

LA SCALA



04/24



Rivista del Teatro

Riccardo Chailly, Irina Brook,
Luciana Savignano, Nicoletta Manni,
Daniele Gatti, Christian Fagetti,
Leonardo Duca



La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

FONDATORI PERMANENTI

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

FONDATORI SOSTENITORI

Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
Giorgio Armani - SEA

FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda
Edison - Esselunga - Gruppo Cimbali - Hearst Italia
Italmobiliare - Kartell - Mapei - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto
Salone del Mobile - UBS - Zielinski & Rozen Perfumerie

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Castelli S.p.A. - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano
Freddy - Radiotaxi 028585 - Siemens - STS Communications

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

L'UOMO POLLINI

La scomparsa di Maurizio Pollini è una grave perdita per il mondo dell'arte e per il Teatro alla Scala. Sul palcoscenico della sua città, l'inarrivabile pianista ha continuato a sperimentare la sua rivoluzione interpretativa e la sua programmazione. E a offrire a un pubblico incantato la sua leonardesca perfezione, quasi entro un'italica linea estetica di memoria rinascimentale.

Alla Scala suonò per la prima volta nel 1958, non ancora diplomato: un brano di Giorgio Federico Ghedini, autore allora vivente, una predestinazione verso la contemporaneità. Nei sessantacinque anni successivi, sono quasi due centinaia le sue apparizioni al Gran Teatro, forse anche complice il dissidio con la blasonata Società del Quartetto, il cui pubblico contestò una sua protesta nel 1972 contro i bombardamenti in Vietnam.

Negli ultimi otto anni (2016-23) ho avuto l'onore di intervistarlo nei sette o otto incontri che venivano organizzati con gli studenti del Conservatorio, in occasione dei suoi recital alla Scala. Un paio di giorni prima, ci accordavamo scrupolosamente. Era istruttivo ascoltarlo: tra decine di argomentazioni, fui stupito che cogliesse contenuti letterari nelle Ballate di Chopin (per dire, aveva letto tutto Balzac in francese). Non possedeva computer, né ho mai saputo di un suo cellulare, ma era metodico: tutte le sonate di Beethoven, tutto lo Schönberg pianistico. Per come l'ho conosciuto, era un musicista autocritico, molto preoccupato e modesto riguardo i suoi meriti, consegnati al mito fin dalla gioventù. Faceva di continuo l'elenco dei grandi autori che non aveva mai eseguito in pubblico. Massimo Mila scrisse che forse qualcuno poteva suonare gli Studi di Chopin come lui, ma nessuno meglio di lui. L'adorata moglie Marilisa, che cercava di smussare gli spigoli del suo carattere intransigente, mi apriva la porta, dicendomi che lo andava a chiamare: era di là, diceva, a "litigare" col *Clavicembalo ben temperato*...

Arrivava all'incontro pubblico con tutte le musiche in una borsa, ma non l'apriva neppure ed eseguiva a memoria ogni esempio, suonando inaspettatamente passi di opere di Wagner che le sue dita padroneggiavano alla perfezione. Molto convincente nei contenuti, parlava magnificamente. Era preoccupatissimo delle domande, spesso ingenui, degli studenti, ma riteneva di dover rispondere,

anche se sarebbe stato semplice chiudere senza una discussione. Gli pesavano solo un po' gli autografi.

Dagli anni Sessanta, aveva costituito alla Scala un duo indissolubile con Claudio Abbado, in decine di concerti. Di lì a poco, con l'arrivo di Luigi Nono, sarà una "trojka" (si disse ironicamente), battendo i tre cuori a sinistra. La loro consacrazione nel segno del nuovo avvenne con *Como una ola de fuerza y luz*. L'anno dopo, nel '73, prima assoluta alla Scala della *Seconda sonata* di Boulez. A lui e a Marilisa, Nono dedicò poi *...sofferte onde serene...*, ma anche, a lui e ad Abbado, l'opera *Al gran sole carico d'amore*. Insieme agli autori amati - Mozart, Schubert, Schumann, Brahms - eseguiva spesso Webern, Bartók, Stockhausen, avvicinando per metodo il passato al passato più recente e al presente. Per almeno un decennio, da fine anni Settanta, fu anche efficace direttore. Suonava volentieri musica da camera, a volte col Quartetto italiano.

Nell'era di Riccardo Muti, sedette al pianoforte in alcune occasioni accompagnato da lui, come farà con Barenboim e con Chailly. Interpretò sempre più spesso Chopin, Debussy e pagine tarde e modernissime di Liszt. A Milano offerse un suo vertice interpretativo: le *Variazioni su un valzer di Diabelli*, capolavoro del tardo Beethoven.

Ebbe carta bianca con due "Progetti Pollini", nelle stagioni 2008-2009 e 2013-2014, due piccoli festival dentro la programmazione. Nella prima gli venne concesso il grande camerino del direttore musicale, essendo una specie di direttore artistico di quella manifestazione. Ma lui volle che fosse destinato a Pierre Boulez, direttore ospite, ma soprattutto capostipite della *Neue Musik*. Lui ne pretese uno meno regale.

Il grande Pollini ci mancherà. Come artista, ma anche molto come uomo. Per il cuore appassionato, la schiva dignità, l'ostinato senso di giustizia.

— FRANCO PULCINI

Musicologo e scrittore, è stato Docente di Storia della Musica al Conservatorio di Milano (1979-2017) e Direttore editoriale del Teatro alla Scala (2005-22). Ha collaborato con Sky, la Rai, riviste ed enti lirici. Come saggista si è occupato di musica del Novecento, soprattutto del repertorio slavo. Insegna attualmente alla Scuola di Teatro Paolo Grassi



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani



FOTOGRAFIA DI Marco Brescia



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani

A SINISTRA IN ALTO
Maurizio Pollini in prova con
Claudio Abbado, 1969

A SINISTRA IN BASSO
Claudio Abbado, Luigi Nono,
Maurizio Pollini, 1974

SOPRA
Recital di Maurizio Pollini,
2012

«Un'opera sopra un'operetta»

— FEDELE D'AMICO A PROPOSITO DELLA *RONDINE*

LA SCALA

Rivista del Teatro 04/24
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: Bozzetto di Patrick Kinmonth
per *La rondine*

01

OPERA

INTRODUZIONE
La rondine
9

INTERVISTA
A RICCARDO CHAILLY
Un Rosenkavalier
italiano
11

INTERVISTA
A IRINA BROOK
Una rondine sul molo
14

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Chailly e Puccini
alla Scala
19

APPROFONDIMENTO
Chailly e Puccini
in disco
27

INTRODUZIONE
Cavalleria rusticana /
Pagliacci
28

02

BALLETTO

INTERVISTA
A LUCIANA SAVIGNANO
E NICOLETTA MANNI
Due étoile per una luna
32

CRONACHE
La tournée in Cina
36

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Anna Anni alla Scala
51

NOTE D'ARCHIVIO
Accordi e disaccordi
tra Puccini e Ricordi
54

VOCI ALLA SCALA
Domingo verista
tra palco e realtà
56

LIBRI
Le tante rinascite
di David Geringas
58

DISCHI
Chung al pianoforte
59

MEMORIE DELLA SCALA
Il tutù dai figurini
alla realizzazione
60

SCALIGERI
Leonardo Duca
63

03

CONCERTI

INTERVISTA
A DANIELE GATTI
Lo spazio aperto
di Mahler
42



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Prove della *Rondine*

O I

OPERA

INTRODUZIONE

La rondine

9

INTERVISTA

A RICCARDO CHAILLY

Un Rosenkavalier
italiano

11

INTERVISTA

A IRINA BROOK

Una rondine sul molo

14

PORTFOLIO

L'OPERA OGGI
Chailly e Puccini
alla Scala

19

APPROFONDIMENTO

Chailly e Puccini
in disco

27

INTRODUZIONE

Cavalleria rusticana/
Pagliacci

28

LA RONDINE



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO



Prove della *Rondine*

“La più elegante, la più raffinata partitura di Puccini”: così Victor de Sabata, che la diresse a Montecarlo e conosceva Puccini come pochi, definiva *La rondine*. Si tratta d'altra parte anche del lavoro pucciniano più controverso e meno fortunato: alla Scala giunse soltanto nel 1940, per tre recite dirette da Gino Marinuzzi, che l'aveva tenuta a battesimo nel 1917, e vi ritornò dopo oltre mezzo secolo, ripresa giusto trent'anni fa da Gianandrea Gavazzeni. Proprio con questo titolo il Teatro ha scelto di inaugurare le celebrazioni del Centenario pucciniano, affrontando la questione alla radice – e scommettendo naturalmente sulla lucidità di giudizio di De Sabata. “Un'opera leggiadra e sentimentale, con qualcosa della commedia, ma è piacevole, limpida, facile a cantare, con motivi di valzer e arie briose e seducenti”, la dichiarava l'autore, proponendone gli elementi più appariscenti e caratteristici. L'inedito interesse per la commedia (ma non per l'operetta, cui mirava il progetto originario, nato a Vienna e per Vienna ma accantonato) viene infatti declinato secondo la cifra di una leggerezza elegante percorsa da cima a fondo da ritmi di danza: foxtrot, ragtime, tango, valzer... Un registro più che mai adatto a compensare il clima tetto di un'Europa tragicamente intenta al massacro della Grande Guerra. Nella Parigi della *Rondine* la femme fatale Magda e il poeta mondano Prunier, gustosa parodia di Gabriele d'Annunzio, vivono la vita su un altro piano, quello di vicende sentimentali *volage*, libere ed effimere, refrattarie a qualsiasi

radicamento, come dimostrerà, a cocente delusione del tenore Ruggero, bon enfant tradizionalista, l'esito del dramma.

Dà vita alla vicenda dell'impenitente Magda, sulla quale la nostalgia del passato e l'intensità del momento presente possono assai più di ogni proiezione nel futuro, una serie di ingredienti drammatico-musicali in cui il Puccini maturo (in grado persino di trasfigurare una ninna nanna per bambini in uno dei brindisi più coinvolgenti della storia dell'opera) si dimostra maestro: la qualità melodica eccellente e costante, un piano rigoroso di motivi che ritornano a testimoniare una storia che non evolve e reggono brillanti conversazioni e una varietà di concertati, dal duettino in su. Pervaso dalle danze è l'animatissimo atto II, in cui Puccini orchestra alla perfezione solisti e masse. Ma lavorata con il cesello è tutta la partitura, in cui il dettaglio e il disegno complessivo si corrispondono con millimetrica coerenza. Il Teatro alla Scala propone *La rondine* nella nuovissima edizione critica a cura di Ditlev Rindom, che ha potuto avvalersi per la prima volta dell'autografo pucciniano, creduto a lungo perduto e resosi disponibile soltanto in anni recenti.

— RAFFAELE MELLACE

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

UN ROSENKAVALIER ITALIANO

Intervista a Riccardo Chailly
di Elisabetta Fava

L'esplorazione di Riccardo Chailly del repertorio pucciniano prosegue con la sua opera dal fascino più particolare, *La rondine*, gustosissima commedia che fonde tra loro tanti stili

Nel centenario pucciniano e a trent'anni precisi dall'ultima ripresa scaligera, con Gavazzeni sul podio, *La rondine* di Puccini torna sul palco del Piermarini, fortemente voluta da Riccardo Chailly, la cui passione per Puccini è ben nota. La vicenda esterna della *Rondine* forse ha contribuito a condizionarne la ricezione. Il fatto che la commissione venisse da un teatro viennese di operette e dal suo editore lasciò su questo titolo lo stigma fuorviante dell'operetta, a dispetto dello stesso Puccini, che fin da principio assicurò che non avrebbe affatto scritto un'operetta. Pensava piuttosto al modello del *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss, "ma più divertente e organico"; e non gli bastava rifugiarsi nella danza, in cui le operette tendevano a risolversi, ma voleva anche "studio di carattere" e naturalmente «originalità [e] interesse». Il risultato, come dice Riccardo Chailly, fu "un *Rosenkavalier* italiano", tutto pervaso – come quello – dal valzer, ma con ammicchi ad altre danze di sapore moderno e americano, e giocato su un quartetto di personaggi diversissimi per vocalità e temperamento, veri cantanti-attori.

EF Puccini torna sempre più volte sulle sue partiture: il caso estremo è quello di *Edgar*, ma anche gli altri lavori comportano ritocchi di strumentazione, aggiunte, limature, ripensamenti. Questo dipende, certo, dal fatto che il teatro musicale è sempre un cantiere aperto con infinite variabili, ma è anche sintomatico della modernità di Puccini, che come Mahler, come Berg, non smette di interrogarsi sui dettagli.

RC La presenza di versioni differenti è un grande stimolo per l'esecutore, costringe a riflettere, a scegliere; ma regala anche continue scoperte. Alla Scala abbiamo la fortuna di disporre dell'edizione critica uscita nel 2023 a cura di Ditlev Rindom; quando Ricordi ha ottenuto di poter consultare l'archivio di Torre del Lago si è scoperta l'esistenza di un autografo anteriore alla prima rappresentazione assoluta, quella del 1917 a Montecarlo. È un ritrovamento preziosissimo, perché si era sempre pensato che l'autografo consegnato a Sonzogno per la pubblicazione, e andato distrutto nella Seconda guerra mondiale, fosse l'unico esistente. Invece adesso disponiamo di questa versione che ci mostra *La rondine* così come Puccini

l'aveva concepita; non solo ci sono 87 battute non riportate in nessun'altra edizione a stampa, ma si scoprono dettagli importanti nella strumentazione: per esempio qui la presenza di timpani e percussioni è molto sfoltita e i tromboni acquistano rilievo autonomo soltanto nel terzo atto, quello in cui scoppia il dramma; Puccini lega il loro timbro tragico a una precisa strategia drammaturgica. Tutti elementi, fra l'altro, che fanno capire la bellezza di questo terzo atto, in genere sottovalutato dalla critica e giudicato meno riuscito; mentre è pieno di particolari all'altezza delle innovazioni di *Madama Butterfly* e *La fanciulla del West*.

EF Si può dire che Puccini nella *Rondine* faccia i conti con il suo passato e al tempo stesso dia il meglio in termini di mobilità interna, con quel dinamismo che ci ha insegnato a conoscere fin dal primo atto di *Manon Lescaut*?

RC Certamente, qui il dinamismo si incarna anche nelle danze; il valzer trionfa con ben dodici apparizioni nell'arco dell'opera; e quando riappare nel secondo atto, accompagnato da un colpo di piatti che lo fanno letteralmente esplodere, si sente proprio l'omaggio aperto tanto al *Rosenkavalier* quanto alla *Fledermaus*, ai due Strauss, insomma; tanto più che nella versione "ante-Montecarlo" che usiamo alla Scala questa ripresa fiammeggiante del valzer si accompagna anche alla ripresa del coro. Ma ci sono anche altre quattro danze: il quick step (su cui si apre l'opera, adrenalina pura!), il tango (legato a Prunier), la polka e lo slow fox; non messe lì come inserti chiusi, ma prese in mezzo al discorso, non dichiarate.

EF Non dev'essere facile assecondare questa continua elasticità interna...

RC La capacità di integrare in un flusso ininterrotto ritmi e tratti diversi fa parte della grandezza di Puccini, dei suoi caratteri salienti. Certo, il continuo trasformarsi, lo scivolare di un particolare nell'altro, di un ritmo nell'altro richiede una concertazione molto duttile, di grande flessibilità. Era quello che aveva saputo fare subito Gino Marinuzzi a Montecarlo; Puccini aveva sempre rimpianto la freschezza, la trasparenza con cui aveva saputo rendere la prima monegasca. Marinuzzi poi la diresse anche alla Scala, ma ben ventitré anni dopo, nel 1940. I direttori si sono subito resi conto del valore straordinario di questa partitura; fu De Sabata (nel 1919 anche lui l'aveva diretta a Montecarlo) a dire che "la più elegante e raffinata partitura di Puccini è quella della *Rondine*".

