



TEATRO ALLA SCALA

VA PENSIERO

Il mito della Scala
tra cronaca e critica

“Io non sono che un critico”

Jago, dall' *Otello* di Giuseppe Verdi, Atto I, Scena I



VA PENSIERO

Il mito della Scala
tra cronaca e critica



Mostra promossa da
Fondazione Teatro alla Scala

Presidente
Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri
Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Francesco Micheli
Aldo Poli

Dominique Meyer
Sovrintendente e Direttore Artistico

Riccardo Chailly
Direttore Musicale

Maria Di Freda
Direttore Generale



Mostra organizzata da
Museo Teatrale alla Scala

Direttore Operativo
Donatella Brunazzi

Organizzazione e amministrazione mostra
Massimo Ferrario
Francine Garino
Matteo Sartorio

Partner del Museo Teatrale alla Scala



Museo Teatrale alla Scala
6 novembre 2020 - 30 maggio 2021

VA PENSIERO Il mito della Scala tra cronaca e critica

Curatela, direzione artistica
e progetto di allestimento
Pier Luigi Pizzi

Assistente alla curatela e redazione testi
Mattia Palma

Assistente all'allestimento
Valentina Dellavia

Coordinamento scientifico
Franco Pulcini, Paolo Besana

Coordinamento generale
Donatella Brunazzi

Ricerca iconografica
Matteo Sartorio

Progetto grafico mostra
Emilio Fioravanti, G&R associati

Progetto fotografico
Giovanni Hänninen
assistente **Dario Scalco**

Progetto e realizzazione video
Francesca Molteni
Claudia Adragna - MUSE Factory
of Projects

Progetto illuminazione
Marco Filibeck

Realizzazione luci
Andrea Giretti
Fabio Rossi

Realizzazione allestimento
Allestimenti Arianese

Stampa digitale
Colordielle, Alfredo Bocciarelli

Fotografie
©**Rudy Amisano // Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
©**Marco Brescia // Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
©**Brescia e Amisano // Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
©**Giovanni Hänninen / Museo Teatrale**
alla Scala
©**Lelli e Masotti / Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
©**Erio Piccagliani / Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
©**Andrea Tamoni / Archivio fotografico**
Teatro alla Scala

Immagini
Archivio Amici della Scala
Archivio fotografico - Teatro alla Scala
Archivio Mauro Balestrazzi
Archivio Museo Teatrale alla Scala
Archivio storico - Teatro alla Scala
Archivio storico - Opera di Roma
Fototeca civica città di Alessandria

Traduzioni
Christopher Owen - inglese
Ginevra Viscardi - francese

Catalogo edito da
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile Editoriale
Franco Pulcini

Testi
Paolo Besana, Angelo Foletto
Mattia Palma

Progetto grafico
Emilio Fioravanti, G&R associati

Stampa
Galli Thierry, Milano

RINGRAZIAMENTI

Per la collaborazione all'allestimento

Elena Fumagalli
Responsabile Archivio fotografico
Teatro alla Scala
con **Davide Massimiliano**

Andrea Vitalini
Responsabile Archivio Storico
Teatro alla Scala
con **Luciana Ruggeri**

Cesare Freddi
Responsabile Archivio musicale
Teatro alla Scala

Franco Malgrande
Direttore allestimento scenico
Teatro alla Scala

Elio Brescia
Assistente Direttore Allestimento scenico
Teatro alla Scala

Luciano Di Nicuolo
Responsabile Reparto Attrezzisti
Teatro alla Scala

Marco Morelli
Direttore Tecnico **Teatro alla Scala**

Mario Pan
Responsabile manutenzione immobili
e impianti **Teatro alla Scala**

Michela Songini
Responsabile prevenzione, igiene
sicurezza **Teatro alla Scala**

con la collaborazione degli studenti
del Triennio del corso di Scenografia,
Nuova Accademia di Belle Arti di Milano
Francesca Amato, Ingrid Benetti,
Erica Chilò, Chiara Guarino,
Gaia Lazzari

Si ringrazia per i contributi filmati



La Scala riflette su se stessa e si racconta. La mostra che presentiamo è la conclusione di un trittico che invita i visitatori a ripensare la loro immagine del Teatro approfondendo alcuni tratti storici ed alcune costanti culturali. Nel 2018 “La magnifica fabbrica – 240 anni del Teatro alla Scala da Piermarini a Botta”, a cura di Fulvio Irace e Pierluigi Panza, aveva ripercorso le vicende architettoniche della Scala da Piermarini a Sanquirico e Secchi fino alla recente ristrutturazione di Mario Botta, presentando al pubblico il progetto della nuova torre di via Verdi. Il 2019 è stato l’anno dell’indagine sulla composizione sociale del pubblico con “Nei palchi della Scala – Storie Milanesi” a cura di Pier Luigi Pizzi: una mostra che trasformava in dovizia d’immagini un’approfondita ricerca sui passaggi di proprietà di ogni singolo palco realizzata in sinergia con il Conservatorio di Milano e la Biblioteca Braidense con il coordinamento di Franco Pulcini. Oggi Pier Luigi Pizzi ci guida in un nuovo percorso particolarmente ricco di suggestioni: lo scambio tra

l’ambiente musicale e quello letterario e giornalistico, dalle influenze di poeti e romanzieri sui compositori e sui colleghi librettisti all’agone della critica sui quotidiani. È un modo per raccontare storiche querelles e approfondire il ragionamento su alcuni spettacoli storici, ma anche per inquadrare meglio la posizione di un teatro sorto in una capitale culturale che ha fatto dell’editoria e del giornalismo uno dei suoi tratti distintivi. L’immagine complessiva che emerge dal lavoro di questi anni è quella di un teatro che assume la funzione di crocevia delle forze sociali e culturali che attraversano una città che è essa stessa, fin dal nome, terra di mezzo. Nel percorso disegnato da Pizzi la pluralità delle voci di scrittori, poeti, cronisti e critici rispecchia la complessità di una vicenda artistica e culturale il cui sviluppo non si è mai arrestato.

Dominique Meyer
*Sovrintendente e Direttore Artistico
del Teatro alla Scala*



Sommario

- Presentazione
- 7 **Dominique Meyer**
- 11 **Va pensiero**
Pier Luigi Pizzi
- 12 **Scrivere il melodramma**
Mattia Palma
- 17 **La Scala e la stampa: un teatro nella città dell'editoria**
Paolo Besana
- 22 **Dal dramma al melodramma: le fonti letterarie
dei compositori**
- 34 **Quarto potere: il rapporto tra la Scala e la stampa**
- 36 **Le riforme di Toscanini**
- 40 **La tournée americana**
- 41 **Il Tristano di Appia**
- 42 **Un *Ring* borghese**
- 50 **Wozzeck: dai fischi al trionfo**
- 54 **Opera o cronaca?**
- 59 **Automobili in scena**
- 60 **Teatro di idee**
- 62 **Spostamenti d'epoca**
- 64 **Una *Bohème* storica**
- 66 **La Russia di Strehler**
- 69 **Il terzo atto di *Lulu***
- 70 **Due *Aide***
- 76 **Spettacolarità o stilizzazione?**
- 80 **Una questione linguistica**
- 82 ***Traviata* a confronto**
- 91 **Divine, ma non per tutti**
- 92 **Le eroine di Carla Fracci**
- 94 **I mondi di Béjart**
- 96 **L'eroticismo del *Boléro***
- 98 **Un esercito di prodi... l'un contro l'altro armati**
- 102 **40 anni di Premio Abbiati**
Angelo Foletto
- 122 **La Scala nella letteratura**



pier luigi pizzi



donatella brunazzi



mattia palma



valentina dellavia



emilio fioravanti



matteo sartorio



giovanni hänninen



paolo besana



franco pulcini

Va pensiero

Un anno fa si inaugurava la mostra sui palchi, in un museo molto diverso da oggi, senza distanziamenti da rispettare né norme da osservare per contenere il contagio. Il gruppo non è cambiato. Anzi, se prima eravamo una squadra, ora siamo un'allegria brigata di amici sempre desiderosi di rimettersi al lavoro. Al punto che, dopo il successo dell'ultima mostra, non è passato molto tempo perché venisse fuori una nuova idea, per portare avanti e arricchire il nostro discorso sulla Scala.

L'idea era una conseguenza naturale del nostro progetto sui palchi: se nella mostra precedente si parlava del ruolo sociale della Scala, in questa i tempi erano maturi per parlare del suo ruolo intellettuale. Ecco quindi da dove nasce la voglia di indagare il rapporto della Scala con la parola scritta, che sia letteraria, critica o giornalistica. Un'occasione per ripercorrere alcuni momenti fondamentali della storia del Teatro e del melodramma stesso.

Nell'Ottocento l'attività di un teatro era assai influenzata dalla letteratura: bisognava conoscere le nuove uscite, sapere di cosa si discuteva nei salotti letterari più influenti, essere aggiornati sui gusti del pubblico. L'obiettivo era riuscire a selezionare le fonti giuste da affidare ai compositori, perché fossero sempre in sintonia con lo spirito del tempo. Non c'è da stupirsi che Verdi si ispirasse per le sue opere ai drammi di Hugo e di Schiller, o di Shakespeare, che allora incontrava una nuova fortuna; Boito invece guardava a Goethe, e tanti altri guarderanno poi a Verga, a d'Annunzio e così via. Del resto stiamo parlando di uno scambio che c'è sempre stato, se si pensa ai tanti melodrammi barocchi che traggono ispirazione dai poemi epici del Tasso e dell'Ariosto.

Nel Novecento invece il rapporto con la parola scritta si è spostato via via verso il giornalismo, il “quarto potere”. Studiando il rapporto dei cronisti e dei critici con le attività della Scala, ci siamo resi conto della complessità di alcuni momenti che hanno rappresentato una svolta nella vita culturale di questo Teatro. Ci è sembrato interessante mettere a confronto varie edizioni di certe opere, soprattutto dal repertorio più popolare, per capire meglio l'evoluzione del discorso interpretativo nelle diverse letture, quindi regie. Ecco, proprio la regia è passata a un certo punto in primo piano. Per far capire la portata di tali risultati, abbiamo voluto dare spazio alle battaglie che sono nate in seguito a proposte di teatro per il quale forse il pubblico non era preparato.

Il titolo che la mostra ha assunto quasi naturalmente è “Va pensiero”: una formula che in qualche modo riassume tutti questi concetti e che rimanda a un canto di speranza di cui oggi abbiamo un enorme bisogno. Inevitabilmente il nostro modo di lavorare negli ultimi mesi è molto cambiato. Eppure la scoperta delle videoconferenze ci ha aiutato e forse il lungo lockdown che abbiamo vissuto, per certi versi terribile, ci ha permesso di approfondire i tanti spunti che emergevano continuamente. In quelle settimane di chiusura, in cui la pandemia infuriava, il lavoro ci ha permesso di sopportare la reclusione e di mantenere viva la curiosità per questi temi, che mi auguro possano sollecitare la riflessione dei visitatori.

Pier Luigi Pizzi
Curatore della mostra

Scrivere il melodramma

Se potessimo sintetizzare in un'equazione il rapporto tra l'opera e la parola scritta, potrebbe essere: "opera *più* scrittura *uguale* pensiero". Nel corso dei suoi quattro secoli di vita, il melodramma ha saputo includere nelle sue logiche alcuni momenti cruciali della storia del pensiero, prendendo in prestito contenuti letterari, critici e giornalistici, cogliendo le tendenze culturali offerte dallo spirito del tempo con una tale forza artistica, che ancora oggi certi periodi storici si comprendono più a fondo grazie all'eco che risuona nelle partiture.

Fino a circa un secolo fa, un teatro come la Scala doveva innanzitutto presentare opere nuove. Questa attività richiedeva a compositori e impresari grande attenzione verso il panorama letterario nazionale e internazionale, perché ogni volta si scegliesse un soggetto in linea con il gusto corrente. Non è un caso che molti dei capolavori entrati stabilmente nel repertorio traggano ispirazione dalle letture che circolavano nei salotti letterari più influenti e *à la page* di allora.

Ad esempio, opere come *I Masnadieri* o *Macbeth* di Verdi, tratte rispettivamente da un dramma di Schiller e da una tragedia di Shakespeare, erano il risultato dei continui scambi e confronti tra il compositore e Andrea Maffei, animatore insieme alla moglie Clara del più vivace salotto milanese, nonché traduttore di Schiller e Shakespeare, oltre che di Byron, Milton, Goethe e tanti altri. Un'altra figura che per tutta la vita ha incarnato questo scambio tra parola scritta e opera, tra pensiero letterario e melodramma, è Arrigo Boito: librettista,

compositore, Boito fu un intellettuale dalla vocazione europeista capace di riversare i risultati delle sue ricerche nelle opere che componeva, come Mefistofele, o di cui scriveva il libretto, come *Otello* e *Falstaff*, gli ultimi capolavori teatrali di Verdi.

Spesso l'opera è stata spinta su nuove strade grazie a poetiche letterarie anche molto diverse tra loro. Purtroppo d'Annunzio finì per non collaborare con Puccini, ma le sue creazioni hanno ispirato Pizzetti, Mascagni, Zandonai, Montemezzi, Malipiero, Debussy e Honegger. Allo stesso modo il verismo di Verga è alla base di una delle opere più eseguite e discusse della storia della musica italiana: *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Anche il teatro, assai vivo nel periodo a cavallo fra Otto e Novecento, prima dell'avvento del cinema, ha passato all'opera molti soggetti, se si pensa a Sem Benelli, Victorien Sardou, David Belasco e tanti altri.

Nei primi decenni del Novecento qualcosa inizia a cambiare: rispetto alle epoche precedenti si presentano meno opere nuove, e quelle che vanno in scena fanno più fatica a entrare in repertorio. Dunque nei teatri diventa una consuetudine riproporre sempre più spesso i grandi capolavori del passato; al punto che, per evitare il rischio della monotonia che si prova nel rivedere ogni volta lo stesso spettacolo, emerge l'esigenza di una nuova figura professionale che sia responsabile della messinscena: il regista.

Così, il dibattito culturale intorno al melodramma affianca alla discussione sull'opera quella sulla sua

realizzazione scenica e, a partire dal secondo dopoguerra, figure come Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Giorgio De Lullo, Luca Ronconi, insieme ai loro scenografi e costumisti, impongono dei nuovi canoni teatrali. Queste nuove interpretazioni dei titoli del repertorio permettono di scoprire punti di vista inattesi: la routine degli allestimenti si disperde, gli spettatori smettono di concentrarsi solo su come i cantanti intonano una nota e vengono posti di fronte a nuovi modi di concepire le opere che conoscono da tutta la vita. Nei casi più riusciti, i direttori d'orchestra collaborano con i registi per concepire spettacoli coerenti dal punto di vista sia visivo sia musicale.

Questo approccio, che si potrebbe definire rivoluzionario, stimola la nascita di una critica musicale capace di approfondire gli aspetti legati all'esecuzione e alla messinscena: diversi critici e musicologi si sforzano di trovare una sintesi tra i molteplici aspetti dello spettacolo, per spiegare ai lettori tanto i trionfi quanto i fiaschi, nel tentativo di inserire l'interpretazione di un'opera in un dibattito più ampio. Tali tendenze vengono intese da alcuni commentatori particolarmente attenti non come semplici provocazioni, ma come vere e proprie rotture di cui, da quel momento in avanti, bisognerà tenere conto. Il lavoro di intellettuali come Fedele d'Amico, Franco Abbiati, Massimo Mila e altri diventa così uno strumento per vincere la refrattarietà naturale che spesso il pubblico del melodramma mostra di fronte alle novità.

In questo processo lungo e complesso non sono mancate le battaglie, soprattutto in un teatro reattivo

come la Scala. Teatro d'*élite*, teatro popolare, teatro nato per i palchettisti, per gli abbonati, per i loggionisti: la Scala ha avuto ogni tipo di rapporto con il suo pubblico, i cui entusiasmi e malumori, quando non addirittura proteste, in molti casi hanno trasformato la sala quasi in uno stadio, più che un luogo dove ci si riunisce per ascoltare un'opera d'arte. Del resto non è una novità che le passioni scatenate negli spettatori durante una serata all'opera siano incontrollate. Verdi stesso, esasperato dopo la prima milanese del *Don Carlo*, arrivò a definire la Scala "quella maledetta bottega".

Nella sua lunga storia la Scala conta numerosi *succès de scandale*, che hanno stimolato discussioni e dibattiti assai fecondi. Non si possono non citare alcuni celebri esempi: dal fiasco della *Norma* di Bellini, che non rispettava certe convenzioni ritenute indispensabili, al *Mefistofele* di Boito, a *Madama Butterfly* di Puccini, fino ad arrivare alla tormentata prima scaligera del *Wozzeck* di Alban Berg del 1952, in cui il direttore Dimitri Mitropoulos fu addirittura costretto a rivolgersi direttamente al pubblico, pregando gli spettatori dissenzienti di aspettare la fine dell'atto per fischiare, vista l'enorme concentrazione richiesta dalla partitura.

Sempre negli anni cinquanta del secolo scorso, alcune opere nuove scandalizzarono il pubblico a causa del loro realismo marcato. *Il console* di Gian Carlo Menotti secondo molti scivolava nella cronaca nera, per il suicidio finale della protagonista Magda che si attacca al rubinetto del gas; *La gita in campagna* di Mario Peragallo, tratta da un racconto di Moravia, prevedeva la presenza

di un'automobile in scena che scatenò le ire degli spettatori, al punto che qualcuno arrivò a lanciare un paio di ciabatte addosso al compositore.

Ma gli scandali più eclatanti si devono forse alle proposte di alcuni registi provenienti dal mondo della prosa. Alla fine del primo atto della *Traviata* messa in scena da Luchino Visconti, molti spettatori rimasero sconcertati nel vedere Maria Callas togliersi le scarpe sul palcoscenico, così come davanti ad altri dettagli che Visconti e la Callas avevano stabilito per entrare nella psicologia di Violetta: molti li liquidarono come verismi eccessivi, ma per altri si assisteva finalmente a un nuovo modo di concepire la messinscena di un'opera, con elementi di regia che permettevano agli spettatori di riconoscersi nei personaggi. Eppure, una parte del pubblico e della critica si è sempre rifiutata di accettare qualsiasi intrusione della realtà nella sacra scena del melodramma. Ancora oggi è così, se si pensa allo scandalo delle zucchine affettate in scena da Alfredo-Piotr Beczala nella *Traviata* allestita nel 2013 da Dimitri Tcherniakov. Del resto, a volte il confine tra una proposta innovativa e una trovata sterile non è semplice da individuare.

Spesso a teatro è difficile andare oltre le proprie aspettative. Molti restano ancorati a un'idea troppo rigida di come un'opera si debba rappresentare: un'idea spesso nostalgica, legata ai ricordi giovanili o alle prime impressioni che non si riescono a dimenticare. Invece è proprio la capacità di alcuni registi di rompere con le tradizioni che ha aperto la strada a nuove interpretazioni prima impensabili. Ad esempio, alla

Scala è stato rivoluzionario il modo di intendere la *Tetralogia* di Richard Wagner da parte di Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi che, nel 1974, spiazzarono il pubblico e la critica con un'ambientazione borghese da dramma ottocentesco della saga dei Nibelunghi. Una lettura che ha fatto storia, ripresa appena due anni dopo nel famoso *Ring* del centenario di Bayreuth di Pierre Boulez e Patrice Chéreau, e con effetti che si vedono ancora oggi anche in altri titoli wagneriani, se si pensa al *Lohengrin* "freudiano" messo in scena da Claus Guth nel 2012.

Un altro pregiudizio sul mondo dell'opera, e in particolare sulla Scala, vuole che gli allestimenti debbano essere il più possibile fastosi. Non stupisce quindi che quando Giorgio De Lullo e Pier Luigi Pizzi presentarono la loro *Aida* "intimista" nel 1972, pochi anni dopo la versione spettacolare di Franco Zeffirelli, il pubblico sia rimasto perplesso, per non dire deluso dalle scene rigorosamente austere di Pizzi, con cui non si voleva stupire gli spettatori con effetti sfarzosi. Oggi le tendenze minimaliste sono assai diffuse e accettate, tanto che molti registi e scenografi ne hanno fatto una vera e propria cifra stilistica.

Davanti ai tradizionalisti in rivolta, diversi critici e giornalisti si sono sentiti spesso chiamati in causa per difendere questi coraggiosi tentativi di svecchiamento dell'opera.

Nella storia della Scala è difficile trovare una produzione che abbia messo tutti d'accordo. Ci sono spettacoli che il pubblico ama su cui la critica solleva dubbi, e spettacoli che il pubblico contesta e la

critica difende: l'unanimità all'opera non esiste, soprattutto nel "paese del melodramma". Ma sono proprio queste contrapposizioni che stimolano un pensiero attuale e vivace sul teatro d'opera, un pensiero capace di far dire ancora qualcosa ai tanti capolavori del nostro repertorio.

Mattia Palma



Sala stampa,
7 dicembre 2015

La Scala e la stampa: un teatro nella città dell'editoria

*Mille vati al suolo io stendo
con un colpo di giornale*

Luigi Romanelli, La pietra del paragone

Che si possa in generale parlare di musica è una prima questione controversa; allestire una mostra sul discorso intorno alla musica sembra un azzardo ulteriore; eppure nella vasta ricognizione dell'identità scaligera che il Museo Teatrale ha tentato nel corso degli anni iniziando dalla storia architettonica e proseguendo con quella sociale e mondana non poteva mancare un doppio sguardo sul rapporto tra musica e parole: le parole dei libretti su cui la musica si costruisce e le parole che dalla musica discendono in forma di suggestioni letterarie o commenti critici. L'impegno è ancora maggiore considerati gli spazi esigui di un museo-salotto, scrigno o bomboniera: e qui soccorre l'ironia di Pier Luigi Pizzi, capace con uno sguardo, un accenno di indicare universi di discorso più vasti. Eppure questa terza anta del trittico evidenzia un tratto specifico dell'identità scaligera: l'essere la storia del Teatro intrecciata con un mondo editoriale fertile e variegato come quello milanese.

