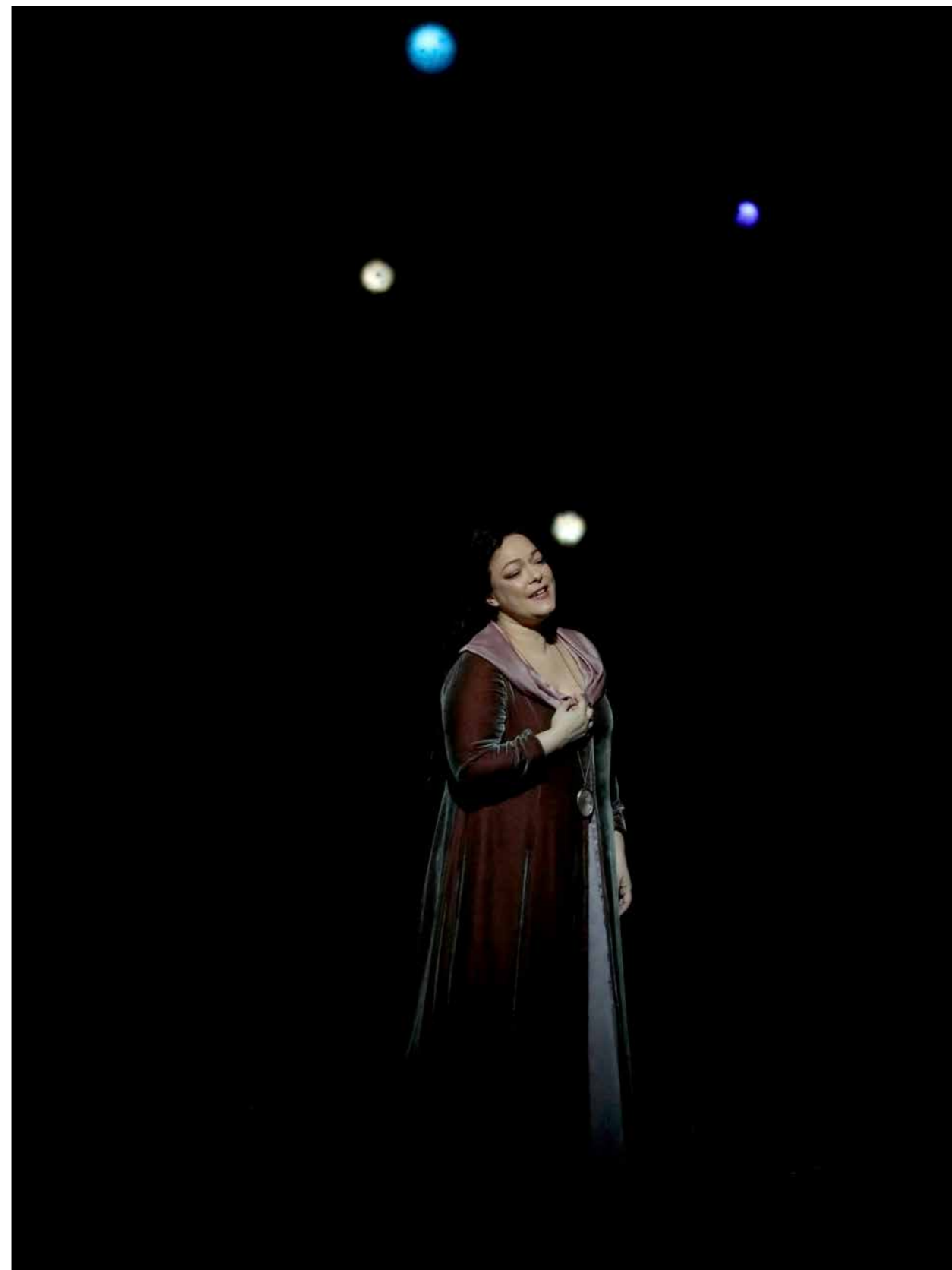
LV Uomo della democrazia, e uomo solo. Lo è sempre stato: prima come corsaro, rifiutato dalla patria, poi come doge. E la sua giustizia non ha nulla a che fare con la nostra concezione giuridica: è nel perdono. Nella prima versione di *Simon Boccanegra*, alla fine del duetto Gabriele/Fiesco c'è un giuramento di vendetta che Verdi elimina nel 1881. Altra giustizia per Simone è la pace. Gli uomini devono essere superiori ai demoni violenti e assetati di potere – oggi, li conosciamo bene – incarnati da Paolo.

AF L'avvio orchestrale del *Simon Boccanegra* ha un carattere per così dire "aperto". La musica pare già iniziata. È un problema per il direttore?

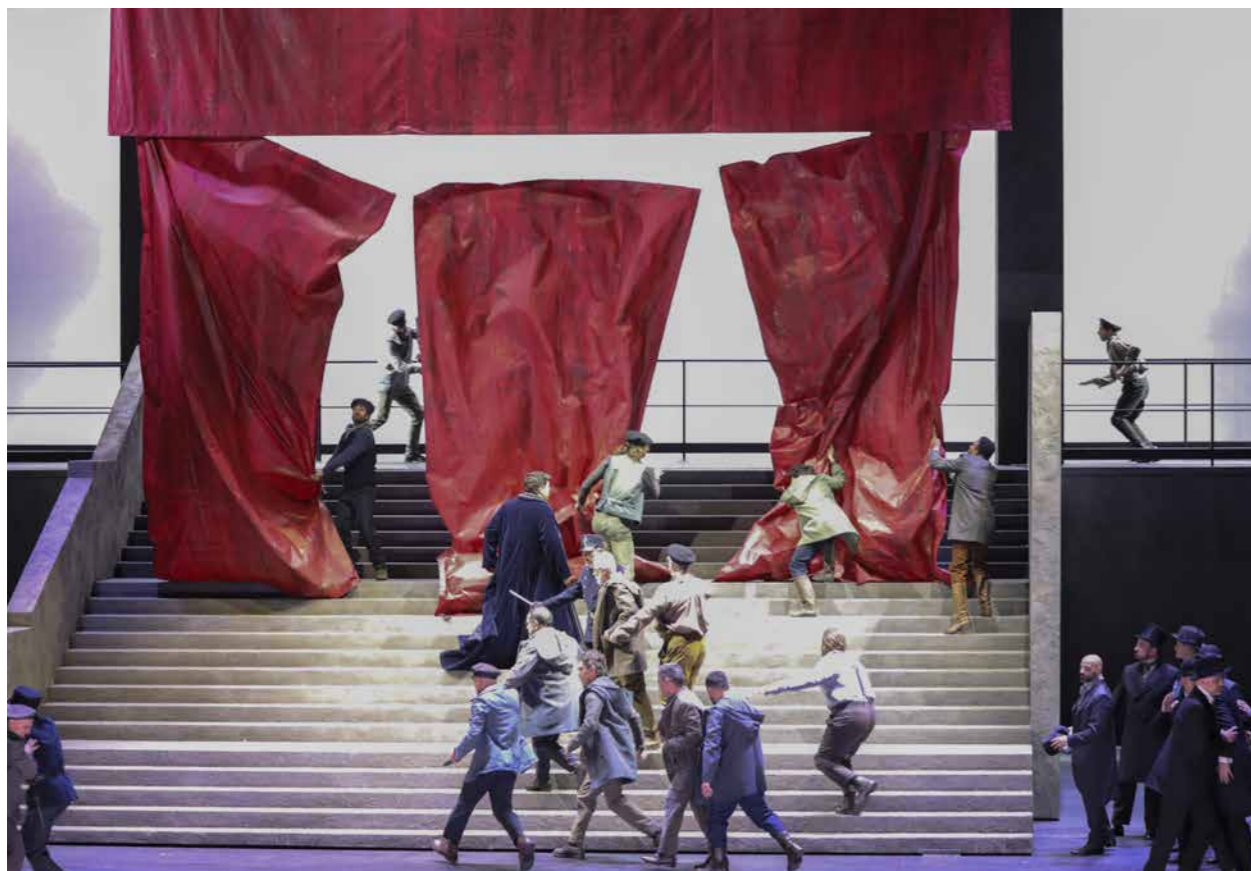
LV No, perché è perfetta per farci capire subito che bontà e generosità del protagonista vengono da lontano. L'inizio ci fa sentire anche il respiro del mare e ci porta il sapore della trama politica, un mondo dove la conversazione è sempre sussurrata, ambigua e mai esplicita.

AF Peraltro, la seconda versione del Prologo è ancor più giocata sul non detto, sulle frasi interrotte...

LV L'esperienza che ho verificato in molti pezzi sinfonici, come nel recente *Lohengrin*, è che la musica



Eleonora Buratto



I, 4, II, I4, I7, 2I, 24 FEBBRAIO

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA

Melodramma in un prologo e tre atti
Libretto di Francesco Maria Piave e Arrigo Boito

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Lorenzo Viotti
REGIA Daniele Abbado
SCENE Daniele Abbado e Angelo Linzalata
COSTUMI Nanà Cecchi
MOVIMENTI COREOGRAFICI Simona Bucci
LUCI Alessandro Carletti

CAST
Simon Boccanegra / Luca Salsi
Jacopo Fiesco / Ain Anger
Paolo Albiani / Roberto de Candia
Pietro / Andrea Pellegrini
Amelia (Maria) / Eleonora Buratto,
Anita Hartig (21, 24 feb.)
Gabriele Adorno / Charles Castronovo,
Matteo Lippi (21, 24 feb.)
Capitano dei Balestrieri / Haiyang Guo
Ancella di Amelia / Laura Lolita Perešivana

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

SOPRA
Prove di *Simon Boccanegra*

comincia già col silenzio che segue gli applausi di saluto: *quel* silenzio è la prima nota della musica. L'inizio di *Boccanegra* me lo immagino come un "a cappella": prima dell'attacco di un coro c'è sempre il silenzio, è il primo respiro delle voci. Qui ci sento voci lontane, il vento sul mare... Nelle parti vocali ci sono moltissime pause. Ho chiesto ai cantanti che questi silenzi si avvertano prima di spiccare con l'accento giusto il testo: come un momento di libertà espressiva cui segue il rigoroso fraseggiare suggerito dalle parole, che soprattutto qui dev'essere curatissimo. È necessario trovare il colore giusto per i silenzi: serve a spezzare la tinta omogenea dell'opera.

AF Colore che invece è squillante nel programma con la Filarmonica diretto tra le recite, il 19 febbraio.

LV Dopo *Lobengrin*, alcuni programmi di musica russa e *Boccanegra* sentivo il bisogno di un po' di luce e di danza. La successione Rimskij-Korsakov, Ravel, Rachmaninov è difficile e impegnativa per tutti ma ci sono colori e gioia.

AF *Simon Boccanegra* è altresì l'opera più scura e maschile di Verdi.

LV In effetti, la voce femminile è risucchiata dal colore generale. E in orchestra, al di là della sua scena, ci sono poche parti per i fiati. Sono in evidenza i violoncelli e i contrabbassi, e tutti gli archi in generale gravitano nel registro medio-grave.

AF Per non ricordare la figura timbrica sinistra del clarinetto basso.

LV Che, come sempre in Verdi, è lo strumento del veleno.

AF Anche se ci sono stati altri allestimenti, *Simon Boccanegra* alla Scala significa Abbado/Strehler. Non la impensierisce il confronto?

LV Non mi pesa, assolutamente. Perché è una memoria bellissima ma di un altro tempo, di vita delle persone e di vita artistica, del "secolo d'oro" della musica classica e dei cantanti. Da allora il nostro lavoro è cambiato, e ha già tanti motivi per essere faticoso e carico di stress. Il ricordo del leggendario precedente non deve influire sulla voglia di dare una visione diversa senza cercare di "rifare" la storia.

AF In un'opera basata su dettagli e sul rapporto stretto tra orchestra e parola cantata, conta lavorare con un'orchestra "operistica" come quella della Scala?

LV L'opera in sé non è difficile da dirigere – in paragone, per dire, a *Rosenkavalier* – e anche se non so quanti musicisti abbiano già suonato *Boccanegra*, e

quale sia la presenza della tradizione, è compito del direttore d'orchestra dare rilievo e coerenza drammatica ai dettagli. Il mistero tra le note è la parte più impegnativa per noi: capire e sentire la verità prima e dopo i silenzi, e far sì che la "parola cantata", così è in *Boccanegra*, arrivi naturale. Come un respiro di verità e vita.

AF Ma lo "stile italiano" ha maggior naturalezza con un'orchestra italiana?

LV Ho sentito opere italiane fatte male in Italia e Wagner mal eseguito in Germania. Non è una questione di luoghi. L'interprete deve saper evitare la routine "nazionalistica" o la replica della tradizione.

AF Ma tradizione significa anche esperienza, familiarità col repertorio, attitudine ad accompagnare...

LV Certo è la vostra musica: dovete essere orgogliosi nel farla. Ma l'interpretazione non è scontata solo perché si canta nella vostra lingua. Nasce di volta in volta. Il lavoro e la visione, i colori devono essere del compositore.

AF E a ogni autore spetta la sua "tinta" come direbbe Verdi.

LV Il colore del suono è il primo passo. Domani io lo cercherò nella prima prova d'orchestra. Vorrei fosse "come la prima volta" anche per i musicisti. Non vedo l'ora di cominciare: aspetto questo momento da ventotto anni.

— ANGELO FOLETTO
Critico musicale de La Repubblica dal 1978

IL VERDI PIÙ POLITICO

Intervista a Daniele Abbado
di Biagio Scuderi

Il ritorno di *Simon Boccanegra* alla Scala avviene, secondo il regista Daniele Abbado, in un momento in cui il mondo sembra non trovare più una ragione comune. La catarsi di Simone può aiutarci?

“Questa sera, 24 marzo, resterà memorabile nei fasti del Teatro alla Scala. Il più grande maestro italiano vivente rappresenta una sua opera in buona parte rinnovata, *Simon Boccanegra*, che presso il pubblico ha le attrattive di un'opera nuova. L'aspettazione è grande; e altrimenti non potrebbe essere, trattandosi di Giuseppe Verdi”. Così leggiamo sul Corriere della Sera del 24 marzo 1881, giorno in cui a Milano il *Simone* – precedentemente “caduto” nel 1859 – tornava a nuova vita (con la consulenza di Arrigo Boito). Oggi, a firmare la regia, dopo Frigerio, Wallmann, Strehler e Tiezzi è Daniele Abbado. E “l'aspettazione è grande”.

BS Dieci anni fa, il 20 gennaio del 2014, ci lasciava suo padre, Claudio Abbado, figura di musicista e intellettuale tra le più celebrate del nostro tempo e indissolubilmente legata al *Simon Boccanegra*, di cui ha diretto alla Scala lo storico allestimento del 7 dicembre 1971 firmato da Giorgio Strehler. Che effetto le fa essere oggi nello stesso Teatro per lo stesso titolo e che ricordo ha di quello spettacolo passato alla storia?

DA Ricordo certamente la grande impressione che mi fece, io avevo 13 anni. Tornai a casa e la mattina dopo andai subito a cercare il libretto dell'opera per leggere alcuni passaggi che non mi erano chiari. Posso dire che era lo spettacolo giusto nel momento giusto. C'era bisogno di quelle parole, di quella musica, di quella speranza.

BS Lo spettacolo giusto nel momento giusto. Che momento è, questo, secondo lei?

DA È un momento completamente diverso da 50 anni fa, ci ho pensato molto. Negli anni Settanta, quando è stato riscoperto il *Simone*, c'era una realtà di grandissima tensione, basti pensare alla Guerra fredda. Da noi iniziava la stagione del terrorismo e delle stragi, ma c'era la fiducia in una ragione comune. Infatti, di lì a poco, Stati Uniti e Unione Sovietica avrebbero firmato un trattato contro la proliferazione di armi nucleari che è stato un segnale importantissimo per il mondo. Trattato che è stato disdetto poche settimane fa. Pertanto, quello a cui assistiamo oggi, e mi riferisco anzitutto alle tante



SOPRA
Daniele Abbado e Luca Salsi
durante le prove

“Sono convinto che Verdi si sia appassionato al *Simone* perché vi ha visto la possibilità di un racconto tragico dell'esistenza e della politica”

guerre che ci affliggono, è un mondo in cui è difficile trovare una ragione comune, tanto nella politica quanto nella diplomazia.