EF Nella *Rondine* si colgono spunti che riportano, oltre che al *Rosenkavalier* e alla *Fledermaus*, anche alla *Traviata*, a Giordano, a Massenet, una scrittura sopra la scrittura...

RC Anche questa capacità allusiva è un tratto modernissimo; innanzitutto ci rivela quanto Puccini fosse aggiornato, come conoscesse quel che avveniva fuori dall'Italia; l'ammicco scherzoso e persino ovvio a *Salome* verso la fine del primo atto ci ricorda anche che era andato fino a Graz per sentirla, con Mahler, con Zemlinski. Sono citazioni isolate che non hanno niente del plagio, perché Puccini resta sempre se stesso. Anzi, nella *Rondine* sono gustosissime anche le autocitazioni; a parte la forza drammatica di alcuni passaggi nel terzo atto, dove sento in modo particolare *La fanciulla del West* e *Madama Butterfly*, nella chiusa del secondo atto fa capolino *Gianni Schicchi*; è il punto in cui il tenore si allontana accompagnato dall'ottavino, e di sotto si sente borbottare un fagotto sornione, che pare Buoso Donati! E poi andrebbe fatto un discorso a parte sull'originalità delle armonie: nel primo atto della *Rondine* c'è persino un passo in cui si sovrappongono tutti e 12 i suoni della scala cromatica, con cui Puccini ci proietta nella politonalità, nel mondo di Stravinskij. Era stato Enzo Siciliano a notare come la *Rondine* fosse la prova tangibile della conoscenza che Puccini aveva delle *Valses nobles et sentimentales* di Ravel, che erano del 1911; proprio la raffinatezza con cui orchestra i valzer della *Rondine* è un punto di contatto con il mondo di Ravel.

EF I personaggi sono iscritti nell'ambiente, ma mi pare che abbiano connotazioni anche molto personali.

RC Personalissime! E non solo Magda e Ruggero; anche Lisetta, che richiede una dizione di eccezionale chiarezza e un senso ritmico davvero stravinskiano. Siamo fortunati ad avere un'interprete (Rosalia Cid) che possiede queste doti in modo spiccato, valorizza l'impronta novecentesca di questo personaggio che pare uscito da *Mavra*! E poi c'è il continuo bisticcio con Prunier, anche lui tenore, ma così diverso rispetto a Ruggero; il bisticcio comporta ondate di parole, una quantità incredibile di parole che Lisette canta a una velocità impressionante. Puccini è attento non solo a come tratta le tessiture, ma a come caratterizza l'andamento dei singoli personaggi; così Prunier è molto più "agitato" rispetto a Ruggero, che è più lirico. *La rondine* ha proprio bisogno di questi quattro personaggi con identità vocali differenti, dal punto di vista non solo timbrico, ma anche caratteriale; anzi, anche Rambaldo, che pure ha meno parte, è un personaggio con tratti ben definiti e personali.

EF Modernissimo è anche il trattamento delle voci, questo "stile di conversazione" che sa essere aderente al flusso del parlato senza rinunciare alla curvatura melodica: porta avanti un discorso avanzato nella *Fanciulla del West* e che poi in

sostanza resterà senza eredi capaci di svolgerlo a questa altezza di equilibri interni e duttilità.

RC Certo, questo si vede bene anche nel terzo atto della *Rondine*, dove ci sono due duetti importantissimi di Magda e Ruggero; qui c'è un vero dialogo, aperto, in divenire, ma senza mai sacrificare la caratterizzazione melodica del canto. E anche il sostrato armonico riesce a riflettersi sulle voci senza pregiudicare la cantabilità; qui nella *Rondine* c'è un bell'esempio nella scena del paravento, con quelle quarte e quinte parallele che sanno già molto di *Turandot* e che scorrono in parallelo al canto, senza comprometterlo, senza metterlo in ombra.

EF Che parte ha il trattamento dell'orchestra nell'assecondare la fluidità dei dialoghi e degli insiemi?

RC Senza dubbio è fondamentale; non è facile dare i pesi giusti. Quando il canto viene raddoppiato in orchestra bisogna dosare la dinamica sinfonica a vantaggio del peso vocale; era proprio stato questo il problema dell'esecuzione bolognese della *Rondine* di cui Puccini era rimasto insoddisfatto. Anche in questo ci vuole flessibilità; è un aspetto insidioso della scrittura di Puccini, ma anche un aspetto affascinante, che va sempre ricalibrato e soppesato. C'è poi anche una componente di ricerca timbrica che in Puccini ha sempre molto rilievo. Puccini cerca il timbro inedito; ricordo sempre che nella prima versione di *Madama Butterfly*, che io ho eseguito alla Scala qualche anno fa come inaugurazione, inserisce un *cimbalom*, strumento del folclore ungherese che aveva scoperto per caso a Budapest e che poi in seguito toglie. Nella chiusa del secondo atto della *Rondine* (dove fra l'altro usa moltissimo la combinazione arpa-celesta-Glockenspiel) vuole un carillon basso che di fatto non esiste, ma con cui voleva trovare un'identità timbrica diversa per raddoppiare celesta e Glockenspiel; ci lavorerò con i professori dell'Orchestra che mi aiuteranno a individuare, nella possibile palette timbrica disponibile, la sfumatura che possa rispondere meglio a questa suggestione. Un altro aspetto di modernità della prima versione è nella presenza del pianoforte; Puccini inizialmente non prevede che accompagni soltanto la romanza di Prunier e la replica di Magda, ma lo fa proseguire anche dopo; e l'inserimento del pianoforte in orchestra è molto novecentesco.

EF Puccini ama le scene collettive, ma nel secondo atto della *Rondine* ho l'impressione che superi se stesso, andando ancora oltre il quadro del Quartiere Latino nella *Bobème*.

RC Qui mi sembra che ci siano tre elementi di interesse che si sovrappongono: da una parte il grande valzer viennese, chiamiamolo così, con dei rimandi in

cui io vedo in filigrana il *Rosenkavalier* in modo particolare; ma a un certo momento all'onda del valzer subentra lo slow fox ("Perché mai cercate?"), che ci trasporta nel mondo armonico-melodico di Richard Rodgers, al musical di Broadway; e qui è evidente che Puccini in quegli anni seguiva anche queste nuove correnti, specialmente dopo i soggiorni statunitensi per la *Fanciulla del West*. E dopo questo omaggio al repertorio di Broadway, ecco che arriva il commento finale del fagotto, che ha la sua matrice in *Gianni Schicchi*! Puccini riesce a passare attraverso questi tre mondi tanto diversi in così breve spazio, e però li lega tutti insieme in maniera naturalissima, non sentiamo cesure. Era un maestro nel trasformare le idee e farle scivolare l'una nell'altra. Si vede ancora all'inizio del terzo atto, che si apre con quel tema "del filtro" già sentito prima, ma che qui si modifica come in un ricordo: anzi, al suo ritmo di valzer si sovrappone adesso un'emiolia barocca, artificio ritmico che produce una variante carica di senso.

EF Quindi la scrittura raffinata e l'eleganza di Puccini non si smentiscono neanche nella *Rondine*?

RC Senza dubbio! La struttura è complessa, studiata nei minimi dettagli, ma all'ascolto suona estremamente naturale; tutto è superato dalla fluidità del canto, della melodia e dell'orchestrazione. Ma la forza delle individuazioni, la fluidità dei dialoghi, la modernità dei tratti danno un fascino tutto particolare a questa singolare commedia che gioca col passato e col presente, e fonde tra loro tanti stili senza per questo perdere di vista la sua organicità.

— ELISABETTA FAVA

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

UNA RONDINE SUL MOLO

Intervista a Irina Brook
di Patrizia Viola

In questo anno pucciniano *La rondine* torna alla Scala con la regia affidata a Irina Brook. Figlia del grande regista Peter Brook e dell'attrice Natasha Parry, Irina è un'artista dall'eccellente carriera e dall'intensa personalità. Nata a Parigi e cresciuta tra la Francia e l'Inghilterra, ha debuttato giovanissima negli Stati Uniti in produzioni Off-Broadway. Da 50 anni nella sua vita c'è solo teatro, in diverse vesti: regista, attrice, per qualche anno direttrice del Teatro Nazionale di Nizza. Si muove stabilmente sui principali palcoscenici d'Europa come regista di prosa e di opera, autrice di progetti originali che a volte scavano nelle memorie personali. Ha debuttato alla Scala nel 2021, in diretta streaming a causa della pandemia da Covid con un dittico di Kurt Weill, *Die sieben Todsünden* e *Mahagonny Songspiel*, diretto da Riccardo Chailly. Nel 2022 la regista è tornata al Piermarini per curare un nuovo allestimento del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, in scena con i giovani dell'Accademia scaligera. Dopo aver vissuto molti anni in Francia è tornata in Inghilterra, ed è qui che è nata l'ispirazione per la sua *Rondine*.

PV Dopo trent'anni a lei il compito di una nuova messa in scena della *Rondine*.

La regista Irina Brook sceglie il teatro nel teatro come soluzione per la sua nuova *Rondine*, perché oggi è più interessata alla magia del teatro piuttosto che a quella dei racconti

IB È un'opera che amo molto. Già dai primi ascolti ho imparato le sue note, potrei cantarle tutte, ed è un guaio, perché quando vado a dormire mi sembra di avere la radio accesa in testa.

PV Un colpo di fulmine, come tra Magda e Ruggero...

IB Sì, è vero. Questo è il mio primo Puccini, e l'ho sentito subito adatto a me. Mi ha suscitato le stesse sensazioni provate durante la regia della *Cenerentola* di Rossini.

PV *La rondine* svela una società molto lontana dalla nostra, intrisa di frivola mondanità. Come può essere riproposta oggi, rispettando Puccini?

IB Quando ho iniziato a studiare l'opera non ne ero coinvolta. Mi sembrava la classica grande storia d'amore vecchio stile, con donne mantenute da ricchi uomini, cortigiane. Non riuscivo a immaginarmi alle prese con costumi dell'Ottocento, con corsetti e trine.

PV È l'eterno dibattito sulle regie, moderne o classiche? Come se ne esce?



“Studiandola a fondo, col passare dei mesi, l’ho trovata un’opera molto potente sulle relazioni, sulla psicologia delle donne. Per la prima volta ho potuto dare un taglio femminista a una regia lirica”

IB Lo so che non tutti sono contenti delle regie cosiddette “moderne”, ma io ho bisogno di credere a ogni parola della storia per poter lavorare. Questa è la mia cifra artistica, solo con il mio linguaggio, che è quello di una donna di oggi, posso trasmettere al pubblico quello che amo. Cercavo il modo di dare una veste attuale alla *Rondine* e così un anno fa ho intrapreso una ricerca sul teatro nel teatro, lo avevo già fatto con *Seagull Dreams*, dal *Gabbiano* di Čechov. La visione metateatrale si adatta a questa fase della mia vita.

PV Quale fase?

IB Alla mia età ho perso un po’ di quell’innocenza che mi faceva credere alla magia delle storie, a un mondo meraviglioso, alla Disney. Oggi sono più interessata alla magia del teatro piuttosto che a quella dei racconti.

PV Come si concretizza questa visione nella sua regia della *Rondine*?

IB C’è un alter ego, interpretato dalla ballerina Anna Olkhovaya, che dovendo mettere in scena *La rondine* si ispira ai musical hollywoodiani anni ‘40. Il tutto si svolge in un piccolo teatro sul mare, sul modello dei moli che troviamo in Inghilterra. Nel primo atto vediamo la prova generale dello spettacolo. L’idea mi è venuta lavorando nei laboratori dell’Ansaldo. Un luogo magico, dove mi sono resa conto che quello è il momento che amo di più di tutta la produzione.

PV Nel seguire quello che accade dietro le quinte non c’è il rischio di perdere di vista il cuore della storia?

IB L’ideale è raggiungere un equilibrio tra i vari livelli che ho individuato nella *Rondine*. Vorrei che il pubblico seguisse i personaggi, ma condividendo

anche quello che accade intorno a loro, il lavoro dei tecnici, che sono dei mimi, le maestranze, i truccatori.

PV E il secondo atto? Cosa troviamo al posto della sala da ballo *Chez Bullier*?

IB La casa della regista, che si sveglia da un incubo in cui la prova non andava bene, non funzionava nulla. La musica del secondo atto è travolgente, la confusione che anima il locale mi ha evocato il caos nella mente della regista.

PV Parlava di più livelli individuati in quest’opera di Puccini.

IB Studiandola a fondo, col passare dei mesi, l’ho trovata un’opera molto potente sulle relazioni, sulla psicologia delle donne. In definitiva è molto contemporanea, e per la prima volta ho potuto dare un taglio femminista a una regia lirica.

PV E qui arriviamo a Magda, un personaggio pucciniano originale: rifiuta l’amore e non muore. Che tipo di donna è la sua rondine?

IB Una donna moderna. Prima fa una scelta materialistica, sta con Rambaldo, un uomo ricco, pratico, molto più vecchio di lei. Una scelta che molte donne fanno anche oggi. Ma con quest’uomo a un certo punto si sente in trappola, ha bisogno di qualcos’altro.

PV Quindi siamo di fronte a una prima relazione fallimentare.

IB Magda ha bisogno di libertà, di trovare il proprio cammino senza uomini, vuole capire se stessa, e a volte non basta una vita per riuscirci. Quando parla dell’amore si ricorda dell’amore puro, vissuto da ragazza. Ruggero rappresenta quell’idea dell’amore che lei invoca con nostalgia, un amore giovane: poter stare mano nella mano con uno della sua età. Ma poi quando capisce che neppure quella vita fa per lei (non può accettare ad esempio che Ruggero scriva alla madre, programmi il loro futuro senza prima parlarne con lei), lo lascia. Non vuole ferirlo, ma in realtà cerca un modo per uscire da quest’altra relazione sbagliata.

PV La coppia Prunier-Lisette ci riporta al clima da operetta?

IB No, per me è un amore tossico, terribile. Quando oggi parliamo della violenza sulle donne, sappiamo che alla base ci sono relazioni insane. Ecco, Prunier mi fa venire in mente gli uomini che vogliono prevaricare sulle donne. Ed è una terza relazione che non funziona.

PV Come affronta una regia d’opera?

IB Parto dalla musica, la ascolto molto, in mac-

china, a casa; è lei che fa partire l’immaginazione.

La ascolto e subito nella mia testa mi appare come in un film la storia che voglio rappresentare. Come registi di teatro abbiamo tutta la libertà del mondo, è più facile inventare, nel teatro musicale no. C’è maggior rigore. A volte capita che io debba cambiare le mie idee perché non posso applicare a un cantante uno stile, una mia visione di quel personaggio perché devo adattarlo al testo e alla musica.

PV Da figlia d’arte, diventare regista è stata una scelta obbligata dall’ambiente familiare, o è una passione genuina che lei ha sempre avuto?

IB Questa è una grande domanda. Nei primi dieci, vent’anni della mia vita pensavo che fosse del tutto naturale fare la regista o l’attrice. Oggi con un po’ di distanza penso che se fossi stata meno condizionata dall’essere cresciuta in teatro avrei scelto forme d’arte diverse, magari la fotografia, la danza, la coreografia; se tornassi indietro mi iscriverei a una scuola d’arte, per esplorare forme differenti.

PV Prima di lasciarla vorrei chiederle della Scala. Lei è già stata qui. Ricorda il suo debutto?

IB Come dimenticarlo! Nel 2021, in piena pandemia da Covid, ho debuttato in streaming con un dittico di Kurt Weill. È stata la mia *première* favorita, senza pubblico, e quindi ero rilassata, senza paura.

PV C’è sempre la paura del pubblico, anche dopo tante alzate di sipario?