Nell'itinerario della mostra le sezioni sulla letteratura all'origine dei libretti e sulla critica degli spettacoli sono disposte in successione temporale per sottolineare il passaggio avvenuto un secolo fa dal teatro che produce opere nuove al teatro che rappresenta opere di repertorio: questa suddivisione deve tuttavia essere intesa come una semplice indicazione per orientarsi in una mappa complessa. Il legame della Scala con il mondo delle lettere ha infatti radice in alcuni caratteri specifici di Milano, nell'Ottocento come oggi: città di editori, di librai, di giornali, e città delle case editrici musicali. Parole e musica dell'opera italiana dell'Ottocento nascono qui: la casa Giovanni Ricordi, nata nel 1808 e tuttora operante, sarà la più longeva in

una schiera che comprende in epoca napoleonica Re e Luigi Scotti-Carlo Bordoni, durante la restaurazione Artaria (poi trasferita a Novara), Bertuzzi, Carulli, Monzino, Lucca e più tardi Canti, che stampa soprattutto metodi e trattati. Nella seconda metà dell'Ottocento compaiono pubblicazioni miste che includono una parte letteraria e una composizione musicale: a Milano dal 1868 si legge il settimanale "Euterpe", dal 1854 "Il trovatore" e dal 1872 la "Palestra Musicale". Se in tutta Italia le case editrici musicali si moltiplicano, specializzandosi variamente in generi e repertori (a Milano Bertarelli pubblica solamente musica sacra, Martinenghi canzoni e ballate raccolte nei numeri di "Milano Musicale"), le grandi case nazionali Lucca (editore italiano di Meyerbeer e Wagner, assorbito da Ricordi nel 1888), Ricordi (in breve, l'editore di Verdi) e Sonzogno (promotore delle giovani leve) fioriscono a poche centinaia di metri dalla Scala; nel caso di Ricordi, nel celebre "casino" adiacente al teatro. Si tratta di aziende dinamiche, che differenziano l'attività e portano avanti linee artistiche precise influenzando scelte, promuovendo carriere, determinando il gusto e i cartelloni: in breve, i nuovi datori di lavoro dei compositori, assai più che gl'impresari. La poetica della fedeltà al testo che caratterizzerà i direttori musicali della Scala da Toscanini in poi ha radici anche in questa prossimità. Intanto l'unificazione nazionale pone le basi per la protezione del diritto d'autore. Nell'Italia dei cento staterelli, dei confini e delle legislazioni divergenti o assenti era di fatto impossibile assicurare il rispetto, artistico e finanziario, dei diritti del poeta quanto del compositore; la prima legge nazionale a protezione

degli autori è del 1865 e tra i promotori ed estensori del testo conta Giuseppe Verdi, deputato al primo parlamento unitario; e non a caso è a Milano, la città dei Fratelli Treves e di Hoepli, che nasce nel 1882, nella sala dell'orologio di Palazzo Marino, la Società Italiana degli Autori, tra i cui membri più attivi si distingueranno negli anni successivi Tito Ricordi, Edoardo Sonzogno, Giacomo Puccini e Pietro Mascagni. Milano è città di case editrici ma anche di giornali che intervengono con foga nell'attualità musicale. Negli anni trenta si leggono il "Censore universale dei teatri" e "Il barbiere di Siviglia" mentre a partire dal 1842 Tito Ricordi stampa la "Gazzetta musicale di Milano", che per un ventennio si rivolge soprattutto agli specialisti. Quando però nel 1866 Giulio Ricordi promuove la ripresa delle attività dopo una sospensione dovuta all'incandescenza della situazione politica, l'editoriale dell'ex cantante e librettista Antonio Ghislanzoni segna il passaggio dagli "studi tecnici" all'informazione: "Un giornale deve innanzi tutto allettare per farsi leggere". La svolta corrisponde allo sviluppo della critica musicale sulla stampa politica e d'informazione, accolta tra l'altro nella nuova rubrica di rassegna stampa proprio sulla "Gazzetta". Il legame tra la scena musicale e quella politico-patriottica è evidente nella fondazione del quotidiano del pomeriggio "Il pungolo" da parte del giornalista, commediografo e librettista Leone Fortis, che era stato direttore degli spettacoli del Teatro alla Scala. Nato nel 1859, nel fuoco delle guerre d'indipendenza e nei mesi i cui "*Il duce di Scilla* di Errico Petrella su versi di Fortis andava in scena alla Scala, il quotidiano riprendeva il nome di un settimanale cui aveva collaborato tra gli altri Ippolito

Nievo e si proponeva come palestra delle nuove voci letterarie. Fortis contribuiva con editoriali politici e critiche musicali firmate Dottor Verità.

Filippo Filippi, critico e compositore per i tipi di Lucca e Ricordi, dirige la "Gazzetta" per alcuni anni, collabora con "Il Pungolo" (settimanale) e fonda nel 1859 il quotidiano politico "La perseveranza" curando le recensioni degli spettacoli e sostenendo la nuova generazione legata alla scapigliatura. Dieci anni più tardi il garibaldino Amintore Galli assume la direzione di "Euterpe", la rivista della casa Sonzogno, presso la quale lavora anche come direttore artistico dello stabilimento, e diviene critico musicale per "Il Secolo": l'unico critico a cui sia stato intitolato un teatro, appunto l'Amintore Galli di Rimini.

Il fervore critico dei giornali italiani riflette una centralità della musica nel dibattito culturale europeo, alimentata negli anni da filosofi, compositori intellettuali e talvolta grafomani come Wagner o Berlioz, ma anche Schumann o Liszt, e da una schiera di critici che raggiungono fama e influenza continentale come il viennese Eduard Hanslick. Al centro delle discussioni la novità costituita dalla musica di Wagner che approda in Italia con la prima bolognese di *Lohengrin* nel 1871, propiziata dal poeta e critico musicale Enrico Panzacchi che sarà tra i primi collaboratori della pagina culturale del "Corriere". La querelle Verdi-Wagner resta in scena per anni (una penosa appendice la si è vista persino in occasione dell'anno verdiano-wagneriano 2013) e origina tra l'altro un celebre scambio epistolare tra Verdi e il direttore d'orchestra Hans von Bülow che aveva espresso opinioni sprezzanti in particolare sul *Requiem*.

Anni dopo, registrata l'opinione di Brahms che riteneva la Messa l'opera di un genio, Bülow aveva scritto un messaggio contrito a Verdi ottenendo una risposta magnanima: "non è il caso di parlare di pentimenti e di assoluzioni! Se le vostre opinioni d'una volta erano diverse da quelle d'oggi, voi avete fatto benissimo a manifestarle; né io avrei mai osato lagnarmene. Del resto, chi sa... forse avevate ragione allora".

Nel 1876 Eugenio Torelli Viollier, già critico teatrale, e Riccardo Pavesi fondano "Il Corriere della Sera", con sede in Galleria Vittorio Emanuele. Il braccio destro e successore (dal 1900) di Torelli è Luigi Albertini, vicino al mondo del melodramma anche per ragioni familiari avendo sposato la figlia di Giuseppe Giacosa. Nel 1920, aggiunto alla direzione del quotidiano lo scanno di senatore, Albertini è architetto insieme ad Arturo Toscanini e al sindaco socialista Caldara della trasformazione del Teatro alla Scala in ente autonomo. Intorno al volgere del secolo nascono i primi supplementi: "La domenica del Corriere", insieme all'"Illustrazione italiana" fondata dai Fratelli Treves già nel 1873, racconta la Scala della musica ma anche della mondanità mentre Giacosa guida l'inserito letterario "La lettura". Con Albertini il Corriere introduce il carattere "elzeviro" per gli articoli di argomento letterario, mentre di musica si occupa Gaetano Cesari.

L'antifascista Albertini viene allontanato nel 1925: il "Corriere" del ventennio, le cui pagine politiche sono ridotte a veline governative, vive del prestigio dei suoi collaboratori culturali, tra i quali il giovane Dino Buzzati che nel dopoguerra sarebbe divenuto tra l'altro librettista per Luciano Chailly. Il direttore Ugo Ojetti imposta la struttura della terza pagina, destinata a

ospitare l'elzeviro, i reportage e poi le recensioni.

Intanto il panorama editoriale milanese si arricchisce di un nuovo tassello importante nel 1921, con la nascita della nuova Arnoldo Mondadori con sede in città.

Nel dopoguerra la Scala viene investita, dal sindaco Greppi e in qualche misura dall'intero Paese, del compito di rappresentare la ricostruzione di un'Italia prima umiliata dalla dittatura e poi ferita dal conflitto. Dal 1951 l'inaugurazione della stagione viene anticipata al 7 dicembre, giorno di Sant'Ambrogio, accentuando il processo di identificazione del Teatro con la città di Milano. La prima diventa la vetrina delle creazioni della moda milanese decisa a togliere lo scettro a Firenze, e la personalità di Maria Callas si impone ben oltre la cerchia dei melomani. Della Scala si scrive nelle terze pagine dei quotidiani ma anche sulle riviste di moda, sui rotocalchi e sui settimanali illustrati.

Sui quotidiani è il momento delle grandi firme della musicologia e della cultura: Massimo Mila scrive sulle colonne dell'"Unità" dal 1946 e dell'"Espresso" dal 1955, per passare dal 1967 alla "Stampa", lasciando la rubrica sul settimanale al non meno illustre Fedele D'Amico; Eugenio Montale si trasferisce a Milano nel 1948 e inizia una collaborazione con il "Corriere" aggiungendo le sue cronache scaligere a quelle di Franco Abbiati, che nel 1949 fonda e dirige la rivista "La Scala", e di Eugenio Gara. "Il Giorno", fondato a Milano nel 1956, si assicura la firma di Beniamino dal Fabbro, sarcastico stroncatore della Callas ("La cantante d'Epidauro - meritava un pomidauro", pare che motteggiasse al Giamaica) che gli fa causa e la perde. Tra i frequentatori della Scala, con o senza fischietto, c'è anche Giulio Confalonieri, compositore, musicologo

e critico. Nel 1950 Leo Longanesi fonda il settimanale “Il Borghese” su cui debutta il giovane Piero Buscaroli, singolare mistura di dottrina, umanità ed estremismo politico, poi critico musicale del “Giornale Nuovo” creato nel 1974 da Indro Montanelli. Montanelli chiama anche il giovane Paolo Isotta che occuperà in seguito la posizione di critico del “Corriere della Sera” dal 1980 al 2015. Il 1960 segna un’importante prima volta: la cronaca della prima conquista la prima pagina del “Corriere”. Nel 1977 Lorenzo Arruga fonda la rivista “Musica Viva”, felice palestra di musica e di scrittura per tanta informazione successiva. Il 1976 segna una svolta nel panorama dell’informazione italiana con la fondazione di “Repubblica”, quotidiano romano che struttura però un’attiva redazione milanese.

Negli anni di Paolo Grassi e Claudio Abbado la Scala entra nella cronaca politica: nel 1975 l’opera *Al gran sole carico d’amore* rinfocola le polemiche su musica e impegno civile mai sopite da quando nel 1972 Maurizio Pollini aveva letto un documento contro la guerra in Vietnam prima di un concerto alla Società del Quartetto. La visibilità e il prestigio del Teatro fanno della Prima un palcoscenico privilegiato per manifestazioni e rivendicazioni amatissime dalla stampa: dai volantini per il Cotonificio Valle Susa nel 1965 alla “Falce e martello/borghesi al macello” con lancio di uova di Mario Capanna fino alle litanie di centri sociali, seni animalisti e quote latte degli anni successivi. Nel complesso la centralità della Scala nella vita culturale e civile della città si irradia nelle diverse sezioni dei quotidiani: dalla cultura e spettacoli alla cronaca, alla moda, alla società, alla politica, con firme come Camilla Cederna o Natalia Aspesi capaci di sintetizzare tutto.

Ma anche i quotidiani cambiano: nel 1982 “Il Sole24Ore” diretto da Gianni Locatelli entra nell’agone culturale con il supplemento “La Domenica”; nel 1992 il direttore Paolo Mieli abolisce la terza pagina del “Corriere” o piuttosto la sposta nelle rinnovate sezioni di cultura e spettacoli. Nell’Italia in rapida trasformazione e nel sistema dell’informazione in cui irrompono le televisioni commerciali la musica trova ricetto nelle pagine degli spettacoli piuttosto che in quelle della cultura, ovvero deve contendere spazi alla televisione e non ai libri, ed è chiamata a rispondere al temibile requisito della notiziabilità. Una rivoluzione che non manca di influenzare alla lunga le scelte dei nuovi registi: se l’avanguardia storica aveva attinto a una costellazione di fonti, dalla psicanalisi al mito o alla lotta di classe, nelle nuove leve l’informazione premia il riferimento alla cronaca, spesso mortificando commistioni di linguaggi potenzialmente feconde ma difficili da sintetizzare. Lo spazio della critica musicale propriamente detta viene ridotto a favore delle presentazioni e delle cronache nel tentativo di ampliare il bacino dei lettori - talvolta anche legittimamente annoiati da recensioni autoreferenziali - mentre lo stesso inquadramento professionale dei critici si indebolisce. Dalla figura del critico-accademico con contratto a tempo indeterminato si passa a quella del collaboratore finché, al peggiorare della situazione finanziaria delle testate, non si tagliano i collaboratori: situazione deplorabile condivisa oggi dalla maggior parte dei giornalisti.

Internet non soccorre, soprattutto in Italia. Se la grande stampa anglosassone, forte del bacino potenziale garantito dalla lingua, sfrutta lo spazio illimitato della

rete riportando nelle edizioni online il modello dei poderosi inserti multipli del fine settimana in cui ogni lettore trova la sua nicchia e sbircia quella degli altri, le versioni online dei quotidiani italiani prediligono – con eccezioni - il minimo comune denominatore dell’aggiornamento dell’ultim’ora e delle non notizie acchiappaclick, oltre a retribuire chi ci scrive meno della carta. Nello stesso tempo il rapporto tra la letteratura e la produzione di opere nuove continua, sia con libretti firmati da scrittori come accade per esempio in numerosi lavori di Fabio Vacchi, sia proseguendo la tradizione della “Literaturoper” in cui si mette direttamente in musica un testo teatrale o letterario: alla Scala è il caso dei recenti *Quartett* di Luca Francesconi da Heiner Müller e *Fin de partie* di György Kurtág da Samuel Beckett. La funzione della critica, e lo testimonia la ricchezza degli annuari del premio Abbiati che nel 2021 compie quarant’anni, non viene meno e forse si accentua nel chiassoso ed effimero affastellarsi di pareri e impropri sui social media. Soffrono i supporti, invecchiano i linguaggi ma non la necessità di una disamina informata e autorevole, come mostra anche il fatto che un paio tra i critici più attendibili del nostro Paese scrivano pressoché solo su Facebook, che però non li paga. Ripercorrere in una mostra il lungo arco della relazione tra il teatro e la stampa significa raccontare un intreccio solido, che troverà forme nuove ma non cesserà: anche perché le uniche parole che possano interrompere l’infinito ragionamento sull’opera sono “Das Souper ist serviert”, come insegna il libretto di un’opera che la Scala non ha mai portato in palcoscenico.

Paolo Besana

DAL DRAMMA AL MELODRAMMA

Le fonti letterarie dei compositori

Da sempre i grandi compositori d'opera si confrontano con la parola scritta, che sia letteraria, critica, o giornalistica, perché il frutto del loro lavoro è inseparabile dal contesto culturale in cui vivono. Fin dalle sue origini il melodramma si è ispirato ai grandi capolavori letterari, ad esempio l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*. Nell'Ottocento la missione principale di un teatro come la Scala consiste nel presentare opere nuove, un'attività che richiede grande attenzione al panorama artistico-letterario. Fondamentale in questo contesto è il ruolo dei salotti, a cominciare da quello dei Maffei a Milano, frequentato da scrittori del calibro di Manzoni, Stendhal e Balzac, oltre che da compositori provenienti da tutta Europa. La storia della Scala è anche la storia di questi flussi di pensiero stimolanti e fecondi, grazie a cui gli artisti sono giunti, per usare un'espressione di Verdi, a "inventare il vero".



STENDHAL

Alle origini del melodramma

Da sempre il melodramma si serve di fonti letterarie di grande valore. Se si pensa a una delle prime opere della storia, *L'Orfeo* di Monteverdi, è subito evidente l'influenza del poeta rinascimentale Angelo Poliziano. Altri grandi capolavori scritti in epoca barocca, ad esempio da Vivaldi o Händel, traggono ispirazione dai poemi epici di Ariosto e Tasso.



“Rinaldo e Armida”
di Francesco Hayez, 1813, Gallerie
dell'Accademia, Venezia



La follia di Orlando in
un'illustrazione di Gustave Doré,
1879

Maschere e commedie

La tradizione musicale comica si trasforma grazie a Carlo Goldoni, non solo grande drammaturgo ma librettista di rilievo, capace di definire il nuovo carattere dell'opera buffa che culminerà in capolavori come *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia*, entrambi tratti da commedie di Beaumarchais. Sensibile alla tradizione della commedia dell'arte, Carlo Gozzi si pone come alternativa a Goldoni, con lavori come *Turandot* e *L'amore delle tre melarance*, che avranno nuova fortuna nel Novecento.



Figaro, ne "Il barbiere di Siviglia"
Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
Figaro, ne "Il matrimonio di Figaro"

Medioevo all'inglese

Il primo romanticismo letterario tende a rifugiarsi in un Medioevo di fantasia fatto di paesaggi malinconici, architetture gotiche, torri e castelli in rovina, come si legge nelle pagine degli scrittori inglesi di inizio Ottocento, ad esempio Walter Scott con *La donna del lago*, *Lucia di Lammermoor* o *Il castello di Kenilworth*, che diventeranno fonti per Rossini e Donizetti. A Lord Byron si ispirano invece due lavori degli “anni di galera” di Verdi: *I due Foscari* e *Il corsaro*.



“La sposa Lammermoor”, William Powell Frith, 1852, deposito del Victoria and Albert Museum, Londra



George Gordon Byron
Walter Scott

“La prima rappresentazione di *Hernani* di Victor Hugo al Théâtre-Français di Parigi, 25 febbraio 1930” di Albert Besnard, Maison de Victor Hugo, Parigi



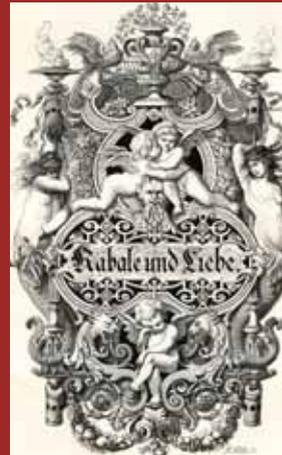
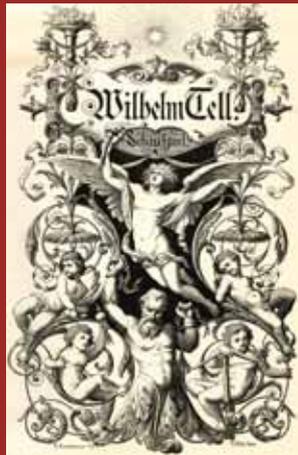
“Ernani”
“Il re si diverte”



La battaglia di Hugo

La *querelle* tra classici e romantici nata con *Hernani* di Victor Hugo nel 1830 è lo specchio di un cambiamento radicale di sensibilità nel corso dell'Ottocento. I drammi di Hugo diventano il modello per un nuovo tipo di melodramma: in opere come *Lucrizia Borgia* di Donizetti, *Ernani* e *Rigoletto* di Verdi, fino alla *Gioconda* di Ponchielli si ritrova una maggior concitazione dell'azione e passaggi al limite del grottesco.

“I Masnadieri”
“Guglielmo Tell”
“Intrigo e amore”
“La Pulzella d’Orléans”



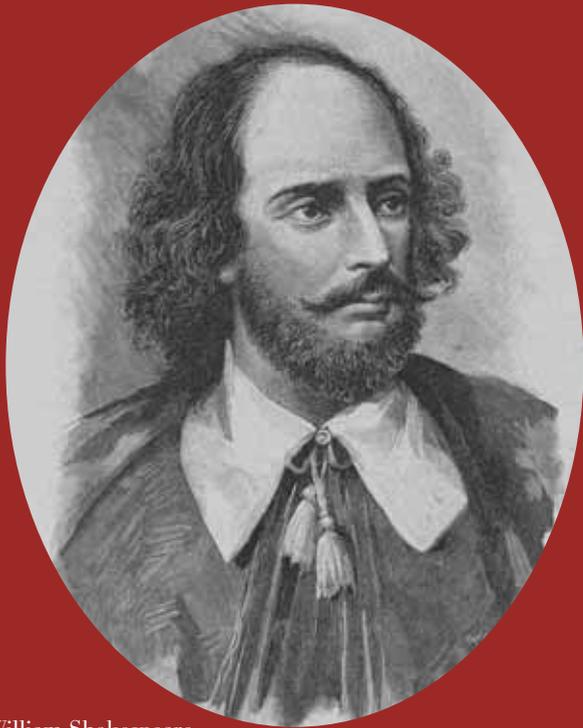
“Goethe morente”
di Angelo Morbelli,
1880,
Museo Civico,
Alessandria

Il dottor Faust e
Mefistofele in un disegno
di Tony Johannot



Dramma tedesco e opera italiana

In seguito alla diffusione nei salotti intellettuali italiani dell’opera di Madame de Staël *De l’Allemagne*, autori come Goethe e Schiller diventano le fonti di un nuovo melodramma. Si pensi ad alcune opere di Verdi: dai *Masnadieri* a *Giovanna d’Arco*, da *Luisa Miller* a *Don Carlo*, tutte tratte da Schiller. Quanto alla vocazione europeista di Arrigo Boito, letterato e musicista, diviene una vera e propria missione artistica quando ricava dal *Faust* di Goethe il suo *Mefistofele*.



William Shakespeare

Verdi shakespeariano

Le commedie e le tragedie di Shakespeare sono ancora oggi una delle fonti letterarie più importanti del teatro musicale. È nell'Ottocento che l'opera di Shakespeare conosce la sua fortuna, in Italia grazie alle traduzioni di Andrea Maffei con cui Verdi si confronta per *Macbeth*. Con le sue ultime opere, *Otello* e *Falstaff*, Verdi riaffronta nell'estrema maturità il poeta inglese, ottenendo risultati straordinari per efficacia drammatica e sofisticatezza delle soluzioni.



"Falstaff"
"Otello"
"Macbeth"

Teatro d'attrici

Alcune interpretazioni dei drammi veristi influenzano la scelta dei soggetti per le opere: in particolare attrici come Sarah Bernhardt o Eleonora Duse attirano spesso l'attenzione dei compositori. È solo dopo aver visto la Bernhardt in *La Tosca* che Puccini decide di trarre un'opera dal dramma di Victorien Sardou. Lo stesso avviene dopo che il compositore assiste a due lavori di David Belasco: *Madame Butterfly* a Londra e *La fanciulla del West* a New York.

Sarah Bernhardt in *La Tosca*

Eleonora Duse e Victorien Sardou

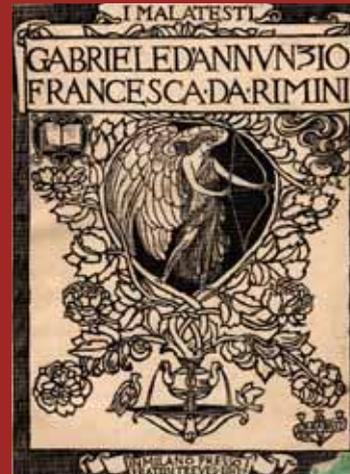
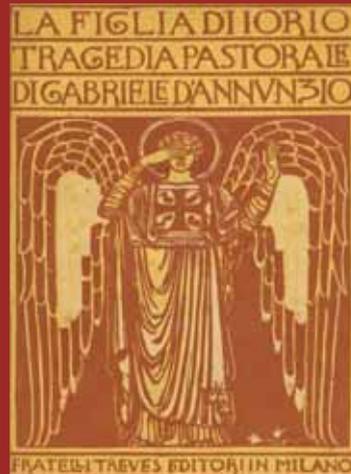


Giulio Gatti Casazza, David Belasco, Arturo Toscanini e Giacomo Puccini alla prima della "Fanciulla del West"



D'Annunzio autore europeo

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la scelta dei soggetti è sempre più orientata verso fonti letterarie di prestigio: Gabriele d'Annunzio è senza dubbio il letterato italiano più illustre del momento. Da un punto di vista musicale la sua influenza lascia il segno in compositori come Mascagni, Zandonai, Malipiero, addirittura Honegger e Debussy, e resisterà fino al dopoguerra: ancora nel 1954 Pizzetti compone *La figlia di Iorio*.