BS Allora le chiedo, qual è lo spettacolo giusto per questo momento?

DA *Simone* è sempre lo spettacolo giusto, perché è un capolavoro. Non ho mai cercato di trasferire la realtà che stiamo vivendo sul palcoscenico, perché la realtà ci perderebbe e pure il palco. Nel lavoro di analisi che ho condotto approcciando il testo ho scoperto quanto sia vicino al teatro tragico. Anzi, sono convinto che Verdi si sia appassionato al *Simone* perché vi ha visto la possibilità di un racconto tragico dell'esistenza e della politica. È senz'altro il suo testamento spirituale e politico. Ognuno di noi può scorgere Verdi, in controluce, nel personaggio di Simone. Quindi siamo davanti a un grande testo tragico che si conclude con la morte del protagonista e un profondo senso di catarsi.

BS Il finale in anticlimax, tra desolazione e consolazione, con lo spegnersi dei lumi a poco a poco suggella certamente la catarsi collettiva. Ma, ancora una volta, mi perdonerà se creo un parallelo con la realtà che viviamo: siamo circondati da guerre, conflitti, femminicidi, in poche parole siamo circondati da morti; ma pare che oggi la

morte, sulla collettività, non abbia più alcun effetto, non porti più ad alcuna riconciliazione. La catarsi finale del *Simone* per noi è preclusa?

DA Intanto le devo confessare che non sono sicuro del fatto che ci sia una vera riconciliazione alla fine dell'opera. C'è tra Simone e Gabriele Adorno, tra Amelia e Fiesco, ma tra Simone e il suo popolo resta un grande punto interrogativo. Il finale rimane, per me, un finale amaro. Anche per questo seguirò la didascalia di Verdi che lei citava, in modo che quando Simone muore ci sia buio totale in sala.

BS Quindi l'opera comincia e finisce di notte.

DA Sì. E a quanto pare nel nostro mondo, per riprendere la sua domanda, non c'è riconciliazione possibile.

BS In quest'opera ci sono tutte le leve drammaturgiche che un regista può desiderare: la maledizione e la vendetta, il destino che perseguita le vittime, il binomio morte e riconciliazione, il perdono e la catarsi, rapimenti e colpi di scena, eventi pubblici solenni, la guerra, la paternità, la solitudine del potere, la fanciulla innocente e sofferente...

DA È vero, in quest'opera succedono molte cose, ma è allo stesso tempo un'opera asciutta, tagliente, dove tutto è necessario. Nel prologo, per esempio, c'è una dimensione onirica molto forte. Per questo secondo me, a un certo punto, ci vuole una immissione di segni molto chiara. Nel primo atto c'è la natura, il sogno, la giovane donna, l'agnizione, così tipica dei testi tragici. La scena del consiglio è la grande scena politica, dove la ricerca del soggetto “impuro” – questa è la parola scelta da Boito – è il momento in cui la collettività si autorappresenta. Nel terzo atto si sciolgono tutti i nodi della tragedia. Come può vedere è un'opera con equilibri interni perfetti e ciò conferma quello in cui credo da sempre: Verdi è un grandissimo autore di teatro. Questa è la mia bussola: cerco di tirare fuori questa grande energia.

BS Se potesse interpretare un personaggio?

DA Ovviamente Paolo.

BS Perché?

DA È un personaggio velenoso.

BS Quindi le piace fare il cattivo?

DA È più facile, il personaggio di Simone è molto più difficile da interpretare.

BS Lei firma le scene, insieme ad Angelo Linzalata: quanto è importante nel suo metodo di lavoro partire dallo spazio?

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



Prove di *Simon Boccanegra*

DA È fondamentale, io sono uno scenografo mancato. Da giovane l'ho fatto per un po'. Senza uno spazio che dia forza non si va da nessuna parte.

BS Come ha impostato, dunque, lo spazio?

DA È un contenitore semplice, astratto, come se fosse un grande capannone del porto di Genova. All'interno accadono cose molto chiare ed eclatanti, quasi realistiche.

BS Accanto a lei, sul podio, c'è un giovane direttore d'orchestra, Lorenzo Viotti. Vi siete trovati in sintonia?

DA Moltissimo, sono davvero felice di lavorare con lui, è una collaborazione bellissima che dà grande fiducia. Se ci sono giovani come Lorenzo c'è speranza per il futuro.

— BIAGIO SCUDERI

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



Thomas Hampson,
Hibla Gerzmava, direzione
di Antonio Pappano, regia
di Elijah Moshinsky, Royal
Opera House, Londra, 2013

Portfolio — L'opera oggi

A lungo trascurato, e sotto sotto considerato esclusiva di intenditori, il *Simon Boccanegra* ha riguadagnato posizioni più avanzate nelle programmazioni italiane ed europee. Al di là dei differenti approcci, il nodo drammaturgico verdiano “Patria-Famiglia-Potere” è l'orizzonte comune cui guardano inevitabilmente tutti i registi. Ma in che modo il potere cambia le persone? Questo sembra chiedersi la regia di Vasily Barkhatov alla Deutsche Oper (2023), calata nella residenza di un politico con alloggi ufficiali da una parte e stanze private ben distinte dall'altra (il Doge, va da sé, non si sentirà a casa in nessuno dei due emisferi). E se un capo di stato perde di vista la sua vita privata, Verdi ricorda che questo succede anche con i suoi ideali. Il regista russo utilizza sfondi video per ritrarre i sogni (perduti) dei politici, in un ambiente iper-contemporaneo che sembra riaccendere la memoria sui fatti di Capitol Hill, soprattutto nel momento in cui la plebe inferocita irrompe roteando sedie in aria. Russo è anche Dmitri Tcherniakov, attratto dal senso di solitudine che imprigiona la figura di Simon Boccanegra: da qui l'ambientazione urbana anni '40 legata all'immaginario estetico di Edward Hopper, un silenzio ghiacciato che nel corso dell'opera, andata in

scena a Monaco nel 2014, viene trasferito su un'enorme parete bianca. Un dipinto hopperiano appeso al muro ricorda che la politica è un mondo di estranei che si sfiorano, ma che non si ascoltano. Sono le stesse monadi proposte da Calixto Bieito nel suo *Simone* del 2018 all'Opéra Bastille di Parigi: unico elemento scenografico uno scheletro di battello sventrato, quasi il relitto della nave fantasma dell'*Olandese volante*. Ma l'ambientazione è solo la punta dell'iceberg di questo allestimento, che si concentra sulla psicologia dei personaggi, mossi da una mano invisibile che non li fa interagire, come monadi in balia del destino, appunto. Dodici anni prima, ad Amburgo, Claus Guth ricorreva al flashback, con il sipario che si apriva sulla morte di Boccanegra e l'azione che riprendeva da lì. Durante lo spettacolo, apparso nel 2006, una grande struttura simile a un masso penetrava dall'alto sulla scena, inizialmente spuntando dal soffitto incrinato, poi sospesa a metà come una spada di Damocle, quindi a terra. Più esplicito, nella sua scoperta fascinazione rinascimentale, il *Simone* di Elijah Moshinsky apparso nel 1991 alla Royal Opera House: la scena sembrava un dipinto del Cinquecento, con luci in chiaroscuro ed enormi pilastri che allungavano la prospettiva. Un classico, rimasto in cartellone per quasi trent'anni.

— LUCA BACCOLINI

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

SIMON BOCCANEGRA NEL MONDO



фотографини на Агаге Вонярачы



IN ALTO E A SINISTRA
Ludovic Tézier, Maria Agresta,
direzione di Fabio Luisi,
regia di Calixto Bieito,
Opéra National de Paris, 2018



FOTOGRAFIA DI Wilfried Hölzl

SOPRA
Direzione di Bertrand de Billy,
regia di Dmitri Tcherniakov,
Bayerische Staatsoper, Monaco
di Baviera, 2017



FOTOGRAFIA DI Bettina Soess

A DESTRA
George Petean, direzione
di Jader Bignamini, regia di Vasily
Barkhatov, Deutsche Oper Berlin,
2023



foto: Kasper von Brinkhoff/Müsenburg



SOPRA E A SINISTRA
Direzione di Simone Young,
regia di Claus Guth,
Hamburgische Staatsoper, 2006



Kurt Moll, Barbara Kilduff, direzione di Wolfgang Sawallisch, regia di Giorgio Strehler, 1994

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Fu una pirotecnica esplosione di energia la risposta di un Mozart ventiseienne all'invito, proveniente dallo stesso imperatore Giuseppe II, a scrivere un *Singspiel*. Cioè un'operina in tedesco appartenente al genere che aveva preso piede in Germania da un paio di decenni sul modello dell'*opéra-comique* francese, secondo quella formula di alternanza tra recitazione in prosa e canto che ancora oggi regola il musical. Entusiasmato del genere, l'imperatore vi aveva dedicato una programmazione regolare al Teatro di Corte di Vienna, inaugurata nel 1779 da un dramma di Gottlieb Stephanie, proprio colui che tre anni più tardi avrebbe offerto a Mozart il libretto dell'*Entführung aus dem Serail* ("Il ratto dal serraglio", cioè, in italiano moderno, "Il rapimento dall'harem"). Derivato da un allora recentissimo modello berlinese, il dramma sfrutta il soggetto turchesco, di casa nella Vienna in secolare lotta contro l'Ottomano. Soltanto che, *more suo*, Mozart interpretò il compito in termini non convenzionali e a dir poco ambiziosi. Invece di somministrare un ordinario corredo di arie, concertati e cori, a colorare e vivacizzare la commedia in prosa, realizzò infatti una partitura sontuosa, attraversata come una scossa elettrica da una vitalità incoercibile, con le voci e un'orchestra agguerritissima, impreziosita dagli strumentini

turcheschi, a gareggiare in brillantezza e virtuosismo. Se il progetto imperiale si rivelò effimero (deluso dai risultati, Giuseppe II ritornò ai lidi più ameni e sicuri dell'opera buffa italiana), l'occasione fu sufficiente a fruttare il primo capolavoro teatrale di Mozart a Vienna. Una partitura che restituisce con immutata freschezza la percezione di sé e delle proprie potenzialità sperimentata in quegli elettrizzanti primi tempi del soggiorno viennese dall'ex *Konzertmeister* salisburghese, ancora fresco (e felice) di licenziamento. Come l'*Idomeneo* nell'ambito dell'opera seria, l'*Entführung* si rivela una partitura dalla straordinaria densità musicale, che impone agli interpreti una scrittura vocale ardita e mirabile, perfettamente a proprio agio in tutta la gamma stilistica allora praticabile, dal registro serio dedicato al soprano di coloratura Konstanze a quello comico, di cui è il principale campione il basso profondo Osmin. Un miracolo di giovanile freschezza che la lettura registica rivoluzionaria di Giorgio Strehler ha trovato la strada di esaltare con efficacia ancor oggi immutata.

— RAFFAELE MELLACE

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

UNA TURCHERIA CONTRO GLI ESTREMISMI

Intervista a Thomas Guggeis
di Valentina Crosetto

Thomas Guggeis, allievo di Daniel Barenboim, è uno dei direttori più brillanti della sua generazione. Per il suo debutto alla Scala si misura con il mozartiano *Ratto dal serraglio* nella storica edizione di Strehler

“Troppe note”, commentò l'imperatore Giuseppe II dopo aver sentito il *Ratto dal serraglio* a Vienna nel 1782. E Mozart, impertinente: “Quelle giuste, maestà”. Aveva ragione il musicista, perché la “turcheria” in tre atti è un fiume di ritmi indiatolati, tenerezze fra innamorati e invenzioni inesauribili che il leggendario allestimento creato da Giorgio Strehler con le scene di Luciano Damiani per il Festival di Salisburgo nel 1965 – poi approdato alla Scala nel 1972 e ripreso altre tre volte fino al 2017 – ha trasformato in un miracolo senza tempo. Lo spettacolo, ancora di una freschezza esemplare, sarà affidato dal 25 febbraio al 10 marzo alla bacchetta di Thomas Guggeis, che a soli trent'anni ricopre l'incarico di Direttore musicale dell'Opera di Francoforte e si è già conquistato la fama di miglior giovane talento emergente nel panorama musicale tedesco.

vc Nel 1965 fu Zubin Mehta a battezzare questo mitico *Ratto* a Salisburgo. Cosa si prova a misurarsi con la regia epocale di Strehler e la direzione insuperata di Mehta, che lo ha preceduto sul podio anche nell'ultima ripresa del 2017?

TG È una circostanza curiosa perché questa edizione del *Ratto* ha quasi il doppio dei miei anni, non ho mai avuto l'onore di dirigere una produzione tanto blasonata. Se questo allestimento ha fatto scuola è merito della geniale semplicità di Strehler, che ha reso giustizia all'ironia dell'opera con i suoi giochi di “teatro nel teatro”, ma anche del calore e della classe di Zubin Mehta, che all'epoca della prima esecuzione salisburghese aveva più o meno la mia età. Ho avuto la fortuna di incontrarlo più volte alla Staatsoper di Berlino: del suo *Ratto* ho sempre ammirato i tempi misurati, i contrasti smussati, i colori pieni di dolcezza, come se agisse in lui un senso dell'equilibrio affine allo spirito giocoso del Mozart dei primi anni viennesi. Cercherò di far tesoro dei suoi consigli combinando le formidabili possibilità dell'Orchestra della Scala con una lettura storicamente informata.

vc Da molti è considerato l'erede di Daniel Barenboim, di cui è stato assistente musicale alla Staatsoper di Berlino e che ha sostituito in occasione del suo debutto scaligero con la West-Eastern Divan Orchestra nel 2022.



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

“Il bello del *Ratto* è proprio l’esuberante arcobaleno sonoro che Mozart cuce addosso all’esile trama”

Quali suoi insegnamenti ha assorbito?
 TG È incommensurabile il dono ricevuto da Barenboim: grazie al suo esempio, ho imparato il mestiere di direttore come uomo prima ancora che come musicista. Lo considero un genio assoluto, un intellettuale a tutto tondo che ha saputo coniugare professionalità e impegno civile. La sua idea di direzione mozartiana, in particolare, ha i contorni manierati delle statue di Canova, è un distillato di armonia e fraseggio sapientemente levigati. A Berlino, durante le prove, ricordo bene quanto tempo dedicasse all’analisi di ogni dettaglio, anche quello che solitamente scorre inavvertito. Malgrado apprezzassi il suo stile, non corrisponde però al mio. Non si tratta solo di una questione generazionale: sono cresciuto in un’epoca in cui il ritorno a prassi esecutive dimenticate ha scosso alle radici le concezioni. Credo che un musicista non debba limitarsi alla riproduzione e alla ricerca del bel suono, ma comunicare idee e vita nel presente, anche quando esegua un’opera antica su strumenti d’epoca.

vc Nel 2018 fece scalpore la sua riuscitissima direzione della *Salome* di Strauss alla Staatsoper di Berlino, nella quale sostituì l’indisposto Christoph von Dohnányi con un preavviso di poche ore. Come accolse quella notizia?
 TG Nel mondo della musica molte grandi carriere di cantanti e direttori d’orchestra sono iniziate con una sostituzione all’ultimo minuto. Io ho avuto il privilegio di muovermi entro un ambiente familiare che ha reso l’imprevisto forse meno traumatico. Sono cresciuto all’ombra di Barenboim con mansioni che si sono gradualmente ampliate in seguito alla disdetta di molti suoi impegni, ma è stato un percorso

naturale, non ne ho avvertito la pressione. Nel 2017 ero inoltre già Kapellmeister alla Staatsoper di Stoccarda, incarico che mi ha garantito una cospicua partecipazione al cartellone del Teatro. Senza rinnegare questo bagaglio, tuttavia, a un certo punto avverti la responsabilità di evolvere, di tirare fuori ciò che hai dentro, di toglierti l’abito dei maestri. Devi farlo se vuoi evitare il rischio di essere per tutta la vita la copia di qualcun altro.

vc Nessun ripensamento, quindi, verso la sua prima vocazione, la fisica quantistica?
 TG È vero, dieci anni fa la musica non è stata la mia unica scelta, mi sono laureato in Fisica convinto che se non fossi riuscito a emergere entro i trenta avrei sempre potuto ricorrere al piano B. Oggi però non mi volto più indietro, non ne avrei nemmeno il tempo... la carriera di un direttore, come del resto la vita, è una strada in salita che esige dedizione, studio e volontà di ricerca costanti.

vc Il *Ratto dal serraglio* contiene una memorabile galleria di personaggi, a ognuno dei quali è affidato un alto numero di arie e interventi solistici. Qual è il suo approccio?