IB È orribile essere attaccata o *buata*, perché pensi di aver dato al pubblico qualcosa che ami, ma dopo tutti questi anni ho capito che non c’entra la qualità del proprio lavoro: è una questione di gusto da parte del pubblico. Allora, penso questo e mi sento un po’ più forte.

— PATRIZIA VIOLA

Giornalista professionista, nel 1986 arriva a TMC, poi divenuta La7, dove ha curato la sezione musicale della redazione news. È stata conduttrice delle principali edizioni del Tg fino al 2010. Da inviata, ha lavorato nella redazione milanese di La7

4, 7, 9, 12, 14, 20 APRILE 2024

Giacomo Puccini

LA RONDINE

Commedia lirica in tre atti
Libretto di Giuseppe Adami

Nuova produzione Teatro alla Scala

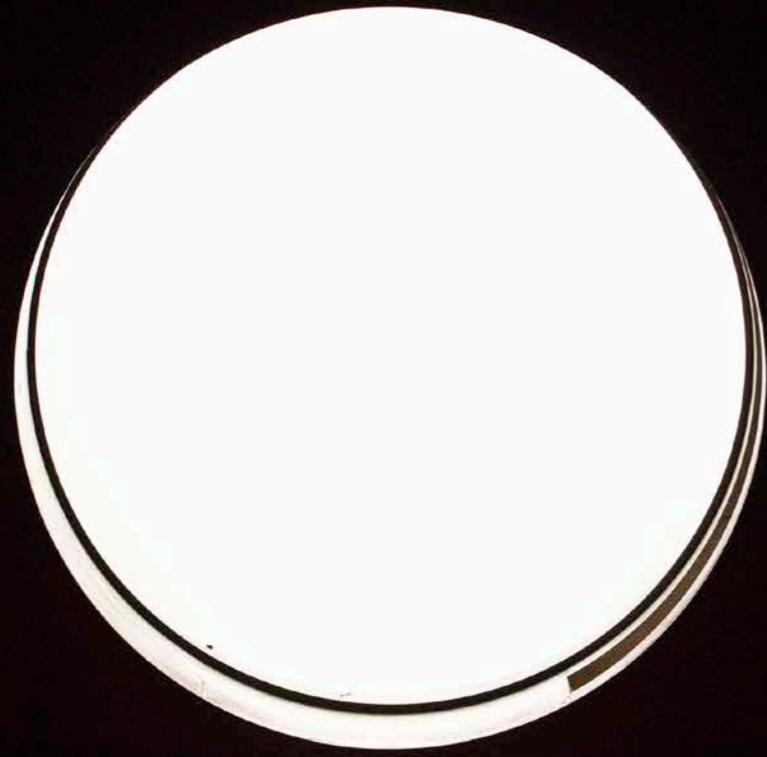
DIRETTORE Riccardo Chailly
REGIA Irina Brook
SCENE E COSTUMI Patrick Kinmonth
LIGHTING DESIGNER Marco Filibeck
COREOGRAFIA Paul Pui Wo Lee

CAST

Magda / Mariangela Sicilia
Lisette / Rosalia Cid
Ruggero / Matteo Lippi
Prunier / Giovanni Sala
Rambaldo / Pietro Spagnoli
Périchaud / William Allione*
Gobin / Pierluigi D’Aloia*
Crébillon / Wonjun Jo*
Yvette / Aleksandrina Mihaylova
Bianca / Martina Russomanno
Suzy / Andrea Niño

*Allievi dell’Accademia Teatro alla Scala

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



Turandot, regia di Nikolaus Lehnhoff, 2015

Portfolio — L'opera oggi

Senza aspettare il diktat degli anniversari, Riccardo Chailly ha avviato da molti anni uno studio filologico dell'opera pucciniana, cercando di dimostrare quanto sia vitale andare all'origine del pensiero compositivo di un autore tenuto in ostaggio dalla routine. È un'urgenza che sembra reclamare lo stesso Puccini, carattere inquieto per definizione, sempre alla ricerca di nuovi orizzonti. L'ultima opera pucciniana che Chailly ha diretto alla Scala è stata *Tosca*, inaugurazione 2019-2020 (regia di Davide Livermore). Per incredibile che possa sembrare, quella era la prima volta in cui *Tosca* apriva un cartellone scaligero, occasione ideale per mettere sul leggio la primissima stesura usata al debutto assoluto del 14 gennaio 1900 al Costanzi di Roma e che da allora nessuno ha potuto ascoltare perché Puccini modificò alcune parti proprio in vista dell'approdo milanese. Tra i passaggi ritrovati si ascoltarono una coda inedita al "Vissi d'arte", ma soprattutto 15 battute nella scena dell'assassinio di Scarpia, in cui Puccini si avvicina a un espressionismo già di sapore berghiano. L'ebbrezza di avere tra le mani un testo che per anni era stato nascosto, o addirittura ignorato, s'era avuta anche la stagione precedente in *Manon Lescaut* (regia di David Pountney), un'altra riscoperta, perché il titolo mancava alla Scala da più di vent'anni. Chailly colse l'occasione per proporlo nella stesura originale nata a Torino nel 1893 (esperimento già intrapreso a Lipsia nel 2008). Due grandi differenze al primo ascolto: la chiusura del primo atto col coro protagonista e la splendida aria della morente Manon con una lunga coda sinfonica. Rispetto alla versione di repertorio si ascoltarono così 173 battute in più, sufficienti per inquadrare ancor

meglio Puccini nella prospettiva di Wagner e nel "presentimento" di Strauss. Puccini aprì la Stagione 2016-2017 con *Madama Butterfly* (regia di Alvis Hermanis), quasi un risarcimento postumo al fiasco che accolse il titolo nel debutto milanese del 17 febbraio 1904. Qui Chailly, a distanza di quasi vent'anni dalla sua prima *Butterfly* scaligera (1996, regia di Keita Asari) volle riproporre con ancor più evidenti ragioni la versione originale della partitura, in due atti anziché tre. A Pinkerton fu tolta la celebre aria "Addio fiorito asil", perché Puccini la compose successivamente, in vista del rifacimento bresciano. La nuova *Butterfly* apparve più spigolosa, aspra, spietata, più adatta a rappresentare lo sprezzo di Pinkerton verso il mondo giapponese e la sua viltà nel ripudiare deliberatamente la ragazza. La stagione precedente toccò a *Fanciulla del West* (regia di Robert Carsen) riabbracciare la versione e l'orchestrazione originale, senza i tagli imposti da Toscanini alla prima al Metropolitan del 1910. Questa versione, che doveva essere circoscritta a New York, si è invece convertita in prassi, privando il pubblico di ben 124 battute. Inedita, per la Scala, era stata anche la *Turandot* del 2015 (regia di Nikolaus Lehnhoff), scelta per battezzare l'Expo: mai, nella sala del Piermarini, era stato allestito in forma scenica il terzo atto completato da Luciano Berio, di cui Chailly era stato il primo interprete nel 2002. Chailly e Puccini alla Scala si erano già incontrati nel *Trittico* (2008, regia di Luca Ronconi) e qui la vena filologica aveva portato al ritorno dell'aria di Michele "Scorri, fiume eterno" al posto di "Nulla... Silenzio" e quella di Suor Angelica "Amici fiori, voi mi compensate" al posto del consueto interludio strumentale prima di "Addio, buone sorelle", entrambi presenti al debutto newyorkese del 1918.

— LUCA BACCOLINI

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

CHAILLY E PUCCINI ALLA SCALA



foto: Lelli e Masotti



foto: Marco Brescia

A SINISTRA
Madama Butterfly,
regia di Keita Asari, 1996

SOPRA
Gianni Schicchi,
regia di Luca Ronconi, 2008



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

SOPRA
La fanciulla del West,
regia di Robert Carsen, 2016

A DESTRA
Madama Butterfly,
regia di Alvis Hermanis, 2016



FOTOGRAFATA DI Brescia e Amisano



FOTOGRAFATA DI Brescia e Amisano

A SINISTRA
Manon Lescaut,
regia di David Pountney, 2019

SOPRA
Alfonso Antoniozzi,
Francesco Meli, *Tosca*,
regia di Davide Livermore, 2019



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Riccardo Chailly e Anna Netrebko durante le prove di *Tosca*, 2019

CHAILLY E PUCCINI IN DISCO

Il cammino di lettura pucciniana compiuto da Riccardo Chailly e riversato in disco e dvd si è compiuto finora attraverso pubblicazioni che hanno riscosso un grande successo di critica e di mercato.

Manon Lescaut è stata prodotta con l'Orchestra e l'ottimo Coro del Teatro Comunale di Bologna nel 1987 e un cast che comprende Kiri Te Kanawa, José Carreras (ripresosi da poco dalla grave malattia che lo aveva colpito), William Matteuzzi, Paolo Coni. La direzione di Chailly punta sulla riscoperta del dettaglio, sulla varietà delle sfumature. Carreras è appassionato ma anche affettuoso, puntando la sua storia amorosa con grande intensità senza badare al tragico epilogo della stessa, e il primo incontro con Manon è vissuto nel contesto di una delicata espressività. La Te Kanawa affronta egregiamente i problemi linguistici, anche se è l'eccellenza timbrica a conferire la massima valenza in questa incisione.

Turandot è registrata dal vivo nel 1977 a San Francisco e si ricorda sia per la presenza di Pavarotti sia per la eccellente direzione di Chailly, meno per la presenza di una Caballé non perfettamente a proprio agio nel ruolo (Legato Classics 1995).

La Bohème con l'Orchestra della Scala (Decca 1999) con Angela Gheorghiu e Roberto Alagna usufruisce della nuova edizione critica ed è pregevole per una certa assertività di una Mimì timbricamente splendida e una perfetta inquadratura del personaggio da parte di Alagna. Al gesto del direttore si accompagna una risposta praticamente ideale da parte dell'orchestra.

Con l'Orchestra Sinfonica di Milano Chailly ha anche inciso nel 2004 per la Decca un cd intitolato "Puccini Discoveries", che contiene un numero elevato di pezzi brevi raramente eseguiti in concerto (otto sono in prima discografica assoluta). Da un "Preludio a orchestra",

a uno "Scherzo", a un curioso "Scossa elettrica" e "Corazzata Sicilia" si incontrano anche pagine vocali come la cantata "Cessate il suon dell'armi" (tenore Joseph Calleja), un "Salve Regina" (soprano Chiara Taigi), fino a un finale dell'atto III di *Turandot* composto da Luciano Berio, che il direttore ha eseguito più volte a partire da una "prima" con l'Orchestra del Concertgebouw.

Anche i dvd pucciniani di Chailly rivestono un'importanza particolare nella discografia.

Tosca è stata ripresa dalla Decca al Concertgebouw nel 1998 con Catherine Malfitano, Richard Margison e forse il migliore Scarpia, Bryn Terfel. *La Bohème* risale al 2013 alla guida dei complessi artistici della Comunitat Valenciana, regia di Livermore, con un cast che comprendeva l'israeliana Gal James, Aquiles Machado (Rodolfo), Carmen Romeu (Musetta), Massimo Cavalletti (Marcello), Mattia Olivieri (Schaunard), Gianluca Buratto (Colline). Il Trittico del 2008 con regia di Ronconi ripreso alla Scala denota la triplice essenza dei tre titoli così differenti tra loro. Ottimi Juan Pons (Michele) e Paoletta Marrocu (Giorgetta), mentre di notevole espressività è Barbara Frittoli come Suor Angelica. Leo Nucci è perfettamente a proprio agio nello *Schicchi*, così come Vittorio Grigolo è un freschissimo Rinuccio. Al 2004 risale una precedente versione registrata al Concertgebouw con José Cura, Juan Pons, Cristina Gallardo-Domàs, Daniela Barcellona e Aquiles Machado.

— LUCA CHIERICI

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

CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI

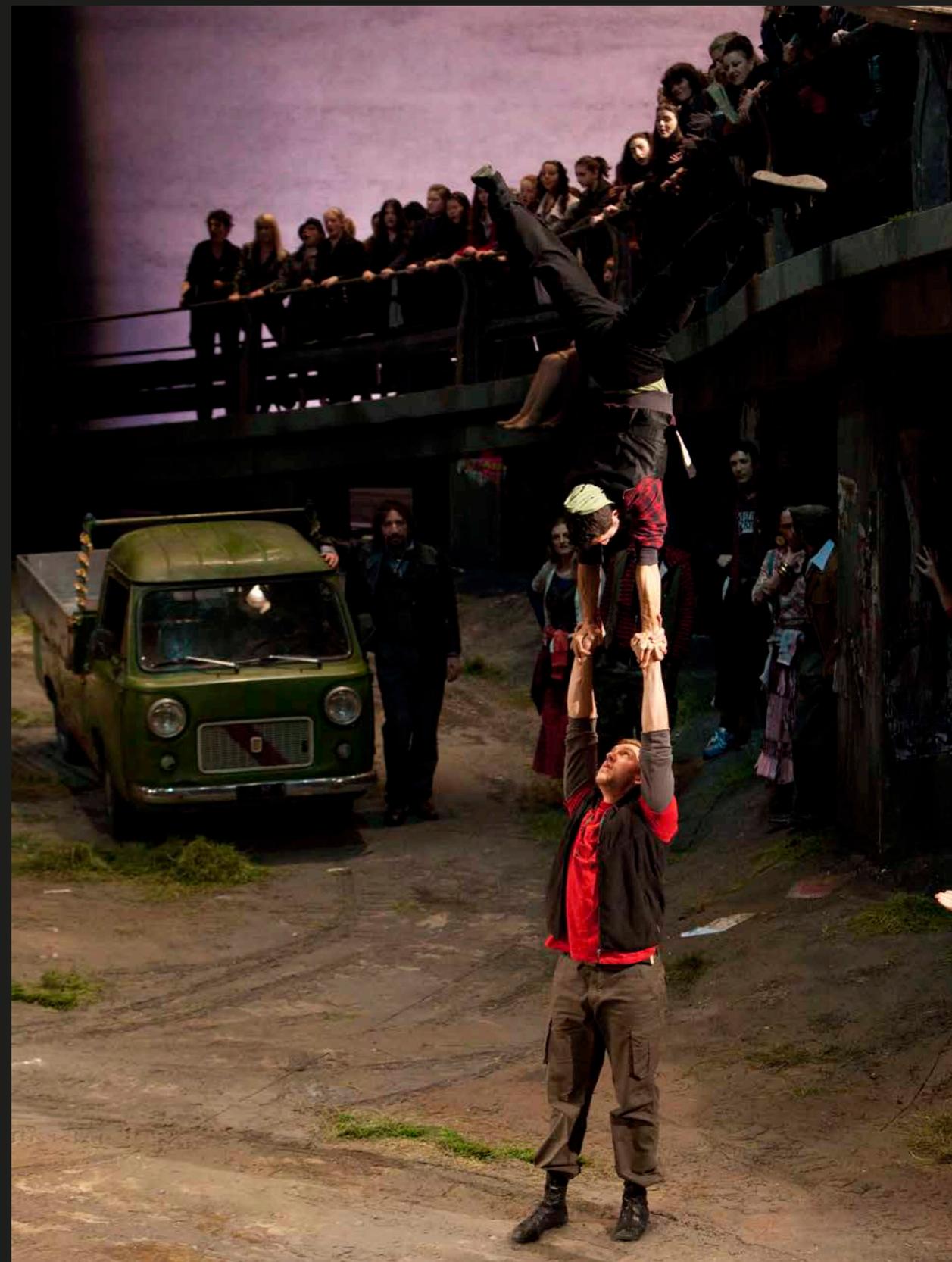
Il dittico probabilmente più famoso della storia dello spettacolo calca nuovamente le scene scaligere dopo l'ultima ripresa in occasione dell'Expo. In quel frangente si proponeva come uno dei volti più rappresentativi del teatro musicale italiano. Analogamente, nel breve giro di due anni e quattro giorni (maggio 1890 – maggio 1892), fra il Teatro Costanzi (l'attuale Teatro dell'Opera) di Roma e il Teatro Dal Verme di Milano quei due titoli avevano rappresentato l'apertura di una via nuova dell'opera italiana, con cui una nuova generazione di compositori nati nel decennio attorno all'Unità d'Italia archiviava di prepotenza, aggirando qualsiasi costruzione teorica, la stagione del Romanticismo. Lo faceva, peraltro non senza ambiguità né astuzie, in nome della realtà, di un vero assai meno poetico e più brutale di quello perseguito da Verdi o da Manzoni.