Copertine e frontespizi
illustrati da
Adolfo De Carolis

Gabriele d'Annunzio







QUARTO POTERE

Il rapporto tra la Scala e la stampa

Se durante l'Ottocento il dibattito culturale alla Scala riguarda quasi esclusivamente le opere nuove che vengono presentate, a partire dal primo dopoguerra – e più ancora dal secondo – a questo si affianca una riflessione sui nuovi allestimenti dei titoli del repertorio. Negli stessi anni la critica musicale acquista sempre più spazio e importanza sulla stampa: ogni rappresentazione aggiunge nuovi elementi a un discorso che stimola gli artisti coinvolti e rende animata e battagliera la partecipazione del pubblico. Alcune produzioni della Scala sono diventate un punto di riferimento perché hanno modificato la percezione di tanti capolavori di cui si credeva di conoscere già tutto. Protagonisti di questo cambiamento sono i registi, i quali continuano ancora oggi a mettere in discussione le convenzioni e a osare soluzioni innovative, provocando ogni volta entusiasmi e proteste che alimentano un pensiero vivace e coinvolgente sul teatro d'opera.

Sala stampa,
7 dicembre 2018



Le riforme di Toscanini

Alla Scala è con Arturo Toscanini che lo spettacolo viene posto finalmente al centro dell'attenzione del pubblico, dal momento che, per tutto l'Ottocento, andare a teatro aveva un significato quasi più sociale che culturale.

I cambiamenti voluti da Toscanini – alcuni strutturali come la costruzione della fossa per abbassare l'orchestra, altri legati alle abitudini degli spettatori come l'imposizione del buio in sala o la proibizione di accedere alla platea con il cappello – hanno contribuito a rendere la Scala uno dei fulcri della vita intellettuale del paese.

Arturo Toscanini
dirige il concerto
di riapertura della Scala
l'11 maggio 1946



Arturo Toscanini
dirige il concerto
di riapertura della Scala
l'11 maggio 1946





La tournée americana

Nel 1920 Arturo Toscanini viene nominato direttore artistico della Scala. Immediatamente si ricostituisce l'orchestra, chiamata in un primo momento "Orchestra Toscanini" e diventata poi "Toscanini Scala Orchestra". Questo nuovo complesso di 98 elementi, dopo un giro di concerti in Italia, si imbarca per gli Stati Uniti dove tiene 59 concerti in 49 città, per poi rientrare nel 1921 come orchestra dell'Ente Autonomo appena istituito.

La stampa americana accoglie con entusiasmo la tournée dell'orchestra della Scala, che regge il confronto con le grandi compagini di Boston e Philadelphia.

TULSA THRILLED BY SIG. TOSCANINI

Royal La Scala Italian
Orchestra Upholds
Reputed Fame

DIRECTOR A DYNAMO

His Magic Wand Drew Chang-
ing, Striking Symphonies
From 97-Piece Following

TOSCANINI IN A TRIUMPH

TEN THOUSAND HEARD THE ITALIANS
FROM LA SCALA YESTERDAY.

Applause Was "Like a Hallstorm on a
Kansas Prairie" — Audience Was
the Largest That Has Heard
the Players So Far.

Toscanini Given Great Ovation at The Metropolitan

Capacity Audience Wildly
Cheers Conductor of La
Scala Orchestra at First
of Three Concerts Here

MILAN MUSICIANS LED BY TOSCANINI CHARM AUDIENCE

Delicate Tone Shadings
Mark Performance of
La Scala Orchestra.

Toscanini's Brilliant Achievement With La Scala Orchestra

TOSCANINI AND HIS ORCHESTRA.

Arturo Toscanini possesses qualities which at once command the respect and excite the admiration of Americans. His appearance at the arsenal in this city tonight with the Toscanini and La Scala orchestra of Milan, Italy, a mammoth organization of 100 musicians, is more than a musical event though it will be brilliant in that respect. It gives Springfield an opportunity to pay her respects to the Italian government as the orchestra comes under the auspices of the government of Italy—our forceful ally in the world war.

Gli articoli sono tratti da:
"La tournée del secolo. Toscanini
e la straordinaria nascita
dell'Orchestra della Scala",
di Mauro Balestrazzi,
Libreria Musicale Italiana, 2020

Il *Tristano* di Appia

Nel 1923, per la messinscena di *Tristano e Isotta*, Toscanini chiama uno dei registi più radicali e innovativi di allora: lo svizzero Adolphe Appia, il quale è poi costretto a ritirarsi durante le prove per delle incomprensioni con le maestranze del Teatro, che non accettano come un dramma musicale di Wagner possa essere affrontato in chiave antiromantica e antirealistica. Nemmeno la critica comprende l'importanza del lavoro di Appia e lo spettacolo riceve pesanti stroncature: in una recensione si legge che l'interpretazione del regista è "riprovevole in sé per l'eccesso metafisico in cui cade".

Adolphe Appia,
bozzetti per *Tristano e Isotta*,
1923



Un *Ring* borghese

Dopo l'esperienza di Appia, il caso Wagner alla Scala si arricchisce di un'altra messinscena fondamentale.

Nel 1974 va in scena *La Valchiria* con regia di Luca Ronconi e scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

La sera della prima la reazione del pubblico è violenta: mai si sono visti prima di allora i personaggi della *Tetralogia* in abiti ottocenteschi, come in un dramma borghese. Il dibattito sulla stampa prosegue per mesi: chi a favore, chi contro certe soluzioni volute dal regista, ad esempio Brunilde che nel finale si addormenta con la testa appoggiata sul tavolo.

Quando l'anno successivo viene presentata una lettura analoga di *Sigfrido*, sia il pubblico sia la critica sembrano aver elaborato la proposta.

Ciononostante il direttore Wolfgang Sawallisch decide di rinunciare all'ultima giornata, che Ronconi e Pizzi realizzeranno insieme al resto del *Ring* al Maggio Musicale Fiorentino a partire dal 1979.



Pier Luigi Pizzi,
figurino per *La Valchiria*,
1974

La Valchiria di Richard Wagner,
direzione di Wolfgang Sawallisch,
regia di Luca Ronconi,
scene e costumi di Pier Luigi Pizzi,
1974



La Valchiria di Richard Wagner,
direzione di Wolfgang Sawallisch,
regia di Luca Ronconi,
scene e costumi di Pier Luigi Pizzi,
1974





I LOGGIONISTI DELLA SCALA CHIEDONO AL
REGISTA RONCONI E ALLO SCENOGRFO PIZZI

Perchè avete fatto una Walkiria così?

Scala: fischi e applausi

Le Walkirie "decadenti,"

L'impetuoso testo romantico di Wagner
calato da Ronconi e Pier Luigi Pizzi in
un borghese e gozzaniano tardo Ottocento

Qui il fuoco è appena accennato da qualche barbaglio e, soprattutto, la conclusione è imborghesita lasciando Brunilde accasciata su una sedia, il capo su un tavolaccio, come una donna che si è addormentata in cucina mentre aspettava il marito che ha fatto tardi con gli amici. L'effetto liberatorio dell'incendio finale attorno a Brunilde stessa sulla montagna, dopo una preparazione che cova sotto le ceneri per tutta l'opera, è stato calcolato così bene da Wagner che vederlo ridotto a dimensioni gozzaniane induce un senso di depressione; e anche il pubblico che aveva applaudito convinto dopo i primi due atti, vistosi alla fine defraudato dell'*Incantesimo del fuoco*, non si è più tenuto ed ha sovrastato gli applausi con fischi e sonore disapprovazioni.

Giorgio Pestelli

scenografo e costumista ormai di grande maturità stilistica, liberatosi da gli edonismi e dal provincialismo, di una durezza di segno che s'è rivelata incisiva capacità di definire, secondo una logica di discorso sinceramente sintattica, le atmosfere sempre improbabili in cui si svolge una vicenda di dei e semidei. Semmai anzi è in questo mondo scenico e registico che s'è insinuata l'ambiguità di Sigfrido, che né Pizzi né Ronconi nel godersi hanno inteso nascondere, mettendo anzi in mostra la sua proterva, invadente forza, e la sua indifesa debolezza, con i tratti, quasi di una nevrosi, ma di un ben allusivo solerismo. Ma tanto più qui gli si è ricorso contro l'immiserimento dell'allegoria ridotta alla figura di un ragazzo esaltato e fragile. E di nuovo ciò è parso definitivamente stridente in rapporto alla musica, per la quale non invano riserviamo poco spazio. Sawallisch ha di tutto con rispettosa osservanza dei canoni wagneriani, e perciò nella direzione giusta, ma per conto suo, come se in scena non fosse affar suo, in pari con chi in scena andava per i fatti propri.

di Luigi Pestalozza

di LORENZO ARRUGA

La prima volta che l'uomo andò nello spazio pareva che dovesse finire il mondo. Il mondo non finì: l'uomo tornò nello spazio; la seconda volta la cosa sembrò complessivamente normale. Adesso quasi tutti noi non sappiamo dire se qualche uomo si trova in questo momento nello spazio o no.

Alla seconda messinscena wagneriana di Ronconi e Pizzi alla Scala, la cosa è sembrata complessivamente normale. C'è stato un grande successo, e l'atmosfera, appena increspata da qualche zittio per il direttore d'orchestra e da qualche « bisu » e « nooo! » per regista e scenografo, calda e viva degli avvenimenti artistici importanti.

Né sarebbe possibile in questa sede tacere della soluzione di Luca Ronconi in « Walkiria », una soluzione intrepidamente consegnata alla prova di fiamma del palcoscenico e al non meno infuocato dibattito pubblico.

La realizzazione visiva del regista che con Pizzi ha allestito la versione scaligera della prima giornata del « Ring », ha costituito infatti il punto critico della stagione, annodandosi intorno ad essa in forma evidente i problemi del rapporto fra testo musicale e contesto figurativo. Questo problema non è solo di Wagner ma, allo stesso modo, di Verdi e del melodramma romantico. Il merito di Ronconi è stato indubbiamente quello non di correggere una tradizione secolare, ma di inventare dentro orizzonti teatralissimi una vicenda scenica di trasparente aderenza ai contenuti musicali.

Probabilmente la reazione violenta che ha sottolineato la prova ronconiana è sorta da una zona istintiva e da una difesa culturale sempre pronta ad associare la musica ottocentesca alla figuratività naturalistica anche quando si tratta della più innaturale possibile.

Sono ad ogni modo, senza il minimo dubbio, queste le prove sulle quali si misura la vitalità di un teatro e queste le occasioni che riportano alla passione ed all'intelligenza attuali i testi classici. Il problema vero è che esse, sempre più realizzabili solo nella tensione e non, come sarebbe giusto, nella collaborazione, nascono da iniziative personali e che i limiti per questi interventi, nella macchina teatrale, sembrano farsi, di mese in mese, sempre più stretti.

Duilio Courir

Ronconi e Pizzi hanno vinto una importante battaglia: l'allestimento del *Sigfrido* si è preso una dose minore dei fischi che la stagione scorsa erano toccati alla *Valchiria*, il tutto è filato via con bella scorrevolezza e ognuno è rimasto della propria idea. Chi non può soffrire Ronconi e Pizzi continuerà a non poterli soffrire, chi li ama li segue. Sawallisch ha avuto zittii da qualcuno che vuol far credere di intendersi di direzione d'orchestra: lo zittitore è stato zittito.

di Gino Negri

E' abbastanza difficile in teatro valutare, quando le grida si mescolano, quante siano a favore quante contro, quali le più forti e più organizzate, quali le più numerose. C'è però un vecchio metodo, ed è guardare quante mani applaudono e quante no. Alla prima della « Walkiria » la grande maggioranza applaudiva. Ed era giusto, a mio avviso, oltre che previsto, che al termine ci fossero fischi, poiché si trattava di una operazione che fa discutere: figurarsi alla Scala, dove i tradizionalisti sono molti, e molti come lei possono trovare dissacrante un'altra strada per rappresentare Wagner, così come 50 anni fa altri avevano trovato dissacrante la messinscena del grande Appia.

A me è parso, però, che nello spettacolo di Ronconi e Pizzi le ragioni drammatiche non si siano stravolte in una dissacrazione; e proprio le ragioni musicali siano state colte con maggior respiro e maggior peso del consueto; soprattutto, mi è piaciuto che lo spettacolo avesse evitato, proprio grazie alla fede nella partitura, di trasformarla in una specie di benedizione della musica sull'incesto e sull'oro, mantenendola invece come meditazione solenne, disperata, inquieta, nata in una realtà diversa dalla nostra, che comunica con noi attraverso i propri miti.

Me ne sono convinto anche ascoltando e vedendo la seconda e la terza recita. E, a proposito di queste recite le devo dare una cattiva notizia sulle sue capacità di valutare: non ci furono né dissensi né contrasti, ma applausi grandi; e, per di più, il teatro non riesce a esaurire tutte le richieste di posti per le repliche.

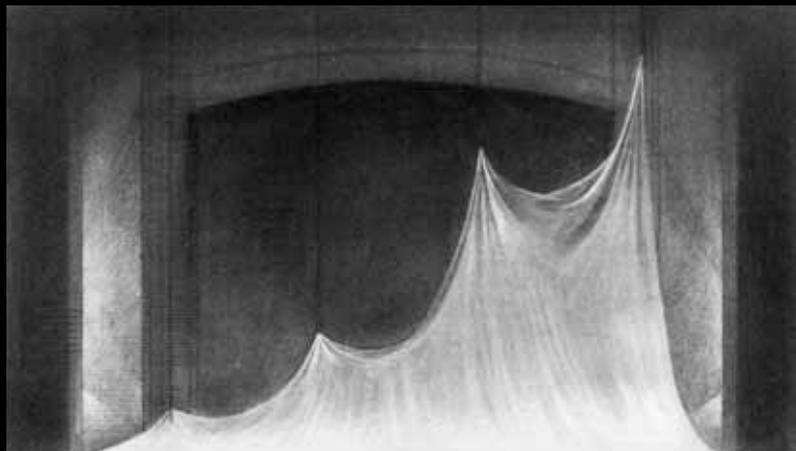
(Lorenzo Arruga)

E se il fantasma di Wagner visitasse Ronconi?

Sigfrido di Richard Wagner,
direzione di Wolfgang Sawallisch,
regia di Luca Ronconi,
scene e costumi di Pier Luigi Pizzi,
1975



Pier Luigi Pizzi,
bozzetti per *Sigfrido*,
1975



In realtà quel tanto di "Ottocento" ch'è in questa messinscena non solo è molto meno invadente di quanto si sia detto, ma vale a tutt'altro che ad iniettare in Wagner una specie di siero della verità, tale da costringerlo all'autocritica. Piuttosto vale, in primo luogo, a risparmiarci la pena di veder parodiare le sue invenzioni da traduzioni fisiche tanto spesso (anche se non sempre) imbarazzanti. Perché Wagner non può godere delle franchigie del melodramma: l'armamentario del melodramma italiano è frutto d'una tradizione collettiva, anonima, tutto sommato popolare, quasi cosa di natura; e come diceva Savinio, non si

domanda a un leccio se è sporco o se è pulito. Invece la mitologia wagneriana è escogitazione terribilmente individuale, e chiederle il passaporto è inevitabile. Manrico è un tenore, nessuna meraviglia che da tenore si comporti; ma in Wagner i tenori pretendono di essere soltanto dei Siegfried, Tristano, eccetera, creati ex nihilo, così come le rocce, le spade, i roghi, i draghi, anziché darsi come finzioni d'una convenzione teatrale si pretendono realtà poetiche primigenie. Il che rende l'impresa d'incarnarli, cioè di metter d'accordo con quelle musiche quella cartapesta, quei toraci e polpacchi, quegli scenici marchingegni, non

dico impossibile ma certo assai problematica.

Così in Ronconi Siegmund non finge atletismi per trarre la spada dall'albero, se la trova magicamente tra le mani, e a farlo soccombere nel duello Wotan non ha bisogno di mandargliela materialmente in frantumi, un gesto lontano gli basta; né le valchirie nella scena della cavalcata fingono cavalcate, tanto meno barano alienandosi, soluzione fra tutte turpissima, a uno schermo cinematografico; né c'è tumulto per Brunilde alla fine, dove il fuoco è solo un'idea, ricordata da un silenzioso moversi di fiamme sul fondo scena.

Pensavo ieri sera che veramente i processi di stilizzazione astratta, che sono la condanna della maggior parte delle regie e delle scenografie wagneriane odierne (salvo i pasticci e le contaminazioni tra innovati appelli floreali e naturalistici nelle regie di Kirajan a Salisburgo) non sono più tollerabili, oggi. Wagner piuttosto che semplificato in procedimenti astratti, che poi finiscono per render sempre omaggio alla enacità della tragedia ed alla dilettantesca utopia wagneriana di riscoprire il senso di una gremità perduta, va colto nella sua vivida e contrastata evidenza spettacolare, che non rinuncia anche alla sorpresa visiva, precipua del pensiero registico di Ronconi, ora magistralmente servito dalle scene di Pizzi.

E' così che l'impianto rappresentativo procede lungo tre direttrici: il recupero di frammenti della scenografia romantica della prima dell'«Anello a Bayreuth» accolta a sua volta nell'ateneo d'una ambientazione grosso modo 1870. Ed in questa fantasmagoria scenica s'insinua od anche giganteggia la tensione speculativa wagneriana, nella scena degli enigmi o nell'incontro tra Wotan ed Erda riprodotta come nella precedente «Walkiria» all'interno d'un palazzo, mentre la dea della saggezza ci tiene presentata come una bisavola sapiente e stanca, destinata a lasciare solo il dio nel suo inutile viaggio.

Mario Messias

Gli oggetti di questo regista si fanno infatti luoghi inventivi della fantasia compositiva wagneriana. Sono sempre questi elementi, il tavolo dello studio di Wagner, gli specchi ed i quadri di una galleria a farsi tramite dell'idea nibelungica wagneriana, ma conservando un carattere di reversibilità continua, sempre reversibili cioè attraverso un processo di mutazione alchemica incessante, in una realtà più intima o in una definizione di evidente pregnanza. Ronconi arriva in questo modo a dire cose che la scena della Tetralogia non aveva mai conosciuto e scioglie l'armatura nibelungica pietrificata nel mito visto attraverso le fonti letterarie ottocentesche per condurre un discorso che mira al cuore delle cose con la sensibilità di oggi.

Duilio Courir

Luca Ronconi convince Sigfrido a darsi alla politica

decretata dall'autore. Il duo Ronconi-Pizzi, la cui cultura wagneriana sembra limitarsi ad alcuni film in cui Visconti fa una maledetta confusione mettendo insieme Wagner, Thomas Mann e il terzo Reich, ha imbalsamato in gelatina fotografica, sottovetro, i tre atti della «Walkiria»: la capanna di Siglinde è diventato uno spazioso atelier liberty con finestrone panoramico su circumcumuli di primavera, visti dalla torre Eiffel; la stretta gola montuosa dell'incontro tra Wotan e la figlia ribelle assume l'aspetto d'una sala dell'appartamento di Wagner o di Luigi di Baviera, con tendaggi e con volumi rilegati sul tavolo; la vetta del monte in cui Brunilde è calata nel suo magico sonno, è sostituita da un salone del museo di Dresda, verosimilmente, con gruppi equestri e altri pezzi di scultura in esposizione. I personaggi fem-

di BENIAMINO DAL FABBRO

Applausi a Sigfrido contrasti su Ronconi

Piace l'opera, diretta da Sawallisch; la regia divide il pubblico

La regia di Luca Ronconi, sempre elaborata in stretta unità con le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi, è ricca di eventi ed esuberante (mentre quella della Walkiria era riduttiva), profita sui grandi temi dell'opera: chi si aspettava (o temeva) rivoluzionarie novità ha dovuto prendere atto di una regia, nel disegno generale, fedele anche in certe minuzie narrative. C'è la vita della foresta, anche se diminuita per la soppressione indebita dell'episodio di Sigfrido che intaglia una canna per soffiarsi dentro e imitare l'uccellino; c'è la rocca, sovrastante e cinta di fuoco, su cui dorme Brunilde debitamente sdraiata, c'è la fuena di Mime, in una scena deliziosa che fa pensare a certe

fulgginose immagini di magazzini londinesi incise da Gustav Doré. Anche la scena della grotta e del drago, che è quella realizzata con i mezzi più lontani pensabili dalla tradizione, lascia però intatta la sua funzione drammatica, cioè la Paura: il drago è sostituito da un gruppo minacciosamente ondeggiante di una decina di loschi figure, sullo sfondo di un risucchio prospettico, tipo Urlo di Nolde; scena, anzi colpo di scena, in sé avvincente anche se prelevato alla civiltà figurativa dell'espressionismo (un po' repulsivo invece la grande saracinesca abbassata che sta al posto della grotta).

Giorgio Pest

Lapidate il regista!

Così urlava il pubblico della Scala

Wozzeck: dai fischi al trionfo

Nel 1952 Dimitri Mitropoulos, durante la turbolenta prima scaligera del *Wozzeck* di Alban Berg, è costretto a rivolgersi al pubblico per pregare gli spettatori dissenzienti di fischiare solo dopo la fine dell'atto, vista la grande concentrazione richiesta dalla partitura.

A quel punto la serata si chiude in un clima più disteso, ma una parte della stampa ritiene sconveniente l'intervento del direttore. Sarà Claudio Abbado a riscattare il capolavoro di Berg, con ben due nuovi allestimenti: nel 1971 con regia di Karel Jernek e scene di Josef Svoboda, e nel 1977 con regia di Luca Ronconi e scene di Gae Aulenti. Se nel primo caso l'accoglienza è favorevole, a detta di alcuni, più per forma che per convinzione, nel secondo il successo è assai più deciso, anche se molti criticano la necessità di una nuova produzione a soli sei anni dalla precedente.



Wozzeck di Alban Berg,
regia di Herbert Graf,
direzione di Dimitri Mitropoulos,
scene di Gianni Ratto,
costumi di Ebe Colciaghi,
1952

Wozzeck di Alban Berg,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Karel Jernek,
scene di Josef Svoboda,
costumi di Vittorio Rossi,
1971



COMBATTUTA ALLA SCALA LA BATTAGLIA DEL WOZZECK

L'opera di Berg è il più allucinante dramma del teatro lirico

Cronaca musicale di Teodoro Colli

La "battaglia per il Wozzeck" è stata combattuta alla Scala con grande impegno dalla pattuglia dei "mistici della dodecafonìa", i quali, da ben predisposte posizioni strategiche in platea, nei palchi e nelle gallerie, hanno fatto il possibile per attribuire al buon successo ottenuto dall'opera di Alban Berg un significato più esteso, di fiducia in un sistema e in una scuola. Occorre riconoscere che i suddetti "mistici" sono stati notevolmente aiutati, nel raggiungimento del loro intento, da due fattori: dai soliti, insistenti e diciamo pur maleducati, fischietti "da traviere", i quali valgono assai bene a rinfocolare, per reazione, gli applausi; e da un inopinato e ingiustificabile intervento oratorio del direttore d'orchestra Dimitri Mitropoulos. Il grande maestro, comparso alla ribalta dopo il secondo atto, ha fatto, ad un tratto, cenno di voler parlare; ottenuto a fatica il silenzio, ha dichiarato che il dirigere un'opera come il Wozzeck richiede "una grande concentrazione", ragion per cui pregava i dissenzienti "di astenersi dal fischiare durante l'esecuzione". Ora, fra le caratteristiche di certi ascoltatori v'è quella del compiacersi nel "ricevere una lezione"; così, alcuni spettatori, udite le parole del greco Dimitri Mitropoulos, sa-

lirono immediatamente al settimo cielo e furono pronti a giurare sulla grandezza del Wozzeck. Noi, però, ritenemmo e tuttora riteniamo che Mitropoulos abbia fatto molto male ad arringare il pubblico dal palcoscenico della Scala, anche se, d'altro canto, non ci sentiamo di approvare coloro che disturbavano durante lo spettacolo. Un interprete, com'è un direttore d'orchestra, non può scendere in polemica col pubblico, sotto pena di turbare il delicato rapporto che deve stabilirsi fra l'opera d'arte e chi si trova a contemplarla. Un artista, poi, com'è Mitropoulos, avrebbe dovuto astenersi dal prender la parola in quel teatro dove Arturo Toscanini (tanto per fare un nome solo) si limitò sempre ad esprimersi mediante la sola bacchetta.