TG Il bello del *Ratto* è proprio l’esuberante arcobaleno sonoro che Mozart cuce addosso all’esile trama: con un anno di tempo per comporre l’opera la riempie di raffinatezze, cambi di tempo, variazioni, nonostante l’orchestrazione non sia ancora così elaborata come nella trilogia dapontiana. Sino a pochi anni fa, era considerato poco più che una “operetta” giovanile, nonostante la maestria con cui si accostano (secondo la tipica struttura del *Singspiel*) dialoghi teatralmente gustosi e arie di forma e contenuto diversissimo. Sarà interessante scoprire fin dove posso spingermi nell’esplorare le dinamiche dei cantanti: una parola che Mozart scrive spesso in partitura è “sottovoce”; non vedo l’ora di ricreare queste atmosfere sussurrate in un teatro che deve la sua celebrità anche alla sua acustica meravigliosa.

vc Dietro il velo dell’ironia, Mozart solleva nel *Ratto* questioni alquanto spinose: difende il diritto delle donne a dire di no, immagina un Islam tollerante come sogna l’illuminismo della sua epoca...

TG Il *Ratto* mette in scena lo scontro fra due visioni del mondo allora come oggi dolorosamente contrapposte: da un lato, l’assolutismo misogino e la violenza intollerante (rappresentata dal sanguigno Osmine, servitore del sultano), dall’altro, l’eleganza del “buon vivere” occidentale (Konstanze e Blonde, rapite ma inviolate e fedeli ai rispettivi amanti). Uno scontro che si risolve, grazie al tocco magico della leggerezza



Uwe Peper, Kurt Moll, direzione di Wolfgang Sawallisch, regia di Giorgio Strehler, 1994

mozartiana, nell’inaspettata vittoria della magnanimità del potere, il “sultano illuminato” Selim. Detta così sembra una conclusione fin troppo ottimista. Con il sorriso Mozart impartisce però una lezione valida per il nostro presente: se vogliamo combattere l’estremismo ideologico, di qualunque matrice esso sia, dobbiamo rafforzare lo spirito critico su cui si basa la civile convivenza fra popoli e la cultura del rispetto in materia di parità di genere. Il mio sogno è che il pubblico scaligero esca dalla sala con queste verità in tasca.

— VALENTINA CROSETTO
 Responsabile della comunicazione dell’Associazione Lingotto Musica e giornalista di cultura e spettacolo

25, 29 FEBBRAIO, 3, 5, 8, 10 MARZO

Wolfgang Amadeus Mozart
**DIE ENTFÜHRUNG
 AUS DEM SERAIL**

Singspiel in tre atti
 Libretto di Christoph Friedrich Bretzner
 rielaborato da Johann Gottlieb Stephanie
 il Giovane

Produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Thomas Guggeis
 REGIA Giorgio Strehler
 SCENE E COSTUMI Luciano Damiani
 LUCI Marco Filibeck

CAST
Selim / Sven-Eric Bechtolf
Konstanze / Jessica Pratt
Blonde / Jasmin Delfs
Belmonte / Daniel Behle
Pedrillo / Michael Laurenz
Osmine / Peter Rose
Servo muto / Marco Merlini

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Martina Arduino
e Gabriele Corrado in prova
per *Reveal*, coreografia
di Garrett Smith

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Smith/León e Lightfoot/Valastro
35

INTRODUZIONE
Madina
43

INTERVISTA
AD ANTONELLA ALBANO
Il coraggio di Madina
44



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (9)

Sol León in prova con Navrin Turnbull per *Skew-Whiff*

SMITH/LEÓN E LIGHTFOOT/VALASTRO

Il secondo appuntamento della Stagione di Balletto offre a febbraio una splendida occasione per far emergere la personalità e la versatilità dei danzatori, in un trittico di lavori contemporanei: scelti dal Direttore del Ballo Manuel Legris, tre coreografi che hanno già lavorato con compagnie e teatri prestigiosi, ma mai alla Scala, portano la loro forza innovativa nel nostro Teatro. In prima europea *Reveal*, creato per lo Houston Ballet nel 2015 e mai eseguito fuori dagli Stati Uniti, ben rappresenta lo stile di Garrett Smith, eclettico danzatore e coreografo dal grande seguito internazionale, con creazioni per prestigiose compagnie come il Balletto del Teatro Mariinskij, del Teatro Bol'soj, Les Grands Ballet Canadiens, il New York City Ballet, il Norwegian National Ballet, lo Houston Ballet. Originario di Salt Lake City, è stato scelto da Mikhail Baryshnikov per il Presidential Scholar in the Arts e ha iniziato come coreografo con la Houston Ballet Academy. Entrato nello Houston Ballet come ballerino professionista, è stato premiato per due volte con il New York Choreographic Institute Fellowship di New York. In seguito, si è unito al Norwegian National Ballet, lavorando a stretto contatto con importanti coreografi del nostro tempo. Dei tre suoi balletti "riflessivi", legati al tema dell'identità umana, *Reveal*, per otto uomini e quattro donne, si concentra sulla dualità nelle sue molteplici forme, maschile/femminile, classico/contemporaneo, luce/ombra, mostrando le parti nascoste di entrambi i lati della medaglia, e si sviluppa su due tra le composizioni più emozionanti di Philip Glass, il *Double Concerto for Violin, Cello and Orchestra* (III parte) e *Tirol Concerto for Piano and Orchestra* (II movimento). E sarà come una ri-creazione, forgiata ora sulle specifiche sensibilità degli artisti scaligeri.

Con tre uomini e una donna, sull'Ouverture da *La gazza ladra* di Rossini, arriva alla Scala l'energia esplosiva di *Skew-Whiff* (fuori equilibrio), speciale combinazione

fra coreografia contemporanea e musica classica, tra i lavori più iconici di Sol León e Paul Lightfoot, capolavoro di ironia e sperimentazione sul movimento. Creato per il Nederlands Dans Theater nel 1996, porta per la prima volta al Piermarini la firma di questo originalissimo duo di coreografi attivo dal 1989, con prestigiosi riconoscimenti come il Benois de la Danse, l'Herald Arcangel, i Premi 'Zwaan' della Dutch Association of Theatre and Concert Hall Directors (VSCD), e più di sessanta creazioni per il Nederlands Dans Theater di cui sono stati danzatori, prima per NDT2 e in seguito NDT1, lei consulente artistica (dal 2012 al 2020), lui direttore artistico (dal 2011 al 2020) ed entrambi coreografi residenti dal 2002 al 2020.

Dopo aver ripreso per gli artisti scaligeri il duetto *Árbakkinn*, Simone Valastro ora sfrutta al massimo il potenziale della Compagnia, la forza del gruppo e le personalità dei solisti, per una nuova creazione, *Memento*, in prima assoluta. Valastro è nato a Milano e si è diplomato alla Scuola di Ballo del Teatro alla Scala nel 1998 per poi entrare subito nel Corpo di Ballo dell'Opéra di Parigi. Debutta come coreografo nel 2008 e nel 2015 è scelto da Benjamin Millepied per partecipare all'Accademia Coreografica dell'Opéra de Paris da lui fondata e diretta da William Forsythe. Forma con Alessio Carbone il gruppo "Les Italiens de l'Opéra" per cui crea diverse coreografie e partecipa al corso di formazione per registi di opera lirica all'Accademia dell'Opéra de Paris, seguendo come assistente alla regia le produzioni dell'Opéra 2020-2021, tra cui *Die Zauberflöte* di Robert Carsen. I suoi lavori più recenti sono stati presentati all'Opéra Garnier, al Festival de Música y Danza de Granada, al Teatro Bol'soj, al Teatro dell'Opera di Roma, al Teatro San Carlo di Napoli. Per Valastro sarà dunque un ritorno nel Teatro dove ha studiato e si è diplomato, e per la Scala e il suo Corpo di Ballo una nuova produzione affidata a una firma italiana.



A SINISTRA
Simone Valastro in prova
con Nicola Del Freo
e Benedetta Montefiore
per *Memento*

SOPRA
Gli artisti del Balletto
scaligero in prova per *Memento*,
coreografia di Simone Valastro



SOPRA
Garrett Smith in prova con
Agnese Di Clemente
e Rinaldo Venuti per *Reveal*

A DESTRA
Paul Lightfoot in prova
con Darius Gramada
per *Skew-Whiff*



7, 9, 10, 15, 16, 18 FEBBRAIO 2024

SMITH / LEÓN E LIGHTFOOT / VALASTRO

Reveal

COREOGRAFIA Garrett Smith
ASSISTENTI COREOGRAFO Jessica Collado,
Maude Sabourin
MUSICA Philip Glass
COSTUMI Monica Guerra
LUCI Michael Mazzola

Nuova produzione Teatro alla Scala

Skew-Whiff

COREOGRAFIA, SCENE E COSTUMI Sol León
e Paul Lightfoot
ASSISTENTE COREOGRAFO Jorge Nozal
MUSICA Gioachino Rossini
LUCI Tom Bevoort
PRODUZIONE AT&T Danstheater, The Hague, 1996

Nuova produzione Teatro alla Scala

Memento

COREOGRAFIA Simone Valastro
MUSICA Max Richter – David Lang
SCENE E COSTUMI Thomas Mika
LUCI Konstantin Binkin

*Nuova produzione Teatro alla Scala
Prima rappresentazione assoluta*

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Musica su base registrata



SOPRA
Nicola Del Freo, Alice Mariani,
Domenico Di Cristo, Mattia Semperboni,
Andrea Risso, Rinaldo Venuti, Andrea Crescenzi
in prova per *Reveal*, coreografia di Garrett Smith



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (9)

Antonella Albano in *Madina*, 2021

MADINA

Dopo il successo della prima mondiale, dal 28 febbraio al 9 marzo torna alla Scala *Madina*, creazione musicale e coreografica, progetto nuovo nell'approccio e nelle tematiche, attuali ma universali, raramente declinate in balletto, con nomi di prima grandezza che hanno congiunto per la prima volta le proprie sensibilità e originalità artistiche. Con le coreografie di Mauro Bigonzetti, la composizione di Fabio Vacchi su libretto di Emmanuelle de Villepin tratto dal suo romanzo "La ragazza che non voleva morire", *Madina* è un originalissimo lavoro di danza e di teatro, dove coesistono parola, canto, musica e corpo per una sintesi delle forme tradizionali e contemporanee dei tanti generi del teatro musicale, che cancella i confini fra queste diverse espressioni. Con il Corpo di Ballo, il Coro e l'Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Michele Gamba, il paesaggio teatrale e sonoro è abitato dalle voci dell'attore Fabrizio Falco e dei cantanti Anna-Doris Capitelli e Paolo Antognetti, e costruito con le luci e le scene di Carlo Cerri, che cura anche il design video con Alessandro Grisendi e Marco Noviello, e i costumi di Maurizio Millenotti con la collaborazione di Irene Monti. Con tutti i linguaggi del palcoscenico,

Madina affronta il dramma del terrorismo e la capacità di scegliersi un destino diverso da quello che le tragedie del nostro tempo sembrano aver scritto per noi. Dal libretto sono stati eliminati i riferimenti più diretti alla cronaca, ma si tratta di una storia vera, che ha per protagonista la giovane Madina, cresciuta in un teatro di guerra e spinta dalla famiglia a compiere un attentato suicida in una capitale occidentale. La ragazza sceglierà all'ultimo istante di non morire e di non uccidere, ma dovrà ugualmente affrontare un processo. Un atto che scuote dal torpore, innesca reazioni, sentimenti contrastanti, speranza di cambiamento: la sua vicenda interroga le coscienze di chi l'ha spinta al martirio come di chi ha creato o tollerato le condizioni in cui è maturato il suo gesto. Pulsioni ancestrali, luoghi simbolici, dinamiche perverse di una violenza che stritola se stessa, in cui il bene e il male si contrappongono ma continuano a mescolarsi. Dinamiche che ruotano attorno ai personaggi di questa vicenda, con Antonella Albano nell'intenso ruolo di Madina e un inedito Roberto Bolle che esce magistralmente dalla sua comfort zone per calarsi nei panni del feroce zio Kamzan.

IL CORAGGIO DI MADINA

Intervista ad Antonella Albano di Vito Lentini

Antonella Albano si rimette nei panni di Madina, protagonista dell'opera ibrida di Fabio Vacchi in cui danza, musica e teatro si incontrano dando vita a una intensa riflessione sull'attualità

Decima opera composta da Fabio Vacchi, sua terza commissione operistica del Teatro alla Scala e prima collaborazione con il coreografo Mauro Bigonzetti, *Madina* torna in scena nella Stagione di Balletto dopo la prima rappresentazione assoluta del 2021, di nuovo con la direzione di Michele Gamba e protagonisti Antonella Albano e Roberto Bolle. Tratto dal romanzo "La ragazza che non voleva morire" di Emmanuelle de Villepin, lo spettacolo affronta temi che appaiono di sconcertante attualità in una forma di teatro-danza nata dalla fusione di molteplici linguaggi artistici. Una storia, questa, che nella protagonista innerva la sconvolgente brutalità della violenza, del sopruso e di quella disumanità che impone, in scena, una forza drammatica e interpretativa di prim'ordine. A misurarsi con il corpo violato di Madina è Antonella Albano, Prima ballerina del Balletto scaligero, che dopo la *première* del 2021 riprende i panni della giovane protagonista.

VL Sono indelebili nella nostra memoria gli scatti fotografici realizzati durante la creazione di *Madina* nel 2021, che a lungo testimonieranno le difficoltà vissute in quel momento. Oltre alle restrizioni imposte dalle misure di contenimento e gestione della pandemia, cosa ricorda di quell'esperienza?

AA Ricordo, in particolare, un grande coinvolgimento emotivo dal momento che i temi trattati nello spettacolo erano strettamente connessi con le condizioni di vita di quei mesi. La forza, la resilienza, la tenacia e uno sguardo sempre proiettato in avanti: sono questi i ricordi che hanno accompagnato il mio percorso sia di scoperta e di analisi del personaggio sia di gestione di quelle giornate molto impegnative.

VL *Madina*, in effetti, è uno spettacolo che offre l'opportunità di indagare in scena le nefaste conseguenze della violenza, della morte e della guerra. Cosa rappresenta per lei?



SOPRA
Antonella Albano
e Roberto Bolle, 2021

A PAGINA 36
Il Corpo di Ballo della Scala,
2021



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO (9)

AA Grazie a questo spettacolo ho avuto l'opportunità di comprendere appieno cosa può significare vivere la guerra, la violenza e ogni forma di sopraffazione. In questi giorni riprendiamo lo spettacolo e confesso che per me è ancora un'esperienza coinvolgente. Quando mi avvicino a questo personaggio rivivo, infatti, tutte le vicissitudini di Madina proprio perché trattate sia musicalmente che coreograficamente con molta verosimiglianza. Posso affermare che grazie a questa esperienza mi rendo davvero conto delle difficoltà che alcuni popoli vivono e di quanto l'uomo non impari mai dalla storia.

VL Quindi si può sostenere che questo spettacolo ha anche un ruolo pedagogico?