Titoli come *Cavalleria* e *Pagliacci*, più che non un episodio fortunato, hanno costituito storicamente il superamento di un trentennio critico per l'opera italiana. L'espressione di una nuova sensibilità. Con loro il tragico fa propria la dimensione dell'urlo, di un esito non più soltanto nefasto ma disperato, cui è estraneo ogni motivo di consolazione. Emozioni forti vengono somministrate tramite un acceso lirismo vocale: la "vena zampillante d'una bella melodia", per dirla con il critico Giannotto Bastianelli. In *Cavalleria rusticana*, atto di nascita di questo stil novo operistico, la si ascolta già prima che s'alzi il sipario, nella canzone siciliana "O Lola c'hai di latti la cammisa". Il canto appassionato, per frasi larghe, sostenuto dal raddoppio della grande orchestra sinfonica capitanata dalla massa dei violini, amplifica enfaticamente le emozioni attraverso

una vocalità di forza in grado di sovrastare l'orchestra. L'azione drammatica – imperniata su un contrasto passionale a tinte forti, dal cui orizzonte è appunto categoricamente esclusa la dimensione catartica propria del teatro verdiano – alterna un declamato in stile "di conversazione", prossimo alle inflessioni del parlato, a pezzi di carattere, popolareschi (brindisi, preghiere, canzoni, cori) o sentimentali (arie, duetti), nella cornice di pagine sinfoniche che anticipano il materiale tematico fondamentale (il preludio), assicurano il necessario sollievo dall'intensità delle passioni (l'intermezzo) o sigillano lo scioglimento, precipitoso e immancabilmente nefasto (la perorazione conclusiva, sul tema fondamentale ripreso per l'ultima volta in *fortissimo* dall'orchestra). Esempio in questo senso il meccanismo perfetto che corona *Pagliacci*, con la successione del doppio omicidio degli amanti che cadono *dando in un rantolo*, il silenzio carico di tensione, l'annuncio del gobbo Tonio, in parlato straniante ("La commedia è finita"), l'esplosione del motto sinfonico che dice l'amara autocoscienza di Canio, su cui già s'era chiuso l'atto I. Analogamente, un urlo non musicato ("Hanno ammazzato compare Turiddu!") aveva notificato *post factum* il finale tragico di *Cavalleria*. Lo storico battesimo di quest'ultima il 17 maggio 1890 (sessanta chiamate per l'autore e gli interpreti), ben più che un evento memorabile degli annali dell'opera, si prolunga fino a noi in una sintonia con il pubblico planetario che non accenna a tramontare.

— RAFFAELE MELLACE

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



Pagliacci, regia di Mario Martone, 2015



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

02

BALLETTO

INTERVISTA
A LUCIANA SAVIGNANO
E NICOLETTA MANNI
Due étoile per una luna
32

CRONACHE
La tournée in Cina
36

DUE ÉTOILE PER UNA LUNA

Intervista a Luciana Savignano
e Nicoletta Manni di Valeria Crippa

In vista del prossimo *Gala Fracci*,
Luciana Savignano ha trasmesso
a Nicoletta Manni la coreografia
de *La Luna*, che Maurice Béjart creò
per lei negli anni Settanta

Maurice Béjart creò nel 1976 alla Scala il solo *La Luna* per l'étoile Luciana Savignano sull'Adagio del *Concerto per violino in Mi maggiore* di Johann Sebastian Bach all'interno del balletto *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Quei folgoranti sette minuti di danza che racchiudono, come uno scrigno, l'universo artistico e il linguaggio gestuale di Béjart attraverso l'evanescente femminilità di Savignano giungono fino a noi, oggi, attraverso la testimonianza incarnata della musa italiana del grande Maurice. Su invito del Direttore del Ballo Manuel Legris, Luciana Savignano ha trasmesso nei mesi scorsi la coreografia de *La Luna* a Nicoletta Manni, étoile della Scala di oggi, che la interpreta per la prima volta nel *Gala Fracci* del 19 aprile 2024. Un incontro speciale che è non solo un passaggio di testimone tra due étoile, ma un prezioso confronto tra due epoche del balletto e due diversi modi di essere protagonista della scena.

vc Signora Savignano, com'è nata *La Luna*? Si è sentita musa al momento in cui Béjart creava?
ls Il solo *La Luna* è nato in maniera molto fluida, naturale. Con Béjart l'abbiamo montato in poco

tempo: quando Maurice mi dava indicazioni, era come se le avessi già assimilate prima, non so dove, come, perché. Questa è stata la magia che ha poi guidato tutto il mio percorso. Béjart ha visto in me la mia malinconia di fondo. Nell'assolo c'è un modo delicato di porgersi e di nascondersi, la donna-astro mi assomiglia. Perciò sento mia *La Luna*: contiene la mia anima, è la mia radiografia. I movimenti delle braccia sono fondamentali perché partono dal busto, dalla zona del cuore. Un domani, vorrei essere ricordata proprio per *La Luna* più che per il *Boléro* di Béjart. Ora la affido a Nicoletta e ai tempi che verranno.

vc Signora Manni, Béjart ha messo in luce attraverso Savignano la femminilità più magnetica. La grande magia della donna. Come si rapporta a quest'idea dell'eterno femminile, come artista e come persona?

NM Guardando quest'assolo, ho immaginato tante storie da raccontare prima ancora di conoscere i segreti della nascita del balletto. Lo vedo in due modi: c'è una bambina che vuole ancora essere una ragazzina e mostrare la spontaneità della sua natura più

FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano





fotografia di Brescia e Amisano

Luciana Savignano e Nicoletta Manni in prova per *La Luna*, coreografia di Maurice Béjart

istintuale, e poi c'è la donna che, con il passare del tempo, matura. Non c'è nulla di esagerato nei passi e nei gesti. Perché la femminilità, qui, non è sensualità ma intimità e spontaneità.

vc La vita di un danzatore può essere costellata da grandi incontri, ma anche da incontri mancati perché impossibili, che però si possono recuperare attraverso immagini e testimonianze. Signora Manni, qual è il "suo" Béjart?

NM Non ho avuto la fortuna di incontrare Maurice Béjart, né di danzare una sua coreografia: questa è la mia prima volta. Ma grazie a Savignano, ho il grande privilegio di confrontarmi con lei e di rivivere quello che Béjart le ha trasmesso. È un passaggio di testimone unico: altrimenti l'essenza vera del solo andrebbe persa.

vc Tra gli aspetti più delicati della danza c'è, appunto, la questione della trasmissione: oggi abbiamo sofisticati supporti tecnologici. Però il passaggio di un ruolo è un'esperienza artistica

vissuta nel corpo. Qualcosa che nessun video può raccontare. Da cosa siete partite per questo passaggio di testimone?

LS È la prima volta che trasmetto un ruolo da me creato. Ero molto emozionata perché non sapevo bene cosa sarebbe successo. L'aspetto essenziale che posso trasmettere a Nicoletta è ciò che ho sentito, però sta a lei cercare dentro di sé quello che le risuona. Ciascuno è diverso. Nicoletta non può fare una brutta copia della mia Luna, sarebbe sprecata. Così come quando si interpretano personaggi come Giselle, ognuna dà la propria interpretazione.

NM Oggi siamo abituati alla fretta, ai video: ma avere davanti chi ha creato un ruolo è il regalo più grande. L'unico modo per mantenere vivo quello che è stato. Durante le prove, osservando Luciana mentre mi mostrava l'assolo, mi dicevo: "Com'è bello il modo in cui esegue i movimenti o inclina la testa". Mi ha incantato. È chiaro che su di me non è la stessa cosa e ho dovuto trovare il mio modo di essere la Luna. Non sarebbe giusto altrimenti.

vc Cosa significa essere musa di un coreografo? È un rapporto creativo di totale apertura in cui l'interprete si mette in gioco, anche da un punto di vista personale, e ha di fronte un artefice che l'ha scelto. Una relazione di stima reciproca ma anche un incontro tra diverse personalità...

LS Non so che cosa significa "essere musa". Ma so che con qualsiasi coreografo, non solo Béjart, sono sempre stata attentissima agli sguardi: come il coreografo mi guarda e come ricevo quello sguardo. Dallo sguardo parte un processo che va oltre, dà sicurezza o viceversa la toglie all'interprete. Non c'è bisogno di tante parole in sala ballo, non servono.

NM L'aspetto più bello del rapporto tra un ballerino e un coreografo è quando si instaura una complicità: il coreografo comprende l'artista senza tante spiegazioni, fa un movimento che è già dentro il corpo dell'interprete. È un'unione molto rara il cui risultato è unico. Alexei Ratmansky è uno dei coreografi a cui mi sono affidata totalmente, ho fiducia in lui, lo stimo. Anche quando mi è capitato, all'inizio, di non sentirmi dentro alla coreografia che stava creando, sapevo che poi mi avrebbe portato a un altro livello. È una crescita importante per una ballerina.

vc Appartenete a due momenti storici molto precisi e diversi: Savignano, protagonista dell'epoca d'oro delle grandi personalità artistiche degli anni '70-'80; Manni, incarnazione dell'étoile oggi, in una compagnia in cui prevale la coralità sul singolo interprete. Come vedete l'una la generazione dell'altra?

LS Ho visto ultimamente la serata contemporanea *Smith/León e Lightfoot/Valastro*, il Balletto della Scala ha raggiunto un livello ottimo, i danzatori sono fin troppo bravi, oserei dire. Oggi la tecnica è diventata un'ossessione: è importante ma non va esasperata. L'arte va vista nella sua globalità, la tecnica non deve mai andare a discapito dell'interpretazione, della personalità.

NM Guardo sempre agli anni d'oro del balletto come a un'epoca in cui sono avvenute le cose più belle. Oggi la danza si è evoluta, anche la tecnica, ma la nostra fortuna più grande, oggi, è avere proprio incontri come questo che ci danno l'opportunità di assaporare ciò che è stato vissuto prima e di portarlo avanti. Oggi il Balletto della Scala è a un ottimo livello per più ragioni: età, talenti, ricambio generazionale, qualità dei coreografi con cui lavoriamo. Grazie anche alla visione del Direttore Manuel Legris.

vc Il senso di appartenenza alla Scala, il fatto di rappresentare, da étoile, se stessa e il Teatro, anche nel rapporto con l'estero, che cosa ha significato e significa oggi?

LS Ho sempre sentito la Scala come la mia casa, sono cresciuta in questo Teatro come artista e come persona. Per me, questo è un ritorno a casa dopo diversi anni, è bello ritrovare persone che mi ricordano con affetto. Ero curiosa di vedere che cosa succedeva in sala ballo: Legris ha fatto un lavoro incredibile. Però è un mondo che non è più il mio, perché oggi non c'è più tempo per fermarsi e riflettere su come va fatto un *port de bras*. Il mondo di oggi è così.

NM È vero, oggi viviamo una corsa contro il tempo, anche la danza si è adeguata e non è sempre un bene. Ora il ballerino deve affrontare più stili, classico e contemporaneo. Prima si sceglieva un repertorio piuttosto che un altro, mentre oggi all'interno di una stagione di qualsiasi teatro d'opera ci sono serate completamente diverse. Il lato positivo è che apre la visione sulla danza, si è pronti a mettersi in gioco su tutto, è una sfida. D'altro canto, bisognerebbe avere più tempo ed essere più focalizzati sulle scelte. Ma i tempi sono questi. La mia promozione a étoile è stata una sorpresa anche per questo, perché sembrava ormai appartenere a un'epoca dimenticata. Invece è accaduto.

— VALERIA CRIPPA

Giornalista professionista, critico di danza e teatro musicale, scrive dal 1993 per il *Corriere della Sera*

LA TOURNÉE IN CINA

Abbiamo chiesto a Christian Fagetti, solista del Corpo di Ballo della Scala, di raccontare la tournée a Hong Kong e Shanghai del mese scorso



Christian Fagetti mentre scrive il diario della tournée in una pausa delle prove

Sono Christian Fagetti, ballerino solista del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Attraverso le foto e i pensieri raccolti in questa sorta di “diario di bordo” che ho scritto ho cercato, se non di portarvi con noi, almeno di darvi un’idea di alcuni momenti speciali della nostra tournée asiatica.

Le immagini che accompagnano il racconto sono tutti screenshot presi dalle storie e dai reel che ho caricato sui miei social durante queste due settimane di tournée.



Letizia Masini in coda per l'imbarco con il resto del Corpo di Ballo

Prima tappa, Hong Kong. L’ultima volta che siamo venuti in questa città era il 2014, sono trascorsi ben dieci anni da allora. Da sempre sono molto affascinato da questo Paese. Quando sono qui, mi sento a mio agio come se fossi a casa.

Io e i miei colleghi non facevamo una tournée così importante da prima dell’arrivo della pandemia, e in molti avevamo un po’ di timore nell’affrontare un viaggio così lungo e distante da casa. Arrivati a destinazione, qualche giorno per abituarci al jet lag e via subito in teatro per le prime prove.



Prove del Corsaro a Hong Kong

Ogni volta muovere il nostro corpo dopo un viaggio lungo è traumatizzante, ma qui abbiamo dei tempi così serrati che non c’è tempo di pensarci. Dobbiamo ignorare i nostri dolori fisici per abituarci il prima possibile al nuovo palcoscenico e al nuovo teatro.

Siamo ospiti dell’Hong Kong Arts Festival al Cultural Centre – Grand Theatre. Un bellissimo teatro, dove tutti sono molto gentili, accoglienti e ben organizzati.

Oggi riprendo in video i miei colleghi da dietro le quinte con il telefono. Ho scoperto questa passione da un po’ di tempo ormai. Mi piace fare video da dietro le quinte e pubblicarli sui miei profili social, Instagram e TikTok, perché in qualche modo è come se permettessi alle persone che mi seguono e non conoscono il nostro mondo di avvicinarsi un po’ a noi. Sono contento di poter dare un altro punto di vista agli spettatori, per far comprendere che il nostro mestiere non è una passeggiata come può essere visto da alcuni. Infine è anche un’occasione per far vedere momenti divertenti che si creano tra di noi.



Nicoletta Mami nella pausa tra primo e secondo atto del Corsaro

A Hong Kong andiamo in scena con il balletto *Le Corsaire* coreografato dal Direttore del nostro Corpo di Ballo Manuel Legris. È un balletto completo, che dà possibilità alla Compagnia di spaziare tra molti ruoli per i solisti e danze del corpo di ballo. Va detto che è molto impegnativo a livello tecnico.

Un giorno di intense prove prima di andare in scena con gli spettacoli. Qui l’approccio alla scena è totalmente differente rispetto a quando siamo in sala ballo: è come se cambiassimo registro. La prima cosa differente è che non abbiamo gli specchi e di conseguenza sentiamo anche il nostro corpo in una maniera differente.

Anche l’attrito sul pavimento del palcoscenico è diverso, e poi ci sono le luci di scena che possono abbagliare: dobbiamo farle regolare dai tecnici così da trovare le condizioni più adatte alle nostre performance. In ogni teatro in cui andiamo, i palcoscenici possono

essere di grandezze molto differenti. Quindi ogni volta abbiamo bisogno di provare ogni nostra posizione, per adattare la coreografia ai nuovi spazi. Ma siamo preparati, perché ovviamente prima di partire per le tournée un apposito staff si occupa di fare il sopralluogo dei teatri che ci ospitano.