E ora si dovrebbe dire dell'allestimento. Di un Abbado grandissimo, severo all'inizio, sempre più aperto e appassionante, come vuole la storia, alla fine; di uno Svoboda scenografo che è riuscito coi suoi specchi inclinati a darci immagini di drammaticità irresistibile permettendo da diverse prospettive multiple visioni dei fatti; di un costumista Rossi che ha toccato vertici di buon gusto compositivo; di una fatica collettiva degna delle scene tedesche e boeme. Fra i cantanti, vicino al perfetto Nienstedt sofferto protagonista, alla dolce Evelyn Lear che è una Marie ineccepibile, stavano l'isterico capitano alla Hitler (Mirto Picchi) e il sinistro medico da Lager ultramoderno (Paolo Montarsolo). Eccellenti anch'essi, come tutti gli altri partecipi di una serata che, finalmente, permette alla Scala di fregiarsi di una piccola medaglia europea. Per avere applaudit, sia pure più tardi degli altri (quasi vent'anni dopo la prima rappresentazione) un capolavoro del nostro tempo.

Mario Pasi

E pensare che nel 1952 alla Scala non avevano ancora digerito il Wozzeck, mentre Adorno aveva ormai sentenziato che il capolavoro di Berg « già soffre di senilità », rispecchiando l'opinione della critica più radicale aliena dal perdonare all'opera il peccato originale romantico. Con le torbide e vortuose acque passate sotto i ponti del teatro in musica in cinquant'anni, sarebbe veramente assurdo oggi soffermarsi ancora su una verifica di questo « classico della modernità », la cui validità resta comunque principalmente affidata alla intensa carica drammatica e alla salda costruzione musicale.

Anche la concertazione di Claudio Abbado ci sembra, in un certo senso, in linea con questo prosciugamento espressivo dell'opera dagli ultimi umori postromantici. In particolare il primo atto è stato reso con una notevole castigatezza e magrezza sonore, accentuandone la caratterizzazione cameristica. A questo proposito il direttore ha anche differenziato, in certi momenti, il complesso da camera dal resto dell'orchestra, ponendo il gruppo strumentale in posizione isolata e sopraelevata sulla sinistra della fossa orchestrale per sottolinearne l'individuazione fonica. Il risultato complessivo è apparso dunque quello d'un Wozzeck senza grida, senza declamazioni, cortamente meno legato alla stagione espressionistica che ad una desolata rilettura di questo dramma esistenziale.

di LUIGI ROSSI

Trentadue anni per poter finalmente sentire quest'opera che sbalordisce ancor oggi (e commuove, esalta o lascia perplessi o irrita a seconda dei casi) quasi si trattasse d'una novità. E, in certo senso, è novità: novità come tutti quei pochi monumenti, quelle poche testimonianze che restano lungo il cammino dell'umanità; novità com'è sempre (e ci si perdoni l'iperbole, l'immagino forse retorica) il fiorire della spiga dal chicco di grano caduto nel solco della terra. Ma bisognerebbe che l'umanità potesse rinnovarsi all'opera d'arte come la terra al sole; con una buona passata dell'aratro!

Bisognerebbe insomma che l'uomo potesse andare a « maturare » in teatro in assoluta purità di spirito, che ne accogliesse il calore senza timori. Allora la novità sarebbe in noi stessi, sarebbe nella rinnovata emozione che un ritmo diverso, un uomo nuovo, un accento inusitato possono dare.

Novità dunque e così come il pubblico della Scala ha creduto di esprimere i suoi sentimenti com'è nel diritto acquisito dei pubblici di tutto il mondo, così noi dobbiamo narrare di quest'opera e della serata.

Riccardo Malipiero

DAI FISCHI DEL '52, AGLI APPLAUSI DI ADESSO

Vent'anni dopo alla Scala la rivincita di "Wozzeck.,

Società
e individui
nella
fanghiglia

di Luigi Pestalozza

Milano, aprile. - Un flusso perenne di fango, di melma, che travolge tutto, uomini, cose, e tutto è ridotto a cosa che annega in quel fiume grigio e mortale, che sprofonda in improvvise voragini nel pantano della terra, gli uomini compresi, cose anche loro. Sembra che i protagonisti non reggano alle proprie parole, ai propri dialoghi, disperati, allucinati, suicidi, distruttivi di sé e degli altri se alle loro spalle lo spettrale costoro di una stravolta vita quotidiana (i balli straziati di una taverna plebea o il perbenismo di una borghese passeggiata quotidiana), viene contagiato dalla catastrofe e come musicanti; parlari dal nulla dell'esistenza, ciascuno piomba strociato nel limaccio simbolo di una vita senza speranza, immensa, avida, insaziabile palude.

È questo il Wozzeck di Büchner, di Berg che, musicandone, ottant'anni dopo, fra il 1914 e il 1920, quindici delle venticinque scene, non ne smarrì il senso, anzi lo ripropose, scemmi esasperato? Per Luca Ronconi, regista dell'edizione scaligera ora in corso — e con un ripetersi di grandi successi — è così. Ma per Claudio Abbado, che l'ha diretta, no davvero, il senso è un altro, a partire dalla partitura da cui proviene per consolidarsi in un duro, implacabile, crudele nitore analitico dei rapporti interni all'azione, fino a cogliere le violenze del dolore reale, dell'oppressione tangibile, scaricata su uomini, concreti, del folle e spietato sadismo del dominio, del delitto come liberazione delle vittime senza via di uscita, assurdo impasto di colpa atroce e di subimità.

Se sono già capiti i pregi e i limiti di questo straordinario spettacolo guidato comunque in scena e in orchestra da due impeccabili artefici, creati fino in fondo alle loro scelte, pieni d'immaginazione, di invenzione; che però è come se non si fossero mai d'accordo.



Wozzeck di Alban Berg,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Luca Ronconi,
scene e costumi di Gae Aulenti,
1977

Opera o cronaca?

Nel 1951 *Il console* di Gian Carlo Menotti scatena una battaglia. Nei giorni successivi nelle recensioni si leggono pesanti critiche al compositore, accusato di occuparsi più di teatro che di musica.

Il problema sarebbe l'eccessivo verismo dell'opera, in particolare la scena del suicidio della protagonista, che nel finale si attacca al rubinetto del gas. Secondo alcuni non si tratta solo di realismo, ma di una virata verso la cronaca nera vera e propria. Pochi mesi dopo un'altra novità presentata alla Scala suscita malumori: *Proserpina e lo Straniero* dell'argentino Juan José Castro.

A disturbare il pubblico è la brutalità di certi passaggi, oltre alla continua mescolanza tra i piani della narrazione.

Il console di Gian Carlo Menotti,
direzione di Nino Sanzognò,
regia di Gian Carlo Menotti,
scene e costumi di Georges Wakhévitch,
1951



Proserpina e lo Straniero
di Juan José Castro,
direzione di Juan José Castro,
regia di Giorgio Strehler,
scene e costumi di Horacio Butler,
1952



Ma li vogliamo proprio tutti immortali?

Il fatto è che Menotti è un vero uomo di teatro e bisogna giudicarlo soprattutto come tale. Adoperando un'infinità di vecchi elementi — persecuzione ed amor materno, sofferenza collettiva e morte nel sacrificio — egli riesce a tenere desta l'attenzione del pubblico, con una tecnica ingegnosa che partecipa al tempo stesso del genere giallo e del *grand-guignol*, che sfiora il *vaudeville* nella colorazione umoristica e si rifugia idealmente sotto le grandi ali protettrici di Kafka. Questo spiega, almeno in parte, in gran parte, il successo dello « spettacolo » in America e altrove. Interessa, incuriosisce. E talvolta « prende »: perché il lamento degli « aspettanti », ad esempio, e la perenne, angosciata rivolta dell'infelice Magda hanno un che di ossessivo, di morbosamente « moderno » alla cui suggestione è difficile sottrarsi.

BARDOLFO

«IL CONSOLATO» DI MENOTTI ALLA SCALA

AL CONSOLATO TUTTI SCONSOLATI

Il fatto è però che Giancarlo Menotti è musicista, tratta cioè precipuamente quella materia che si chiama musica, onde, il suo, vuol essere teatro musicale. L'unione di queste due parole, sostantivo ed aggettivo, formano un nuovo tutto che è una sostanza nuova che in epoca più felice per essa, si chiamava melodramma e che oggi ancora non ha trovato eguale sintesi che tutto dica; resta però il fatto che

RICCARDO MALIPIERO

Tutto ciò non è né nuovo né bello, anche se riesce ad ingannare qualche volta. In questo Menotti è maestro ed è per questo che non si può trattare il suo lavoro con quel rispetto che è dovuto ad ogni opera d'arte, anche quando è mancata. Perché qui manca l'elemento base di ogni opera d'arte: l'onestà. Un'opera brutta chiunque, anche un vero artista, può scriverla. Un'opera disonesta è invece indice di una mentalità, di un sistema basso e volgare che vanno denunciati senza perifrasi.

Rubens Tedeschi

Senonché nel *Consolato* la commozone che indubbiamente s'impadronisce degli spettatori lungo i tre atti dell'opera, e della quale già s'è dato atto, non tanto sale dalla impostazione drammatica del concetto della libertà, quanto scende dalla crudezza, peggio che veristica, addirittura cronachistica e teatralmente discutibile, degli episodi sceneggiati senza risparmio di mezzi o facilmente patetici e lagrimogeni, o terrificanti. La povera donna Magda Sorei che urla al centro dell'azione dà veramente un sinistro brivido quando sviene alla vista del commissario di polizia, e più quando, coprendosi il capo d'uno straccio, si dà la morte — una lunghissima morte affollata da visioni spettrali — succhiando vereconda ma impavida il rubinetto del gas. Ma, per questo brivido di commozone, vogliamo dire, sia il tema della libertà, sia la musica spettrale che accompagna l'orrendo spettacolo, hanno già perduto ogni valore di sostanzioso apporto ideale.

f. a.

Intorno al *Consolato*, ieri sera si accese, fra il pubblico della Scala, una piccola battaglia, in fondo alquanto ridicola. Per la maggioranza, i trucchetti di Gian Carlo Menotti funzionarono a meraviglia; per una minoranza (a noi, naturalmente, simpatica) essi fecero invece ellecca.

Si ebbero così, a ogni fin d'atto, quattro o cinque chiamate, contrappuntate da zittiti e da sibilli assortiti. *Explicit* *Consulatus* *Tragoedia*.

GIULIO CONFALONIERI

Realismo dei fornelli a gas

G. C. MENOTTI
pucciniano, ma non troppo

Burrascosa presentazione di «Proserpina e lo straniero»

Già tante volte da queste colonne abbiamo detto la nostra istintiva avversione al verismo cui s'aggiunge la nostra credenza nella necessità di svincolare una buona volta l'opera in musica da questa che è stata una tappa della sua storia. Questo diciamo per segnare il ponte che ci porti dal sia pur sommario esame del libretto a quello della musica.

Infatti, secondo noi, la scelta di questo libretto, mette automaticamente il musicista in una tal posizione da rendere precaria la sua stessa vitalità.

Nulla di psicanalitico nel dirlo, ma una realissima constatazione: un testo non è mai scelto a caso da un musicista, ma esso per contro risponde ad una esigenza costruttiva e dialettica, per cui la musica ad esso si adegua, di esso si permea e, ad un certo momento ne è la conseguenza.

RICCARDO MALIPIERO

La complicazione, si sa, è la complicazione nemica dell'opera in musica; la quale richiede situazioni elementari, schemi comprensibili di primo acchito. Si sarebbe tuttavia disposti a tollerarla, date le abitudini dei nostri tempi (sotto questo riguardo inflessibili) purché essa non servisse all'unico fine di confondere le idee, mettendo in moto un inestricabile pasticcio in cui tutto è arbitrario e comodamente sottinteso, dalla psicologia dei personaggi ai rapporti col mito.

E la musica, direte voi? Pare incredibile, ma alla musica nemmeno vien fatto di pensarci. Tipi da galera, donne perdute, ruffiane, spettri coniugali, Cloe Elmo che fuma la sigaretta fra lo stupore dei pompieri di servizio, tutto questo non sorprende minimamente la musica, che è precisamente la stessa di tutte le opere di terz'ordine composte fra il 1920 e oggi in tutti i paesi del mondo: il solito declamato né carne né pesce, il solito miscuglio sinfonico che tante volte avete sentito al cinematografo, e via discorrendo. Il compositore è argentino, ma perfino la nostra speranza di sentire un tango argentino è andata delusa. Amen.

Fedele D'Amici

Juan José Castro ha avuto invece esitazioni da questo punto di vista incomprensibili, curiosi pudori. La sua cultura europea, la conoscenza (anche troppo vasta) delle correnti musicali contemporanee lo hanno trascinato fatalmente su quella strada "internazionale" dove si parla un linguaggio che per andare incontro a tutti finisce per non essere amato da nessuno. Peccato, perché il tessuto cellulare di questa partitura, anche dove vive di riflessi, non manca di lucidi fermenti (vedi gran parte dell'affresco corale) e la facilità di spostamento di piani sonori, il desiderio d'elevazione, la sete di poesia si rivelano a tratti con ansioso e quasi disperato accento. Ma sono momenti, quasi sussulti. Perché il compositore, impegnato su tre o quattro fronti — qui il realismo più brutale, là il mitico, l'allegorico eccetera — finisce per spezzettare ogni cosa, per inseguire continuamente sollecitazioni e richiami sempre più urgenti. (Accade, purtroppo, agli artisti molto più sensibili).

BARDOLFO

La strumentazione è tale da mettere in evidenza le più solide qualità del Castro. Non è precisamente gradevole; né varia come si dice. Le frequenti dissonanze non le impediscono di essere un onesto sostegno della tonalità. Riguardo al ritmo e al timbre, contribuiscono a squadrare vigorosamente i blocchi dell'opera. Se un compositore deve essere giudicato prima di tutto dal senso del ritmo, Castro è un forte compositore. L'impiego dei fiati è largo e quasi continuo. Essi esorciscono coraggiosamente i migliori temi, ma anche i temi migliori non sono nuovi. Temerari, e non sempre utilmente temerari, gli strumenti a percussione. Spesso stridenti gli archi. In complesso, il processo di assimilazione è più maturo che in tante altre opere contemporanee, tanto riguardo alla parte strumentale che alla corale e alla solistica. Nella sua ruvidezza, Castro è abbastanza originale. La sua tecnica gli sarebbe stata sufficiente per un atto unico; nel secondo si sfibra e nel terzo cade. Ancora una volta il difetto di ispirazione lirica disseca l'elemento drammatico dell'opera ed è causa di insuccesso. Né l'orchestra né il coro salveranno mai un'opera priva in pratica di personaggi, un'opera in cui i solisti si esercitano, faticano, non cantano o, quando cantano, suscitano la nostalgia delle melodie di una volta.

Emilio Radice

La cronaca registra una delle serate più turbolente nella storia degli spettacoli scaligeri. Agli applausi di cortesia, infatti, di una parte del pubblico, hanno fatto riscontro violente e prolungate manifestazioni di dissenso di altra parte degli spettatori, che si sono ripetute ad ogni inizio e fine di atto.

Renzo Rossellini

La gita in campagna
di Mario Peragallo,
direzione di Nino Sanzogno,
regia di Enrico Colosimo,
scene di Renato Guttuso,
1954



Automobili in scena

Uno dei più celebri scandali scaligeri degli anni cinquanta è *La gita in campagna* di Mario Peragallo, su testo di Alberto Moravia con scene di Renato Guttuso, presentata nel 1954 in un trittico insieme ad *Amelia al ballo* di Gian Carlo Menotti e a un'altra novità, *La figlia del diavolo* di Virgilio Mortari. La presenza in scena di un'automobile, la famosa "Topolino", scatena immediatamente le proteste degli spettatori.

A fine spettacolo qualcuno dal loggione lancia un paio di ciabatte addosso al compositore. Quello che viene criticato è lo sguardo sociale di Peragallo, che sembra legato a un'apertura politica che alcuni trovano inopportuna o persino ipocrita. Ma per altri *La gita in campagna* è un'opera di valore che tende al grottesco, con una descrizione realistica dei personaggi da leggere in chiave farsesca.

BACCANO ALLA SCALA

La gita in campagna di Peragallo e Moravia è finita male. Mentre i protagonisti restavano in mutande sul palcoscenico della Scala, in sala gli autori venivano ricoperti di ingiurie e di fischi. Uno spettatore se ne è venuto addirittura in teatro con un paio di scarpe scalcagnate e le ha buttate in platea (probabilmente voleva gettarle in scena per compensare la prima donna rimasta senza), dimostrando così che l'ostilità era preordinata. Dopo due rappresentazioni di questo genere, Peragallo ne ha avuto abbastanza e ha ritirato lo spettacolo.

Così la campagna di Peragallo non ha nulla di cosmico, di monumentale: è una campagna localizzata nel tempo e nella storia, anzi nella cronaca, popolata non da figure mitiche o dannunziane, ma da personaggi nutriti di realismo e attuale strafottente, sia pure alleggerita in chiave di dissottemperato farsesco (ha capito fulmineamente Guttuso, con le sue scene, fra le più geniali che la Scala abbia mai visto).

E' questo dire che Peragallo ha raggiunto qua dentro in modo finalmente diretto, nonostante i limiti che abbiamo detto, il tono che ha sempre inseguito, attraverso la sua strana evoluzione da Zandonai alla musica «moderna» e, finora afferrato solo a tratti:

FEDELE D'AMICO

Il perché di tutto questo scandalo è chiaro: perché c'era un'auto in scena, perché i personaggi erano abbigliati con abiti moderni, perché non si trattava di principesse e di trovatori, ma di un Mario e di una Ornella qualunque. «Gli abbonati — come rileva Massimo Mila — pagano care le loro poltrone e i loro polci e vogliono vedere per i loro soldi: perciò sul palcoscenico della Scala hanno acceso tutti i più stravaganti frusti di un esotico barocchismo scenografico — piramidi egizie, tombe di Faraoni, minotauri di creta, vitelli d'oro, pennacchi, cimieri, fiocchi, mire, iustriani — ma cose comuni, cose di tutti i giorni come sarebbe a dire una "Topolino" o una cravatta sul palcoscenico della Scala, queste no, non s'hanno da vedere, sarebbe una profanazione».

RUBENS TEDESCHI

Musica semplice e qualche volta gustosa anche nel singhiozzo delle povere immagini e delle anemiche sonorità. Musica dodecafonica, tuttavia così ridotta all'osso, così umile e spiccata e svaporante da rendersi quasi simpatica, e insomma da non offendere i gusti neppure del più retrogrado commendatore. Non fosse la sua respirazione talvolta impercettibile, talaltra asmatica, potrebbe anche piacere nonostante la ridicola fatuità della motorizzata coppietta. Ma non è piaciuta e ha raggiunto a stento la fine.

O. V.

Incominciamo col dire la nostra; poi diremo quella del pubblico. Orisunque, secondo noi, l'idea della Scala di allestire uno spettacolo composto di tre «novità» italiane in un atto, è stata un'idea tutt'altro che cattiva. Questi nostri musicisti lavorano; quindi, secondo il primo capoverso della Costituzione, hanno diritto di asilo nella Repubblica. Il loro lavoro è un lavoro strano; nel senso che, per se stesso, non è richiesto, come il lavoro di un muratore da parte di un fido che voglia fabbricare una casa. Non è neanche il lavoro di un cestai, di un ceramista, di un ciabattino. Il cestai, fatte le sue aste, le espone in un luogo qualsiasi, come il ceramista espone i suoi vasi e il ciabattino le sue scarpe; poi sta ad attendere che arrivi un compratore. Un musicista non può esporre le proprie partiture e attendere come sopra, perché codeste partiture, se non vengono animate, estrinsecate, materializzate dall'esecuzione scenica e sonora, in quanto carta con sopra scritti certi segni, non interessano proprio a nessuno. Succede allora che determinati teatri, i quali si son fatti una clientela perché detengono merci richieste dal pubblico (facciamo: Traviata, Bohème, Manon, Gioconda etc., voci di buoni cantanti, braccia di buoni direttori d'orchestra, scenografie di buoni pittori, bar forniti d'ogni ben di Dio, saloni ove incontrarsi e farsi vedere negli intervalli) approfittano di questa circostanza per vendere, quasi in imboscata, generi che nessuno, di propria volontà, richiederebbe. Così procedono, i detti teatri assolvono a complesse funzioni. Dimostrano che anche l'Italia, ai pari di ogni nazione civile, protegge le arti; combattono la disoccupazione (sia pure in un settore minimo della disoccupazione generale) e applicano l'unico sistema possibile per trovare, e quindi stabilire sul mercato,

Giulio Confalonieri

Due ciabatte a teatro

di P. FESTA CAMPANILE

«E' andata malissimo, — ha detto tranquillamente Moravia — peggio di così non poteva certamente andare. Debbo dire, comunque, che quello della Scala è un pubblico provinciale. Esso si è comportato male perché è venuto a teatro con l'idea preconcepita di fare giustizia sommaria. Hanno tirato due ciabatte sul palcoscenico; quindi, queste ciabatte, se le erano portate da casa. Forse su questo comportamento hanno influito le idee politiche, e le scene di Guttuso per esempio. Forse è stata l'irritazione per un argomento sgradevole, neorealistico direi. La presenza di due poveri sulla scena ha fatto pensare che si trattasse di un'opera di sinistra, mentre era semplicemente un grottesco. A mio avviso non c'era motivo per una protesta così violenta e, in ogni caso, si poteva aspettare la fine dello spettacolo. A me personalmente la musica dodecafonica di Peragallo è piaciuta, come del resto è piaciuta a tutti coloro che se ne intendono».

Seppellite sotto i fischi le "istanze sociali", in musica

Tre opere a «La Scala»

«La figlia del diavolo» di Mortari - «La gita in campagna» di Peragallo - «Amelia al ballo» di Menotti. Senz'altro, due successi, ma l'opera di Peragallo è caduta di fronte a un pubblico impetuoso e irato.

Il pubblico ha decretato un vivo successo a *La figlia del diavolo* con sei chiamate di cui quattro all'autore.

La gita in campagna è letteralmente caduta fra un subbuglio di fischi, di interruzioni. Alla fine del terzo quadro dell'opera tra grida irate e nuove salve di sibilli si sono presentati gli interpreti tre volte calorosamente applauditi e poi due volte ancora insieme all'autore, all'indirizzo del quale si è rivolta la furia scate-

nata e inesorabile del pubblico. Forse mai come stasera si ebbe in passato alla Scala una tempesta uguale: certamente mai si era verificato l'episodio che ha concluso una così clamorosa reazione da parte del pubblico: due ciabatte di pezza sono piombate sul proscenio dall'alto del loggione, ai piedi dell'autore che ha affrontato con stoica fermezza l'uragano fino alla fine.

A. Della Corte

Teatro di idee

Un'accesa polemica di natura più politica che musicale si scatena quando viene annunciata l'azione scenica di Luigi Nono *Al gran sole carico d'amore*, nel 1975. Ad accusare la Scala è il capogruppo della Democrazia Cristiana in Consiglio Comunale, Massimo De Carolis, secondo il quale il Teatro si sarebbe lasciato trascinare in un'operazione di propaganda comunista, per giunta troppo costosa. L'opera nasce dalla collaborazione tra Nono, Claudio Abbado, il regista Jurij Ljubimov e lo scenografo David Borovskij e presenta come libretto un collage di testi marxisti, in linea con quel "teatro di idee" voluto anche da altri compositori dell'avanguardia italiana, come Giacomo Manzoni. Grande successo la sera della prima al Lirico, anche se qualcuno critica la sofisticatezza dell'operazione, a dispetto dello slancio ideologico.