AA Per me sì, trovo infatti che sia sempre importante affrontare e parlare di ciò che solo all'apparenza può sembrare lontano come i conflitti che investono Paesi diversi dal nostro. Lo spettacolo offre questa riflessione e credo che Madina sia inoltre emblema di coraggio e ribellione, temi che dal mio punto di vista si legano anche alla questione della violenza e del femminicidio.

VL Su quali aspetti del suo carattere ha lavorato di più per interpretare questo personaggio?

AA Ho attinto in particolare al coraggio, alla

resilienza e alla forza di guardare sempre avanti che credo di poter ricondurre alle mie esperienze personali.

VL Si può affermare che il personaggio di Madina per lei rappresenta un unicum nella sua attività artistica? Lo può annoverare fra quelli più impegnativi per le esigenze drammaturgiche e interpretative che impone?

AA Devo dire che questo spettacolo per me è speciale e riconosco che in questo momento della mia maturità artistica prediligo creazioni che siano in grado di lasciarmi qualcosa. Tra gli altri titoli che hanno segnato la mia vita artistica ricordo con molto coinvolgimento anche *Voluntaries* di Glen Terley: uno spettacolo molto suggestivo, capace di intercettare uno stato affettivo intimo e reale. Queste sono le due opere che hanno inciso maggiormente sulla mia personalità.

VL Quindi *Madina* è un punto di svolta per lo sviluppo delle sue capacità interpretative?

AA Sì, decisamente sì. Madina mi consente di andare oltre la danza, l'esecuzione e la ricerca della perfezione. Portare in scena questo personaggio per me significa fare esperienza di quelle angosce; le confesso che spesso continuo a vivere le sue emozioni anche dopo la fine della rappresentazione.

VL Lo spettacolo nasce dall'intreccio di suono, gesto, parola e movimento. Lei crede nella forma del teatro-danza? In quale misura essa può continuare ad avere un ruolo nella creazione in ambito coreutico?

AA Trovo che *Madina* sia uno spettacolo completo e la complicità che si è stabilita sia in sala prove che in scena con tutti gli artisti coinvolti la ricorderò a lungo. Penso che far dialogare diverse forme d'arte in un'unica creazione sia molto interessante anche per il pubblico, che così ha l'opportunità di scoprire linguaggi artistici diversi e sentirsi ancora più coinvolto. In questo spettacolo, inoltre, la parte musicale è davvero incisiva, impossibile non ricordare, per esempio, l'impatto che hanno le percussioni nelle sezioni finali del lavoro.

VL Ha lavorato in sala prove anche con Fabio Vacchi?

AA Sì e con lui abbiamo vissuto buona parte delle fasi di creazione della composizione. Ricordo ancora il suo stupore quando vide per la prima volta il passo a due che condivido con Roberto Bolle, era sorpreso da come fossimo riusciti a interpretare e rendere con naturalezza quello specifico passaggio musicale. A mio avviso è stato proficuo anche il confronto incessante con il coreografo, in particolare per enfatizzare alcuni momenti della trama, da questi incontri è nata la connessione fra tutte le arti che vedete in scena.

VL Lei ha già lavorato con Mauro Bigonzetti, ma a suo avviso cosa rende peculiare questo lavoro?

AA Secondo me in *Madina* troviamo l'essenza del lavoro di Bigonzetti: la capacità straordinaria di portare la realtà nelle sue coreografie. Credo che sia un

coreografo geniale in particolare quando lavora con temi definiti e netti come quelli trattati in questo spettacolo; a mio avviso la sua grande capacità è rendere reale e credibile il movimento danzato.

VL E il lavoro con Roberto Bolle?

AA È un privilegio ballare con un artista come lui. Un artista che proprio con questo spettacolo ha mostrato di essere molto abile nella capacità di mettersi in gioco e di possedere grande versatilità. Anche questo per me è un atto di coraggio.

VL "Madina che spera, Madina che sogna". Sono queste le parole affidate al coro nella seconda scena del secondo quadro. Possiamo davvero immaginare un futuro privo di conflitti e di violenze? L'arte può favorire la realizzazione di questo auspicio?

AA Non so se l'arte possa fare tanto, ma credo che sia sempre necessario affrontare e veicolare argomenti così scottanti, ciascuno con il proprio linguaggio. La mia arte è la danza e con essa, grazie al personaggio che interpreto nello spettacolo, credo di offrire il mio contributo insieme a quello di tutti gli altri artisti coinvolti.

VL Dalla consapevolezza individuale alla consapevolezza collettiva?

AA Sì, esattamente. Un singolo passo è difficile che possa fare un miracolo, ma tanti passi possono fare la differenza.

— VITO LENTINI

Docente 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*

28 FEBBRAIO, 1, 2, 6, 7, 9 MARZO 2024

Fabio Vacchi

MADINA

LIBRETTO Emmanuelle de Villepin
tratto dal proprio romanzo *La ragazza che non voleva morire*

COREOGRAFIA Mauro Bigonzetti
ASSISTENTI COREOGRAFO Béatrice Mille, Roberto Zamorano

LUCI E SCENE Carlo Cerri
COSTUMI Maurizio Millenotti
COSTUMISTA COLLABORATORE Irene Monti
VIDEO DESIGNER Carlo Cerri, Alessandro Grisendi e Marco Noviello

Mezzosoprano Anna-Doris Capitelli
Tenore Paolo Antognetti
Attore Fabrizio Falco

ÉTOILE
Roberto Bolle (28 febr., 2, 7, 9 marzo)

MADINA Antonella Albano

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala
DIRETTORE Manuel Legris

Orchestra del Teatro alla Scala

Coro del Teatro alla Scala
MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

DIRETTORE
Michele Gamba

Produzione Teatro alla Scala
Commissione del Teatro alla Scala e di SIAE



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

03

CONCERTI

INTERVISTA
A MARC MINKOWSKI
Sul lettino del dottor Händel

SUL LETTINO DEL DOTTOR HÄNDEL

Intervista a Marc Minkowski
di Alessandro Tommasi

Nell'orchestrazione di *Alcina*, secondo il direttore Marc Minkowski si notano una sorprendente cura dei timbri e una ricerca quasi cameristica: un'esecuzione in forma di concerto può permettere al pubblico di crearsi da solo le proprie immagini

L'8 febbraio Marc Minkowski e Les Musiciens du Louvre eseguono in forma di concerto *Alcina* di Händel, che orchestra e direttore hanno portato in tournée nel 2023, traendone un disco per Pentatone, pubblicato lo stesso 8 febbraio. Sul palco un cast di prim'ordine in cui spicca la presenza di Magdalena Kožená, con cui Minkowski è legato da oltre vent'anni di collaborazioni artistiche e di incisioni.

AT Il suo rapporto con la musica di Händel è ben noto. Ma quando ha affrontato *Alcina* per la prima volta?

MM *Alcina* è stata un amore tardivo, in realtà. La mia prima produzione di quest'opera è arrivata ormai nel lontano 2010, alla Staatsoper di Vienna. Fu un'occasione particolarmente importante: si trattava della prima volta che all'Opera di Vienna si esibiva un'orchestra che non fossero i Wiener Philharmoniker, peraltro in buca, trattandosi di una forma scenica. Non le nascondo che avevo anche qualche timore, come avrebbe reagito l'acustica del teatro a un'orchestra diversa?

AT Certo, affidare un'occasione così importante alla sua prima esperienza con *Alcina* richiede non poco coraggio.

MM Sì, ma quello con Händel è un percorso che affonda le radici nella mia giovinezza, ho potuto acquisire dimestichezza con la sua musica attraverso innumerevoli produzioni, con alcune delle quali ho un rapporto speciale. Penso in particolar modo all'*Ariodante*, che dell'*Alcina* è un po' l'opera sorella, scritta lo stesso anno, per gli stessi cantanti, con la stessa musica per il balletto e con soggetto sempre tratto dall'*Orlando Furioso*. L'*Ariodante* l'avevo già inciso nel '97, tredici anni prima dell'*Alcina* alla Staatsoper.

AT La produzione di Vienna di *Alcina* era in forma scenica, mentre quella portata in tournée è in forma di concerto. Questo cambia il modo in cui pensa l'opera?

MM In realtà no. *Alcina* è un'opera profondamente meditativa. Tutto si svolge come un lungo sogno che Händel costella di andanti, di adagi, di lamenti, tra cui emergono con grande contrasto i momenti più eroici,



FOTOGRAFIA DI MARCO BOGGI/REVE/NAÏVE

“*Alcina* è un’opera profondamente meditativa. Tutto si svolge come un lungo sogno che Händel costella di andanti, di adagi, di lamenti, tra cui emergono con grande contrasto i momenti più eroici”

persino furiosi e tempestosi. Eseguita in forma di concerto, *Alcina* permette al pubblico di lasciarsi andare a questa musica prodigiosa e di crearsi le proprie immagini da sé, come in un sogno appunto.

AT Parliamo dunque della musica. Come rende Händel questo carattere lunare nella partitura?
MM Coerentemente, Händel privilegia l’intimità. Come dicevo, non mancano i momenti rigogliosi e tempestosi, ma anche nell’orchestrazione si notano una sorprendente cura dei timbri e una ricerca direi quasi cameristica. Non di rado Händel fa dialogare i cantanti con un violino, un violoncello, i flauti. Credo che il compositore si sia davvero interrogato su come rendere timbricamente lo stato psicologico del personaggio, come illustrare l’animo messo in analisi. Da un certo punto di vista, quest’opera mi sembra come una grande seduta di psicanalisi, in cui Händel va a fondo del concetto di “amore”, affrontato sotto diverse luci come in un grande tema e variazioni.

AT Questa sospensione analitica, in *Alcina*, rischia però anche di appesantirla, tanto più che mancando la forma scenica tutta la tenuta del discorso è affidata alla musica. Come si evita questo rischio?
MM È una questione complessa, spero di poter dare una risposta soddisfacente. È essenziale lavorare sui contrasti, che, come dicevo, Händel sottolinea con astuzia. Questo mi viene reso molto più facile dal poter lavorare con la mia orchestra. Non sta a me dirlo, ma sono veramente convinto che tra Les Musiciens du Louvre vi siano alcuni dei migliori musicisti d’Europa. Dirigere un ensemble del genere permette di ottenere una trasparenza totale e di portare in superficie ogni elemento. Inoltre, il dialogo tra

l’orchestra e i cantanti è serratissimo e questo permette di creare grande varietà con il cast, senza mai perdere di coesione.

AT Come si inserisce il cast in questo lavoro?
MM Le voci sono centrali in questo repertorio e per questa produzione posso contare su un cast veramente eccellente. Magdalena Kožená viene dal Barocco ma negli anni ha affrontato un repertorio sempre più ampio e diversificato, un’esperienza che porta con sé anche quando scolpisce il carattere della maga Alcina, cui Magdalena dona affascinanti contrasti e un’intensità lirica estrema. Anche la Bradamante di Elizabeth DeShong ha questa forza drammatica, mentre la presenza nel cast di musicisti molto diversi come carattere e percorso garantisce quella varietà di colori che è essenziale. Penso al giovane Alex Rosen, Melisso, un magnifico basso lirico.

AT Nel cast è da segnalare anche la presenza di Alois Mühlbacher come Oberto, parte che cantò nel 2010 ancora da fanciullo cantore di Sankt Florian.
MM Sì. Ovviamente oggi Alois è un cantante adulto a tutti gli effetti e come tale affronta la parte di Oberto, ma questo personaggio è una figura interessante, una sorta di Cherubino mozartiano ma più drammatico, e rimane aperto a diverse interpretazioni.

AT Un’ultima domanda su Händel. Dei tanti operisti barocchi, Händel è uno di quelli che meno abbisogna di festival, focus e riscoperte e sono ormai decenni da quando si è affermato in ogni teatro del mondo. Per quale ragione?
MM Potrà sembrare banale, ma credo che una parte importante sia dovuta all’incredibile genio che traspare da ogni battuta. Händel è un autore capace di rendere con perizia il sentimento dei suoi personaggi, con una profondità psicologica che è pari solo alla bellezza dei suoi temi, così ben scritti e così facili da ricordare. Recentemente ho affrontato molto Mozart, anche con diverse incisioni, e più dirigo Mozart più mi rendo conto di quanto Händel ci sia dentro.

AT A quasi 14 anni dall’*Alcina* viennese, com’è stato tornare su quest’opera? Si sente cambiato?
MM Scherzando, ma non troppo, a volte dico che i direttori sono come il vino: più invecchiano e più migliorano. Il mio primo Händel l’ho diretto quando avevo 18 anni, ovviamente sono cambiato.

AT In che modo?
MM Sono sempre stato un direttore espressivo ed eloquente e questo a volte piace, a volte non piace, a

volte non viene proprio compreso. Ecco, con il tempo credo di essere diventato sempre più “universale”. Ciò che non è cambiato, invece, è il mio essere una persona istintiva. Non so bene perché faccio qualcosa, a differenza di molti altri miei colleghi, io non so mettere in parole ciò che invece il mio corpo esprime molto meglio. Non credo sia un caso che ancora studente pensavo di fare l’attore. Oppure il fantino!

AT Il fantino?
MM Sì, perché con un cavallo riesci a esprimerti senza bisogno di pronunciare alcuna parola. Si crea un legame puramente sensoriale e istintivo e quando posso esprimermi in questo modo, sento di dare il mio meglio.

AT Allora perché la direzione?
MM Perché studiavo fagotto e avevo un insegnante di musica che accese in me una passione fortissima. Mentre suonavo in orchestra, mi era chiarissimo che ciò che avrei voluto fare sarebbe stato stare sul podio. Tutto in me mi chiedeva di andare oltre, di scavare nella partitura, di esprimere ciò che vi era contenuto. Per quello appena ho potuto ho fondato Les Musiciens du Louvre.

AT E oggi, 42 anni dopo, Les Musiciens du Louvre sono ancora uno degli ensemble di riferimento, con un repertorio sempre più ampio e vario. Com’è possibile?
MM Credo che molto stia nel rapporto estremamente libero che c’è in orchestra. Tutti i Musiciens sono freelance, alcuni sono lì dagli esordi, ma cerchiamo anche di dare spazio a giovani promettenti che portino nuova forza e brillantezza. Chi suona nei Musiciens du Louvre lo fa perché vuole lavorare con me e con il resto della compagine, altrimenti è libero di lasciare e poi pure di ritornare. È il caso del primo violino di questa *Alcina*, di nuovo con noi dopo vent’anni di assenza. E non glielo nascondo: è stato meraviglioso tornare a fare musica insieme dopo tanto tempo.

— ALESSANDRO TOMMASI

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

8 FEBBRAIO 2024

Georg Friedrich Händel

ALCINA

In forma di concerto

Les Musiciens du Louvre
DIRETTORE Marc Minkowski

CAST
Alcina / Magdalena Kožená
Morgana / Erin Morley
Ruggiero / Anna Bonitatibus
Bradamante / Elizabeth DeShong
Oronte / Valerio Contaldo
Oberto / Alois Mühlbacher
Melisso / Alex Rosen

Da non perdere

5 FEBBRAIO, ORE 20

CHRISTIAN GERHAHER

Per il ciclo dei recital di canto, il baritono tedesco Christian Gerhaher si esibisce insieme al pianista Gerold Huber in un programma di Lieder interamente dedicato a Johannes Brahms.

11, 12 FEBBRAIO, ORE 11 E ORE 14.30

IL PICCOLO SPAZZACAMINO

Il progetto “Grandi spettacoli per piccoli” per le scuole prosegue nel 2024 con il classico *Il piccolo spazzacamino*, l’opera per bambini di Benjamin Britten, con la regia di Lorenza Cantini.

19 FEBBRAIO, ORE 16

PIÙ BAROCCO CHE MAI

Per il ciclo “Invito alla Scala”, un percorso tra suoni e immagini dell’Italia barocca, per scoprire una delle più vaste e straordinarie correnti artistiche dell’età moderna che ha spaziato dalla musica alla letteratura, all’arte visiva.