Greta Giacon, dopo l'infortunio, spiega la coreografia alla sua collega Francesca Sari

Possono capitare anche degli imprevisti. È per questo che abbiamo bisogno dei “sostituti”, ovvero danzatori che devono essere pronti a entrare al posto di altri “titolari” in caso di incidenti.

Questa volta è capitato a una mia collega, Greta Giacon, che purtroppo si è presa una brutta distorsione alla caviglia ed è dovuta rientrare in Italia. A questo proposito, una sera, tornando in albergo, l’ho vista intenta a spiegare la coreografia alla ragazza che ha preso il suo posto, Francesca Sari, sia a parole sia con i gesti, lì davanti all’hotel. Noi danzatori siamo così, anche la strada diventa un palcoscenico a volte.

Ahimè, anche a me è toccato un piccolo imprevisto. Poco prima di uno spettacolo mi è caduta la sbarra di ferro che utilizziamo per riscaldarci sul dito del piede. Ma “the show must go on”: con un po’ di ghiaccio e un antidolorifico sono riuscito a continuare gli spettacoli. Fortunatamente non era nulla di grave.



La skyline di Hong Kong

Arrivati all'ultima rappresentazione per noi qui a Hong Kong, posso dire che ho trovato un pubblico molto più caloroso rispetto a dieci anni fa. Ci hanno apprezzato molto e accolto con grande entusiasmo.

Ma è già ora di fare le valigie e cambiare città. Prossima fermata: Shanghai



Più serena a Hong Kong prima della partenza

Tempo uggioso questa mattina qui a Hong Kong. Scrivo dal pullman mentre intravedo il panorama attraverso il vetro sporco e la foschia dello smog misto a umidità. Stiamo per andare nel cuore della Cina, a Shanghai, la città più grande del Paese. Sono molto curioso di vedere com'è cambiata dal 2019: questa per me è la terza volta e ho un piacevole ricordo del tempo trascorso lì.



Passeggiata nella città vecchia di Shanghai

Siamo arrivati a Shanghai, e le differenze si sentono e si vedono fin dall'aeroporto. Il clima è più rigido, gli odori sono molto più forti e anche le persone sembrano più frettolose e disattente. Il traffico è incredibile: sembra non ci siano regole, è come sentirsi in un enorme Tetris.

La città la trovo bellissima, mi piace molto di più di Hong Kong, perché sento un'energia più confortevole. Se pensassi a un posto lontano da tutto dove potermi rifugiare, forse verrei qui. Nel nostro giorno libero io e i miei amici abbiamo fatto una passeggiata nella Shanghai vecchia. Che bello vedere le caratteristiche architettoniche della vecchia città contaminate con quelle moderne. È molto divertente notare come le persone del luogo ci osservino curiose. È come se fossimo degli esemplari rari, tanto che a un certo punto hanno iniziato persino a fotografarci.



Oggi scrivo dalla mia camera guardando questo immenso panorama accomodato su una comoda chaise longue. È tempo di ricominciare il tour de force di prove e spettacoli. Siamo ospitati dal Shanghai Grand Theatre. Non veniamo da sei anni e ho dei ricordi un po' offuscati del tempo trascorso in questo teatro. Ad esempio non mi ricordavo che il palcoscenico fosse così ampio! Sicuramente qui non avremo problemi di posizioni e spazi e avremo la possibilità di "ballare in grande". Nuova tappa, nuovo balletto. Qui portiamo in scena *Giselle*, il balletto che più ho danzato in questi diciotto anni che sono in Compagnia.



Eugenio Lepera durante le prove di Giselle

Quando penso a *Giselle*, il balletto romantico per eccellenza, mi vengono in mente due momenti chiave: la follia del primo atto, e le Villi del secondo atto. *Giselle* scopre che l'uomo che ama, Albrecht, un principe che finge di essere un contadino per conquistarla, si prende gioco di lei. Essendo lei molto fragile e malata di cuore, impazzisce e muore. La follia di *Giselle* credo sia uno dei momenti più alti a livello interpretativo per una danzatrice. Non nego che spesso mi emoziono quando osservo le mie colleghe immedesimarsi nel ruolo. Anche perché ho la possibilità, da vicino, di leggere davvero ogni loro minima espressione e gesto. Per questo con i miei video cerco di avvicinarmi il più possibile ai danzatori: per cogliere più dettagli possibile.

E poi il secondo atto, l'atto bianco. *Giselle* viene accolta nel mondo delle Villi, spiriti di donne morte prima di riuscire a sposarsi e che di notte popolano i boschi dove si vendicano con qualunque uomo facendolo danzare fino allo stremo. Sono figure eteree, candide, che si muovono all'unisono dall'inizio alla fine dell'atto. Lo trovo un balletto davvero poetico.



Nicoletta Manni interpreta Giselle

Siamo giunti alla prima rappresentazione di *Giselle*. Tra pochi giorni si torna a casa e uscirò da questa bolla di vita momentanea per ritornare a quella reale.

Ho voglia di riprendere le mie abitudini e i miei ritmi. Ogni volta che vado in tournée mi sembra di entrare in un'altra dimensione, dove non riesco a misurare il tempo.

Abbiamo dovuto cambiare registro in un attimo, da *Corsaro* a *Giselle*, da Hong Kong a Shanghai e, nonostante gli imprevisti, siamo riusciti a portare a termine gli spettacoli.

— CHRISTIAN FAGETTI
Ballerino Solista del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala



03

CONCERTI

INTERVISTA
A DANIELE GATTI
Lo spazio aperto
di Mahler

LO SPAZIO APERTO DI MAHLER

Intervista a Daniele Gatti
di Claudio Toscani

Daniele Gatti, che torna alla Scala per dirigere la *Nona Sinfonia* di Mahler, racconta come dal suo punto di vista la musica del compositore austriaco lasci uno spazio più ampio al sentimento degli interpreti

È stata proprio la *Nona* la prima sinfonia di Gustav Mahler diretta da Daniele Gatti alla Scala, per un concerto del 2006 nella stagione della Filarmonica. Quest'anno il direttore milanese affronta di nuovo con l'Orchestra della Scala uno dei massimi capolavori sinfonici di tutti i tempi.

CT Se posso rivolgerle una domanda personale: a quando risale il suo primo incontro con Mahler?

DG Negli anni Settanta ero studente di conservatorio. Mio padre, che aveva anche studiato canto, era un grandissimo appassionato di musica lirica e musica sinfonica. E a quell'epoca amava molto, dopo cena, ascoltare la filodiffusione. Quando ascoltava qualcosa che non conosceva ne prendeva nota e comprava il disco. Mahler lo aveva scoperto così: era rimasto molto colpito dalla sua musica e aveva iniziato ad acquistare i suoi dischi. Quando comprava un disco nuovo lo ascoltavo con lui, per una tradizione tutta nostra; è così che a tredici, quattordici anni ho scoperto Mahler. Ero molto giovane, ma ricordo una

Prima Sinfonia diretta da Bruno Walter di cui ho ancora il disco, una *Quarta* diretta da George Szell... In conservatorio i compositori che mi erano più vicini erano quelli che suonavo al pianoforte, Beethoven, Chopin, Mozart; ma l'apertura verso il mondo sinfonico è merito dell'attivismo di mio padre. Grazie a lui ho potuto ascoltare e conoscere in età così giovane anche Bruckner e Strauss.

CT Per alcuni grandi direttori del passato, la *Nona* di Mahler ha rappresentato un po' un punto d'arrivo, un approdo preceduto da un lungo processo di maturazione. Ritieni che anche per lei si possa dire la stessa cosa?

DG Ricordo che il maestro Giulini mi disse, una volta, che anche una sinfonia molto semplice può essere estremamente impervia. Ci sono composizioni che, collocandosi in un momento particolare della vita di un compositore, richiedono un atteggiamento straordinariamente rispettoso prima di essere proposte e affrontate da un direttore d'orchestra. Ricordo

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



“La difficoltà maggiore in Mahler sta nella massima libertà che apparentemente ci è concessa, e che ci costringe a essere sempre in dubbio con noi stessi”

con molto piacere che il mio primo incontro con la Filarmonica della Scala avvenne nella primavera del 2006, proprio con la *Nona* di Mahler.

CT Rispetto a quegli anni, il suo approccio interpretativo è cambiato?

DG Tutto è sempre un po' in movimento: la vita ci porta a cambiare, a maturare, quindi ad avvertire ogni volta – e non solo per le grandi composizioni – un senso di novità. Cambia anche il nostro modo di studiare: mi capita di riacquistare partiture nuove, perché sulle vecchie vedo segni che oggi non mi dicono più granché, e preferisco ripartire dalla pagina bianca, ricominciando da capo. Ci sono brani particolari che ti rimangono nel sangue e che poi “ribollono”. E quando si riapre una partitura, quando si leggono libri che vanno a supporto di un mero studio tecnico e musicale, entra in gioco anche l'età, non è vero? La vita che vedevo a 35 anni non è più la vita che vedo oggi, a 62. Cambiano le decisioni, la scelta di certi tempi anziché di altri, la preferenza per un colore o un fraseggio di un certo tipo, insomma tutto quanto è legato al percorso di un musicista.

CT Mahler, come sappiamo, ha sempre cercato di evitare un'interpretazione contenutistica delle sue sinfonie: eliminando, per esempio, le note esplicative che lui stesso aveva scritto per i suoi primi lavori sinfonici, e confidando che ci si potesse affidare solamente alle suggestioni della musica. Ma per la *Nona* abbiamo l'interpretazione di Alban Berg – il cui punto di vista era certamente vicino a quello di Mahler – che parla di una sinfonia concentrata sul presentimento della morte. Sembra anche a lei che questo sia l'elemento più caratterizzante della *Nona*?

DG Sappiamo che Berg amava particolarmente il primo movimento, che descriveva come il più potente tra quelli scritti da Mahler in tutte le sue sinfonie. Devo dire di essere d'accordo con lui, per quanto possa valere il mio parere a confronto di quello di un gigante della musica. Non dimentichiamo che Mahler non ha potuto né provare né eseguire questa sinfonia; non ha potuto perciò rivederla dopo una prima esecuzione, com'è invece avvenuto regolarmente per le altre sue composizioni sinfoniche. Il caso della *Settima*, oggetto di enormi cambiamenti tra la prima stesura e la prima esecuzione e oltre, ci mostra un compositore pieno di dubbi; a Praga, angosciato dall'insicurezza, ritirava dai leggii le parti orchestrali dopo le prove e le portava con sé in albergo per correggerle. Nella *Nona*, Mahler non ebbe la possibilità di apportare correzioni. Mi chiedo, per esempio, se avrebbe modificato le ultime due battute del primo movimento, dove fa eseguire una nota acuta all'ottavino e un suono armonico ai violoncelli, creando un serio problema per l'intonazione. O se nella lunga e quasi spettrale cadenza del flauto e del corno soli, punteggiati dai bassi – la pagina più enigmatica della sinfonia, che arriva quasi inaspettata – Mahler abbia annotato una semplice traccia o abbia realmente voluto rendere misterioso il passaggio. È difficile dire se nella *Nona* si senta aleggiare la morte. Certo la struttura dei quattro movimenti ricorda la *Patetica* di Čajkovskij, dove il senso della morte è molto presente.

CT Un'altra questione pone problemi di esegesi: nella *Nona*, accanto al presentimento della morte c'è l'elemento ironico tipico delle sinfonie mahleriane, cioè le citazioni, le reminiscenze di repertori popolari o addirittura volgari – le fanfare, le danze, i motivi infantili, le marce funebri – ma anche la deformazione stilistica dei valzer viennesi o del Ländler con gli accenti ritmici spostati. Che significato possono avere queste presenze “fuori contesto” in una sinfonia come la *Nona*?

DG Sono elementi tipici di questo compositore, che comunque si indirizza verso una scrittura che diventa sempre più musica pura. Se la *Prima Sinfonia* ha una sua teatralità, e lo stesso si può dire della *Terza*, dopo la *Quarta* Mahler si avvia verso un linguaggio di maggior purezza musicale. Così è difficile rintracciare una sorta di teatralità nelle pagine della *Nona Sinfonia*. Tornando alla *Prima*, senza che si possa parlare di un superficiale descrittivismo musicale, ci sono nel primo movimento una spinta, un accelerando musicale che arriva all'esplosione come di primavera, la danza collettiva del secondo, e poi la marcia funebre. Elementi che escono dalla categoria della musica pura e riferita a se stessa, per portare all'interno di

una sorta di teatralità. Forse la svolta avviene proprio con la *Settima Sinfonia*, che risulta ancora oggi per tutti noi la più enigmatica, la più ostica, quella per la quale si fatica a trovare una strada interpretativa. Dal punto di vista del linguaggio è quella che porta improvvisamente verso quanto poi la Scuola di Vienna farà suo, la somma degli intervalli di quarta che prelude alla dodecafonia e apre un mondo nuovo.

CT In cosa consistono le maggiori difficoltà per un direttore che affronta una sinfonia mahleriana?

DG È laddove Mahler scrive tutto ciò che vuole, che le cose diventano più difficili. Accade per esempio quando ti dà l'indicazione per scegliere il tempo di un movimento: a volte è talmente ricco e ti lascia una tale libertà, il margine per l'interpretazione è talmente ampio, da metterti in difficoltà. Cosa significa *Allegro, non troppo, ma con passo cadenzato*? Ovvio che poi le risposte vengano anche dalla musica, dalla sua pulsazione interna. Ma è anche vero che alcune “forzature” possono portare a una lettura musicale ricca di tensione. Per la difficoltà di interpretare ciò che forse non è interpretabile, il direttore d'orchestra, se ritiene di avere compreso un messaggio all'interno della partitura e forza i tempi in un senso o nell'altro, ha bisogno dell'aiuto del pubblico – che non è passivo e si aspetta una lettura di un certo tipo – per percorrere un cammino che altrimenti si fa molto arduo. Le indicazioni di Mahler sono difficilmente interpretabili perché ognuno di noi ha un suo senso etico e musicale, in base al quale un aggettivo gli può dare un'idea di quel passaggio: la difficoltà maggiore sta quindi nella massima libertà che apparentemente ci è concessa, e che ci costringe a essere sempre in dubbio con noi stessi.

CT Come si conciliano, alla luce della sua esperienza internazionale, il suono e l'approccio esecutivo delle orchestre italiane a un repertorio, come quello mahleriano, che sembra piuttosto lontano dalla loro tradizione? Si rilevano difficoltà particolari di realizzazione pratica, sul piano tecnico o su quello interpretativo?

DG No, a mio parere. L'ultima orchestra italiana con cui ho eseguito Mahler è stata l'Orchestra Rai di Torino, nel gennaio del 2020: si trattava proprio della *Nona Sinfonia*. Ho diretto anche altre sinfonie mahleriane con le orchestre di Firenze e di Santa Cecilia a Roma. Le orchestre italiane hanno ormai Mahler in repertorio, e per quanto riguarda la questione del suono (importante, ma sulla quale sono sempre molto scettico), una grande orchestra lo “modula” in funzione di un'esigenza espressiva. I Wiener hanno consolidato il loro suono mahleriano grazie allo sforzo di Leonard Bernstein negli anni Sessanta; abbiamo il

suono del Concertgebouw, dove Mahler stesso è andato a “seminare” eseguendo musiche sue; abbiamo il suono della New York Philharmonic, con cui Mahler ha lavorato negli ultimissimi anni della sua vita. È un compositore che può essere eseguito benissimo da orchestre diverse perché dà la possibilità di una libera interpretazione del segno e dell'andamento; ogni direttore, ogni orchestra, ogni solista si sente un po' più libero. Ecco perché per dieci esecuzioni abbiamo dieci impronte diverse. Posso permettermi di dire che dal punto di vista stilistico Mahler è un compositore che non ha uno stile. Noi siamo un po' ingessati quando eseguiamo Haydn, Mozart, Beethoven, un po' più liberi nel fraseggio quando eseguiamo Brahms o una sinfonia di Schumann: ma con Mahler abbiamo l'impressione che al nostro sentimento sia lasciato uno spazio più ampio. Che va comunque guidato all'interno di un'idea interpretativa, cioè di un progetto.