Il gran comizio a teatro

La questione, posta così, travolge anche i critici e pedagoghi musicali, che distolti dal giudizio su cori, ottoni, superacute, salti di « nona » maggiore e minore, inclinano a riflessioni sulla « tranquilla sicurezza storica che a ogni 1905 segue un 1917 ». Sì, caro Mila, e a ogni '17 segue uno stalinismo. E se vuoi sapere com'è ancora il post-stalinismo, puoi domandarlo a Rostropovic.

Alberto Ronfhey

« Non si spendono molte e molte centinaia di milioni di pubblico denaro », si diceva, da parte democristiana « in un momento in cui la "Scala" è al collasso finanziario per una paccottiglia musicale che inneggia alla ribellione violenta, al capovolgimento delle istituzioni; per un'opera che, in sostanza, è soltanto un'operazione di propaganda politica apertamente eversiva; alla vigilia, per giunta, di una importante consultazione popolare, quale le elezioni amministrative e regionali ».

SANDRO DINI

Ma i perplessi apparivano per lo più sconcertati da un contrasto. Da una parte, la gran sofisticazione del linguaggio musicale, e la squisitezza dello spettacolo, con quei vaghissimi sipari di luci "raggiste" e l'elegante poverismo dei costumi, e la spettacolare danza delle piattforme, tra il legno *brat* di Mario Ceroli (Narnia a Mosca?) e il legno *fronté* delle mostre veneziane allestite da Carlo Scarpa... D'altra parte, la routine anche troppo elementare dei messaggi e dei contenuti.

Alberto Arbasino

Tanti applausi dai neo-borghesi

Tutto questo, patente com'è, sarebbe venuto fuori. L'unico modo per salvare il *Gran sole* era proprio quello di sollecitare un attacco da destra e obbligare, come in una partita di scacchi, l'antifascismo vero ad impastoiarsi in un fittizio *aut-aut*. Invocata sulla parola, la solidarietà antifascista non ha

saputo sottrarsi. E' scattato automaticamente. Un vasto fronte s'è creato a difesa del *Gran sole*. Tutti vi sono coinvolti. Sul palcoscenico, sotto il delirio d'applausi, mancava, tra gli artefici del *Gran sole*, l'avvocato Massimo De Carolis. Ne avrebbe avuto più diritto di ogni altro.

Paolo Isotta

GRAN COMIZIO OPPURE OPERA D'ARTE?

Il gran comizio a teatro. La realtà è che, nonostante a parte (la cosa non sorprende) in fondo è la permanenza piena al collo di gran parte della musica contemporanea, e Nono non fa eccezioni, non si capisce un'acca, si tratti di poesia o di rivolta; questo è il punto. Ed è un punto chiaro dal quale non si può prescindere quando si parla dell'ultima opera di Nono e attraverso il quale deve per forza passare la comprensione e la discussione intorno al suo significato. Ha voglia Massimo Mila di prendersela con il relazione de *Il Mondo* che ha intitolato il « pezzo » *Il gran comizio a teatro*, e con ragione che « hanno voluto fare i fatti e mettendosi nei supposti panni del compositore gli hanno insegnato che, in questo comizio e propaganda, la sua opera non val niente ». In realtà costoro allora non hanno fatto che stare logiche conclusioni dal fottuto *boitege* pubblicitario e propagandistico che ha preceduto la 11ª recitazione dell'opera di Nono.

« Opera rivoluzionaria »: così infatti suona il titolo del settimanale comunista *Grano*. Ma come e perché e per chi? Non per la musica, che è quella cui da tempo Nono ci ha abituati, così sintetizzata dal Malipiero: « A base di grappoli di sonni d'ortosi nei registri alti, di rombare di stinpi e di tamburi, di suoni elettronici esagerati un "fondo" strumentale alle voci ». Sono questo profilo Penderecki sa anche far di meglio. Ma nemmeno per la parola: chi infatti, se in precedenza non ha letto il libretto, può percepire l'appartenenza dei testi a Marx, Gramsci, Lenin, Bechtel e a tutto il bagaglio della letteratura rivoluzionaria? Certo è che il bolognese della « rossa » Parma e gli operai della « Stalingrado d'Italia » non ne trattano gran giovamento per la loro preparazione ideologica e per la sensibilizzazione alla musica marxisticamente « impegnata ».

GIORGIO GUALERZIO

Al gran sole carico d'amore
di Luigi Nono,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Jurij Ljubimov,
scene e costumi di David Borovskij,
1975



Spostamenti d'epoca

Diventa immediatamente un caso la messinscena "risorgimentale" dei *Vespri siciliani* che inaugurano la stagione scaligera nel 1970, in cui Pier Luigi Pizzi decide, con Gianandrea Gavazzeni e Giorgio De Lullo, di spostare l'azione dal Medioevo della vicenda al tempo in cui Verdi ha composto l'opera: una pratica allora nuova, divenuta assai comune in seguito. È la scena del ballo, con le celebri *Quattro stagioni*, che suggerisce a Pizzi un'ambientazione ottocentesca. Quando nel 1989, con Riccardo Muti sul podio, Pizzi ripropone la stessa idea sviluppandola ulteriormente, il pubblico e la critica hanno ormai compreso e accettato questo tipo di soluzione.

Verdi e Donizetti alla Scala

MAZZINI TRA I FICHI D'INDIA

di FEDELE D'AMICO

SCANDALO sulla competente stampa, per lo spettacolo inaugurale della Scala: De Lullo e Pizzi, d'accordo con Gavazzeni, hanno trasposto i "Vespri siciliani" all'epoca del Risorgimento. Così va il mondo: voglio dire, così andava nel 1970 fra via Filodrammatici via Solferino e dintorni. Che da tempo immemorabile l'"Orfeo" o l'"Alceste" di Gluck si diano in scene e costumi greci anzi che in quelli settecenteschi voluti da Gluck, si accetta senza discussione; ma nei "Vespri", o alabarde o niente. Eppure che a queste alabarde Verdi tenesse tanto è, più che dubbio, improbabile;

Aciduli torrentelli d'inchiestro, la settimana scorsa, a proposito del fatto che l'attuale edizione scaligera dei *Vespri siciliani* di Verdi risulta ambientata nel clima risorgimentale anziché nell'originario Duecento.

Questa valutazione, universalmente accettata, non è certo ignota al maestro Gavazzeni, né allo scenografo Pier Luigi Pizzi e al regista Giorgio De Lullo che han collaborato alla realizzazione scaligera del *Vespri*. Tanto più che, a quanto assicura il maestro, essi han studiato a fondo l'argomento divorando ben duemila pagine di testi storici (a testa o in tre, non si sa) per aggiornarsi. Da queste dotte meditazioni è uscita la bella pensata di «attualizzare» l'opera trasportando gli eventi al 1860: il tiranno Monforte arriva in scena abbigliato da generale Lamoricière, i patrioti vestono tutti di nero come questurini quando non si camuffano nello stile del *maquis* francese, la duchessa Elena si dà arie da Traviata mentre, Arigo acquista di seconda mano un costume nelle botteghe *hippies* di via Brera.

Questa trasposizione viene giustificata asserendo che Verdi — musicista risorgimentale — vedeva nel *Vespri* un episodio della lotta patria. Possibilissimo. Ma tutta l'opera di Verdi ha questo carattere e, qualunque sia il costume scenico, essa canta in chiave attuale, evocando passioni che rispecchiano una eco immediata nell'animo dell'ascoltatore per la loro tragica verità. Supporre che Procidia debba travestirsi da Mazzini per essere risorgimentale è tanto grossolano come il credere che la Lucia del Manzoni debba indossare la midì o minigonna per interessare il lettore d'oggi.

Rubens Tedeschi

Questo nostro preambolo, forse gratuito, non vuole assolutamente significare «pollice verso» alla terna dei nuovi interpreti, per così dire, vespertini. E ciò, per la semplice ragione che la montagna dei propositi, alla prova dei fatti, ha partorito il proverbiale topolino. I risultati della trasposizione, cioè, non hanno corrisposto che superficialmente agli schiamazzi della vigilia: non tuttavia inutili per l'intelligenza del pubblico altrimenti impreparato alle incongruenze delle bandiere e fazzoletti tricolori, dei fucilioni ad avanguardia splanati a difesa della tirannide, degli abiti da sera con cilindro e uniformi militari con chepi all'austriaca, del governatore angolino di Palermo immedagliato nel gusto d'un maresciallo Radetzky e d'altro che tanto contraddice alla logica dei personaggi medievali, pur senza incidere sul carattere fondamentale della musica verdiana, che resta immutato anche se non se ne avvantaggia la chiarezza dell'azione da cui la stessa musica è condizionata. Conveniamo, in altre parole, che il trasferimento di tempo per l'audace «collage» d'intonazione realistica, avvicinando lo spettatore a un'epopea che gli è molto più familiare della dugentesca siciliana, ha aggiunto un insospettato sapore quotidiano, quasi di cronaca d'ieri, alla vicenda già rivestita d'una patina leggendaria che non aveva mai del tutto soddisfatto neppure Verdi, come insospettito di quanto avrebbe scoperto assai più tardi, essere il libretto francese di *Les Vêpres* non altro che il raffazzonamento clandestino di quello già dettato dal «cuoco» dell'Opera per *Le Duc d'Albe* donizettiano.

La regia e la messa in scena, com'è noto, hanno voluto portare la vicenda dei «Vespri» all'epoca in cui il lavoro fu scritto, ossia alla metà del secolo scorso. Che i nostri operisti dell'89 (con Verdi in testa) concepissero il melodramma come una favorevole allegoria dei casi e delle situazioni presenti è certissimo. Resta a vedere se codesta allegoria è meglio lasciarla intatta, rispettando un curioso e speciale stato d'animo, o se è meglio svelarla, tradurla in soldoni.

Non dimentichiamo poi che quei degni antenati, se cercavano di agitare sulle scene i problemi del giorno, in quanto drammaturghi erano tenacemente affezionato alle immagini del passato, al Medioevo, in specie, come elemento «teatrabile». Codesto atteggiamento fu parte fondamentale del romanticismo italiano e non so se sia un atto di accortezza il distruggerlo. Perché nei «Vespri» di ieri sera noi abbiamo incontrato dame in crinolina, funerei patrioti in cilindro, uniformi militari borboniche e via discorrendo. Nulla di angolino e di XIII secolo.

di GIULIO
CONFALONIERI

I vespri siciliani
di Giuseppe Verdi,
direzione di Gianandrea Cavazzoni,
regia di Giorgio De Lullo,
scene e costumi di Pier Luigi Pizzi,
1970 (in alto)



Una Bohème storica

La bohème del 1963, diretta da Herbert von Karajan e messa in scena da Zeffirelli, viene accolta fin da subito come un evento storico. Viene giudicato all'unanimità un allestimento "in grande", con alcune soluzioni che hanno fatto epoca, come la scena divisa in due in cui si ricostruisce un *quai* parigino o la panchina isolata immersa nella neve. Eppure diverse recensioni criticano sia Karajan sia Zeffirelli: il primo per effetti giudicati troppo languidi e scelte di tempi inconsuete, il secondo per aver sovraccaricato la scena di comparse, distraendo in questo modo il pubblico, a detta di alcuni, dalla musica di Puccini.

Ma bisogna anche dire che per questa parte del capolavoro pucciniano la vastità della sala e il consueto scrupolo scalligero di « far grande » (e forse le esigenze stesse del regista Zeffirelli) hanno portato a risultati discutibili. E' un errore guastare il brillante arabesco delle parti solistiche, nel secondo atto, sovraccaricando di folia la tettoia del caffè Momus; un vero errore non solo registico ma musicale. Lo spettatore che ignorasse la Bohème in nessun modo si sarebbe accorto ieri che quel secondo atto è uno dei miracoli di Puccini. Né ci compensano dell'errore altre invenzioni registiche, nel terzo atto: la donna che passa con l'ombrello aperto, l'uomo che fa uno scivolone nella neve. Oppure, nel quarto atto, il mirabile duetto *O Mimì tu più non torni*, cantato da due artisti separati da quaranta metri di distanza. Bisogna convincersi che quasi sempre ogni cavillosa novità registica si risolve in un'attenuazione dell'effetto musicale.

Eugenio Montale,

LA DISCUTIBILE BOHÈME DEL GRANDE KARAJAN

Or dunque, la Bohème, come prodotto esclusivo dei signori Karajan e Zeffirelli, era stata montata benissimo. « Sarà », dicevano, « una Bohème tutta nuova, una Bohème rivoluzionaria, una Bohème aggiornata: ma non nel senso delle postdatazioni care a Luchino e a Giancarlo, bensì nel senso di un'escavazione, di un approfondimento assolutamente inediti ».

Signori miei, scavare e approfondire si può sempre: basta non avere ritegni nel maneggiare la zappa e disporre della necessaria mano d'opera per collocare altrove la terra di riporto. Basta essere convinti che il giuoco valga la candela e che quello che si sta facendo rivesta la sua brava importanza storica, artistica, morale.

Herbert von Karajan e Franco Zeffirelli hanno tutti i requisiti per svolgere compiti della specie: hanno entusiasmo, fede in se stessi e sufficiente mancanza di autocritica. La

di GIULIO CONFALONIERI

Una "Bohème" senza lacrime ma ricca di emozioni

Zeffirelli ha scenograficamente riprodotto una Parigi tardo-ottocentesca, del tipo di quella, bellissima, evocata da Strehler nella "Louise" di Charpentier, con l'ausilio dei perfetti figurini di Escoffier, veri vestiti, non costumi, la cui fedeltà storica non è vezzo ma gusto. Memorabili la scena del caffè al second'atto e quella della neve al terzo, con una solitaria panchina ai margini d'una nebbiosa cancellata e d'uno steccato. La regia dello stesso Zeffirelli ha contraddetto signorilmente ma in modo inequivocabile tutti i luoghi comuni della tradizione registica attaccata alla "Bohème": scioltezza e naturalezza di movimenti e di atteggiamenti sono parsi di singolare efficacia e di notevole validità scenica.

di GIAN GALEAZZO SEVERI

TROPPO LANGUIDA LA BOHÈME DI KARAJAN

Purtroppo, come già Schippers due anni fa a Spoleto, al salutare passo iniziale Karajan ha alternato deprecabili svenevolezze, lentezze, languori e svenimenti sonori, in contrasto crudo con le splendidi baldanze foniche e ritmiche.

Svenevolissimi, tra gli altri, « Mi chiamano Mimì », il duetto del terzo atto e il finale. Sappiamo bene che la Bohème non va tutta a passo di carica, che alterna la galezza alla melanconia e alla dolcezza. Ma tutto ciò ha da esser sano, equilibrato e soprattutto giovanile: tutto è giovane, in questa vicenda dove tutti hanno vent'anni. Basta guardare la partitura, dove Puccini ha minuziosamente dosato tutto. Basta dargli retta con musicale intelligenza, come l'ottantenne giovanilissimo Toscanini insegna a chiunque abbia orecchie, nella splendida incisione fonografica che ci ha lasciato. Da Karajan abbiamo inteso sonorità raffinatissime, ma con tempi e fraseggi che devitalizzavano il risultato espressivo, a scapito dell'emotività che egli vagheggiava.

Alfredo Mandelli

La bohème
di Giacomo Puccini,
direzione di Herbert von Karajan,
regia e scene di Franco Zeffirelli,
costumi di Marcel Escoffier,
1963



La Russia di Strehler

L'amore delle tre melarance di Prokof'ev è uno degli spettacoli più amati tra quelli di Claudio Abbado e Giorgio Strehler, andato in scena nel 1974. Il successo è strepitoso e mette d'accordo pubblico e critica: Strehler inventa un modo di rappresentare il mondo teatrale russo di Mejerchol'd, Abbado rende viva e vibrante dal podio la stravagante vicenda tratta da Carlo Gozzi, a sua volta ripresa da Giambattista Basile. Eppure un gruppo di spettatori contesta il regista, forse per la complessità dell'impianto scenico o, più probabilmente, per una intrinseca resistenza ad accettare le novità.

Ma il pregio sommo dello spettacolo sta nella sottilissima carica culturale di cui è tutto permeato, mescolando nella settecentesca dissipazione veneziana il gusto amaro delle avanguardie mitteleuropee del primo dopoguerra. A ciò recano un contributo decisivo le scene, semplici e ingegnose, aliene da ogni gingillamento decorativo, e soprattutto i costumi di Luciano Damiani.

L'orchestra è avviata a recuperare il suo alto standard abituale, e il furore freddo, la lucidità implacabile di Claudio Abbado trovano in questa meravigliosa partitura il più favorevole campo di battaglia. Vivissimo successo ed applausi prolungati, mescolati a fischi insistenti all'indirizzo di Strehler, fischi tanto stupidi quanto le fiabe di Carlo Gozzi.

Massimo Mila

Mejerchold batte un colpo

Un "Amore delle tre melarance" meglio tirato a pulimento, più esatto e fulgido di quello che Abbado, Strehler e Luciano Damiani hanno presentato alla Scala è difficile immaginarlo: accento e colore infallibili in orchestra, ognuno dei diciassette personaggi spasmodicamente a fuoco, l'ultimo dei coristi non meno. E messinscena che potremmo dire filologica; perché Strehler ha evidentemente mirato a risuscitare il mondo teatrale da cui l'opera di Prokofiev era nata, e che era quello del teatro russo d'avanguardia della sua giovinezza. Fu infatti sulla scia d'un suggerimento insinuato gli a suo tempo da Mejerchold in persona che all'indomani della Rivoluzione Prokofiev, sebbene in America, affrontò la fiaba di Carlo Gozzi; e con ogni probabilità immaginandone un'incarnazione teatrale, appunto, alla Mejerchold.

di FEDELE D'AMICO

Fischi ingiusti alla Scala per Prokofiev, Abbado e Strehler

Non facciamoci illusioni, il nostro ritardo culturale è ancora di un buon mezzo secolo. Il lungo isolamento, l'inesistente politica dello spettacolo, la scuola, le critiche retrive: sono questi i motivi che possono indurre alcune persone a fischiare L'amore delle tre melarance di Prokofiev o a storcere il naso di fronte a una regia, quella di Giorgio Strehler, che recupera uno stile degli anni Venti. Ma una parte dei frequentatori della Scala ignora quello che è successo in Europa in questo secolo, e non è proprio tutta colpa loro. Diciamo, con pazienza, che è colpa dell'ambiente.

Per fortuna la grande maggioranza del pubblico (c'era tutta la critica italiana, e molti stranieri) ha applaudito con calore. Ma ciò non ci può consolare, perché non si può restar fermi alle vecchie care abitudini del melodramma a voce spiegata, anche se è bello e utile. Bisogna sapere, a Milano che è una capitale, che esistono anche altre cose con le quali bisogna confrontarsi.

Mario Pasi

Così lo spettacolo si svolge come una fantasia di incredibili contorcimenti, cammina su passi acrobatici, funambolici, e l'interpretazione scenica, sempre oscillante fra la preziosità illusionistica del teatralismo orientale ed il gioco atletico, ci svela il meccanismo di un teatro epico nel momento del suo primo apparire sul palcoscenico europeo. Ma di quel momento Strehler, in questa regia che ci sembra una sorta di autobiografia, non ignora proprio nulla, neppure quel rivolto festante, quei riflessi sognanti e azzurrini che appartengono all'atmosfera simbolista e che in effetti non mancano mai nella trama compositiva di un'opera russa.

La figuratività delle scene si inquadra perfettamente nel disegno intellettuale di quel teatro, quindi, sono bandite le forme della scenografia tradizionale per fissare con pochi essenziali elementi uno spazio che si costruisce con siparietti cubisti, strutture semplicissime formate da ponteggi, scivoli, insomma tutto un repertorio bislacco e gioioso di macchina teatrale creata da Damiani con felicità di segno e di scelte. Ma in questa vetrina degli anni Venti di quello che è stato il più straordinario teatro europeo che Strehler ha costruito in prima persona, la scena era inquadrata da figure in abito da cerimonia con la faccia di clown che hanno la funzione di coro, nel senso antico della parola, e scendono e salgono dai palchi di proscenio come ondate di citazioni dell'epoca.

L'impianto strehleriano è estremamente complesso ed all'inizio si avverte un poco il peso della macchina teatrale, ma nella seconda parte esso si scioglie completamente in spettacolo di sopraffina bellezza.

Duilio Courir

L'amore delle tre melarance
di Sergej Prokofiev,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Giorgio Strehler,
scene e costumi di Luciano Damiani,
1974



Lulu
di Alban Berg,
direzione di Pierre Boulez,
regia di Patrice Chéreau,
scene di Richard Peduzzi,
costumi di Jacques Schmidt,
1979



Il terzo atto di *Lulu*

Nel 1979 la Scala ospita una produzione della *Lulu* dell'Opéra di Parigi, per la prima volta completa, con il terzo atto ristrumentato da Friedrich Cerha secondo le indicazioni di Alban Berg, che aveva lasciato l'opera incompiuta. La serata si chiude con un trionfo per tutti, in particolare per Pierre Boulez e Patrice Chéreau. Ma una parte della critica non è d'accordo con l'operazione, che viene ritenuta addirittura una mancanza di rispetto per la partitura. Nemmeno lo spettacolo viene risparmiato dagli attacchi di chi trova troppe somiglianze con la *Lulu* di Wedekind messa in scena dallo stesso Chéreau al Piccolo Teatro nel 1972.

Direttore di questa edizione integrale del capolavoro di Alban Berg è stato Pierre Boulez. Il direttore francese ha guidato l'orchestra dell'Opéra e gli interpreti vocali con un'evidenza analitica, una chiarezza incisiva, una carica espressiva immensa del tutto impressionanti e stupefacenti anche per chi non ignora la tensione intellettuale d'eccezione di questo maestro. La regia di Patrice Chéreau ha illuminato la scena di un'inventiva elettrica incessante ed ha tracciato il filo visivo del dramma con una compattezza di racconto capace di scavare dentro tutte le direzioni dell'opera. Le scene di Richard Peduzzi appartengono alla cultura figurativa degli anni Trenta, o ad un mondo di immagini sviluppate in bianco e nero, di una freddezza cupa e tragica.

Duilio Courir

Lodata la regia con riserve pesanti da parte di coloro che non capiscono perché si debba togliere da un'opera ogni simbolo e connotato del tempo in cui è nata per sostituirne altri d'un'altra epoca, e perché si debba togliere ogni caratterizzazione d'ambiente all'interno d'una vicenda per inserire l'azione in uno spazio generico suggestivo. Notato, per *Wozzeck* come per *Lulu*, il livello alto delle compagnie di canto. Sole riserve ricorrenti, a Parigi, all'«intellettualismo» di Ronconi, con qualche nostalgia sciovinista abituale. Pubblico, a Milano come a Parigi, grandemente festoso e plaudente.

La regia d'opera è, tutto sommato, meno rischiosa di quella teatrale o cinematografica. Si è protetti dalla musica e dal successo stesso dell'opera. L'opera riconcilia gli animi. È un letto morbido e confortevole su cui adagiarsi; ed essendo questa la tendenza generale, è un luogo non di conflitti ma di consensi: «tout confort» per il pubblico e soprattutto per i registi.