19, 22, 23 FEBBRAIO, ORE 20

LORENZO VIOTTI

La Stagione Sinfonica della Scala prosegue con Lorenzo Viotti, che per tre sere propone un impaginato che alterna il *Capriccio spagnolo* op. 34 di Rimskij-Korsakov, il *Concerto in sol* di Ravel con il pianista David Fray e le *Danze sinfoniche* op. 45 di Rachmaninov.

20 FEBBRAIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa della mozartiana *Entführung aus dem Serail*, il ciclo di presentazioni organizzato dagli Amici della Scala insieme al Teatro prevede un incontro nel Ridotto dei Palchi tenuto da Cesare Fertonani dal titolo “Nel vortice dell’azione”.

21 FEBBRAIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Aspettando il terzo titolo della Stagione di Balletto, *Madama*, Stefano Tomassini incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza dal titolo “Corpo e violenza nel balletto di oggi”.

25 FEBBRAIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Per i concerti di musica da camera nel Ridotto dei Palchi, i Professori dell’Orchestra della Scala insieme al mezzosoprano Julija Samsonova e Michele Gamba al pianoforte, eseguono brani di Ravel, Fauré e Respighi

Mostre a Milano

24 FEBBRAIO – 30 GIUGNO

PALAZZO REALE DE NITTIS. PITTORE DELLA VITA MODERNA

Per la prima volta Palazzo Reale celebra in una monografica il talento di Giuseppe De Nittis esponendo circa 90 dipinti, tra oli e pastelli, provenienti dalle principali collezioni pubbliche e private, italiane e straniere, tra cui il Musée d’Orsay e il Petit Palais di Parigi, i Musée des Beaux-Arts di Reims e di Dunquerque, gli Uffizi di Firenze – solo per citarne alcuni – oltre allo straordinario nucleo di opere conservate alla GAM di Milano e una selezione dalla Pinacoteca di Barletta, intitolata al Pittore, che ne conserva un eccezionale numero a seguito del lascito testamentario della vedova Leontine De Nittis.

La consacrazione di Giuseppe De Nittis come uno dei grandi protagonisti della pittura dell’Ottocento europeo è avvenuta grazie alla fortuna espositiva di cui ha goduto a partire dalla magnifica retrospettiva dedicatagli nel 1914 dalla XI Biennale di Venezia. Altre tappe fondamentali sono state la mostra *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante* allestita a Parigi al Petit Palais nel 2010-11, e nel 2013 la fondamentale monografica a lui dedicata a Padova a Palazzo Zabarella.

In *DE NITTIS. Pittore della vita moderna* si intende esaltare la statura internazionale di un pittore che è stato, insieme a Boldini, il più grande degli italiani a Parigi, dove è riuscito a reggere il confronto con Manet, Degas e gli impressionisti, con cui ha saputo condividere, pur nella diversità del linguaggio pittorico, l’aspirazione a rivoluzionare l’idea stessa della pittura, scardinando una volta per sempre la gerarchia dei generi per raggiungere quell’autonomia dell’arte che è stata la massima aspirazione della modernità.

Giuseppe De Nittis, *Il ritorno dalle corse*, 1878, Civico Museo Revoltella – Galleria d’arte moderna, Trieste



COMPONI LA TUA STAGIONE ALLA SCALA

Sono disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta della Stagione 2023/2024, per avere la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date.

Con 14 titoli d'opera, 7 di balletto e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2023/2024 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule **Carnet** – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento, pianificando in anticipo le vostre serate scaligere per i prossimi mesi. Una soluzione ideale, dunque, per chi desidera selezionare alcuni titoli specifici e per chi deve organizzare una trasferta per assistere agli spettacoli. Inoltre, i Carnet garantiscono una priorità nella scelta di posti (seconda solamente a quella degli abbonamenti a data fissa) e un'agevolazione del 10% rispetto al costo dei singoli biglietti.

Comporre il proprio Carnet è molto semplice: dall'apposita sezione del nostro sito è sufficiente scegliere un minimo di tre biglietti per altrettante date diverse. Il sistema proporrà come alternative una selezione di titoli e repliche come riepilogato nelle tabelle sottostanti. Sarà possibile scegliere posti di palco e platea.

È possibile ad esempio combinare tre opere o balletti, scegliendo fra tutti i titoli della Stagione (i titoli da luglio in avanti saranno disponibili a partire dal 13 febbraio).

Per gli amanti del Seicento e Settecento, il **Carnet Barocco** offre un percorso tematico fra tutti gli spettacoli di questo repertorio della Stagione, unendo molti appuntamenti altrimenti fuori abbonamento.

Per i giovani sotto i 36 anni, infine, è possibile scegliere già da subito tre o più date del ciclo dei **Giovedì 30/35**, serate a prezzo speciale introdotte da un aperitivo offerto dal Teatro. In questo caso la riduzione rispetto al costo dei biglietti può arrivare fino al 50%.

La selezione dei posti inclusi nel Carnet viene effettuata all'atto dell'acquisto, online su www.teatroallascala.org oppure telefonicamente al servizio dedicato + 39 02 99901922 (lunedì/sabato, ore 10/19).

CARNET OPERA E BALLETTTO (minimo 3 date)

Opere	Balletti
Don Carlo (recite di gennaio)	Coppélia (recite di gennaio)
Médée	Smith / León e Lightfoot / Valastro
Simon Boccanegra	Madama
Die Entführung aus dem Serail	La bayadère
Guillaume Tell	L'histoire de Manon*
La rondine	La Dame aux camélias*
Cavalleria rusticana / Pagliacci,	Trittico Balanchine / Robbins*
Don Pasquale	
Werther*	
Turandot*	
Il cappello di paglia di Firenze*	
L'Orontea*	
Der Rosenkavalier*	
Das Rheingold*	

CARNET BAROCCO (minimo 3 date)

Alcina (Opera in concerto)	08/02/2024
Collegium Vocale Gent / Herreweghe (Concerto)	25/03/2024
The Fairy Queen (Opera in concerto)	30/06/2024
L'Orontea (Opera)	data a scelta

*Titoli disponibili per i Carnet a partire dal 13 febbraio 2024

CARNET GIOVEDÌ (minimo 3 date)

Ingo Metzmacher (Concerto)	25/01/2024
Alcina (Opera in concerto)	08/02/2024
Cavalleria rusticana / Pagliacci (Opera)	18/04/2024
La bayadère (Balletto)	13/06/2024
Werther (Opera)	27/06/2024
L'histoire de Manon (Balletto)	18/07/2024
L'Orontea (Opera)	26/09/2024
La Dame aux camélias (Balletto)	03/10/2024
Das Rheingold (Opera)	07/11/2024
Trittico Balanchine / Robbins (Balletto)	14/11/2024



RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS

INTERVISTA

A MARIO MARTONE

Voce umana
e voce mitologica
58

PORTFOLIO

BOZZETTI E FIGURINI
Spinatelli alla Scala
63

PROSPETTIVE

Dietro la porta chiusa
66

NOTE D'ARCHIVIO

Una strategia riuscita
68

VOCI ALLA SCALA

Tutto il dolore
in un grave
70

LIBRI

Mozart fuori
dall'immaginario
72

DISCHI

Viaggio d'autunno
73

MEMORIE DELLA SCALA

Strehler tra Verdi
e Mozart
74

SCALIGERI

Marco Monzini
79

VOCE UMANA E VOCE MITOLOGICA

Intervista a Mario Martone
di Mattia Palma



FOTOGRAFIA DI GIAMMARCO CHIAREGGIO

In una delle stanze della mostra “Fantasmagoria Callas” è stato realizzato un piccolo cinema, dove viene proiettato un film che Mario Martone ha realizzato come omaggio al grande soprano

È un vero e proprio cinemino quello che si incontra nel percorso della mostra “Fantasmagoria Callas” al Museo Teatrale alla Scala, curata da Francesco Stocchi con allestimento di Margherita Palli. In questa piccola sala viene proiettato il film *Hommage à Maria Callas* da Ingeborg Bachmann, installazione e film di Mario Martone, con Sonia Bergamasco protagonista, in cui si rievoca l’inverno del 1956, periodo in cui la scrittrice austriaca si trova a Milano e per caso assiste alla prova generale della leggendaria *Traviata* con Maria Callas, che quell’anno viene ripresa dopo lo straordinario successo della stagione precedente. Bachmann non è un’ appassionata di opera, ma il corpo e la voce di Maria Callas la rapiscono.

MP Cosa l’ha spinto a servirsi delle parole di Ingeborg Bachmann per parlare di Maria Callas oggi?

MM Cominciamo dicendo che quella organizzata dal Museo Teatrale alla Scala non è una mostra tradizionale con un percorso storico sulla Callas. È una mostra in cui alcuni artisti danno vita a un pensiero, compiono un gesto pensando alla Callas. Perché la Callas continua a scatenare pensieri, la sua azione è ancora viva anche se lei non c’è più. E quindi cosa fare? Non volevo utilizzare immagini di archivio: esistono già documentari bellissimi che raccontano quello che è stato lo straordinario percorso di Maria Callas. Finché mi sono imbattuto in un breve testo-omaggio di Ingeborg Bachmann e sono rimasto colpito dal fatto

che la grande scrittrice confessa tranquillamente di non avere mai avuto particolare interesse per l’opera: sapeva ovviamente chi fosse Maria Callas, anche perché era amica di Hans Werner Henze e quindi aveva un profondo rapporto con la musica dal punto di vista culturale, però non le apparteneva tutto ciò che era il sistema dell’opera. Bachmann andò a vedere la prova generale della *Traviata* di Visconti, forse perché era con un amico e apaticamente accettò di andare a teatro, dove inaspettatamente ricevette una scossa, provocata dall’apparizione di Maria Callas sul palcoscenico. Questa scossa lei la definisce sotto il segno dell’umano, nel senso che la Callas non era necessariamente la migliore cantante del suo tempo, su questo esiste ampia letteratura: probabilmente ci saranno state voci superiori, ma il punto non era la perfezione. Maria Callas aveva qualcosa che andava oltre, e che sapeva esprimere naturalmente sulla scena.

MP Attraverso il canto ma anche attraverso la recitazione.

MM Infatti è stata una grande attrice. Non per caso anche Pier Paolo Pasolini la volle per il film su *Medea*. Ne fu attratto dal punto di vista di un umano mitologico, se così si può chiamare. Da dove nasce il mito in fondo, se non dall’umano? Tutta la mitologia greca affonda le radici nell’osservazione e nell’espressione dell’umano. In questo senso Maria Callas è una forza fuori dal tempo. Ricordo ancora che quando da ragazzino ascoltavo i suoi dischi mi sentivo trasportato dalla sua voce, era un’attrazione che non era dovuta a un amore particolare per la musica classica, che è arrivato dopo. Ma c’era qualcosa in quella voce. Figuriamoci cosa doveva essere vederla sul palcoscenico.

MP Non ci stupisce quindi la scossa ricevuta da Ingeborg Bachmann.

MM Quello che ci interessa è il suo modo di osservare le cose, più simile a quello dei filosofi. Bachmann era una scrittrice con un livello di pensiero molto alto: un pensiero che nutriva sempre ciò che scriveva. Per questo le è venuto naturale cogliere in Maria Callas qualcosa che va al di là delle solite definizioni. Con la sua capacità di osservazione riesce ad andare oltre. E non dimentichiamo che si tratta del pensiero di una donna: non è un aspetto da sottovalutare, perché nel momento in cui trova questa corrispondenza dell’umano nell’apparizione di Maria Callas, Bachmann viene scossa anche come donna. Conosciamo fin troppo bene gli uomini che sono stati “rapiti” da Maria Callas, come Visconti e Pasolini, qui invece emerge un elemento nuovo, qualcosa che mi sembra anche molto dolce. O meglio, molto umano.



FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄMINEN

Allestimento della mostra "Fantasmagoria Callas" al Museo Teatrale alla Scala

MP A un certo punto Ingeborg Bachmann accenna alla fiaba dell'usignolo dell'imperatore.
 MM È un segno bellissimo, che fa capire tutto senza bisogno di spiegazioni. Quindi non lo spiegherò nemmeno io, mi limiterò a riferire questa favola che molti hanno sentito da bambini. Ci sono due usignoli: uno vero, naturale, e uno artificiale; ma la società non è in grado di cogliere la bellezza dell'usignolo naturale davanti a quello artificiale, perché purtroppo è facile confondere i piani. Lo era nella favola, ma lo era anche ai tempi di Maria Callas, e non ne parliamo adesso.

MP Da regista, come è cambiata secondo lei la storia dell'interpretazione dopo la "rivoluzione Callas": qual è oggi la sua eredità teatrale?

MM Non c'è dubbio che le sue interpretazioni, specie negli spettacoli di Visconti e in particolare *Traviata*, siano state capitali, proprio nel modo di leggere il teatro musicale e di restituirlo al pubblico. Non a caso è stata una messa in scena contestata. Se pensiamo alle tante regie contestate di oggi, dobbiamo ricordarci che fu molto criticata anche quella. Cosa significò? Penso si tratti di una restituzione del teatro musicale alla sua vera natura. Per il lavoro che ho potuto fare su autori come Mozart, Verdi e Rossini, mi è chiaro, anche leggendo le loro lettere, quanto fosse per loro fondamentale la dimensione teatrale. Ma non c'è nemmeno bisogno di leggere le lettere, basta guardare con attenzione il rapporto tra le parole del libretto e la musica. E del resto, come dico spesso, noi facilmente dimentichiamo che Mozart, Verdi e Rossini non pensavano che un giorno le loro opere si sarebbero potute solo ascoltare, dal momento che non esistevano mezzi di riproduzione meccanica: per loro l'unica opzione disponibile era il palcoscenico. Dopo l'introduzione del disco il gusto è stato per così dire fissato, perché naturalmente i dischi e le registrazioni sono mezzi di riproduzione, di nuovo a proposito di usignoli meccanici. Per tornare a Visconti, è stato senza dubbio il regista che ha dato alla *Traviata* il valore teatrale che doveva avere, aprendo la strada a tutto il teatro di regia che è venuto dopo.

MP Come è avvenuta la scelta di Sonia Bergamasco come interprete del film?

MM Pensare a Sonia Bergamasco è stata quasi un'ovvietà, anche per la sua interpretazione teatrale di qualche anno fa del *Trentesimo anno*, bellissimo libro di Ingeborg Bachmann. Con lei la partita è non soltanto interpretativa, ma intellettuale, e io amo molto lavorare con attori e attrici in questo modo.

MP Cosa dobbiamo aspettarci dal film che ha realizzato?

MM È un piccolo film in cui non facciamo nulla di spettacolare: è un omaggio a Maria Callas attraverso le parole di una donna straordinaria come Ingeborg Bachmann, che vogliamo portare all'ascolto dei visitatori della Mostra.

MP Anche la Scala è un po' protagonista del suo film.

MM Confesso che una delle ragioni di entusiasmo per questo progetto era poter girare alla Scala. Quindi il film, oltre a essere un omaggio alla Callas, è anche un omaggio alla Scala, il luogo dove questi miracoli possono accadere. La prima parte è girata nel Teatro perché è il testo a suggerirlo, dato che Bachmann osserva ciò che accade in palcoscenico. La seconda parte invece si svolge al Museo e ci rivolgiamo a chi sta visitando la Mostra, con un parlare più intimo. Non dobbiamo dimenticare che Visconti portava la Callas al Museo per ammirare l'immagine di Eleonora Duse, ispirazione di uno dei celebri gesti con cui la Callas ha plasmato la sua Violetta.