— CLAUDIO TOSCANI

Insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano ed è presidente della Società Italiana di Musicologia

Da non perdere

7 APRILE, ORE 11

PERCUSSIONISTI DELLA SCALA

Il primo appuntamento di aprile di musica da camera al Ridotto dei Palchi coinvolge i Percussionisti della Scala, che eseguono un programma interamente dedicato a Philip Glass.

8 APRILE, ORE 20

MYUNG-WHUN CHUNG

Nominato l'anno scorso Direttore emerito della Filarmonica della Scala, Myung-Whun Chung sceglie per questo programma il Concerto K 488 di Mozart, per il quale è anche solista al pianoforte, e affronta per la prima volta con la Filarmonica la musica di Bruckner, la Sinfonia n. 6.

11 APRILE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa del dittico *Cavalleria rusticana* / *Pagliacci*, Cesare Orselli incontra il pubblico al Ridotto dei Palchi in una conferenza, a cura degli Amici della Scala, dal titolo “Una nuova stagione dell’opera italiana”.

14 APRILE, ORE 15

LALLA & SKALI

Il ciclo per bambini “Lalla & Skali” prosegue con un episodio dedicato all’“armonia spaziale”. A volte basta premere il pulsante sbagliato (o forse quello giusto...) per atterrare direttamente tra marziani, robot e creature spaziali! Il programma è eseguito dai Violoncelli della Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell’Accademia.

20 APRILE, ORE 11 E ORE 14:30

IL PICCOLO SPAZZACAMINO PER BAMBINI

Proseguono le recite della fortunata produzione dell’opera per bambini di Benjamin Britten, con regia di Lorenza Cantini e scene di Angelo Sala. Altre due repliche il 29 aprile riservate alle scuole.

22 APRILE, ORE 16

MARIA ALLA SCALA

Il nuovo appuntamento della rassegna “Invito alla Scala” racconta come nel XVIII secolo la Chiesa di Santa Maria alla Scala fu demolita per far spazio al Teatro. C’è però un’altra Maria, tuttora laicamente venerata dai fedeli melomani di tutto il mondo, con cui la Scala ha un legame indissolubile: Maria Callas. A eseguire famosi brani del repertorio operistico i giovani talenti dell’Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala.

28 APRILE, ORE 11

ARTISTE DEL CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

Nel Ridotto dei Palchi un gruppo di dodici artiste del Coro della Scala insieme all’arpista Luisa Prandina e ai cornisti Giovanni Emanuele Urso e Giulia Montorsi, sotto la direzione di Alberto Malazzi esegue musiche di Brahms, Rheinberger, Andrès e Holst.

29 APRILE, ORE 20

CONCERTO ARMILIATO / OROPESA / BERNHEIM

Il direttore Marco Armiliato, con l’Orchestra dell’Accademia Teatro alla Scala, dirige arie francesi di Donizetti, Gounod, Meyerbeer, Massenet, Rossini interpretate dal soprano Lisette Oropesa e dal tenore Benjamin Bernheim.

Mostre a Milano

23 FEBBRAIO – 2 GIUGNO

PALAZZO REALE BRASSAÏ. L’OCCHIO DI PARIGI

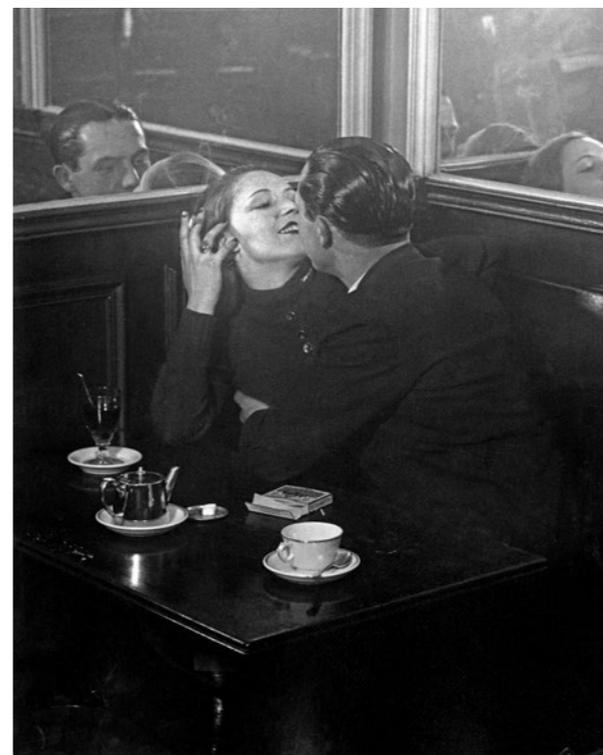
Fino al 2 giugno Palazzo Reale presenta la grande mostra “Brassaï. L’occhio di Parigi”, promossa da Comune di Milano – Cultura e prodotta da Palazzo Reale e Silvana Editoriale, realizzata in collaborazione con l’Estate Brassaï Succession. La retrospettiva è curata da Philippe Ribeyrolles, studioso e nipote del fotografo che detiene un’inestimabile collezione di stampe di Brassaï e un’estesa documentazione relativa al suo lavoro di artista.

La mostra presenta più di 200 foto d’epoca, oltre a sculture, documenti e oggetti appartenuti al fotografo, per un approfondito e inedito sguardo sull’opera di Brassaï, con particolare attenzione alle celebri immagini dedicate alla capitale francese e alla sua vita. Le sue fotografie dedicate alla vita della *Ville Lumière* – dai quartieri operai ai grandi monumenti simbolo, dalla moda ai ritratti degli amici artisti, fino ai graffiti e alla vita notturna – sono oggi immagini iconiche che nell’immaginario collettivo identificano immediatamente il volto di Parigi.

Ungherese di nascita – il suo vero nome è Gyula Halász, sostituito dallo pseudonimo Brassaï in onore di Brassó, la sua città natale –, ma parigino d’adozione, Brassaï è stato uno dei protagonisti della fotografia del XX secolo, definito dall’amico Henry Miller “l’occhio vivo” della fotografia.

In stretta relazione con artisti quali Picasso, Dalí e Matisse, e vicino al movimento surrealista, a partire dal 1924 fu partecipe del grande fermento culturale che investì Parigi in quegli anni. Brassaï è stato tra i primi fotografi in grado di catturare l’atmosfera notturna della Parigi dell’epoca e il suo popolo: lavoratori, prostitute, clochard, artisti, girovaghi solitari.

Brassaï, *Couple amoureux dans un café parisien, Place Clichy*





LA SCALA TV

Opere, concerti e balletti del Teatro alla Scala in streaming live e on demand

Prossimo appuntamento live: 23 aprile 2024, ore 19.45

CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI

di Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo
Direttore Giampaolo Bisanti / Regia Mario Martone

Noleggia o abbonati per accedere a tutto il catalogo e alla programmazione in diretta del 2024, tra cui le opere *Guillaume Tell*, *Cavalleria rusticana / Pagliacci*, *Don Pasquale*, *Werther*, *Turandot*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *L'Orondea*, *Das Rheingold* e i concerti diretti da Lorenzo Viotti, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Riccardo Chailly, Daniel Harding e Fabio Luisi.



Per maggiori informazioni
visita il sito web lascalatv.it

Sponsor Principale LaScalaTv

INTESA  SANPAOLO

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Anna Anni alla Scala
51

NOTE D'ARCHIVIO
Accordi e disaccordi
tra Puccini e Ricordi
54

VOCI ALLA SCALA
Domingo verista
tra palco e realtà
56

LIBRI
Le tante rinascite
di David Geringas
58

DISCHI
Chung al pianoforte
59

MEMORIE DELLA SCALA
Il tutù dai figurini
alla realizzazione
60

SCALIGERI
Leonardo Duca
63

Figurini per *Il lago dei cigni* di Pëtr Il'ič Čajkovskij,
coreografia di Rosella Hightower, regia di Franco Zeffirelli, 1985



ANNA ANNI ALLA SCALA

Approdata tardi alla notorietà, Anna Anni (1926-2011) resta tuttavia un nome leggendario nella storia del costume teatrale. Alla Scala il suo lavoro si affianca a quello di Franco Zeffirelli, che le affidò i primi incarichi di supporto negli anni Cinquanta e successivamente la “lanciò” in una *Cavalleria rusticana* (1981) di spettacolare bellezza e poesia, per la quale la costumista scese in Sicilia ad apprendere le fogge e i segreti della lavorazione dei tessuti. Il realismo storico e il minuzioso studio delle fonti agiscono come miccia per un’invenzione di sbrigliata e fantasiosa ricchezza coloristica, ammirata anche nei *Pagliacci* di Leoncavallo (1981), nella celeberrima messinscena di *Turandot* di Puccini (1983) e nel meno fortunato, ma sul piano dei costumi pregevolissimo, *Don Carlo* di Verdi (1992). Oggi gli abiti di scena di Anna Anni sono ammirati come piccoli capolavori di gusto e di stile, e segnano una stagione irripetibile del teatro lirico italiano.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

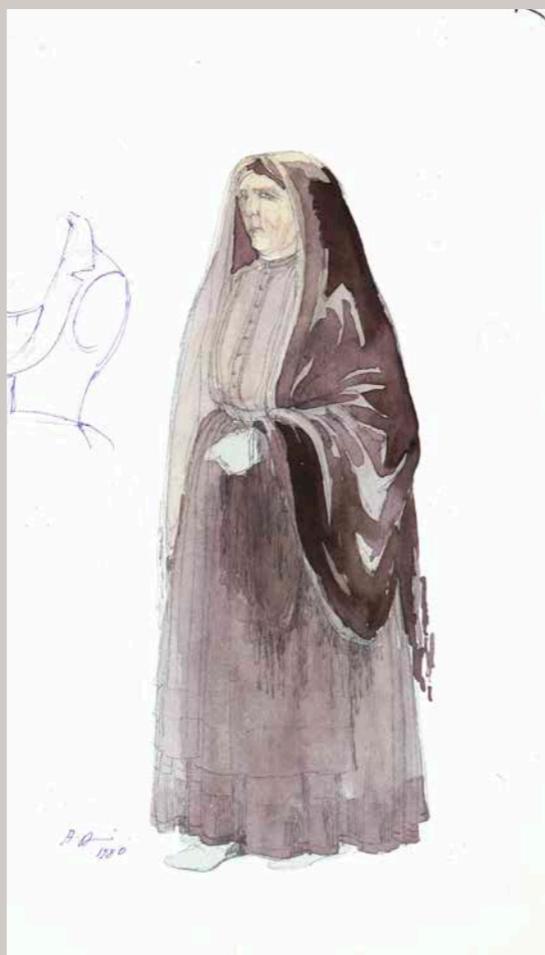
Storico della scenografia teatrale, esperta dei rapporti
tra arti figurative e teatro musicale



Immagini tratte dal volume
Anni alla Scala
di Vittoria Crespi Morbio,
collana “Gli artisti dello
spettacolo alla Scala”,
edizioni Amici della Scala



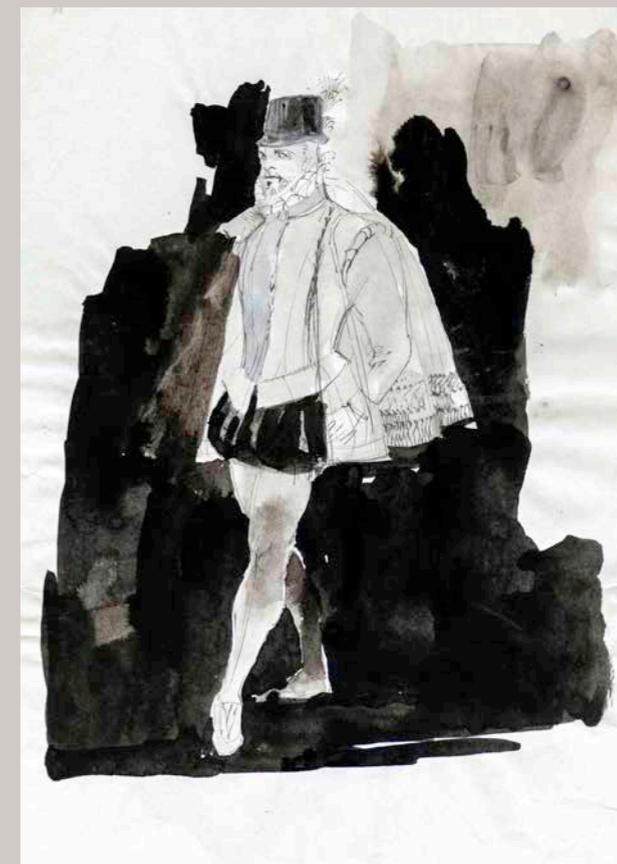
Figurino per Turiddu in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, regia di Franco Zeffirelli, 1981



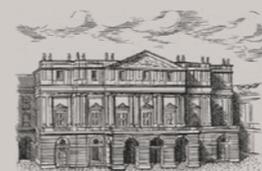
Figurino per Mamma Lucia in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, regia di Franco Zeffirelli, 1981



Figurino per Liù in *Turandot* di Giacomo Puccini, regia di Franco Zeffirelli, 1983



Figurino per Filippo II in *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, regia di Franco Zeffirelli, 1992



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.

I tesori musicali dell'Archivio Storico Ricordi

ACCORDI E DISACCORDI TRA PUCCINI E RICORDI

Un atto mancato. Un'azione imprevista che tradisce un problema profondo. Così si potrebbe interpretare la clamorosa decisione, da parte di Giacomo Puccini, di abbandonare momentaneamente i lidi sicuri del suo storico editore, Ricordi, per pubblicare la nuova opera *La rondine* con un "altro".