Patrice Chéreau

Una bellissima esecuzione, insomma, coronata da applausi interminabili con giusta predilezione per la direzione di Boulez. Ammiro la perspicacia con cui alcuni colleghi, a Parigi, hanno avvertito una sua predilezione per l'aspetto demoniaco e crudele dell'opera. Conoscendo l'uomo, è fin troppo facile immaginare che questo lato gli vada particolarmente a genio. Io dico però che lo straordinario marasma timbrico che succede all'istante di silenzio stupefatto dopo la morte del dr. Schon e il grido (pucciniano) del suo ritorno in seno alla perversa «famiglia» dei suoi accolti, recavano il segno d'una compartecipazione pietosa e d'una commozione sincera. Dopo tutto, Boulez sarà un caratteraccio, ma non è poi mica un mostro. Certo, le sciabolate orchestrali del più fiammeggiante espressionismo, non so chi le possa vibrare con energia pari alla sua. Anche se nel ricordo ci ritornava senza alcun disdoro la nostra prima *Lulu*, quella del 1949 o giù di lì, ai tempi grandi della Biennale di Venezia, protagonista Lydia Stix (presente l'altra sera alla Scala) e direttore un Nino Sanzogno di grande formato.

Come funzionano le scene di Peduzzi e la regia di Patrice Chéreau? Ma bene, tutto sommato. Questi due ragazzacci fanno le bizze soltanto a Bayreuth, dove il povero Wagner è ormai da troppo tempo defunto per potersi difendere.

Massimo Mila

Lulu: era meglio incompiuta

E che serata lunga, questa volta. Non capisco perché strumentare quell'atto. Se *Lulu* è un testo sacro, non avverto le ragioni della mancanza di rispetto. Non aggiungerei certo un tempo all'Incompiuta, un palo di gambe alla Pietà Rondanini, il finale all'Arte della Fuga. Altrimenti, accade come è inevitabile che, per tener fede al linguaggio tipico d'un autore, lo si ripeta in modo tanto logico e giusto da trasformarlo in ovvio e ripetitivo; o anche lo si logori, come in questo caso, in cui la componente verista, quella che fa tremare i contrabbassi per suscitare tensione o alla morte di *Lulu* scatena il fortissimo con apoteosi di percussione (un grande «bum»), esce privilegiata, assieme a un certo melodizzare più lieve e per così dire più pucciniano che pare d'avvertire. Se poi non è un capolavoro, dopo due ore di musica, non vedo proprio il motivo di aggiungere un'altra ora. Piuttosto eseguirai ciò che c'è, quasi tutto senza orchestra, facendo recuperare al pubblico il senso dell'incompiutezza storica, e accendendo la sua fantasia partecipe. Ma può darsi che vada invece bene così; che *Lulu* sia sorella di malefatte a *Turandot*, che altrettanto al suo apparire fu lodata con la sua coda posticcia luccicante.

Ho dunque faticato a capire se lo spettacolo di Parigi, con Boulez sul podio e la regia di Chéreau, scene di Peduzzi, costumi di Schmidt, sia non solo di livello alto, ma anche rivelatore e coinvolgente. E non so dirvi con certezza se sia giusto che quelle scene funeree, tutte in finto marmo, scure, fra il lucido e la macelleria, quei costumi con prevalenza nera, diano quel distacco e quell'incombere espressionista che certamente suscitano. Non riesco a cogliere un rapporto con la musica, e mi stupisco un poco che un regista credibile e talentoso come Chéreau abbia semplicemente rifatto lo spettacolo che aveva preparato in prosa per Wedekind una decina d'anni fa al Piccolo Teatro.

LORENZO ARRUGA

Due *Aide*

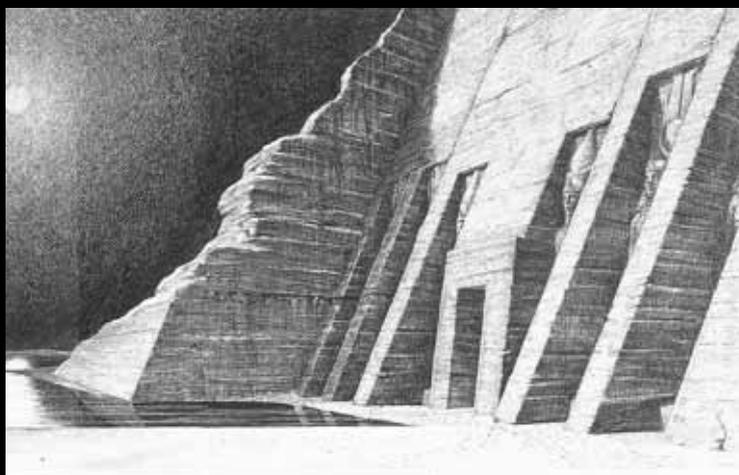
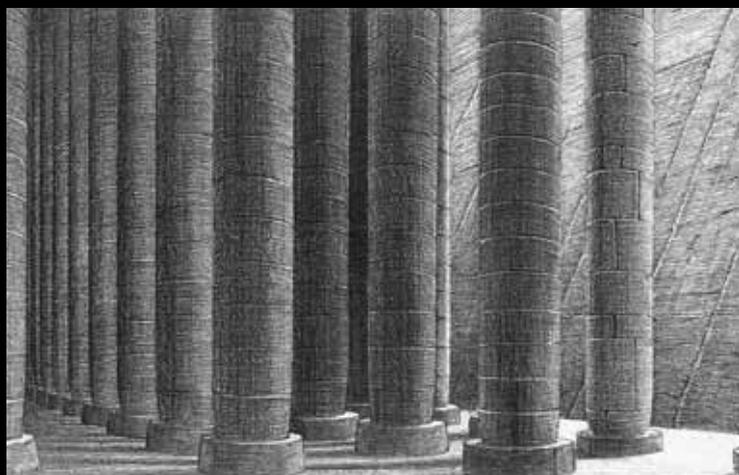
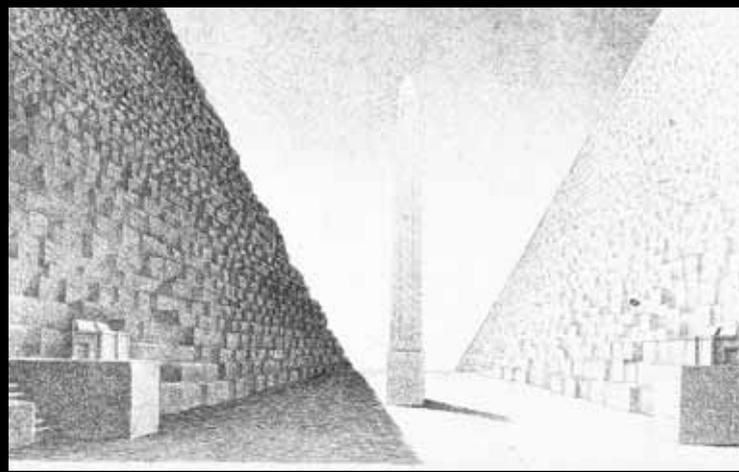
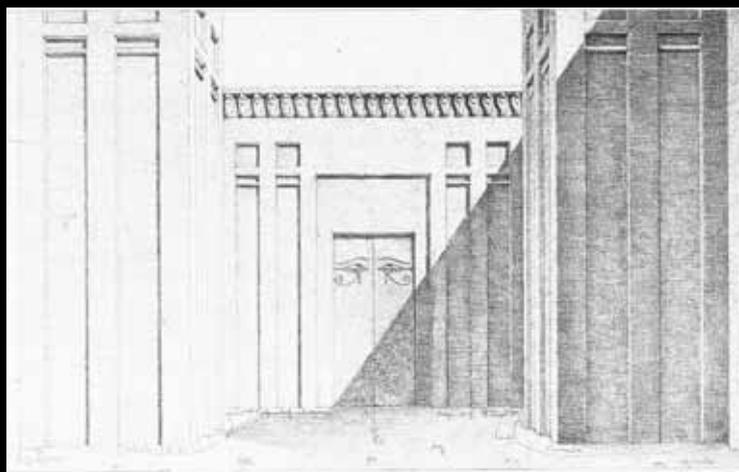
La fastosa *Aida* messa in scena da Franco Zeffirelli nel 1963 sembra stabilire un canone definitivo per la rappresentazione di quest'opera, con i leggendari fondali dipinti di Lila De Nobili, che richiamano i miraggi orientalisti del

Secondo Impero come nei quadri di Gustave Moreau, e centinaia di comparse per la scena del trionfo. Ma nel 1972 Giorgio De Lullo e Pier Luigi Pizzi colgono di sorpresa il pubblico e la critica con un'*Aida* intimistica e sobria, con



Lila De Nobili,
bozzetti per *Aida*,
1963

l'apparato decorativo ridotto al minimo e il clima cupo di un dramma psicologico. Così, se alcuni criticano l'*horror vacui* di Zeffirelli, non manca chi accusa di mancanza di trionfalismo la soluzione di De Lullo e Pizzi.



Pier Luigi Pizzi,
bozzetti per *Aida*,
1972

Aida di Giuseppe Verdi,
direzione di Gianandrea Gavazzeni,
regia di Franco Zeffirelli,
scene e costumi di Lila De Nobili,
1963



Un'Aida da bazar con novità

Non nego, non si può negare. E' uno spettacolo, questo dell'ennesima edizione dell'Aida, (ma quante mai se ne sono avute negli oramai cent'anni di sua vita, e se ne avranno, non nel corso degli anni venienti soltanto, ma, si può sicuramente arguire, nei secoli che seguiranno?) che sbalordirà le folle facendo rimanere più d'uno con la classica bocca aperta, e che — soprattutto — rivelerà a molti la invincibile potenza, la attrazione irresistibile del melodramma. Intendo le folle nostrane della città e quelle forestiere, che hanno ben poca o nessuna familiarità con le portentose manifestazioni del teatro lirico. L' melodramma non è oramai il grande sconosciuto artistico del nostro tempo, che può raggiungere una delle sue più alte stagioni nel finitimo Ottocento sino ad arrivare a primi lustri del secolo in corso?

di ALCEO TONI

Alla prova generale di *Aida* — uno spettacolo completo — incontrai Mario Soldati con due giovinetti, i suoi figli, estremamente disorientati. L'*Aida* che essi ascoltavano per la prima volta non era quella che tutti noi sappiamo a memoria; per loro, già abituati alla presunta « semplicità » del teatro mozartiano, quest'*Aida* si presentava come una difficile macchina visivo-auditiva, qua e là sorprendente, ma lontana dalla loro non più fanciullesca sensibilità. Semplice effetto dello sfarzoso, sbalorditivo allestimento scenico? Forse, ma non solo per questo.

Ieri sera l'orchestra diretta da Gavazzeni era stupenda in se stessa ma come poteva evitarsi che l'occhio entrasse in conflitto con lo

udito? L'occhio chiedeva con prepotenza di far la parte del leone e l'ha fatta con la minuziosa, ricca, intelligente regia di Franco Zeffirelli, anche se era difficile identificare in quell'immensa folla le figure degli interpreti principali. Altro elemento di stupita ammirazione le scene create da Lila De Nobili, monumentali, di squisito colore, e i bellissimo costumi belli tutti ad eccezione di uno che rende inesplicabile l'amore di Radames per la infagottata Aida. Abbiamo avuto, per questa parte, un'*Aida* riportata al gusto *fin de siècle* in cui nacque, uno spettacolo insieme sfarzoso e decadente, un monumento rifinito nei particolari e illeggiadrito da due espertissimi orafi.

Eugenio Montale

EUGENIO GARA

NEI MOMENTI gravi, i responsabili delle sorti di un paese usano porre quella che in politica si chiama la questione di fiducia. La richiesta perentoria, cioè, di un sì o di un no. Se ci volete, restiamo; se invece i vostri machiavellici interventi hanno il solo scopo di farci capire che è giunta l'ora di levare le tende, ditcelo subito e sarà tutto tempo risparmiato. Bene, per quanto paradossale possa sembrare, anche nel parlamento del teatro lirico è forse venuto il momento di chiedere un analogo voto di chiarificazione. Si tratta di accertare se esiste ancora un minimo di fiducia nella validità intrinseca della musica, oppure no. I nostri dubbi non datano da oggi. L'opera in cinerama, o comunque affidata soprattutto alle sorti della messinscena, ha sempre risvegliato in noi inquietanti perplessità. Ma adesso? Adesso, è storia di ieri, un illustre direttore d'orchestra condiziona la propria presenza per il *Don Giovanni* a una determinata realizzazione visiva. Adesso, la

Again Franco Zeffirelli's name is on the programme as producer, linked to that of Lila de Nobili, designer. The two obviously worked together closely, and the result is an unusual and unforgettable production. This is, at first sight, a Victorian *Aida*, rich and heavy; the costumes are laden with fringe and tassels and topped with plumes. The dresses of the Egyptian slaves have bustles, and the *moretti* who dance before Amneris in Act Two might have come from a nineteenth century minstrel show. Even the thrones seem overstuffed, and one almost looks for antimacassars on them. But the production is never vulgar; it is opulent. We sense the wealth and indifference of a triumphant, priest-ridden society.

This is not a "social" interpretation of *Aida*, however; Signor Zeffirelli and Madame de Nobili are obviously re-creating the Grand Opera of the last century. Singers are encouraged to make broad, "operatic" gestures, to sink to their knees, to summon or dismiss guards and slaves with an imperious out-flinging of the arm. *Aida*, Amneris, Ramphis are all larger, grander than life, on a scale with the vast temples, the parades and rituals which fill La Scala's enormous stage.

by WILLIAM WEAVER

Un'«Aida» barocca e poco tradizionale

SOLTANTO LA MUSICA HA RISPETTATO VERDI

Aida intimistica

Su una linea analoga, si muove la regia di De Lullo: che tende pure a creare una Aida intimistica, eliminando drasticamente tutto l'apparato decorativo, e puntando sull'emergenza del travaglio dei protagonisti, piuttosto che sulla grandiosa enucleazione dei movimenti delle masse. Straordinario, in particolare, il modo con cui De Lullo collega il quadro della consacrazione a quello precedente: Aida, immersa in un clima cupo, canta la sua aria, e al « Numi pietà », lentamente la scena si illumina e fa luce

sociali etc. etc. Arrivano loro: li scritturano, li pagano. Che debbono fare? Rinnovare, per dio, far vedere che non si sta con le mani in mano, che tutto il tempo passato è pure contato qualcosa; che si « reagisce », dal profondo dell'animo, agli inviti del testo letterario e della partitura. Il fatto che uno voglia andare a teatro per ascoltare la musica nelle migliori condizioni di concentrazione auditiva, libero di poter immaginare paesaggi suoi personali, alternandoli a suo piacimento nello sterminato spazio della fantasia, è un fatto che non conta. Si deve star soggetti alle coercizioni di questi incaricati a vedere per tutti.

di GIULIO
CONFALONIERI

Le intenzioni del responsabile di questa Aida, intesa a celebrare il centenario della prima rappresentazione alla Scala, erano decisamente di costruire una edizione « austera ». Ma c'è modo e modo di fare della « austerità » e il più lodevole, secondo noi, sarebbe stato intanto quello di risparmiare un bel po' di quattrini ricorrendo magari alle proiezioni ed evitando tutto il clarnage che, malgrado tutti, ingombra questo allestimento. Lasciati in stalla cavalli ed elefanti (ma chi li usa più in un teatro chiuso?) allora tanto valeva rinunciare anche ai piramidi brutti e ingombranti del trionfo, alla solita barcolla sulla quale arriva Ramesses, ai fiabelli, ai gagliardetti e a tutto il bric-à-brac tradizionale. E, dacché siamo in argomento, perché si è brutalmente accantonato lo splendido allestimento Zeffirelli-De Nobili del 1965, quello sì veramente di gusto squisito con il « revival » dei Liberty, altrettanto oggi di gran moda?

di LUIGI ROSSI

investe un tuono egizio: così anche la successiva evocazione delle danze perde ogni cadenza oleografica (tanto più che la coreografia, eccellente, è ideata da Jean Babilée, del tutto estraneo al consueto apparato rappresentativo). Ovvio che un simile modo di concepire l'opera trovi la sua naturale risoluzione nel finale, in cui tutto viene ricondotto, dall'orchestra alle voci alla scena, alle motivazioni interiori del pensiero verdiano.

Mario Messinis

AIDA val bene una SCALA

Spettacolo suggestivo con la regia di Giorgio De Lullo - Fra gli interpreti: Fiorenza Cossotto, Nicolai Ghiaurov, Fláclio Domínguez e Martina Arroyo

Milano, martedì sera. Tra le non molte « Aida » degne del centenario oggi realizzabili nel mondo, quella inscenata ieri sera alla Scala riteniamo possa a buon diritto figurare ai primissimi posti. Ciò è stato possibile grazie all'impostazione unitaria conferita allo spettacolo da Claudio Abbado — in cui discussa concezione, se può avere soffocato alcuni slanci e piaciuto certe tensioni, ha vanto tuttavia a riscoprire taluni valori dimenticati di quest'opera, sottraendola al gonfio e al retorico per restituirla a una dimensione intimistica che le è congeniale —, egregiamente coadiuvato dalla regia di Giorgio De Lullo, che si valeva delle scene e dei costumi di Pier Luigi Pizzi e della coreografia (peraltro non sempre accettabile) di Jean Babilée.

Giorgio Gualerzi

Nobile ma dimessa l'Aida scaligera di Abbado

SENZA MARCE TRIONFALI BELLA «AIDA» SCALIGERA

Intelligente allestimento Pizzi-De Lullo - Cossotto-Arroyo-Domingo: un trio di eccellenti interpreti

Merito grandissimo della nuova edizione scaligera è il ritorno alla concezione verdiana, in scena come in orchestra, a costo di deludere i patiti del technicolor visivo e sonoro. Abbado, Pizzi e De Lullo tendono concordemente ad eliminare il superfluo, concentrando l'interesse sul dramma. In questa ripulitura cadono, per prima cosa, gli intervalli inutili: l'opera viene divisa in due parti cucendo il primo e il second'atto (come si usava già ai tempi di Verdi), il secondo e il terzo che nella sua meravigliosa brevità guadagna non poco.

In questa cornice fortemente espressiva si muove con

pari criterio la regia di Giorgio De Lullo che riduce anch'egli al minimo le occasioni spettacolari — dalle danze che, in altre occasioni, hanno invaso persino la scena finale, al « trionfo » ricondotto a una sobria sfilata militare: forse, come pensava Eduardo, si poteva addirittura relegarlo nello sfondo, ma non si è osato tanto. Comunque i personaggi, anche nelle scene imposte dalla convenzione della grande-opera alla francese, non si lasciano oscurare poiché, com'è giusto, il fasto è parte del dramma del potere.

Rubens Tedeschi

Lettera (molto perplessa) allo scenografo

Caro Pizzi,
Cavei voluto scrivere anche a Giorgio De Lullo, ma questi, indisposto, ha dovuto lasciare incrociata la regia, per cui agli auguri di pronta guarigione è doveroso aggiungere il massimo riserbo nelle critiche. Lui presente, difatti, la pur troppo modesta scena del trionfo, ridotta alla sfilata di quattro patti, sarebbe di certo stata meglio condotta, senza dilettantistiche incertezze e senza preoccupanti momenti di vuoto.

Non che l'« Aida » mi piaccia solo quando sia popolata di cavalli e di elefanti, ma quella grandiosa marcia trionfale, quella lunghe, risplendenti e altisonanti trombe d'argento vogliono — a meno di non sembrar fuori luogo — un'adeguata rispondenza in un'epopea e vi-

stoso movimento di masse. Abbiamo, sì, per quella moda di « castità » che oggi obbliga a osservare, tutti i trionfalismi, ma altrettanti dappertutto tranne che nell'« Aida » nella quale sono necessari.

Sono convinto, inoltre, che De Lullo presente, il buio che incombe su tutte le scene (forse per accentuare il contrasto con la luce di quella del trionfo) sarebbe stato attenuato. Andando di questo passo si arriva al teatro invisibile, si dà ragione a quanto vorrebbero smentire il melodramma privandolo dello spettacolo e riducendolo a musica e canto.

E ora passiamo alle tue scene, le quali, lasciamole stare, fuori che in qualche particolare particolare, non giustificano l'intervento — in-

nal da tempo in uso — di artisti provenienti dalla prosa, i quali rissanguino e rinnovano il troppo convenzionale teatro lirico, col risultato nella convenzione, con lui fatto niente di quello « straordinario » che da te ci si aspettava.

Inoltre — scusami se torno sulla scena del trionfo — questa è imperdonabile. Per evitare anche tu il trionfalismo, l'hai fatta assillata. Quel cielo solido, fatto a cupola o a tuffata ricurve, credo tolga il respiro ai cantanti e al coro. E quell'obelisco giurato nel bel mezzo? L'unico trionfalismo al quale tu abbia indotto, ma l'hai giustato nel punto adatto per togliere al pubblico la visuale dei quattro otti reduci della vittoriosa guerra contro gli Egizi. Se un veleggi solo dei. E' troppo poco.

Sei riuscito a far sembrare piccolo il più grande palcoscenico del mondo. E per altre opere, passi, ma per l'« Aida » è inaccettabile. Perché questo accanimento contro lo spettacolo?

Perché così gravemente impacciato e addirittura cenciar d'impedire, De Lullo con la sua tendenza, e tu con quell'obelisco piantato nel cuore dell'unica scena luminosa?

Peccato. Voci splendide, un direttore d'orchestra che il mondo rispetti, De Lullo con la sua tendenza, e tu con quell'obelisco piantato nel cuore dell'unica scena luminosa?

Non era meglio ricorrere a quei trucchi che non avevano niente di nuovo da dire preannunciando il vantaggio di non cercare di sfilo?

Mosca

Aida
di Giuseppe Verdi,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Giorgio De Lullo,
scene e costumi di Pier Luigi Pizzi,
1972



Spettacolarità o stilizzazione?

Don Carlo è senza dubbio uno dei titoli che ha avuto più allestimenti alla Scala, comprese diverse inaugurazioni di stagione. Due tappe fondamentali sono le produzioni dirette da Claudio Abbado: nel 1968 con regia di Jean-Pierre Ponnelle e nel 1977 con regia di Luca Ronconi. Entrambi gli spettacoli suscitano qualche malumore, il primo per la grandiosità fin troppo tradizionale, il secondo al contrario per un'eccessiva stilizzazione. Quando nel 1992 l'opera torna nell'edizione di Franco Zeffirelli con direzione di Riccardo Muti, l'impressione di parte della critica è quella di una spettacolarità quasi scomposta dell'allestimento.

Squallore visivo

scenica. I cinque atti e i sette quadri sono diventati così un unico, interminabile e insopportabile atto, in un solo quadro, con al centro — fissa — la tomba di Carlo V, ai lati altri sarcofagi o presunti tali, simboli di morte, il tutto circoscritto, racchiuso da un enorme fondale che poteva anche sembrare mare aperto, davanti al quale sfilavano ridicoli baldacchini, portantine, statue mortuarie, teschi.

Eliminati i luoghi scenici, si sono annullati alcuni punti di riferimento preziosi per lo spettatore, preparato e non, e si è schiacciata l'opera sotto la più assurda monotonia visiva immaginabile.

Giuseppe Pugliese

Il demone e le bambinacce

Allora, in questa realizzazione di Ronconi e Damiani il Potero e la Storia passano e ripassano come la domenica pomeriggio sul Corso, nello sfondo "pubblico" della scena: un grande schermo bianco che si accende di luci colorate sui bordi come durante l'intervallo al cinema, fra due quinte di monumentini funebri che per la loro picineria fan rimpiangere il gran sepolcro di Carlo Quinto nel Jusferino *Don Carlo* di Visconti, mentre con la loro permanenza fanno rimpiangere piuttosto la marmorea Staglieno onirica vista e cancellata rapinosamente nel *Faust* di Bene e Trionfo.