— MATTIA PALMA

Giornalista, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala. Collabora con *Classic Voice*, *L'Essenziale*, *La Lettura* e *Cultweek*



La mostra "Fantasmagoria Callas" è visitabile al Museo Teatrale alla Scala fino al 30 aprile 2024

SPINATELLI ALLA SCALA

Bozzetto per *Giselle* di Adolphe Adam, 1978



Già dal debutto al Teatro alla Scala nel 1965 con *Francesca da Rimini* di Čajkovskij, l'universo della danza si rivela il campo d'elezione di Luisa Spinatelli (1941). Scenografa e costumista di grande versatilità, ha lavorato con le maggiori étoile, da Carla Fracci a Luciana Savignano, da Rudolf Nureyev a Roberto Bolle, stabilendo con il Teatro milanese un rapporto lunghissimo e continuo, quasi sessant'anni di ininterrotta collaborazione, nel repertorio lirico come nel balletto. Cresciuta alla scuola di Tito Varisco, Luisa Spinatelli ha acquisito una conoscenza capillare delle tecniche, dei trucchi teatrali, dei metodi di lavoro, dell'organizzazione di laboratorio, delle soluzioni pratiche per favorire il movimento di cantanti e ballerini, e ha posto questa cognizione al servizio di una ricerca mai paga sui rapporti cromatici e sullo spazio scenico, in una raffinata sintesi di rigore astratto e di abbandono figurativo.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



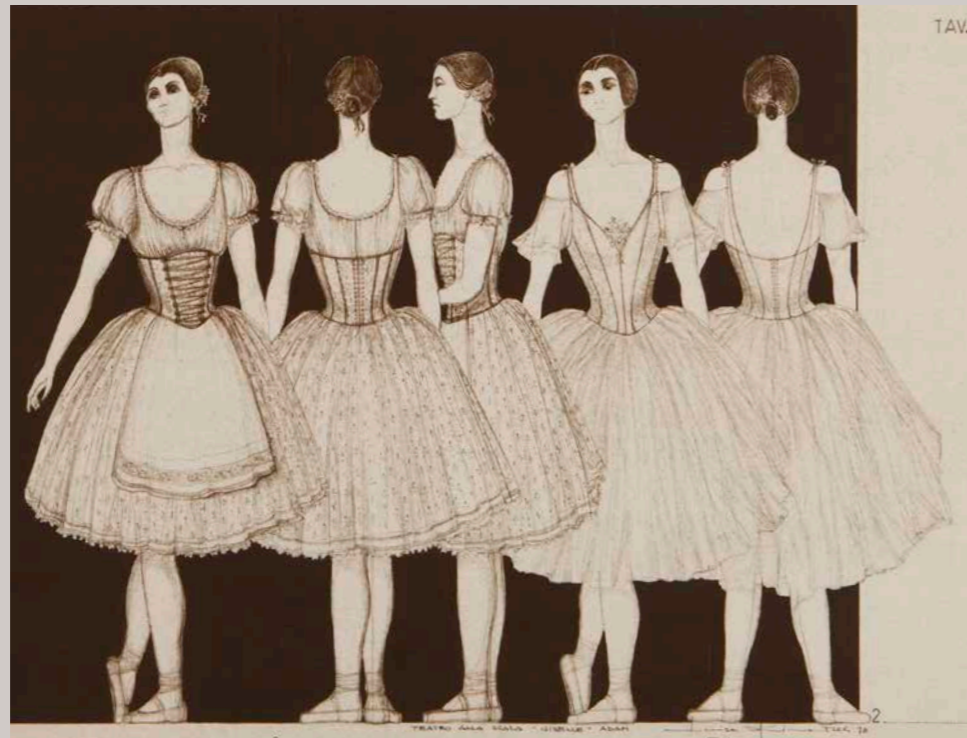
Immagini tratte dal volume *Spinatelli alla Scala* di Vittoria Crespi Morbio, collana "Gli artisti dello spettacolo alla Scala", edizioni Amici della Scala



Figurino per *Giselle* di Adolphe Adam, 1978



Bozzetto per *La fille mal gardée*, 1987



Figurino per *Giselle* di Adolphe Adam, 1978



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.

Prospettive

Gli spettacoli scaligeri visti dai protagonisti dell'arte, della cultura, della scienza

DIETRO LA PORTA CHIUSA



FOTOGRAFIA DI Brescia e Anisano

Sono molte le tracce di teatro antico che si possono individuare nella *Médée* messa in scena recentemente da Damiano Michieletto, dal punto di vista dei figli alle geometrie dello spazio scenico

SOPRA
Marina Rebeka, *Médée* di Luigi Cherubini, direzione di Michele Gamba, regia di Damiano Michieletto

Uno dei più grandi studiosi viventi di tragedia classica, l'inglese Oliver Taplin, ha spesso ribadito che ogni messa in scena che deriva in modo diretto o indiretto dal teatro greco possiede in sé valore ermeneutico ed euristico. Vale a dire che ogni volta che abbiamo l'opportunità di assistere a una qualsivoglia versione di *Medea* impariamo qualcosa in più sul mito antico, e siamo in grado di tornare al testo originale (cioè al dramma scritto da Euripide) con un rinnovato slancio analitico. Di fronte all'allestimento di *Médée*, l'opera composta da Luigi Cherubini e portata in scena alla Scala da Damiano Michieletto lo scorso mese, lo sguardo prospettico è di vertiginosa profondità: lo spettatore guarda una regia contemporanea che reinterpreta coraggiosamente un'opera di fine Settecento, che a sua volta rilegge a distanza un'opera antica. Il terreno per le riflessioni critiche è talmente vasto e fertile da far perdere l'orientamento (o da indurre alla tentazione di redigere un'intera monografia). In questa sede varrà però la pena concentrare l'attenzione almeno su tre aspetti: il ruolo in scena dei figli di Medea, l'uso dello spazio scenico e il significato del finale della tragedia.

L'aspetto più evidentemente innovativo di questa *Médée* è senza dubbio la scelta di un nuovo punto di vista sulla storia, cioè lo sguardo dei figli di Giasone e Medea sulla casa. I bambini (interpretati alla prima da Thomas Nocerino ed Elisa Dazio) sono quasi costantemente in scena, imprimendo con la loro energia cinetica e con la loro innocenza (qui icasticamente simboleggiata dalla dimensione del gioco) un contraltare tragico agli avvenimenti che si determinano nel mondo degli adulti. La loro postura incolpevole nell'abitare i conflitti – che richiama certa letteratura novecentesca, da Elsa Morante a Italo Calvino – viene registrata anche da una serie di dialoghi scritti *ex novo* che denunciano la paura, lo smarrimento, l'impossibilità di comprendere. Il coraggioso inserto, che si allontana consapevolmente dall'originale antico e anche dal libretto di Hoffmann, è tuttavia perfettamente coerente con le tecniche compositive dei drammaturghi antichi, che agivano cercando uno spazio di originalità nel vasto corpus narrativo del mito. Gli autori, e in special modo Euripide, operavano infatti sulle trame già note delle saghe mitiche con un procedimento che è possibile paragonare all'odierno "zoom", dove un singolo episodio (o un singolo personaggio) diventa il fuoco fotografico della drammaturgia. Basti ricordare, a titolo di esempio, il processo di focalizzazione messo a punto sulla saga degli Atridi da parte di Euripide, che in differenti tragedie dà spazio al punto di vista dei tre figli di Agamennone (rispettivamente in *Oreste*, *Elettra*, *Ifigenia in Aulide* e in *Tauride*).

Notevole, in questa odierna *Médée*, è anche la scelta operata su una delle scene più rischiose e temute dell'intera storia del teatro, cioè l'uccisione dei bambini (in questo caso portatrice di un carico emotivo ancor più pesante, poiché lo spettatore ha guardato la vicenda con i loro occhi). Per comprendere appieno la soluzione adottata da Michieletto occorre fare un passo indietro, e guardare alla disposizione dello spazio scenico dell'intero allestimento (firmato da Paolo Fantin). L'azione si svolge in un'alga e geometrica casa dalle atmosfere contemporanee, con una bassa gradinata bianca e sullo sfondo una porta. È questo un chiaro omaggio alla composizione della scena antica, che aveva al suo centro una soglia come polo dominante della *skené*, punto nevralgico di passaggio tra esterno e interno, tra la casa e l'agorà. L'azione, nel dramma antico, si svolgeva infatti interamente fuori dal palazzo, davanti al coro e agli occhi dei cittadini-spettatori, ai quali veniva continuamente raccontato (spesso tramite la figura del messaggero) tutto ciò che si consumava all'interno. Michieletto ci lascia intravedere, dietro la porta aperta, la stanza dei bambini con i letti e i giochi, cioè una prospettiva sull'intimità profonda della casa che resta "oscena", nel senso etimologico di "fuori dalla scena". Non stupisce, alla luce di quanto osservato, che l'omicidio (incruento, un solo cucchiaino di sciroppo zuccheroso) avvenga proprio dentro quel varco, diventato inaccessibile tramite la chiusura della porta. Gli spettatori sbirciano i gesti di Medea attraverso una telecamera, che proietta su schermo le immagini registrate, come se avvenissero in un altrove che non consente più una vera condivisione pubblica. L'infanticida, una volta compiuto l'atto, non può più restare tra la cerchia degli umani: è questa una delle leggi non scritte del mito greco, che attraverso metamorfosi in animali o rapimenti da parte della divinità, "eleva" – cioè, letteralmente, sottrae – dal contesto sociale chi ha commesso atti abominevoli. La Medea di Euripide, come è noto, viene trasportata via dal carro del Sole, sovrelevata e non più punibile. In questa *Médée* la protagonista (una meravigliosa Marina Rebeka) riferisce che verrà condotta altrove, ma nessuna mirabolante macchina scenica si manifesta davanti ai nostri occhi: il sipario si chiude mentre il suo corpo è ancora visibile, in tutta la sua insopportabile ambivalenza. Non c'è nessun *deus ex machina* a toglierci d'impaccio: resta a noi, cioè alla cittadinanza, la responsabilità di rielaborare il trauma, e di interrogarci su verità e giustizia.

— MADDALENA GIOVANNELLI

Insegna Storia del Teatro all'USI di Lugano. Ha fondato la rivista *Stratagemmi* e scrive di teatro sull'inserto domenicale de *Il Sole 24 ore*, su *Doppiozero* e *Hystrio*.

UNA STRATEGIA RIUSCITA

Giulio Ricordi venerava Verdi e sperava vivamente di poter avere un giorno l'occasione di lavorare col Maestro a qualche progetto nuovo, in veste di editore, come avevano fatto ai loro tempi suo nonno Giovanni, fondatore della casa editrice, e suo padre Tito. Ma Verdi, una volta andata in porto la prima italiana dell'*Aida* nel 1871, e ormai benestante (nonché francamente stanco di dover affrontare le beghe e le incessanti piccole battaglie della produzione teatrale), si considerava “pensionato” dal mondo del teatro lirico. A parte qualche brano da camera – scritto per proprio diletto – e la *Messa da Requiem* per la scomparsa di Manzoni, a tornare a comporre un'opera il “Grande Vecchio” non ci pensava proprio.

Giulio non si dava per vinto, ed escogitò uno stratagemma: prima di proporre all’“Orso di Busseto” di intraprendere un progetto del tutto nuovo, ventilava la stuzzicante idea di revisionare un'opera precedente che aveva avuto un successo meno soddisfacente di quanto il compositore avesse sperato: il *Simon Boccanegra*. Questa strategia a lungo termine comprendeva anche, come primo passo, l'intenzione di avvicinare Verdi ad Arrigo Boito come librettista (Francesco Maria Piave, librettista originale di *Simon*, era nel frattempo scomparso). Se la collaborazione avesse funzionato, sarebbe tornato alla carica con una proposta assai più ambiziosa per un'opera nuova. Il *Simon*, nella versione originale del 1857, era un'opera con magnifici momenti drammatici e musica splendida. Ma non aveva avuto un buon riscontro presso il pubblico: come seccamente Verdi pronunciò, fece “fiasco”. Sebbene un critico dell'epoca la descrisse come un capolavoro, altri puntavano invece il dito ai problemi di una trama troppo densamente costruita, un labirinto drammatico incomprensibile. Verdi era convinto che l'opera non fosse per nulla inferiore

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.

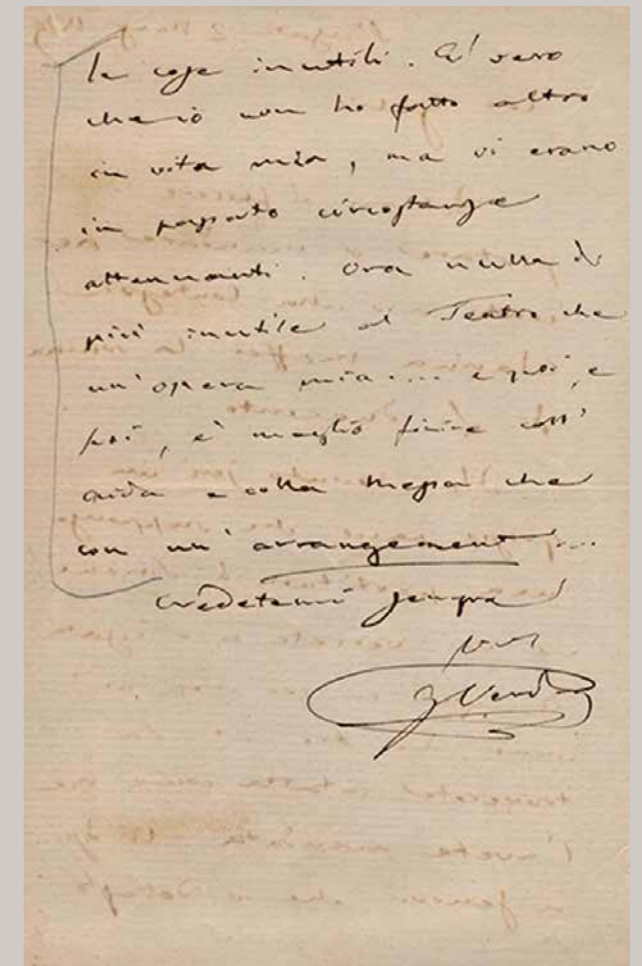
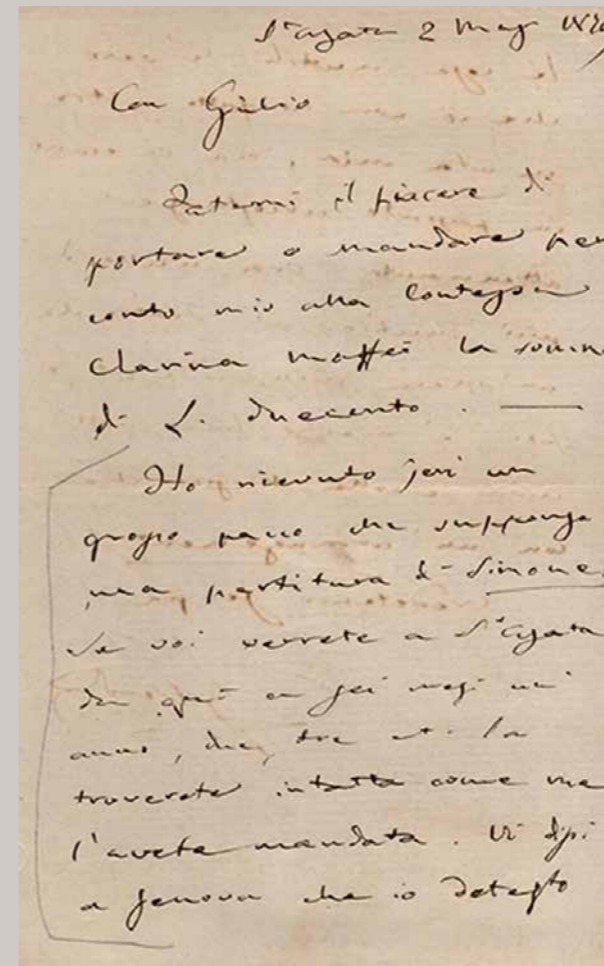
ad altre sue, ma che richiedesse un pubblico disposto ad ascoltarla attentamente per capire le sue qualità innovative.