I primi sintomi di una crepa nei rapporti tra Puccini e la casa editrice erano sorti in seguito alla morte di Giulio Ricordi il 6 giugno 1912: per lui, per l'uomo a cui il compositore era legatissimo e di cui aveva cieca fiducia, Puccini non trova parole di conforto per il figlio dell'editore, Tito II. Si confida solo col direttore artistico Carlo Clausetti, nel settembre 1912, "per parlare insieme di tante cose mie e specialmente del vuoto in cui mi ritrovo per causa di mancanza di lavoro". È in questo silenzio, in questo "vuoto" che si innesta l'affaire *Rondine*. Puccini sta flirtando con la possibilità di emanciparsi temporaneamente dalla casa madre accettando l'esorbitante offerta di duecentomila corone austriache da parte degli editori-impresari viennesi Eibenschütz e Berté. Come noto, l'offerta si rivelerà un'arma a doppio taglio che costringerà Puccini a tentare in tutti i modi di uscire dal contratto a causa dei nuovi assetti geopolitici in seguito allo scoppio della Prima guerra mondiale. L'Archivio Storico conserva un faldone dedicato alla *Rondine*, all'interno del quale sono conservate alcune lettere fra Tito II e le varie personalità coinvolte nella vicenda (quelle al mediatore viennese Angelo Eisner sono particolarmente passivo-aggressive: alla sua proposta del 17 marzo 1914 di contattare direttamente gli impresari viennesi per accaparrarsi i diritti della *Rondine* in Italia, Tito II risponde "non ho alcuna intenzione di scrivere ai Sigg. Eibenschütz e Berté,

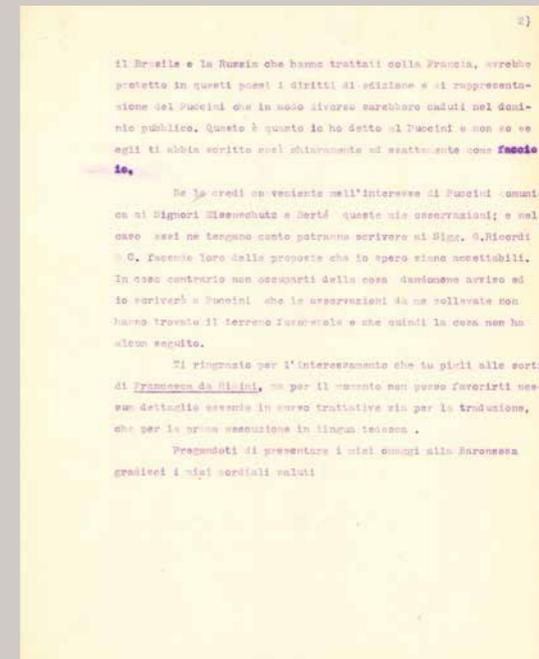
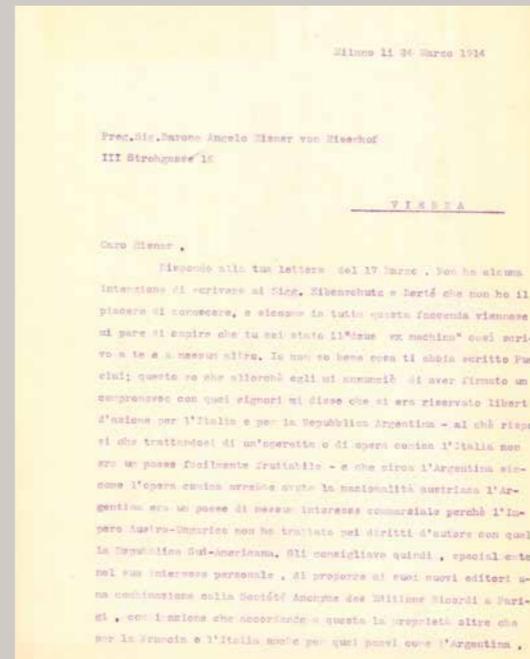
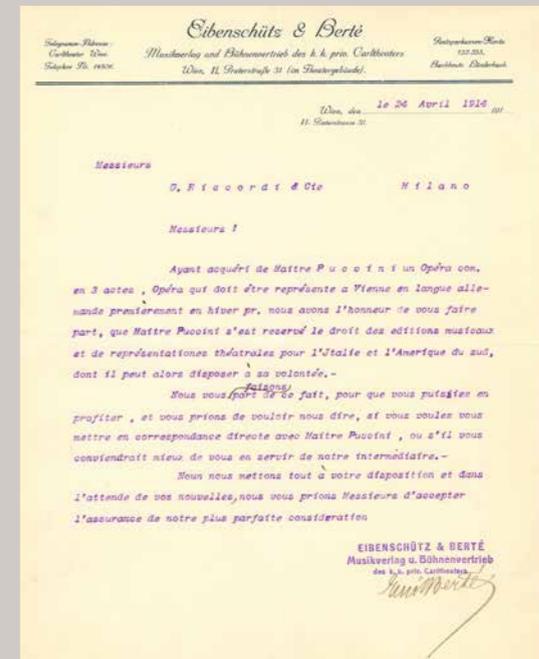
L'Archivio Storico Ricordi è la memoria storica dell'editore musicale Ricordi, fondato nel 1808. Il suo prestigio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società italiana.

che non ho il piacere di conoscere"). C'è anche un dattiloscritto "Promemoria sul libretto della *Rondine*" che descrive tutta la vicenda fino alla metà del 1915, forse distribuito durante una delle sedute amministrative del giugno 1915 con le quali Tito II chiede il parere dei soci e del Consiglio di vigilanza per far ragionare Puccini, il quale chiede le stesse condizioni della *Rondine* viennese anche per futuri progetti. Per comprendere l'astio di Tito nei confronti di un pasticcio creato dal compositore ribelle, bisogna tornare ai mesi successivi alla morte di Giulio Ricordi. Il 12 novembre 1913, dopo aver invano aspettato qualche giorno perché il reo Puccini si potesse pentire di una missiva del 29 ottobre con la quale accusava il Gerente di scarsa attenzione, Tito II rinfaccia di tutto: "Chi si è addossato il peso di una tela di libretto del D'Annunzio pur sapendo a priori qual fine avrebbero avuto quelle trattative? Chi ha acquistato un libretto del Sigr. Gold, solo perché tu lo desideravi e senza sapere se veramente tu lo avresti messo in musica e a quali condizioni? Chi ha chiamato a Milano Carlo Clausetti perché sorvegliasse meglio e più da vicino che pel passato l'esecuzione delle opere di Casa Ricordi – e quindi pure le tue? Chi..." e così via. La gravità del contenuto della lettera pucciniana è tale da indurre Tito II a leggerne ad alta voce il contenuto durante la seduta del Consiglio di Vigilanza del 12 novembre 1913. In quell'occasione il Gerente identifica la causa di tale comportamento nel non aver telegrafato al Maestro, come di consueto, per felicitarsi del successo della *Fanciulla del West* a Vienna.

La lettera incriminata del 29 ottobre 1913 non è mai stata rinvenuta. Forse Tito II l'ha distrutta in un momento di rabbia, o forse giace in qualche collezione privata ancora da catalogare. La pubblicazione della *Rondine* presso Sonzogno segna uno spartiacque importante nei rapporti tra Puccini e Ricordi: tra un telegramma dimenticato, una lettera sparita e una partitura autografa mai arrivata, il vuoto creatosi nell'Archivio Storico Ricordi ha le fattezze non solo di uno scaffale rimasto libero, ma anche di un'impasse psicologica che è il frutto di diversi atti mancati.

— CARLO LANFOSSI

Ricercatore in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano, collabora con l'Archivio Storico Ricordi per un progetto digitale sulla collezione di libretti d'opera



Corrispondenza e documentazione legata all'opera *La rondine* di Giacomo Puccini conservate presso l'Archivio Storico Ricordi

Voci alla Scala

Indagini acustiche
su grandi cantanti

Nella sua interpretazione di “Vesti la giubba”, Plácido Domingo alterna momenti di libertà espressiva ad altri caratterizzati da più regolarità: esemplare il passaggio in cui simula il singhiozzo del pianto

Plácido Domingo nasce a Madrid nel 1941. Figlio d'arte – il padre era un baritono e la mamma un soprano –, da bambino si trasferisce in Messico con la famiglia, dove si dedicherà agli studi di composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Città del Messico. Nel 1956 inizia a collaborare con la compagnia di zarzuela della sua famiglia ricoprendo diversi ruoli (corista, pianista, maestro del coro ecc.) e all'età di sedici anni vi esordisce come baritono solista. Dai primi anni Sessanta passa al registro tenorile e, dopo aver ricoperto ruoli secondari, si impone all'attenzione internazionale interpretando Cavaradossi in *Tosca*, Rodolfo nella *Bohème*, Pinkerton in *Madama Butterfly* e molte altre parti, esibendosi soprattutto in teatri del Messico, degli Stati Uniti e di Israele. A partire dal 1967 si consolida su un panorama internazionale più ampio, conquistando le scene dal Metropolitan di New York alla Wiener Staatsoper, dal Covent Garden all'Arena di Verona. Finalmente il 7 dicembre 1969 debutta alla Scala in *Ernani* di Giuseppe Verdi, diretto da Antonino Votto, al fianco di Raina Kabaivanska e Nicolai Ghiaurov. Da allora Domingo diventa una presenza costante nel cartellone

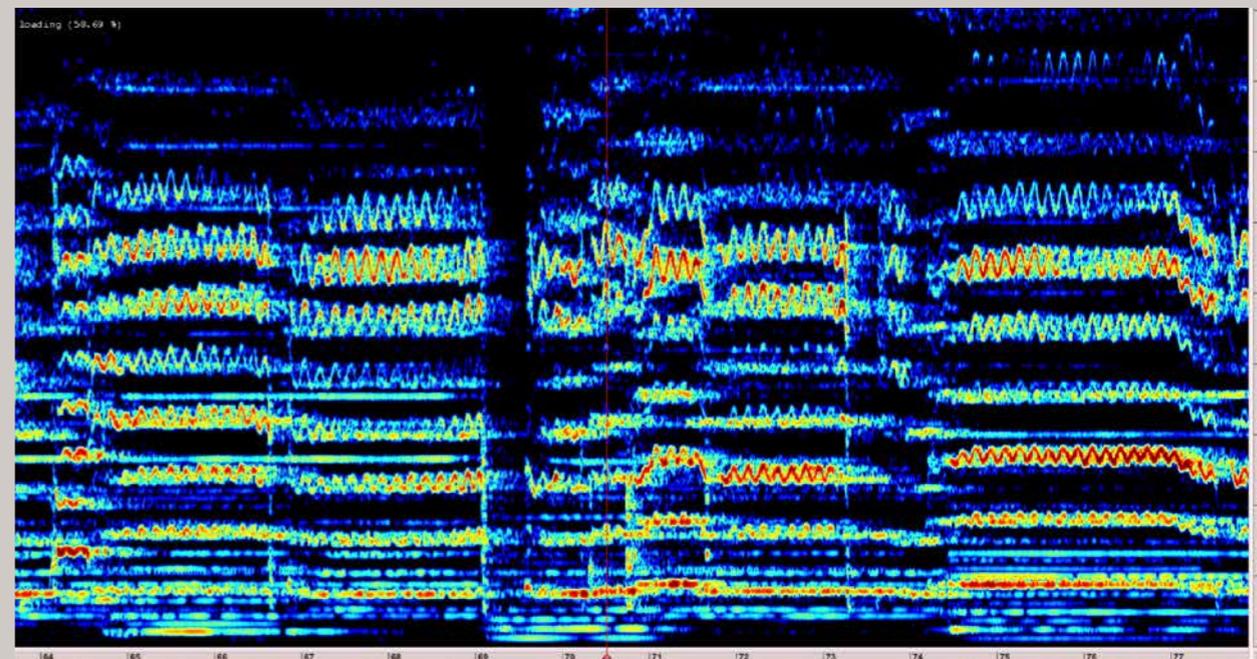
DOMINGO VERISTA TRA PALCO E REALTÀ



FOTOGRAFIA DI Elio Piccaignani

scaligero fino ai giorni nostri, lasciando indimenticabili interpretazioni, come *Don Carlo* e *Otello* di Verdi. Fra le sue prove più celebri e toccanti vi è “Vesti la giubba”, dai *Pagliacci* di Leoncavallo, che spicca per la sua intensità emotiva, la potenza della voce e la capacità di trasmettere la complessità del personaggio, che oscilla tra la passione e la disperazione. A tal proposito, si prende in esame il verso: “Sul tuo amore infranto”, in cui Domingo pone l'accento emotivo sulla “O” di “tuo”, osservando una *chute* realizzata attraverso una pressione pneumofonica maggiore rispetto alla distribuzione del fiato nel resto della frase. In questa maniera ottiene un movimento glottico (in corrispondenza della barra rossa nell'immagine) col quale simula il singhiozzo di un pianto, ma senza perdere la tonicità muscolare che, con elasticità, gli consente di terminare la frase con la stessa intenzione

Plácido Domingo in *Pagliacci*, direzione di Georges Prêtre, regia di Franco Zeffirelli, 1981



ordinata e composta inizialmente. Questo modello tecnico espressivo lo ritroviamo anche a ridosso del secondo 95, in conclusione dell'aria, quando nell'ultimo verso pone l'accento su “il cor. Il controllo magistrale che Domingo ha del suo strumento vocale viene valorizzato da una fortissima teatralità con cui, grazie a un utilizzo consapevole della maschera, riesce a intercalare momenti di libertà espressiva, che dall'immagine emergono dalla forte irregolarità dell'oscillazione frequenziale (come nei due segmenti a destra della barra rossa), ad altri caratterizzati da una regolarità incisiva, intensa e costante, che s'impone acusticamente nello spazio travolgendo il pubblico e sovrastando l'orchestra, pur mantenendo un grande senso musicale. La natura verista dello stile interpretativo di Domingo consente all'interprete di valorizzare le intenzioni del compositore attraverso una riflessione didascalica e rigorosa delle indicazioni agogiche riportate in partitura. Dalla ricerca fra rigore tecnico e introspezione del canto nella realizzazione del personaggio, emerge il significato contemporaneo dell'opera che pone l'accento su intreccio tra arte, che richiede di mascherare le emozioni personali dietro un personaggio, e realtà, che inevitabilmente

irrompe, portando dolore e tragedia nella vita dei personaggi. In *Pagliacci* la linea tra finzione e realtà sfuma quando le emozioni vere e profonde dei personaggi trovano espressione attraverso le loro performance teatrali. Questo conflitto culmina proprio in “Vesti la giubba”, in cui Canio canta con disperazione mentre si prepara a esibirsi come Pagliaccio, nascondendo il suo dolore personale dietro una maschera di allegria per il pubblico. La tragedia si compie quando la finzione teatrale si trasforma in realtà. In definitiva, dall'interpretazione viscerale e profonda di Domingo, *Pagliacci* può essere vista come un'esplorazione della dualità dell'arte e della vita e della difficile lotta per mantenere una distinzione tra le due. In altre parole, anche dietro le maschere dell'arte la vita reale e le emozioni umane trovano sempre un modo per emergere, portando con sé tanto la gioia, quanto il dolore, specie se la voce in questione è quella istrionica di Plácido Domingo.

— 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
Lo spettrogramma è tratto dall'aria “Vesti la giubba”, in particolare la sezione “Sul tuo amore infranto”. Il cursore rosso è nella posizione esatta del punto di *chute*.

Registrazione: Milano, Teatro alla Scala, 1983. Traccia originale per il film di Franco Zeffirelli. Orchestra e Coro: Teatro alla Scala
Direttore: Georges Prêtre
Direttore del Coro: Romano Gandolfi
Copyright fonografico: Universal International Music B.V.
Copyright: Decca Music Group Limited
Casa discografica: Universal Music

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

LE TANTE RINASCITE DI DAVID GERINGAS



C'è anche chi, come l'olandese Quirine Viersen, sostiene che fra tutti gli strumenti di un'orchestra il violoncello produca il suono più simile alla voce umana; forse perché "può essere tutto, dal basso al soprano". Non sappiamo se queste parole siano state condivise dal lituano David Geringas, uno dei violoncellisti più stimati al mondo. Di certo, lui ha compiuto un magnifico volo nei cieli della musica con il suo strumento. Primo interprete di rilevanti opere di Sofija Gubajdulina, Ernst Krenek e Anatolijus Šenderovas, pedagogo influente (ha formato violoncellisti solisti che suonano nelle migliori orchestre tedesche), vincitore della Medaglia d'oro al Concorso Čajkovskij del 1970, insignito di numerosi premi (due Echo Klassik e il Grand Prix du Disque), la sua discografia supera i 120 titoli.

Geringas sintetizza la sua vita sostenendo di essere nato tre volte: nel 1946 da sua madre, a Vilnius; nel 1963 in grazia delle lezioni con il "violoncellista del secolo" Mstislav Rostropovič, a Mosca; infine nel 1975, quando lasciò l'Unione Sovietica per l'Occidente. Ora è stato tradotto il libro *Non dirlo a nessuno*, le sue memorie scritte con il giornalista musicale Jan Brachmann. Pagine che raccontano momenti di vita ed esperienze musicali. Si può conoscere quel che accadde alla sua famiglia, che era di origini ebraiche, in Lituania; in che modo Rostropovič teneva le sue lezioni e perché si schierò a favore di un dissidente quale Aleksandr Solženicyn; come lui stesso fosse spiato dai servizi segreti dell'Unione Sovietica. E ancora: ci si rende conto di quanto accadde dopo che ha lasciato l'URSS; si osserva da vicino, grazie alla sua testimonianza, come Herbert von Karajan lavorasse con i Berliner Philharmoniker. Particolarmente interessanti sono le pagine in cui si apprende come lo stesso Geringas abbia collaborato con compositori quali Henri Dutilleux, Krzysztof Penderecki o György Ligeti. Il risultato è una testimonianza preziosa di storia della musica e, allo stesso tempo, una lettura che rivela indicazioni e segreti dell'arte di suonare il violoncello.