Sul davanti di questi volumi e scansioni «che piacciono tanto agli architetti», ecco una terra di nessuno dove si aggirano alzando e abbassando le braccia larve di non-personaggi apparentemente abbandonati da tutti — i cantanti del *Don Carlo* — poiché sembra che Abbado badi specialmente all'orchestra, mentre Ronconi si occupa soprattutto di far sfilare le macchine. E que-

di ALBERTO ARBASINO

IL TEMPESTOSO DON CARLO D'APERTURA ALLA SCALA

OPERA SBAGLIATA ma che capolavoro!

Così, ciò che più ha dato nell'occhio con dispetto ed insofferenza, sono stati gli arbitri e le meschinerie umilianti e urtanti delle scene e della regia di Jean-Pierre Ponnelle, con quei suoi doppi e terzi piani di derivazione zeffirelliana, con quello svenimento ancor più che isterico di *Don Carlo* al primo atto, da ricordare le studiate e sgraziate cadute dei calciatori, quasi morienti, che poi si riprendono con destrezza da esperti commedianti, con quel suo giardino senza verde alcuno, che appare come di cioccolata liquefatta, la scena e la chiesa dell'incoronazione ridotta al minimo, proprio con una chiesetta parata a festa con la sua brava frangia rossa ricopiata, si direbbe, dalle chiesette paesane della Cavalleria rusticana di

ben nota memoria, con quel finale che innalza un gran crocione sopra un mucchio di fascine sulle quali sono infilzati non so che bambocci da lecca lecca per bambini golosi.

Non disdico la mia grande ammirazione per le doti direttoriali del maestro Claudio Abbado, ma teatralmente trovo che il *Don Carlo* è ancora un'opera più grande di lui, e che abusa già di lezionaggi, e dà, campiaciuto, tutto manierato, non spontaneo, non semplice, in tempi stracchiati, più larghi che convengano da sfiatari cantanti, o per evitare l'enfasi di certi squarci solenni, tira via veloce non senza volgarità. Ma quale grande direttore d'opera, con la pratica del palcoscenico lo vedremo domani!

di ALCEO TONI

«Don Carlo» tra fiori e fischi

A fare le spese della contestazione, Pavarotti e Zeffirelli

Don Carlo
di Giuseppe Verdi,
direzione di Claudio Abbado,
regia e scene di Jean-Pierre Ponnelle,
costumi di Jeanne Renucci e Georges
Wakhevitch, 1968



Don Carlo
di Giuseppe Verdi,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Luca Ronconi,
scene e costumi di Luciano Damiani,
1978



Don Carlo
di Giuseppe Verdi,
direzione di Riccardo Muti,
regia e scene di Franco Zeffirelli,
costumi di Anna Anni,
1992



Una questione linguistica

Nella storia esecutiva di *Carmen* alla Scala, l'accoglienza delle diverse produzioni dipende in larga parte dalla lingua in cui l'opera viene data. Il primo a imporre il francese è Karajan nel 1955, ma con i recitativi all'italiana. Nel 1972 Georges Prêtre vorrebbe ristabilire la versione originale dell'opera con i dialoghi parlati, ma rinuncia durante le prove. Sarà Claudio Abbado a presentare per la prima volta alla Scala *Carmen* con i dialoghi, nella tradizione dell'opéra-comique.

"Carmen," in francese con numerose varianti

Questa «Carmen», che avrebbe dovuto essere conforme all'originale, secondo gli intendimenti esplicitamente dichiarati, e istaurare quindi un ritorno alla partitura pura e semplice, come la stese il suo autore, è risultata invece più arbitraria e contraffatta di quante se ne son sentite.

Si voleva la «Carmen» in francese per gusto e a soddisfazione di qualche vitellone? In questo caso, se la Soprintendenza scaligera riusciva ancora una volta a dimenticare la funzione nazionale che ha sempre assolto e dovrebbe assolvere il nostro teatro, e fu la sua gloria (ma anche a ignorare volutamente che i tre quarti abbondanti del nostro pubblico ignora la lingua francese, o non è in grado di intenderne e goderne le squisitezze verbali) in questo caso non c'era che scritturare una «compagnia» francese. S'è detto che il testo italiano dell'affascinante capolavoro del Bizet è un'iniquità, ma il francese in bocca ai nostri coristi risulta forse una squisitezza, e non è per lo meno piuttosto andante se non allegro? E sarebbe purissimo e tutto percepibile nel canto dei singoli interpreti scenici? Ed è un francese di coppella quello del testo?

Un'altra novità: il recitativo parlato. Ma sì: lo sanno anche gli uscieri d'ogni scuola e scuioletta musicale che tali li lasciò scritti lo stesso Bizet, secondo l'uso del Teatro dell'Opera comique per il quale la sua grand'opera fu scritta. Ma la «Carmen», alla prova scenica, rivelò ben altra potenza drammatica di quella che parve attribuirle il suo autore, e fu subito voltata nella lezione che più le si addiceva, cioè coi recitativi musicati, che, da allora e da tutto il mondo, vennero invariabilmente adottati.

Alceo Toni

Francese ma poco originale la «Carmen» di Von Karajan

Il buon Guiraud, infatti, aveva fatto il possibile per non farsi notare; c'era riuscito, e i suoi recitativi venivano ad avere soltanto il valore «convenzionale» del vecchio «recitativo, secco»: espediente per mantenere l'intonazione, e basta. Il «parlato», invece, squilibra sempre il corso d'un'opera; crea un «vuoto d'aria» fra un brano e l'altro; è constatazione ormai scontata. Comunque, ci eravamo armati di zelo per il testo originale, ed eravamo andati alla Scala con l'animo pieno d'ossequio per l'autentico Bizet *Philologie, d'abord*.

Invece, che abbiamo trovato? Capriccio e bizzarria, laddove attendevamo rigore. Una edizione in cui d'originale non v'è che il criterio personale di von Karajan, infatti. Si sono ripristinati i «parlati», sì; ma tagliuzzati, ridotti in «pillole»: dimodoché non si capisce che ci stiano a fare. Si sono soppressi alcuni brani di Guiraud; ma altri no: e perché? In base a qual criterio? Si è adottato il testo francese, sì; ma cantato da interpreti italiani, i quali, con tutta la buona volontà, non possono esibire un «accento» spiccatamente parigino.

Teodoro Celli

Quasi la vera «Carmen»

L'operato del maestro Prêtre - Discutibile la regia di Mauro Bolognini

Questa Carmen estetizzante, spostata più verso la commedia che verso il dramma, risponde insomma a quel ritorno liberty, un po' decadente e un po' reazionario, di certa arte contemporanea. Non so se sarebbe piaciuta al commentatore del Dictionnaire; ma sono ragionevolmente certo che essa corrisponde a quel che Arbasino avrebbe voluto fare (e non gli riuscì per difetto di tecnica) in una non dimenticata regia bolognese.

Rubens Tedeschi

Abbado «redime» Carmen

Carmen
di Georges Bizet,
direzione e regia di Herbert von Karajan,
scene e costumi di Ita Maximovna,
1955



Carmen
di Georges Bizet,
direzione di Georges Prêtre,
regia di Mauro Bolognini,
scene di Pier Luigi Samaritani,
costumi di Chloe Obolensky,
1972



Carmen
di Georges Bizet,
direzione di Claudio Abbado,
regia e scene di Piero Faggioni,
costumi di Piero Faggioni e
Maurizio Millenotti,
1984



Traviate a confronto

La storia dei diversi allestimenti della *Traviata* alla Scala è piuttosto turbolenta. Nel 1947 un giovanissimo Giorgio Strehler tenta per la prima volta di liberare l'opera dalle solite convenzioni, suscitando qualche perplessità. Negli anni cinquanta Luchino Visconti, insieme a Carlo Maria Giulini e Maria Callas, scandalizza il pubblico con un realismo

giudicato inopportuno per il palcoscenico della Scala, ad esempio quando Violetta si toglie le scarpe in scena alla fine del primo atto. Meno di dieci anni dopo, Franco Zeffirelli presenta con Herbert von Karajan una versione più intimistica dell'opera, anch'essa molto criticata. Da quel momento passano quasi trent'anni prima che si

La traviata
di Giuseppe Verdi,
direzione di Carlo Maria Giulini,
regia di Luchino Visconti,
scene e costumi
di Lila De Nobili,
1955



programmi una nuova *Traviata*, che nel 1990 rientra stabilmente nei cartelloni scaligeri grazie a Riccardo Muti e Liliana Cavani. Lo scandalo più recente riguarda l'apertura di stagione del 2013, quando il regista Dmitri Tcherniakov viene duramente contestato per la scena in cui Alfredo si mette a tagliare la verdura in scena.

La traviata
di Giuseppe Verdi,
direzione di Herbert von Karajan,
regia e scene di Franco Zeffirelli,
costumi di Danilo Donati,
1964

La traviata
di Giuseppe Verdi,
direzione di Riccardo Muti,
regia di Liliana Cavani,
scene di Dante Ferretti,
costumi di Gabriella Pescucci,
1990



UNA TRAVIATA DI GUSTO REALISTA

La messa in scena e la regia, con quel loro realismo di un lontano Ottocento l'hanno si può dire cristallizzata: facendone press'a poco uno di quegli esemplari di personaggie e di scene illustri di cera che si conservano in appositi musei. In arte il realismo è accettabile se è ricreato con fantasia. Bisogna creare il vero, diceva Giuseppe Verdi. Ora il regista Luchino Visconti non è un creatore: ha più del calligrafo che dell'artista fantasioso.

Il teatro è sempre stato illu-

sione e trasfigurazione. Il pubblico se ha da essere messo davanti a una sala di grande festosità e fastosità la vuole con lo sfarzo e la luminaria che comporta. Dirgli che la verità storica esige cosa diversa, è portarlo fuori dell'illusione e della trasfigurazione artistica anzidetta, è confondergli le idee, è farlo più pensare che sentire, pretendere che sia portato al ragionamento più che all'emozione.

Vice

LA POLEMICA "TRAVIATA" ALLA SCALA

L'ACERBA VIOLETTA

La *Traviata* di Karajan e Zeffirelli riesce ad essere non meno moderna della consorella viscontea e compie in pari tempo il *tour de force* di accostarsi di più allo spirito dell'originale. E' una *Traviata* più melodiosa e più raccolta, meno esagitata e più intimamente commossa. Dal punto di vista spettacolare è meno macchinosa e non impone la figura del regista a danno dell'effetto musicale complessivo. Se c'era il dubbio che Zeffirelli potesse strafare, questo dubbio si è dimostrato senza fondamento. Persino la funerea apparizione di Violetta sul letto di morte quando si estingue il divino preludio del primo atto è così fulminea da non fare spicco. E Zeffirelli ha pure avuto il merito di non mutare Germont junior in una belva che trascina la sua vittima per i capelli e di non presentare Germont padre come un vecchio rammollito.

Eugenio Montale

Che bisogno c'era di rendere più moderna la Traviata?

L'interpretazione di Karajan sarebbe attaccabile da non sappiamo quante parti. Per non annoiare, limitiamoci a una sola osservazione e diciamo che certi suoi allargamenti di « tempi », scopertissimi nelle loro morbide intenzioni di realizzare il « dramma intimo », di affermare la « chiusura delle anime », di dipingere la « stupefazione della vita » ed altri concettini ormai stinti, denotano soltanto un'ignoranza assoluta della lingua italiana. Prendiamo la frase di Violetta « Dite alla giovine... », che Karajan fa modulare con lentezza quasi incredibile. Che cosa succede? Succede che le tre prime note prolungano in por-

porzione il loro valore. Ma allora, se indugiandomi tanto sulla sillaba *Di*, io posso trovare una giustificazione nel duplice fatto che codesta sillaba contiene la radice della parola e porta l'accento tonico, indugiandomi sul gruppo *- te al -* io faccio ridere, perché oltre all'inconveniente grave dello jato, vengo a concedere troppo tempo a una sillaba che vale pochissimo, essendo la risultante di una semplice uscita declinativa e di un articolo: due entità che nell'idioma italiano e nella declamazione poetica italiana contano assai poco.

Giulio Confalonieri

Finalmente la Scala lascerà la terribile "sindrome Callas"

«State calmi, è solo la Traviata»

QUESTA *Traviata* della Scala era stata attesa come poche altre del secolo. Perché? Per l'interpretazione di Maria Meneghini Callas e di Giuseppe Di Stefano? Per l'impegno del concertatore e direttore d'orchestra, Carlo Maria Giulini? Per la regia di Luchino Visconti? Per tutti questi motivi insieme, e forse anche per un altro: sembrava che il pubblico desiderasse assistere ad una nuova ed originale edizione della *Traviata*, dare la parola a Verdi dopo tante polemiche sull'opera di ieri e sull'opera di oggi. C'era,

diffusa nell'aria, una nostalgia per la nostra migliore musica romantica: il fenomeno può essere curioso, ma era così.

Questa *Traviata* dunque non è tutta la *Traviata*, non è la vera *Traviata*, ma ha il pregio di comprendere qualche cosa della *Traviata* che era rimasta fuori dalle altre interpretazioni, compresa la meravigliosa interpretazione di Toscanini, di un solo getto, di un solo immenso e febbrile fiato, una corsa all'amore, alla morte e alla risurrezione.

EMILIO RADIUS

e del suo dramma. L'azione dell'opera è stata riportata alla metà dell'Ottocento, gli anni, all'incirca, che videro la nascita del dramma di Alexandre Dumas junior e del melodramma verdiano. Ma il clima poetico delle stupende scene di Zeffirelli, il ritmo dei movimenti di massa e dell'azione dei personaggi, più che nell'ambito del realismo romantico dumasiano, sembravano muoversi nella malinconia pungente e nevrotica delle commedie di De Musset o, piuttosto, nel mondo incantato e visionario degli episodi di *Silvia* di Gérard de Nerval. A *Silvia*, e alle sue allucinanti e oniriche feste danzanti ci richiamavano, in modo particolare, le scene di festino del primo e del secondo atto, così spettacolari e quasi irreali, immerse nell'alone livido delle lumiere a petrolio che si rifrangeva sull'oro vecchio delle specchiere e sui pesanti, soffocanti tendaggi color verde muffa. Tale concezione spettacolare squisitamente intimistica e non aliena da qualche morbidezza decadente è stata assecondata dalla

direzione di Von Karajan, intesa a dare all'opera una dimensione sonora e spirituale quasi cameristica mediante l'attutimento e la decantazione dei timbri orchestrali e la sapiente accentuazione delle poche ma efficacissime squisitezze strumentali della partitura, come lo straziante lamento del clarinetto che accompagna la stesura della lettera d'addio di Violetta, o l'"a solo" dell'oboe nell'aria del terzo atto. Né possono venire sottovalutati il contenuto fervore, la purezza, la delicatezza di sfumature e di fraseggio con cui sono stati resi i due famosi preludi.

Giovanni Carli Ballola

Lo spettacolo si rifaceva chiaramente e vistosamente alla tradizione visiva in cui un aspetto delle regie di Luchino Visconti viene ridotto nei seguaci. Scene elegantissime, di ambienti che ci sembra di avere visto con minor ricchezza o maggiore anche nelle altre Traviate; costumi chic e assai giovevoli alle figure dei cantanti di Gabriella Pescucci. In questi spazi, eleganti e razionali percorsi psicologici, con gesti misurati ed essenziali. In ciò, Liliana Cavani ha esattamente corrisposto alle attese.

Io però non ritengo che le attese vadano appagate semplicemente; e spero sinceramente che accadesse qualche cosa di più. Che, per esempio, la presenza del coro in scena avesse qualche influsso sul comportamento dei personaggi, che sembrano sempre ignari del fatto di trovarsi soli o in mezzo a cento persone; che il clima brillante ed eccitato della prima festa e corrotto e inquieto della seconda fossero un po' meglio segnalati e fatti vivere; che le danze di Misha Von Hoecke avessero qualche rapporto con il momento drammatico, anziché essere un numero immesso. Certo, le luci sono intelligentemente suggestive; gli ambienti ci mettono in un clima giusto d'epoca; ma il rapporto fra l'azione e gli spazi ci lascia sempre un po' nel campo delle illusioni colorate.

A questo si aggiunge una cosa veramente deludente: i cantanti guardano costantemente in faccia il direttore. Su questo dissenso com-

pletamente, soprattutto perché sono giovani e perché la Scala li presenta come in una produzione di rilievo, in cui insegna loro il modo di comportarsi all'opera. Nei grandi spettacoli della Scala, tante volte, abbiamo visto una grande libertà di movimento; e anche negli spettacoli giovanili in giro per l'Italia quest'anno, a cominciare dal «Don Giovanni» di Treviso. Vorrei che questo non fosse per la vecchia ragione che il direttore nelle ultime prove chieda ai cantanti: «Venite tutti avanti e guardatemi in faccia tutto il tempo»; altrimenti succede una cosa che non eravamo più abituati a vedere: Alfredo che rivede Violetta momentaneamente, e anziché guardarsi in faccia si dispongono a facce parallele tutti intenti al conto del tempo...

C'è da aggiungere una cosa: quando dall'orchestra si è levato il gran valzer del brindisi, nel primo atto, si è sentito in teatro serpeggiare un sospiro emozionante. Qualcuno l'aspettava, altri sapevano che doveva venire prima o poi, altri magari erano improvvisamente felici di riconoscerlo. Il senso della «Traviata» alla Scala è stato soprattutto questo: un ritorno, una passione, un ritrovare le radici perdute. Perché è inutile scandalizzarsi o stupirsi: questa non è un'opera come le altre; e, fra tanti aspetti contraddittori del melodramma e del suo mondo, non si può dimenticare l'importanza sociale, corale e interiore di quel bel sospiro di felicità.

di LORENZO ARRUGA

L'allestimento di Liliana Cavani, con le belle scene di Dante Ferretti e gli altrettanto bei costumi di Gabriella Pescucci, è professionalmente tradizionale, ma rassicurante. Un Ottocento in regola, con vitini di vespa e marsine, e senza il solito sentore di cipria e la solita sensazione di claustrofobia.

Uno splendido giardino coperto da un tendone a strisce risolve il primo atto; e in mezzo tavola imbandita e moltesedie di vimini. Un'ariosa stanza con biliardo e vista sulla campagna risolve il secondo quadro. Un demi-monde colto nella sua vivacità sfrenata, in una corsa alla gioia di vivere ma anche nella sua profonda malinconia, perfino nella sua tristezza e apprezziamo il controllo assoluto della recitazione in ogni singolo gesto di tutti i cantanti e soprattutto del coro.

Muti, com'era immaginabile, riapre tutti i tagli, anche quelli delle brutte cabalette di Alfredo e Germont, ovviamente

te entrare con ritornelli. Conseguentemente anche la scena finale del primo atto ha il suo taglio riaperto, e così «Ah, forse è lui» viene cantato due volte (una trappola in più per la debuttante Fabbricini). E ha fatto bene Muti a eseguire i due quadri del secondo atto senza intervallo.

E naturalmente dirige con molto ardore, e una particolare flessibilità agogica. Straordinario, poi, il lavoro fatto con e sui cantanti, con un magnifico fraseggio e un controllo assoluto.

E dunque quest'impresa dimostra che i fantasmi di ventisei anni possono anche essere rinchiusi. Abbiamo ascoltato un'opera importante e l'abbiamo ascoltata nelle condizioni migliori. È tutto quello che si può desiderare per una Traviata. E siamo certi che il seguito non deluderà le attese ma confermerà quello che abbiamo finora detto.

di MICHELANGELO ZURLETTI

ANGELO FOLETTO

MILANO — Più che fisica: annientata nel fisico dall'assenza di passione. Fino a lasciarsi andare: stanca della vita da morire. Comunque la si voglia raccontare, la storia di Violetta piacque a Verdi perché vera: non di oggi o di ieri. Così vera, ci mancava. Vera e assoluta, perché dietro l'interpretazione scenica più o meno storicizzata, e il regista Dmitri Tcherniakov ha fatto in modo che l'epoca e il luogo non disturbassero il doloroso caso clinico d'amore, e le sponde entro cui scorreva l'ennesima cronaca-narrazione teatrale delle vicende di Violetta erano sempre difese dalla musica di Traviata. Grazie al regista che ce l'ha ricordato a ogni battuta: inquadrando i passi, le espressioni e anche i gesti di franchigia librettistica come il disperato finale atto II, nel ritmo musicale e teatrale che Daniele Gatti imponeva dalla buca. Soltanto chi non ama, o non conosce abbastanza, Traviata non era soggiogato dall'esecuzione a volte spiazzante ma morbosamente attaccata alla partitura di Gatti.

Liliana Cavani, impegnata in una regia di teatro musicale, ha fatto di tutto per sparire dietro le note, con il rischio però di sfiorare l'inerzia e la genericità. Tutto procede sul filo della più esplicita convenzione, con qualche transitoria accentuazione realistica. L'impianto scenico di Dante Ferretti tende ad ingrandire gli spazi. L'Orchestra della Scala non teme confronti oggi in Verdi: Muti ne potenzia le sottili trasparenze, come le rapinose intensificazioni drammatiche.

Mario Messinis

Pasta e verdure in cucina
Un «realismo» che divide

La traviata
di Giuseppe Verdi,
direzione di Daniele Gatti,
regia e scene di Dmitri Tcherniakov,
costumi di Elena Zaytseva,
2013





Maria Callas
in *Medea*, 1962



Renata Tebaldi
in *Tosca*, 1960



Mirella Freni
in *La traviata*, 1964

Divine, ma non per tutti

Diverse celebri cantanti, quando nella loro carriera sono giunte alla Scala, hanno diviso il pubblico e la critica.

Alcune battaglie memorabili sono avvenute negli anni cinquanta, quando il pubblico era scisso in due schieramenti: i “callassiani” e i “tebaldiani”, rivalità sottolineata dalla stampa di tutto il mondo.

Ma anche prima e dopo quell'epoca, la Scala si è talvolta trasformata in un'arena in cui si confrontavano loggionisti e dive del canto, con interventi della critica pro e contro.



Renata Scottone
in *I vespri siciliani*, 1970

Montserrat Caballé
in *Anna Bolena*, 1982

Katia Ricciarelli
in *Suor Angelica*, 1973

Le eroine di Carla Fracci

Medea alla Scala non è un'esclusiva di Maria Callas, anche Carla Fracci l'ha interpretata, danzando nella parte della tragica eroina in una coreografia di John Butler su musica di Samuel Barber nata al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1975 con Michail Baryšnikov, e portata a Milano nel 1987 con Gheorghe Iancu. Il modo in cui la Fracci fonde le posizioni classiche allo stile Graham suscita grande impressione. Probabilmente il personaggio con cui Carla Fracci è stata più identificata nella sua carriera è Giselle, protagonista del balletto di Adam che offre a una ballerina un'ampia gamma di atteggiamenti e bravure.



Carla Fracci e Gheorghe Iancu
in *Medea*,
coreografia di John Butler,
musica di Samuel Barber,
1987

Carla Fracci in *Giselle*,
coreografia di Jean Coralli
ripresa da Yvette Chauviré,
musica di di Adolphe Adam,
1989



I mondi di Béjart

Le coreografie presentate alla Scala da Maurice Béjart sono spesso di rottura e al limite dello scandalo. Basta pensare ai *Canti di un giovane errante*, il passo a due maschile su musiche di Gustav Mahler giunto alla Scala nel 1971 con Paolo Bortoluzzi e Rudolf Nureyev, ma anche all'astratto *Nomos Alpha*, balletto poi divenuto un classico, o alle immersioni nelle atmosfere musicali di Pierre Boulez con *Le Marteau sans maître* e di Karlheinz Stockhausen con *Stimmung*.