Giulio intuiva perciò che una revisione del *Simon* avrebbe convinto il Maestro a uscire dal suo “pensionamento” autoimposto. L'operato di Giulio come tenace e diplomatico mediatore tra il compositore e il librettista risultò determinante nell'assicurare che la collaborazione andasse in porto, ma il suo ruolo nell'impresa complessiva andò ben oltre. Per assicurarsi che le scene e i costumi fossero accurati per il periodo, effettuò in prima persona ricerche storiche, viaggiando persino a Genova (sito della trama dell'opera). Inoltre, compilò e curò una *disposizione scenica*, ossia una dettagliata “guida alla produzione” illustrata con diagrammi che specificavano aspetti importanti dei movimenti scenici “secondo la messinscena” scaligera del 1881, per garantire che anche in altri teatri *Simon* potesse venire curato allo stesso livello qualitativo.

L'operazione collettiva riuscì alla perfezione: le recite del *Boccanegra* revisionato ebbero quel successo che alla versione originale dell'opera era sfuggito, ventiquattro anni prima. Verdi ne fu soddisfatto assai; il suo editore ancor di più. Non solo, ma come Ricordi aveva sperato questa prima collaborazione tra Verdi e Boito preparò il terreno alla progettazione dei due ultimi capolavori verdiani, *Otello* e *Falstaff*. Lieto fine dunque (del progetto, s'intende, non della trama dell'opera...). Ma all'inizio, nulla era scontato nel piano di Giulio, come vediamo da questa divertente lettera di protesta speditagli da Verdi, ancora nel maggio del 1879:

“Ho ricevuto jeri un grosso pacco che suppongo una partitura di Simone! – Se voi verrete a St Agata da quì a sei mesi un anno, due, tre et. la troverete intatta come me l'avete mandata. Vi dissi a Genova che io detesto le cose inutili. È vero che io non ho fatto altro in vita mia, ma vi erano in passato circostanze attenuanti. Ora nulla di più inutile al Teatro che un'opera mia... e poi, e poi, è meglio finire coll'Aida e colla Messa che con un'arrangement...”

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi



SOPRA
Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi,
Sant'Agata, 2 maggio 1879, Archivio Storico
Ricordi, Milano

Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Nella sua interpretazione di Jacopo Fiesco, Nicolai Ghiaurov esprime il dolore del personaggio con una nota grave che è entrata nella storia dell'interpretazione operistica

Nicolai Ghiaurov è stato un grande interprete di opere del repertorio russo, come *Boris Godunov*, *Chovanščina* ed *Evgenij Onegin*, ma resta nella memoria soprattutto come uno dei più grandi bassi verdiani del XX secolo, sia per le caratteristiche della sua vocalità, sia per aver assunto pienamente l'identità vocale "all'italiana". Ghiaurov nasce in Bulgaria nel 1929 ed esordisce a Sofia nel 1955 nella parte di Basilio nel *Barbiere di Siviglia*. Nel 1957 la sua bravura lo conduce fino alla Wiener Staatsoper come Ramfis in *Aida* con la direzione di Antonino Votto che, tre anni dopo, lo fa esordire anche al Teatro alla Scala come Varlaam nel *Boris Godunov*, opera in cui in seguito, sempre alla Scala, sosterrà il ruolo del protagonista per ben 25 volte. Nel 1960 la sua presenza è confermata alla Scala nella parte di Ramfis in *Aida*, poi nello *Stabat Mater* di Rossini e a dicembre lo troviamo come Grande Inquisitore nel *Don Carlo* diretto da Gabriele Santini. La sequenza di parti che si trova a interpretare alla Scala lo porta ben presto a essere riconosciuto per il materiale vocale che riesce a conferire alle note più gravi del registro di basso. Diviene così una presenza costante nel cartellone scaligero, in cui figura ininterrottamente in tutte le stagioni fino al 1982. Nel 1963 esordisce alla

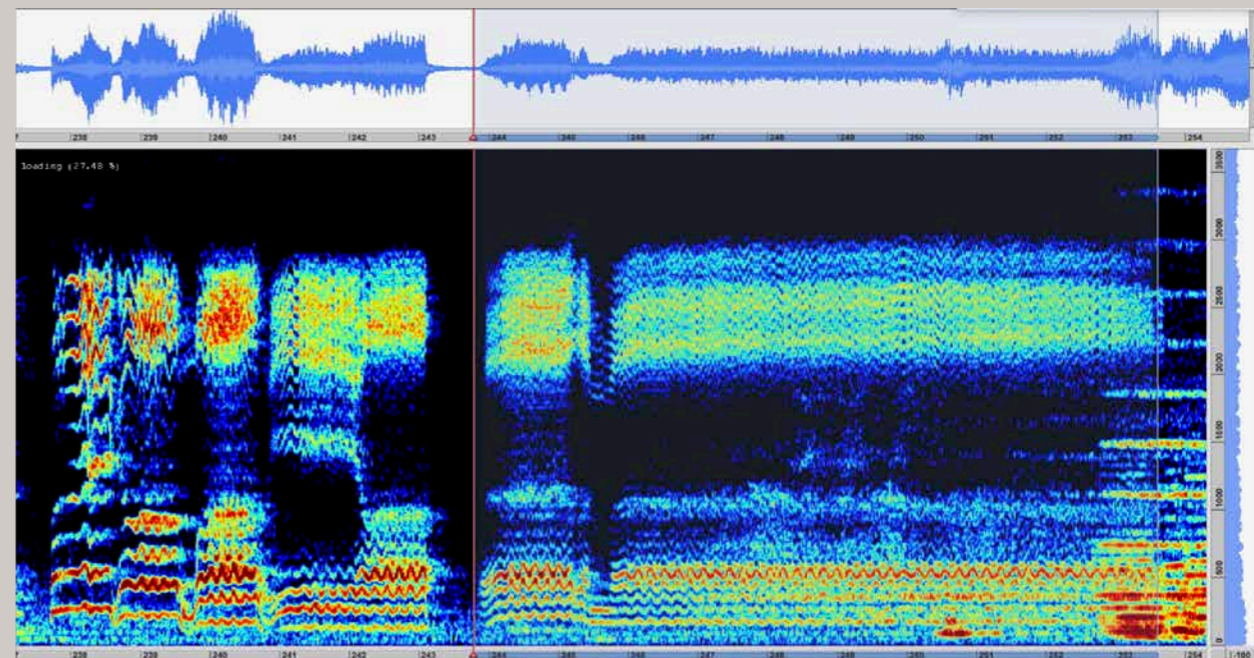
TUTTO IL DOLORE IN UN GRAVE



Scala nella *Messa da Requiem* di Verdi sotto la direzione di Herbert von Karajan, esecuzione che condividerà con i complessi scaligeri a Milano e in tournée per venti volte fino al 1981, dal 1971 con la direzione di Claudio Abbado. Tuttavia, nonostante la sua carriera si sviluppi con grande intensità in Italia – solo alla Scala si contano 343 presenze, tra cui dieci serate inaugurali tra il 1965 e il 1985 – intensa è anche la sua attività internazionale, in particolare a Vienna, dove conta 229 apparizioni tra il 1957 e il 1999. La sua ultima produzione alla Scala è del 1997, come Alvisè Badoero nella *Gioconda* di Ponchielli. Fra le opere verdiane che lo vedono impegnato al Teatro alla Scala troviamo *Aida*, *Don Carlo*, *Ernani*, *La forza del destino*, *Macbeth*, *Nabucco* e, in particolare, *Simon Boccanegra* nella parte di Jacopo Fiesco, che interpreta per ben 35 volte in sette

Nicolai Ghiaurov, *Simon Boccanegra*, direzione di Claudio Abbado, regia di Giorgio Strehler, 1971

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



stagioni tra il 1965 e il 1982. È proprio sull'ultimo verso "Prega Maria" (prima sezione) "per me" (seconda sezione) dell'aria "Il lacerato spirito" che si vuole porre l'attenzione nell'analisi della vocalità di Nicolai Ghiaurov. Lo stesso interprete afferma di essere stato fortunato nel rapporto con il suo insegnante, che lo convinse a concentrarsi sul registro centrale della sua voce, dal La al Do (talvolta Do#) dato che, a partire dal consolidamento di quella zona, avrebbe potuto aumentare la sua estensione sia fra le note più acute sia fra quelle più gravi, a seconda della predisposizione naturale. Nell'estensione della vocalità di Ghiaurov si riscontrano successioni di suoni caldi e profondi con un'escursione timbrica omogenea, ma tipica della scuola russa, che richiede cioè un centro molto sicuro e una serie di alterazioni di registro strategicamente appianate durante l'esecuzione, in cui si rileva più di una zona di "passaggio". Il passaggio è quell'equilibrio che ogni interprete cerca per ottenere un suono omogeneo fra zone diverse del registro vocale. "Bisogna tenere il pomo d'Adamo verso il basso e coprire i suoni", affermava Ghiaurov parlando della sua voce in alcune interviste, facendo riferimento a quel meccanismo per mezzo del quale gli era possibile mantenere il controllo

della posizione della laringe e la vibrazione delle corde vocali, anche laddove la concentrazione dell'energia acustica, compresa fra i 2000 e 3000 Hz, era minore. Ciò significa che, se l'energia acustica nelle note più gravi è inferiore a causa di uno dei "passaggi" rilevati nello spettrogramma (fra la prima e la seconda sezione), osservando la "formante" del cantante (fra i 2000 e i 3000 Hz) si nota che Ghiaurov mantiene uniforme la propria identità timbrica (nella fascia azzurra intensa nella zona alta dell'immagine, nella seconda sezione), realizzando un canto a "voce piena" persino laddove un suono grave viene prodotto a corde vocali molto rilassate e quasi completamente addotte. Ecco, quindi, la spiegazione tecnica di una delle note gravi più intense dell'intera storia dell'esecuzione: le ultime parole del verso, "per me" di Ghiaurov nel *Simon Boccanegra* sono il frutto della ricerca di un suono intriso di dolore, che fuoriesce non solo dalle intenzioni del compositore, ma quasi dal petto, dalle vibrazioni del cuore di Fiesco.

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

SOPRA
Nello spettrogramma viene rappresentato graficamente il "passaggio" compreso nell'ultimo verso dell'aria: "Il lacerato spirito". Nella prima sezione: "Prega Maria" e nella seconda sezione "per me". La barra rossa segna la zona di transizione dal registro centrale alla nota più grave.

Direttore: Claudio Abbado
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Direttore del Coro: Romano Gandolfi
Registrazione audiovideo a cura della RAI-Radiotelevisione Italiana
Sede della registrazione: Milano, Teatro alla Scala
Registrazione dal vivo per diretta televisiva in mondovisione: 5 gennaio 1979

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

MOZART FUORI DALL'IMMAGINARIO



In una lettera di Gustave Flaubert a Louise Colet, datata 3 ottobre 1846, si legge: “Le tre cose più belle che Dio abbia fatto sono il mare, l’*Amleto* e il *Don Giovanni* di Mozart”. Il mito del musicista austriaco in quel tempo è riconosciuto da filosofi, letterati, artisti oltre che dall’universo della musica. Il *Don Giovanni*, in particolare, è stato così coinvolgente da causare la resurrezione alla figura del libertino: prima dell’opera mozartiana il conquistatore, ormai attempato, strascicava i piedi sulle scene di teatro in teatro e non riusciva più a emozionare.

Per questi e per altri motivi è sempre opportuno chiedersi chi fosse veramente Wolfgang Amadeus Mozart; se, come affermò Alfred Einstein, è stato “un ospite involontario di questa terra”, o se, come propone la biografia di Cliff Eisen (ora tradotta da Patrizia Rebullà), la sua figura va ricostruita senza le mitologie che si sono via via accumulate.

Eisen in *Il vero Mozart* circoscrive la personalità del genio musicale con precisione e abile mestiere; rapporta le composizioni con gli eventi e le diverse situazioni della sua esistenza. Rileva quanto Wolfgang Amadeus fosse, già da giovanissimo, un uomo moderno, attento ai cambiamenti di un’epoca percorsa da nuove idee; un cosmopolita “in sintonia con il mondo circostante e sensibile ai cambiamenti del contesto sia professionale che estetico”. C’è insomma qualcosa di interessante in questo saggio di Eisen: interpretare la musica di Mozart come un’arte strettamente legata alla sua biografia, non soltanto perché le opere riflettono tempi e luoghi, commissioni ed eventi, ma per una precisa ragione: “sono uno specchio della cornice più ampia nella quale si è iscritta la sua vita”. La ricerca è stata divisa in tre parti: gli anni di viaggio (1762-1773), Salisburgo (1773-1780), Vienna (1781-1791). Una quarta è dedicata a lettere e documenti, cominciando dalla relazione di Daines Barrington pubblicata sul “*Philosophical Transactions*” del 1771. Che, non a caso, era stata concepita da un membro della Royal Society di Londra per “un giovane musicista di grande valore”.

— ARMANDO TORNO

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



Cliff Eisen

Il vero Mozart

pp. 200
il Saggiatore
euro 20

VIAGGIO D'AUTUNNO



Othmar Schoeck, chi fu costui? Del compositore svizzero, vissuto fra il 1886 e il 1957, si ricorderà chi assistette a *Penthesilea*, opera tratta dalla tragedia di Kleist incentrata sulla sanguinaria vergine amazzone che in un’ebbrezza d’amore sbrana Achille, messa in scena dal Maggio Fiorentino nel 2001. Di Schoeck scrive in termini molto elogiativi Paolo Isotta in uno dei suoi ultimi libri (*La virtù dell’elefante*), ricordandone il declamato vocale di struggente lirismo. Meno conosciuta è la pur abbondantissima produzione liederistica di questo allievo di Reger, nonostante gli sforzi divulgativi di Fischer-Dieskau. Meritoria è dunque questa pubblicazione Sony in cui Christian Gerhaher, uno dei massimi liederisti dei giorni nostri (alla Scala il 5 febbraio per un recital brahmsiano con l’inseparabile pianista Gerold Huber), ci fa scoprire un ciclo di ammaliante ed enigmatica bellezza, *Elegie* op. 36. Ventiquattro *Lieder*, come la *Winterreise*: in questo lavoro scritto nel 1922/23, però, il viaggio è autunnale (*Herbst* è parola chiave), e all’abissale congelamento schubertiano si sostituisce una più dolce *Wehmut* - così s’intitola il primo *Lied*. La

voce si muove inizialmente in una sorta di *Sprechgesang* su pochissime note (l’archetipo è in certi passaggi della *ferne Geliebte* beethoveniana), mentre le armonie e i timbri cangianti dell’orchestra creano il paesaggio. L’iniziale andamento omoritmico, che ritroveremo più volte come una sorta di arcaismo volto a rendere perfettamente chiaro il testo, lascia spazio progressivamente a una maggiore complessità, che raggiunge apici di fantasmagoria sonora nel *Waldlied* e in *Nachklang* (impressionante l’uso del pianoforte in orchestra, fra ritmi in contrasto ed evocazioni d’arpa). È nel mistero del bosco - tutt’altro che *locus amœnus* - che l’elegiaca meditazione di Schoeck diventa avventura intrisa di rischio e terrore. I sogni di primavera, i chiari di luna e i mormorii della foresta richiamano la liederistica straniante di Hugo Wolf, mentre nel caleidoscopio dell’orchestrazione fa capolino il mondo di Franz Schrecker. C’è spazio anche per una languida dolcezza, affidata spesso al timbro del clarinetto, anche se il sorriso dolcemente legato del *Wanderer* sembra legato più al ricordo di una *Verlorenes Glück* (felicità perduta) che alla speranza. L’ultimo *Lied*, *Der Einsame*, riecheggia l’accettazione mahleriana di un destino di solitudine (*Ich bin der Welt*). L’interpretazione di Gerhaher, con Holliger sul podio della Kammerorchester Basel, è ideale nella capacità di dare plasticità a ogni parola e nel restituire tutte le sfumature della malinconia autunnale, ma anche le infuocate accensioni di questa novecentesca *Wanderung*.