— ARMANDO TORNO

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI



David Geringas

Non dirlo a nessuno.
Memorie di un violoncellista

pp. 344

Zecchini Editore
euro 33

CHUNG AL PIANOFORTE



In un'intervista in cui veniva chiesto a Mikhail Pletnev quale differenza ci fosse fra dirigere e suonare, il pianista russo rispondeva: "È la stessa cosa, ma per un recital pianistico devo mettere le dita in forma almeno due settimane prima". Alla stessa domanda, Myung-Whun Chung risponde: "Quando avevo una carriera pianistica intensa, non riuscivo quasi a parlare con mia moglie. Ora ci parliamo!". Scherzi a parte, è evidente che l'aspetto più importante per un musicista è il "pensiero musicale", più che il mezzo con cui viene attuato – che sia una tastiera o una bacchetta (per chi la usa). Non tutti sanno che Chung, dal 2023 Direttore emerito della Filarmonica della Scala dopo 35 anni di intensa collaborazione artistica, ha iniziato la carriera come super-virtuoso del pianoforte. Allievo di Maria Curcio, mitica pupilla di Schnabel, vincitore del secondo premio al Concorso Čajkovskij di Mosca (del Concerto n. 1

Myung-Whun Chung

Piano

ECM



del compositore russo abbiamo una sua incisione mirabolante con Dutoit sul podio), per molti anni in carriera insieme alle sorelle con il Trio Chung, il musicista coreano mantiene tutt'oggi una forma pianistica smagliante, che potremo ammirare l'8 aprile quando vestirà i doppi panni di pianista-direttore nel Concerto K 488 di Mozart con la Filarmonica della Scala. Per prepararci, la cosa migliore è ascoltare l'incantevole cd solistico pubblicato per ECM. Si tratta di uno di quegli album antologici pieni di evergreen (Aldo Ciccolini ne pubblicò uno dal titolo-capolavoro: "A quoi révent les jeunes filles", citando Musset): c'è la *Träumerei* di Schumann, i due più famosi *Impromptus* di Schubert (secondo e terzo dell'Opera 90), il *Notturmo* in do diesis minore di Chopin, il *Clair de lune* di Debussy e perfino la Bagatella "Für Elise" di Beethoven (che, come ha dimostrato Luca Chiantore in un recente libro, totalmente di Beethoven non è). Quella di Chung sembra quasi una scommessa: è come se ci dicesse "vi faccio ascoltare un repertorio inflazionato, provando a depurarlo di qualsiasi manierismo". Sembra di ascoltare molte di queste pagine per la prima volta, grazie a un candore di sguardo che si nutre di un rifiuto totale di effetti plateali e tic interpretativi. La timbrica è fatata, ma non c'è mai ricercatezza sibaritica fine a se stessa. Che si tratti delle Variazioni "Ah, vous dirai-je maman" di Mozart, dell'*Arabesque* di Schumann o del *Canto d'autunno* di Čajkovskij, in Chung c'è sempre un profondo equilibrio fra concretezza (anche nella chiarezza dell'articolazione) e astrazione onirica.

— 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"

IL TUTÙ DAI FIGURINI ALLA REALIZZAZIONE

Sartoria del Teatro alla Scala impegnata
a preparare i tutù di *Coppélia*, 1951



Costume simbolo del balletto classico, il tutù richiede una complessa lavorazione per una sartoria teatrale. Tra quelli conservati alla Scala, il più antico risale al 1946, e sono del 1951 i costumi di *Giselle* che vanno in scena ancora oggi

Tutù è un termine di origine francese e indica un costume di scena indossato dalle danzatrici nel balletto classico. Nato nel 1832 con la *Sylphide*, capostipite del balletto romantico, il tutù ha creato uno stile che ha segnato il mondo della danza per più di un secolo ed è ancora oggi l'elemento di abbigliamento divenuto emblema della ballerina di danza "classica". Esistono due principali tipi di tutù: il tutù lungo, o romantico, e il tutù corto, o classico.

La costruzione di entrambi si appoggia su un bustino, liscio o decorato, con maniche o senza, e una baschina di cotone alla quale vengono cuciti i vari strati di tulle o organza; per il tutù corto (o piatto) le strisce di tessuto vengono tagliate con adeguati calcoli, per poi essere confezionate mediante accorgimenti che si tramandano in sartoria; il giro del tutù si appoggia sulle anche della ballerina.

Gli strati di tulle, inoltre, hanno pesi e consistenze diverse: dall'estrema leggerezza di quelli del tutù romantico alla solidità e rigidità di quelli del tutù classico. Il busto, sia esso del tutù corto o lungo, non subisce variazioni.

Tra gli oltre duemila costumi storici conservati oggi presso la sartoria dell'Ansaldo del Teatro alla Scala sono presenti anche dei tutù. Il più antico è del 1946, prodotto per il balletto *Coppélia* con coreografia di Aurel Milloss, andato in scena insieme al *Cappello a tre punte* sotto il titolo di *Serata di Balletti*, Stagione 1945/1946, titolo che inaugurò una consuetudine che si fisserà nel tempo. Questo balletto, ovviamente, non fu eseguito sul palcoscenico del Piermarini, perché non era ancora terminata la ricostruzione dopo il bombardamento della Seconda guerra mondiale avvenuto nel 1943, ma si rappresentò presso il Palazzo dello Sport di Milano, durante la stagione estiva di



Fotografia del tutù più antico conservato nella sartoria del Teatro alla Scala, risalente al 1946

balletti. Scene e costumi furono affidati a Nicola Benois, il quale ricopriva anche il ruolo di Direttore Artistico per la stessa stagione estiva dei balletti. La fotografia del meraviglioso tutù del 1946 mostra un corpetto in cotone rosa laminato argento, decorato con pizzo macramè avorio e nastri rosa, maniche in tulle di seta avorio e pizzi argento; la parte inferiore, o piatto (gonna), è formata da vari strati di tarlatana di cotone e balze in seta avorio e pizzi argentei, con nastri rosa e fiori bianchi applicati. Purtroppo, non sono conservate immagini di scena né il figurino di riferimento.

Nell'Archivio Bozzetti e Figurini è però presente un disegno che fa riferimento al tutù già prima del 1946: si tratta di un figurino disegnato da Nicola Benois nel 1940, dove su una annotazione per la sartoria posta di lato si chiede "tutù più corto". Non si conserva, purtroppo, il rispettivo costume.

Fu Alexandre Benois – padre di Nicola, che debuttò alla Scala nel 1926 con la tournée dei Ballets Russes – a disegnare invece i tutù romantici per la *Giselle* andata in scena nel 1951 e che ancora oggi va in scena con quegli stessi costumi, tranne dove l'usura ha richiesto un nuovo lavoro sartoriale, una nuova realizzazione.



Figurino di Vera Marzot per Carla Fracci per l'opera *Guglielmo Tell*, 1988



Figurino di Nicola Benois per il balletto *La bottega fantastica*, 1940

La stessa Carla Fracci indossò sin dalla sua prima *Giselle*, nel 1958, i costumi ideati da Alexandre Benois. Solitamente ai lati dei disegni sono presenti delle annotazioni tecniche, delle indicazioni necessarie alla sartoria per realizzare un qualsiasi costume. Infatti, il lavoro che intercorre dal disegno alla realizzazione del prodotto sartoriale è il frutto di una intensa collaborazione tra il costumista (o figurinista, come veniva chiamato sino alla metà degli anni Sessanta circa) e la sartoria. Fu proprio Nicola Benois nel 1939 a inaugurare una sartoria interna alla Scala in quanto, succeduto a Caramba (ovvero Luigi Sapelli), venne nominato Direttore dell'allestimento scenico dal 1937 al 1970. Il primo responsabile della sartoria del Teatro alla Scala del dopoguerra fu Arturo Brambilla. Si conserva in Archivio Fotografico una fotografia del 1951, scattata mentre la sartoria era impegnata nella produzione dei tutù per il balletto *Coppélia* alla presenza di Nicola Benois. Anche nell'opera lirica sono presenti degli esempi di tutù, uno per tutti il *Guglielmo Tell* del 1988, serata inaugurale del 7 dicembre. Vera Marzot costumista

disegnò un tutù romantico etereo, delicato, proprio per Carla Fracci, come indicato sul figurino. L'elegante tutù fu realizzato con maestria dalla sartoria del Teatro alla Scala, con la supervisione dell'attenta costumista.

— LUCIANA RUGGERI

Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala - Bozzetti, figurini, documenti e costumi storici

— RITA CITTERIO

Responsabile Magazzino Costumi del Teatro alla Scala

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



LEONARDO DUCA

Classe 1996, Leonardo Duca è appena entrato nelle file dei violoncelli scaligeri, dove in pochi mesi si è misurato con un vastissimo repertorio

L'orchestra di un teatro è un'entità viva, dove coesistono la tradizione e lo slancio verso il futuro. Leonardo Duca, classe 1996, nuovo Violoncello della Scala, appartiene senz'altro a quest'ultima categoria: la sua formazione, divisa fra l'Italia e l'estero, gli ha permesso di brillare in numerosi concorsi e audizioni, arrivando a meno di trent'anni all'ambitissimo posto alla Scala.

CM Come è entrata la musica nella sua vita?

LD C'è sempre stata, perché provengo da una famiglia di musicisti: mio padre, Renato Duca, è stato il Corno inglese della Scala fino al novembre scorso. Io ho iniziato da bambino a studiare violoncello: curiosamente le mie primissime lezioni le ho avute con uno dei miei attuali colleghi in Teatro, Simone Groppo. La decisione di farne la mia professione a tempo pieno l'ho presa soltanto alla fine delle scuole superiori, quando fra tutte le alternative la più ovvia è stata la musica. A ogni modo, non ero un enfant prodige come certi talenti precoci che si vedono in giro, e fino all'ultimo so che avrei potuto scegliere un'altra

strada: frequentando il Liceo Scientifico mi affascinava molto la fisica, ad esempio. Ho frequentato per un paio d'anni il Conservatorio di Reggio Emilia, finché non ho iniziato a seguire l'insegnante che mi ha formato più di tutti, Giovanni Gnocchi: prima con i corsi a Fiesole, poi nella sua classe al Mozarteum di Salisburgo, esperienza che mi ha cambiato la vita e mi ha formato come musicista e come persona. Non credo di avere molto più talento di altri, ma il duro lavoro che ho imparato a fare nella sua classe ha dato dei risultati: dopo tante audizioni andate bene, ho ottenuto un posto a tempo determinato all'Orchestra del Mozarteum.

CM E a ventisette anni arriva alla Scala. Come è stato l'impatto?

LD Una grande sfida. Il periodo di prova è pensato come una sorta di stress-test, in cui si fanno tutte le produzioni in cartellone. La mole di lavoro è notevole, e capire come gestirla fa parte della sfida. Adesso che sono stato confermato, entrerà a far parte delle rotazioni dei turni di riposo interni alla fila: per noi

che facciamo un lavoro artistico, è fondamentale trovare un buon equilibrio fra studio e riposo, ne va della qualità dell'orchestra. Un'opera come *Guillaume Tell*, per esempio, dura cinque ore: per poter reggere e suonare al meglio è necessario essere freschi e riposati.

CM In tutto quello che ha fatto dall'inizio del periodo di prova, a settembre, fino a ora, cosa ha trovato più impegnativo?

LD Mi viene in mente *Peter Grimes*, che è stato molto impegnativo, per via di una scrittura che non avevo mai affrontato prima. Certo, per violoncello avevo già eseguito qualcosa di Britten, ma suonare la musica sinfonica – o da camera – è molto diverso che suonare un'opera, anche quando si parla dello stesso autore: l'esperienza in un'orchestra d'opera è una cosa che va anche costruita, perché hai bisogno di certe qualità che non sono innate.

CM Restando sul Novecento, ha affrontato anche il quarantennale di una prima di Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y luz* è un lavoro ormai storicizzato, molto legato a Milano, con molte peculiarità nell'organico e nella scrittura.

LD È stato molto curioso, a partire dalla presenza del nastro magnetico: all'inizio credevo che fosse quasi una registrazione. Invece no, era una cosa che veniva gestita e suonata, e ogni sera era diversa – una parte musicale che aveva un suo senso autonomo. Il linguaggio, poi, non era dei più accessibili, anche per un addetto ai lavori. Anche se non sono nuovo alla contemporanea, è stata una novità per me.

CM Ha invece molta esperienza con la musica di Mozart, avendola suonata spesso proprio a Salisburgo. Che distanza c'è fra il Mozart salisburghese e quello scaligero?

LD Entrambe le opere messe in scena quest'anno, *Le nozze di Figaro* e *Die Entführung aus dem Serail*, mi sono piaciute molto. Tuttavia, ho notato alcune differenze sostanziali nella loro esecuzione, principalmente legate all'organico orchestrale. Le orchestre da camera, come quella del Mozarteum e la Camerata Salzburg, permettono di affrontare Mozart in modo più agile e flessibile. Al contrario, i teatri d'opera come la Scala hanno esigenze diverse: tante riprese, molti spettacoli, sono dinamiche che influiscono. Ho apprezzato, però, l'organico più piccolo che è stato scelto in entrambi i casi: eravamo quattro violoncelli. Tutti e due i direttori, poi, erano comunque molto attenti al linguaggio di Mozart, senza snaturarlo o appesantirlo: tra le altre cose, è stato molto bello, nelle *Nozze*, che ci fosse un violoncello destinato al basso continuo, senz'altro un segno di attenzione alla prassi.

CM A proposito di prassi, una delle novità del titolo di apertura della Stagione, il *Don Carlo*, è stata quella di far eseguire a tutta la fila dei violoncelli un passo tradizionalmente di solo, in corrispondenza di "Ella giammai m'amò". Come l'ha vissuto?

LD Conoscevo il passo del *Don Carlo* come passo solo, perché nella mia esperienza di audizioni d'orchestra mi è capitato di studiarlo. A quanto pare, però, Verdi aveva concepito il passo per tutti, per la sezione. La volontà di Chailly di far eseguire il passo a tutta la fila dei violoncelli è stata quindi molto interessante. Ha sacrificato un po' della flessibilità e dell'espressività che un violoncellista solista può dare al brano, ma il suono di tutti i violoncelli era davvero bellissimo. Un momento di grande suggestione ed emozione.

CM Cosa si aspetta dal futuro in Scala?

LD Sicuramente mi aspetto di fare tanta esperienza. Lavorare in un teatro che propone così tanti titoli diversi e di altissimo livello è una grande fortuna. Poter suonare sia musica sinfonica che opere, dal barocco al contemporaneo, è un'opportunità fantastica per accrescere le mie capacità di violoncellista e di musicista in generale. Sono sicuro che i prossimi anni saranno pieni di momenti indimenticabili.

— CARLO MAZZINI

Presidente onorario della Conferenza Nazionale degli Studenti dei Conservatori, diplomato in Composizione, attualmente studia Direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Milano, di cui è anche membro del CdA



TEATRO ALLA SCALA

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	GUILLAUME 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		<i>Progetto Accademia</i> IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE Musica di Nino Rota da 4 al 18 settembre 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	
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
MADINA Coreografia di Mauro Bigonzetti Musica di Fabio Vacchi dal 28 febbraio al 9 marzo 2024	MEMENTO Coreografia di Simone Valastro Musica di Max Richter e David Lang dal 7 al 18 febbraio 2024	
LA BAYADÈRE Coreografia di Rudolf Nureyev Musica di Ludwig Minkus dal 26 maggio al 21 giugno 2024	GALA FRACCI Terza edizione 19 aprile 2024	SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA 18 maggio 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 Vallini 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