— 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*”

Othmar Schoeck

Elegie

Christian Gerhaher
Heinz Holliger
Kammerorchester Basel

Sony Classical



STREHLER TRA VERDI E MOZART

Giorgio Strehler durante le prove
di *Simon Boccanegra*, 1971



Simon Boccanegra e *Il ratto dal serraglio* sono due spettacoli simbolo del lavoro di Giorgio Strehler, che si trovava a suo agio sia nella drammaticità verdiana sia nella brillantezza di Mozart

La Stagione scaligera 1971/1972 inaugura con un titolo verdiano, il *Simon Boccanegra*, la cui regia è affidata a Giorgio Strehler, e nella stessa Stagione altri titoli sono affidati allo stesso regista, tra cui *Il ratto dal serraglio* di Wolfgang Amadeus Mozart. Le cronache dell'epoca riportano del grande successo sia dell'una sia dell'altra opera grazie al lavoro registico di Strehler.

Il *Simon Boccanegra* è definito un vero prodigio di Abbado e Strehler, rappresentato in un Teatro "esaurito", in una cornice di eleganza senza mondanità, e il successo dello spettacolo va via via crescendo da un atto all'altro divenendo alla fine entusiastico. Il binomio Abbado-Strehler aveva agitato la critica estera oltre a quella italiana, per poter assistere tanto alla prova generale dello spettacolo quanto all'esecuzione della serata di apertura della Stagione. Il Capo Ufficio Stampa di allora, Franco Armani, in un'intervista rilasciata a un giornale romano diceva: "Non so proprio come fare, perché la dotazione rilasciatami per i giornalisti è limitata a causa dell'alto numero degli abbonamenti e delle richieste di botteghino. Ho cercato di accontentare tutti, ma altri si dovranno sacrificare. La maggior parte delle richieste è giunta soprattutto dalla Germania e dall'Austria perché i due nomi di Abbado e di Strehler sono assai noti in quelle nazioni, dove hanno popolarità anche tutti i cantanti che prenderanno parte all'esecuzione". I numerosi critici stranieri presenti, nell'unico intervallo fra gli atti, riconobbero che il Teatro milanese era veramente il più consapevole e il meglio attrezzato per ospitare spettacoli appartenenti in tutto e per tutto alla tradizione italiana. Fu un successo alla prova generale e un successo entusiastico alla prima esecuzione; il trionfo ci fu, però, grazie soprattutto

alla forte intesa tra il regista e il direttore d'orchestra, che vollero fortemente realizzare un discorso unico in una sintesi straordinaria. Insomma, il binomio Abbado-Strehler realizzò uno spettacolo che rimase memorabile, "un *Boccanegra* che sarebbe piaciuto persino a Verdi", titolò Eugenio Gara sull'Europeo del 23 dicembre 1971.

Nella stessa Stagione lirica, nel maggio del 1972, il Teatro alla Scala mette in scena il *Ratto dal serraglio* di Wolfgang Amadeus Mozart nell'allestimento di Luciano Damiani, regia di Giorgio Strehler, produzione già da sei anni replicata al Festival di Salisburgo. Proporla alla Scala, per un regista del calibro di Strehler, significava reinventare, non certamente riadattare o semplicemente riprendere e Strehler non perse l'occasione creativa di reinventare nel Teatro milanese uno spettacolo avendo a disposizione uno spazio nuovo. Gli articoli di giornale questa volta non si limitarono a definire la regia e a declamare il successo di Strehler, ma addirittura si spinsero ad adoperare delle vere formule matematiche per i loro titoli come, per esempio, "Mozart + Strehler = Perfezione!", mentre Rubens Tedeschi sull'Unità del 16 maggio 1972 intitolava il suo articolo "Strehler - Damiani un Mozart perfetto". E ancora si trovano altri titoli come "Prodigi di Mozart, magia di Strehler"; "Tra Strehler e Mozart incontro riuscito!". In tanti lo definirono uno spettacolo perfetto di una raffinatezza senza pari.

Sia in Verdi sia in Mozart, per restare in campo matematico, Strehler è il comune denominatore ed è lo stesso Strehler che nei due spettacoli sceglie di mettere in scena un elemento comune: la vela.



FOTOGRAFIA DI Elio Piccagliani

Nonostante le due vele fossero diverse per forma, per natura e soprattutto per stile, Giorgio Strehler fu, si può dire, uno “skipper d’eccellenza” sia con la vela della drammaticità del *Simon Boccanegra* che con la vela della brillantezza del *Ratto*. Sia con la vela di Frigerio che con quella di Damiani riuscì a portare a riva spettacoli eccellenti, unici, dei capolavori indimenticabili dove nel primo austerità e dramma si fondano sulla politica e sugli affetti familiari mentre nel secondo comicità e leggerezza si mescolano alla fantasia e all’esotismo.

— LUCIANA RUGGERI
Archivio Storico Artistico



SOPRA
Foto di scena del *Ratto dal serraglio*, 1972

A SINISTRA
Foto di scena di *Simon Boccanegra*, 1971



Giorgio Strehler durante le prove del *Ratto dal serraglio*, 1972.

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



FOTOGRAFIA DI LORENZO PANTÈ

MARCO MONZINI

Dal 2011 Marco Monzini è prima assistente alla regia e poi aiuto regista per numerose produzioni della Scala. Nel 2023 diventa regista collaboratore del Teatro.

Regista collaboratore del Teatro, Marco Monzini inizia la sua esperienza scaligera con uno stage proposto dalla Civica Paolo Grassi nel 2010. Dovevano essere due mesi, invece è da quasi quindici anni che collabora a montare gli spettacoli che vanno in scena alla Scala: decine di produzioni con alcuni dei più importanti registi del mondo.

MP Nasce prima l'amore per il teatro o per l'opera?
 MM Senza dubbio per il teatro. Ho studiato a Milano Scienze dei beni culturali, con indirizzo teatro e cinema, e successivamente ho frequentato il triennio di regia alla Paolo Grassi. Quando sono arrivato alla Scala come stagista il mio primo lavoro è stato *Quartett* di Luca Francesconi con la regia di Àlex Ollé della Fura dels Baus. Ero molto felice perché il libretto, che era sempre di Francesconi, era la riscrittura di Heiner Müller delle *Relazioni pericolose*. Stiamo parlando quindi di teatro post drammatico, che ai tempi era il mio mondo. Ma già il secondo lavoro era qualcosa di completamente diverso: *Don Giovanni*, e fui subito affascinato. Al di là delle differenze, prima

fra tutte quella ovvia tra cantanti e attori, mi incuriosivano le somiglianze imprevedibili fra le strutture drammatiche del teatro d'opera e quelle del teatro di prosa.

MP Una scena che nella prosa può durare pochi istanti, nell'opera ha una durata che magari copre un intero numero musicale.
 MM Continuavo a scervellarmi su questo scollamento fra tempo del dramma e tempo della rappresentazione; ma mi conquistò soprattutto la sensazione di lavorare in una macchina grande e complessa, con tante persone coinvolte: pensiamo solo al palcoscenico quando ci sono il coro e tutti i figuranti. Nel teatro di prosa è raro che succeda, mi viene in mente il comitato di benvenuto nella *Visita della vecchia signora* di Dürrenmatt, ma è un'eccezione. Io invece mi ritrovo molto in un teatro dove "più siamo meglio è".

MP Ecco, il regista collaboratore dovrebbe essere uno dei perni fondamentali di questa grande

macchina, che permette i rapporti fra il teatro e gli artisti che il teatro ospita. Insomma, un lavoro in cui servono grandi capacità diplomatiche.

MM Certo aiuta, ma non per forza: questo mestiere si può fare anche con un altro tipo di carattere.

MP E lei da chi ha imparato?

MM Una figura fondamentale, che ho incontrato non alla Scala ma in Accademia, è stato Luigi Dall'Aglio. È stato il supervisore di uno dei miei spettacoli finali, *L'assedio di Leningrado* di Sinisterra. Con lui ho capito quanto sia importante l'atmosfera che si crea durante le prove per arrivare al risultato. Questo non significa che ci debba essere solo gioia e divertimento, figuriamoci, ma è importante saper governare la temperatura della sala prove. Un altro insegnamento che ricordo sempre l'ho avuto da Danio Manfredini, anche lui conosciuto quando studiavo. Nonostante la sua sia una poetica molto personale e riconoscibile, mi ha fatto capire l'importanza di lavorare sui testi in maniera oggettiva: prima si accoglie il testo, poi ci si costruisce sopra un'idea.

MP Ecco, parliamo di idee. L'ufficio regia di un teatro ha a che fare soprattutto con le idee di altri artisti. Come si gestisce questo aspetto?

MM È forse la parte più delicata. È stata Lorenza Cantini, la nostra responsabile fino alla sua prematura scomparsa nel 2021, a farci capire che per fare bene questo lavoro dobbiamo saperci allineare all'immaginario altrui, al di là del nostro pensiero e giudizio da spettatori o da creativi, e dare tutti noi stessi per far sì che quell'idea si possa realizzare al meglio.

MP Parliamo di registi.

MM Ce ne sono tanti che vorrei citare. Il primo è Robert Carsen, una figura che in questi anni c'è sempre stata: ogni volta che torna alla Scala mi rendo conto con più consapevolezza del mio percorso. Poi Jonathan Miller, che ho avuto la fortuna di conoscere quando con l'Accademia abbiamo rimesso in scena il suo *Don Pasquale* di Firenze. In occasione di quella ripresa, come collaboratore del team creativo c'era Daniel Dooner, anche lui mi ha insegnato davvero tanto di questo lavoro.

MP Quali produzioni hanno rappresentato una maggiore sfida?

MM Sicuramente *Die Soldaten* di Zimmermann con Alvis Hermanis.

MP Perché?

MM Innanzitutto per quel sublime inferno musicale che Zimmermann crea dal dramma di Lenz. Fu uno

sfuerzo enorme per tutti: il palco era un cantiere pieno di fango, fieno, letti a castello, e poi continui cambi di scena, maschere antigas, musica concreta suonata con le gavette, gli acrobati e tre cavalli, in scena tutto il tempo. A un certo punto, in preda alla disperazione, chiesi di darmi un costume e una pala. Un'altra produzione divertentissima è stata *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Sciarrino con Jürgen Flimm: dopo l'antepiano ho avuto coriandoli addosso per due settimane. Un'esperienza molto forte è stata l'unica che ho avuto con Graham Vick, un artista straordinario: con lui il concetto di atmosfera, di temperatura in sala prove era fondamentale. Fu l'unico forse a farmi perdere un po' di diplomazia. Ci fu uno scontro tra noi e io rimasi incupito per un po'. Quando tornai in prova si avvicinò e mi disse: "Ah, ho capito: tu quando ti arrabbi diventi triste, io invece mi incazzo", e tutto si sistemò. Col senno di poi è stato un incontro fondamentale. Poi mi viene in mente la *Tosca* di Davide Livermore, una delle ultime volte che ho fatto da assistente in palcoscenico: era una sfida tecnica un po' per tutti, come è stato poi *Macbeth*.

MP Il vostro lavoro su una produzione però comincia ben prima dell'inizio delle prove.

MM Cominciamo mesi, a volte persino anni prima, a tradurre in pratica le idee creative dei registi. Una delle mie mansioni è trovare i figuranti, che possono essere dei non professionisti, le comparse, o professionisti, i mimi. Per esempio, per il nuovo *Werther* che avremo a giugno il regista Christof Loy ha chiesto danzatori e attori over 60, che non è affatto scontato trovare. Però c'è sempre grande curiosità sulle proposte artistiche che ci arrivano, una curiosità fattiva, pratica, anche dialettica quando ci ritroviamo a discutere le soluzioni per questi progetti. Il nostro obiettivo è sempre voler aiutare gli altri a realizzare al meglio le loro idee.

MP Ultimamente vi occupate anche delle riprese di alcuni spettacoli recenti.

MM Sono spettacoli che spesso abbiamo visto nascere e che la direzione del Teatro decide di far rivivere, e ci affida questa responsabilità: io per esempio l'anno scorso ho ripreso il *Macbeth* di Davide Livermore, la mia collega Federica Stefani *Andrea Chénier* di Mario Martone, Laura Galmarini riprende questo mese *Il ratto dal serraglio* di Giorgio Strehler... Mi fa piacere per il nostro gruppo di lavoro che la Scala ci riconosca un valore artistico, al punto da incaricarci della ripresa degli spettacoli.

— MATTIA PALMA

Giornalista, è coordinatore di redazione della Rivista della Scala. Collabora con *Classic Voice*, *L'Essenziale*, *La Lettura* e *Cultweek*



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2023 • 2024
(434ª dalla fondazione del Teatro)

DON CARLO
Musica di Giuseppe Verdi
dal 7 dicembre 2023 al 2 gennaio 2024

MÉDÉE
Musica di Luigi Cherubini
dal 14 al 28 gennaio 2024

SIMON BOCCANEGRA
Musica di Giuseppe Verdi
dall'1 al 24 febbraio 2024

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
Musica di Wolfgang Amadeus Mozart
dal 25 febbraio al 10 marzo 2024

GUILAUME TELL
Musica di Gioacchino Rossini
dal 20 marzo al 10 aprile 2024

LA RONDINE
Musica di Giacomo Puccini
dal 4 al 20 aprile 2024

CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI
Musica di Pietro Mascagni / Musica di Ruggero Leoncavallo
dal 16 aprile al 5 maggio 2024

DON PASQUALE
Musica di Gaetano Donizetti
dall'11 maggio al 4 giugno 2024

WERTHER
Musica di Jules Massenet
dal 10 giugno al 2 luglio 2024

TURANDOT
Musica di Giacomo Puccini
dal 25 giugno al 15 luglio 2024

Progetto Accademia
IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE
Musica di Nino Rota
da 4 al 18 settembre 2024

L'ORONTEA
Musica di Antonio Cesti
dal 26 settembre al 5 ottobre 2024

DER ROSENKAVALIER
Musica di Richard Strauss
dal 12 al 29 ottobre 2024

DAS RHEINGOLD (DER RING DES NIBELUNGEN)
Musica di Richard Wagner
dal 28 ottobre al 10 novembre 2024

COPPELIA
Coreografia di Alexei Ratmansky
Musica di Léo Delibes
dal 17 dicembre 2023 al 13 gennaio 2024

SMITH / LEÓN E LIGHTFOOT / VALASTRO REVEAL
Coreografia di Garrett Smith
Musica di Philip Glass

SKEW-WHIFF
Coreografia di Sol León e Paul Lightfoot
Musica di Gioacchino Rossini

MEMENTO
Coreografia di Simone Valastro
Musica di Max Richter e David Lang
dal 7 al 18 febbraio 2024

MADINA
Coreografia di Mauro Bigonzetti
Musica di Fabio Vacchi
dal 28 febbraio al 9 marzo 2024

GALA FRACCI
Terza edizione
19 aprile 2024

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA
18 maggio 2024

LA BAYADÈRE
Coreografia di Rudolf Nureyev
Musica di Ludwig Minkus
dal 26 maggio al 21 giugno 2024

L'HISTOIRE DE MANON
Coreografia di Kenneth MacMillan
Musica di Jules Massenet
dall'8 al 18 luglio 2024

LA DAME AUX CAMÉLIAS
Coreografia di John Neumeier
Musica di Fryderyk Chopin
dal 25 al 16 ottobre 2024

TRITTICO BALANCHINE / ROBBINS

THEME AND VARIATIONS
Coreografia di George Balanchine
Musica di Petr Il'ic Cajkovskij

DANCES AT A GATHERING
Coreografia di Jerome Robbins
Musica di Fryderyk Chopin
dall'8 al 23 novembre 2024

THE CONCERT
Coreografia di Jerome Robbins
Musica di Fryderyk Chopin

GRANDI SPETTACOLI PER BAMBINI

IL PICCOLO PRINCIPE
Musica di Pierangelo Valtinoni
dal 27 ottobre al 20 dicembre 2023

IL PICCOLO SPAZZACAMINO
Musica di Benjamin Britten
dall'11 febbraio al 29 aprile 2024

La Direzione si riserva il diritto di apportare al programma le modifiche che si rendessero necessarie per esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.

Per informazioni, acquisto biglietti e abbonamenti: www.teatroallascala.org



IL TEATRO ALLA SCALA

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

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31