Jorge Donn e Daniel Lommel
in *Canti di un giovane errante*,
coreografia di Maurice Béjart,
musica di Gustav Mahler,
1975



L'erotismo del *Boléro*

Una delle coreografie più intense create da Maurice Béjart è senza dubbio la sua interpretazione del *Boléro* di Ravel, nata a Bruxelles nel 1961. Luciana Savignano la affronta per la prima volta alla Scala nel 1980, mostrando tutta la modernità del balletto attraverso un erotismo violento e tesissimo.

Luciana Savignano in *Boléro*,
coreografia di Maurice Béjart,
musica di Maurice Ravel,
1980



Le Marteau sans maître,
coreografia di Maurice Béjart,
musica di Pierre Boulez,
1973



Paolo Bortoluzzi in *Nomos Alpha*,
coreografia di Maurice Béjart,
musica di Jannis Xenakis,
1974

Un esercito di prodi...
l'un contro l'altro armati



Questa galleria rappresenta letterati, critici,
giornalisti e musicologi di ogni epoca e formazione,
tutti accomunati dal fatto di aver scritto, discusso
e ragionato sulla Scala.

Pierachille Dolfini Carla Maria Casanova Armando Torno Anna Crespi Philippe Daverio Irene Brin Camilla Cederna Carlo Castellaneta
Carlo Porta Carlo Emilio Gadda Elsa Maxwell Alberto Moravia Carlo Maria Cella Alessandro Manzoni
Laura Dubini Massimo Mila Gabriele D'Annunzio Alberto Mattioli Giacomo Manzoni Arrigo Boito Paola Zonca Enzo Biagi
Gianandrea Cavazzani Mario Bortolotto Pierluigi Petrobelli Carlo Fontana Paolo Petazzi Alberto Arbasino Franco Abbiati Marco Praga Giulio Confalonieri



Alberto Testa Sabino Lenoci Gillo Dorfles Patrizia Valduga Giampiero Tintori Francesco Degrada Fernanda Pivano
 Vittoria Ottolenghi Duilio Courir Sergio Sablich Gian Paolo Minardi Enzo Restagno Carmelo Di Gennaro Vittoria Crespi Fedele D'Amico
 Giovanni Gavazzeni Paola Calvetti Carla Moreni Giancarlo Landini Stendhal Luigi Albertini Giovanni Raboni Ugo Foscolo
 Roberto Calasso Natalia Aspesi Angelo Foletto Nicola Cattò Guido Vergani Fiorella Minervino Giuseppina Manin Giuseppe Barigazzi Elvio Giudici



Sergio Buttiglieri Giuseppe Giacosa Renato Garavaglia Gaetano Santangelo Ernest Hemingway Luigi Pestolazza Andrea Estero
 Rubens Tedeschi Harvey Sachs Mario Messinis Mario Pasi Lina Sotis Eugenio Montale Aurora Marsotto Riccardo Bacchelli
 Marco Vallora Michelangelo Zurletti Rodolfo Celletti Luigi Illica Jacopo Pellegrini Pietro Verri Italo Calvino
 Enrico Girardi Franco Pulcini Luciana Fusi Giuseppe Pugliese Paolo Gallarati Leonardo Pinzauti Leonetta Bentivoglio Francesco Maria Colombo Dino Buzzati



Marina Rovera Dino Villatico Piero Rattalino Giovanni Testori Ferruccio De Bortoli Anna Bandettini Silvio Pellico Elsa Airoidi Orio Vergani
 Pierluigi Panza Alberto Triola Claudio Magris Piero Ostellino Lidia Bramani Giuseppe Mazzini Filippo Facci Emilio Radius
 Gianluca Bauzano Luca Ciammarughi Anna Franini Corrado Augias Rossana Bossaglia Paolo Isotta Sergio Trombetta Quirino Principe
 William Weaver Stefano Jacini Piero Celli Piero Buscaroli Sergio Segalini Franca Cella Lorenzo Arruga Sandro Cappelletto

Premio della Critica Musicale Italiana

FRANCO ABBIATI

40 anni di Premio Abbiati

Diario di bordo a rilegatura annuale, dal 1981 il Premio Abbiati racconta fatti, personaggi, spettacoli, iniziative e occasioni di orgoglio della vita musicale italiana. Intitolato al critico bergamasco Franco Abbiati, per decenni titolare della rubrica del Corriere della sera, è una sistematica riflessione e indagine dei professionisti dell'informazione in seguito riuniti nell'Associazione Nazionale Critici Musicali. Nell'albo d'oro del quarantennale i nomi scaligeri si intrecciano con quelli di istituzioni, artisti, operatori e iniziative che hanno distinto e orientato al meglio attività, qualità e organizzazione della musica dal vivo nel nostro paese.

La sequenza fotografica dei premiati, incastonati nel loro tempo da posture, costumi e prospettive scenografiche oramai leggendarie, attesta i decenni di appartenenza. E riassume una significativa storia artistica sillabando attraverso i protagonisti gusto, passione e linguaggio sempre in mutazione del teatro musicale di oggi.

Angelo Foletto

Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali



Cronologia del Premio Abbiati

In rosso i premi vinti dalla Scala
o da artisti ospitati alla Scala

I EDIZIONE - STAGIONE 1980-81

ORGANIZZATORE Giorgio Vidusso (Orchestra Sinfonica della Rai di Milano)
INIZIATIVA Scuola di musica di Fiesole
COMPLESSO DA CAMERA Quartetto LaSalle
DIRETTORI **Claudio Abbado** e **Riccardo Muti**
REGISTA **Giorgio Strehler**
SCENOGRAFO **Pier Luigi Pizzi**
CANTANTI Lucia Valentini Terrani e Renato Bruson
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Donnerstag aus Licht" di **Karlheinz Stockhausen** (Teatro alla Scala), direzione di **Peter Eötvös**, regia di **Luca Ronconi**, scene e costumi di **Gae Aulenti**
PREMIO SPECIALE Massimo Bogiankino, Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi

II EDIZIONE - STAGIONE 1981-82

SPETTACOLO "Madama Butterfly" di Giacomo Puccini (Teatro La Fenice), direzione di **Eliahu Inbal**, regia di **Giorgio Marini**, scene di **Lauro Crisman**, costumi di **Ettora D'Ettorre**
ORGANIZZATORE **Alba Buitoni** (Amici della Musica di Perugia)
INIZIATIVA Rossini Opera Festival di Pesaro
SOLISTA **Maurizio Pollini**
DIRETTORE **Leonard Bernstein**
REGISTA **Luca Ronconi**
SCENOGRAFO **Pasquale Grossi**
CANTANTI **Lella Cuberli** e **Samuel Ramey**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "The heart's eyes" di **Franco Donatoni** (Biennale Musica)
PREMIO SPECIALE **Agostina Zecca Laterza** (Biblioteca del Conservatorio di Milano)

III EDIZIONE - STAGIONE 1982-83

SPETTACOLO "Lulu" di **Alban Berg** (Teatro Regio di Torino) direzione di **Zoltán Peskó**, regia di **Jurij Ljubimov**, scene e costumi di **David Borovskij**
INIZIATIVA Feste Musicali di Bologna
COMPLESSO DA CAMERA Trio di Trieste
DIRETTORE **Gianandrea Gavazzeni**
REGISTA **Roberto De Simone**
SCENOGRAFO E COSTUMISTA **Luciano Riccieri** e **Nanà Cecchi**
CANTANTI **Edita Gruberova** e **Alfredo Kraus**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Diario polacco n. 2" di **Luigi Nono** (Biennale Musica)
PREMIO SPECIALE "Lohengrin" di **Salvatore Sciarrino** (Piccola Scala), direzione di **Salvatore Sciarrino**, regia, scene e costumi di **Pier'Alli**

IV EDIZIONE - STAGIONE 1983-84

SPETTACOLO "Il viaggio a Reims" di **Gioachino Rossini** (Rossini Opera Festival), direzione di **Claudio Abbado**, regia di **Luca Ronconi**, scene di **Gae Aulenti**, costumi di **Giovanna Buzzi**

ORGANIZZATORE **Gisella Belgeri** (Autunno Musicale di Como)
INIZIATIVA Settimane Musicali Internazionali di Napoli
COMPLESSO Quartetto Arditti
DIRETTORE **Sergiu Celibidache**
REGISTA E SCENOGRAFO **Patrice Chéreau** e **Richard Peduzzi**
CANTANTE **June Anderson**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Répons" di **Pierre Boulez** (Settembre Musica)

V EDIZIONE - STAGIONE 1984-85

SPETTACOLO "Die Zauberflöte" di **Wolfgang Amadeus Mozart** (Teatro alla Scala), direzione di **Wolfgang Sawallisch**, regia di **John Cox**, scene e costumi di **David Hockney**
ORGANIZZATORE **Giorgio Balmas** (Settembre Musica)
INIZIATIVA Festival della Valle d'Itria di Martina Franca
SOLISTA **Salvatore Accardo**
DIRETTORE **Carlos Kleiber**
REGISTA E SCENOGRAFO **Pier Luigi Pizzi**
CANTANTI **Mariella Devia** e **Samuel Ramey**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Barrabas" di **Camillo Togni** (Biennale Musica)
PREMIO SPECIALE "Doktor Faust" di **Ferruccio Busoni** (Teatro Comunale di Bologna), direzione di **Zoltán Peskó**, regia di **Werner Herzog**, scene e costumi di **Henning von Gierke**

VI EDIZIONE - STAGIONE 1985-86

SPETTACOLO "Pelléas et Mélisande" di **Claude Debussy** (Teatro alla Scala), direzione di **Claudio Abbado**, regia di **Antoine Vitez**, scene e costumi di **Yannis Kokkos**
ORGANIZZATORE **Nino Carloni** (Società Aquilana dei concerti "B. Barattelli")
INIZIATIVA Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo
SOLISTA **Sviatoslav Richter**
COMPLESSO Ensemble InterContemporain
DIRETTORE **Wolfgang Sawallisch**
REGISTA **Keita Asari**
SCENOGRAFO **Ezio Frigerio**
CANTANTI **Marilyn Horne** e **Hermann Prey**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Dedica" di **Giacomo Manzoni** (Orchestra Stabile dell'Emilia Romagna)
PREMIO SPECIALE Sezione musica contemporanea della Civica Scuola di Musica di Milano

VII EDIZIONE - STAGIONE 1986-87

ORGANIZZATORE **Mario Messinis** ("Il suono e lo spazio", Rai di Torino)
INIZIATIVA Festival spazio musica (Cagliari)
SOLISTA **Arturo Benedetti Michelangeli**
COMPLESSO **Les Arts Florissants**

DIRETTORE Pierre Boulez
REGISTA Giancarlo Cobelli
SCENOGRFAO Luciano Damiani
CANTANTI **Mirella Freni** e Paolo Coni
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Trionfo della notte" di Adriano Guarnieri (Teatro Comunale di Bologna)
PREMIO SPECIALE Città di Cremona-Celebrazioni stradivariane.

VIII EDIZIONE - STAGIONE 1987-88

SPETTACOLO "Jenufa" di Leos Janacek (Festival dei Due Mondi di Spoleto), direzione di Spiros Argiris, regia di Günter Krämer, scene e costumi di Andreas Reinhardt
ORGANIZZATORE Luciana Pestalozza (Musica nel nostro tempo)
INIZIATIVA Rassegna di primavera del Teatro Comunale di Monfalcone
SOLISTA Mario Brunello
DIRETTORE Myung-Whun Chung
REGISTA **Luca Ronconi**
SCENOGRFAO **Mauro Pagano**
COSTUMISTA **Vera Marzot**
CANTANTI Hildegard Behrens e Chris Merritt
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Kafka Fragmente" di György Kurtág (Festival "Eco & Narciso")
PREMIO SPECIALE Festival "Eco & Narciso"

IX EDIZIONE - STAGIONE 1988-89

SPETTACOLO "Doktor Faustus" di **Giacomo Manzoni** (Teatro alla Scala), direzione di **Gary Bertini**, regia di **Bob Wilson**, scene di **Giorgio Cristini**, costumi di **Gianni Versace**
INIZIATIVA Dialogo con Maderna (Orchestra Rai di Milano)
DIRETTORE **Riccardo Muti**
SCENOGRFAO David Hockney
CANTANTE **Bernadette Manca Di Nissa**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Le visage nuptial" di Pierre Boulez (Dialogo con Maderna, Rai)
PREMIO SPECIALE Mostra "Glenn Gould" (Ferrara, Aterforum)

X EDIZIONE - STAGIONE 1989-90

SPETTACOLO "La clemenza di Tito" di **Wolfgang Amadeus Mozart** (Teatro alla Scala), direzione di **Riccardo Muti**, regia **Pierre Romans**, scene di **Denis Fruchaud**, costumi di **Christian Gasc**
ORGANIZZATORE Gian Carlo Menotti (Festival dei Due Mondi di Spoleto)
INIZIATIVA Nuova Consonanza di Roma
SOLISTA Krystian Zimerman
DIRETTORE John Eliot Gardiner
REGISTA **Graham Vick**
SCENOGRFAO E COSTUMISTA **Gae Aulenti** e **Giovanna Buzzi**
CANTANTI **Anna Caterina Antonacci** e **Thomas Moser**

NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Sonata n. 3" di Salvatore Sciarrino (Festival delle Nazioni di Musica da Camera)
PREMIO SPECIALE Gerhard Schmidt-Gaden (Tölzer Knabenchor)

XI EDIZIONE - STAGIONE 1990-91

SPETTACOLO "Lodoiška" di **Luigi Cherubini** (Teatro alla Scala), direzione di **Riccardo Muti**, regia di **Luca Ronconi**, scene di **Margherita Palli**, costumi di **Vera Marzot**
ORGANIZZATORE **Gabriele Gandini** (Festival delle Nazioni di Città di Castello)
INIZIATIVA Orestyadi di **Gibellina**
COMPLESSO Quartetto di Tokyo
DIRETTORE **Vladimir Delman**
REGISTA **Günter Krämer**
CANTANTI **Cecilia Gasdia** e **Giuseppe Sabbatini**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA III "Quartetto" di **Sofija Gubajdulina** (Settembre Musica)
PREMIO SPECIALE Associazione "De Sono" di Torino

XII EDIZIONE - STAGIONE 1991-92

PREMIO SPECIALE Orchestre sinfoniche e cori della Rai di Milano, Roma, Torino e Napoli
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Interludi. Musica per il mito di Eco e Narciso" di **Aldo Clementi** (Orestyadi di Gibellina)
DIRETTORE **Giuseppe Sinopoli**
SCENOGRFAO **Joseph Svoboda**
REGISTA **Luca Ronconi** e **Margherita Palli**
SOLISTA **Massimiliano Damerini**
COMPLESSO DA CAMERA Duo Frank Peter Zimmermann-Alexander Lonquich
CANTANTI **Renata Scotto** e **Max René Casotti**
ORGANIZZATORE **Spiros Argiris** (Teatro Massimo Bellini di Catania)
INIZIATIVA Rassegna Internazionale di musica contemporanea (Oser, Parma)

XIII EDIZIONE - STAGIONE 1992-93

SPETTACOLO "Jenufa" di **Leos Janacek** (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di **Semyon Bychkov**, regia di **Liliana Cavani**, scene di **Dante Ferretti**, costumi di **Gabriella Pescucci**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Bidlos/Weglos" di **Wolfgang Rihm** (Biennale Musica)
DIRETTORE **Riccardo Chailly**
SCENOGRFAO E REGISTA **Roman Terleckij** e **David Hughes**
SOLISTA **András Schiff**
CANTANTI **Martine Dupuy** e **Alessandro Corbelli**
ORGANIZZATORE **Tito Gotti** (Feste Musicali di Bologna)
INIZIATIVA Accademia Bartolomeo Cristofori di Firenze
PREMIO SPECIALE Ente Autonomo Teatro "Verdi" di Trieste

XIV EDIZIONE - STAGIONE 1993-94

SPETTACOLO "Turandot" di **Ferruccio Busoni**/"Perséphone" di **Igor Stravinskij** (Teatro La Fenice), direzione di **Michael Boder**, regia e scene di **Achim Freyer**, costumi di **Maria-Elena Amos**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Notturmo" di **Luciano Berio** (Teatro alla Scala)
DIRETTORE **Zubin Mehta**
REGISTA E SCENOGRFAO **Bob Wilson**
SOLISTA **Andrea Lucchesini**
COMPLESSO DA CAMERA Trio di Parma
CANTANTI **Raina Kabaivanska** e **Michele Pertusi**
INIZIATIVA Teatro Lirico Sperimentale "A. Belli" di Spoleto
PREMIO SPECIALE "Progetto Musica 94" dell'Acquario Romano

XV EDIZIONE - STAGIONE 1994-95

SPETTACOLO "Fierrabras" di **Franz Schubert** (Teatro Comunale di Firenze), direzione di **Semyon Bychkov**, regia di **Luca Ronconi**, scene di **Margherita Palli**, costumi di **Vera Marzot**
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Scardanelli Zyklus" di **Heinz Holliger** (Biennale Musica)
DIRETTORE **Gary Bertini**
REGISTA E SCENOGRFAO **Franco Zeffirelli**
CANTANTE **Waltraud Meier**
COMPLESSO DA CAMERA Quartetto Keller
INIZIATIVA Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia-Biennale 1995
PREMIO SPECIALE "Der Traumgörge" di **Alexander Zemlinsky** (Teatro Massimo di Palermo), direzione di **Karl Martin**, regia di **Roberto Guicciardini**, scene e costumi di **Piero Guicciardini**

XVI EDIZIONE - STAGIONE 1995-96

SPETTACOLO "Wozzeck" di **Alban Berg** (Teatro Comunale di Bologna), direzione di **Gary Bertini**, regia di **Willy Decker**, scene e costumi di **Wolfgang Gussman**
NOVITÀ ASSOLUTA "Outis" di **Luciano Berio** (Teatro alla Scala), direzione di **David Robertson**, regia di **Graham Vick**, scene di **Timothy O'Brien**, costumi di **Janice Pullen**
DIRETTORE **Valerij Gergiev**
REGISTA E SCENOGRFAO **Hugo de Ana**
CANTANTI **José Cura** e **Monica Bacelli**
COMPLESSO DA CAMERA Orchestra da Camera di Mantova
ORGANIZZATORE Istituto Antonio Vivaldi della Fondazione Giorgio Cini di Venezia
INIZIATIVA Settimane Bach di Milano, progetto Integrale delle Cantate (I concerti del Quartetto)
PREMIO SPECIALE Centro di Musica Antica "Pietà dei Turchini" di Napoli e Cappella della Pietà di Turchini

XVII EDIZIONE - STAGIONE 1996-97

SPETTACOLO "Armide" di Christoph Willibald Gluck (Teatro alla Scala), direzione di Riccardo Muti, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "L'icône paradoxale. Hommage à Piero della Francesca" di Gérard Grisey (Festival "Di Nuovo Musica", Reggio Emilia)
DIRETTORE Eliahu Inbal
REGISTA E SCENOGRAFO Graham Vick
COSTUMISTA Vera Marzot
CANTANTI Simon Keenlyside e Cristina Gallardo-Domàs
COMPLESSO DA CAMERA Quartetto Shostakovich
ORGANIZZATORE Sandro Boccardi ("Musica e Poesia a San Maurizio", Milano)
INIZIATIVA Giovane Orchestra Genovese
PREMIO SPECIALE "I due gemelli" e "La sentinella per quattro anni" di Franz Schubert (Teatro Rendano di Cosenza), direzione di Peter Maag, regia di Italo Nunziata, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Ruggero Vitrani

XVIII EDIZIONE - STAGIONE 1997-98

SPETTACOLO "Lady Macbeth del distretto di Mcensk" di Shostakovich (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Semyon Bychkov, regia di Lev Dodin, scene di David Borovskij
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Venus und Adonis" di Hans Werner Henze (Teatro Carlo Felice), direzione di Jan Latham-Koenig, regia di Pierre Audi, scene e costumi di Chloë Obolensky
DIRETTORE Carlo Maria Giulini
REGISTA Guido De Monticelli
SCENOGRAFO Margherita Palli
COSTUMISTA Gabriella Pescucci
CANTANTI Sonia Ganassi e Matthias Goerne
COMPLESSO DA CAMERA Arnold Schönberg Chor
INIZIATIVA Festival Kurtág di Milano Musica
PREMIO SPECIALE "Dom Sébastien" di Gaetano Donizetti (Teatro Comunale di Bologna e Celebrazioni donizettiane di Bergamo), direzione di Daniele Gatti, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi

XIX EDIZIONE - STAGIONE 1999

SPETTACOLO "Death in Venice" di Benjamin Britten (Teatro Carlo Felice), direzione di Bruno Bartoletti, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Aus Deutschland" di Mauricio Kagel (PalaFenice), direzione di Jörg Henneberger, regia, scene e costumi di Herbert Wernicke
DIRETTORE Jeffrey Tate
REGISTA, SCENOGRAFO, COSTUMISTA David Pountney e Maria Björnson

CANTANTI Patrizia Ciofi e Juan Diego Flórez
SOLISTA Enrico Dindo
INIZIATIVE Festival di Trani "Monografie sul '900 e dintorni" e "L'altra scena" (Teatro La Fenice)
PREMI SPECIALI Opera domani... e Agostino Liuni

XX EDIZIONE - STAGIONE 2000

SPETTACOLO "Les dialogues des carmélites" di Francis Poulenc (Teatro alla Scala), direzione di Riccardo Muti, regia di Robert Carsen, scene di Michael Levine, costumi di Falk Bauer
NOVITÀ ASSOLUTA PER L'ITALIA "Sur Incises" di Pierre Boulez (Biennale Musica, Milano Musica)
DIRETTORE Vladimir Jurowski
REGISTA Denis Krief
SCENOGRAFO Michele Canzoneri
COSTUMISTA Carlo Diappi
CANTANTI Fiorenza Cedolins e Marcelo Álvarez
SOLISTA Arcadi Volodos
INIZIATIVE "Roland" di Niccolò Piccinni e "Robert le diable" di Giacomo Meyerbeer (Festival della Valle d'Itria)
PREMIO SPECIALE Associazione per la musica antica "Antonio Il Verso" di Palermo
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Fondazione Centro di Musicologia "Walter Stauffer" di Cremona

XXI EDIZIONE - STAGIONE 2001

SPETTACOLO "Tamerlano" di Georg Friedrich Händel (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Ivor Bolton, regia di Graham Vick, scene e costumi di Richard Hudson, luci di Matthews Richardson
NOVITÀ ASSOLUTA "Suoni per banda" di Gilberto Cappelli (Feste Musicali di Bologna)
DIRETTORE Claudio Abbado
REGISTA, SCENOGRAFO, COSTUMISTA Hugo de Ana
CANTANTI Daniela Barcellona e Thomas Quasthoff
SOLISTA Fabio Biondi con Europa Galante
INIZIATIVE Teatro Lirico di Cagliari
ORGANIZZATORE Filippo Juvarrà (Amici della Musica di Padova e con l'Orchestra di Padova e del Veneto)
PREMIO SPECIALE "Aida" (Teatro Verdi di Busseto), direzione di Massimiliano Stefanelli, regia e scene di Franco Zeffirelli, costumi di Anna Anni
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Fondazione Marco Fodella di Milano

XXII EDIZIONE - STAGIONE 2002

SPETTACOLO "Die Königskinder" di Engelbert Humperdinck (Teatro San Carlo) direzione di Jeffrey Tate, regia di Paul Curran, scene e costumi di Kevin Knight

NOVITÀ ASSOLUTA "Medea" di Adriano Guarnieri (Teatro La Fenice), direzione di Pietro Borgonovo, regia di Giorgio Barberio Corsetti, scene di Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli, costumi di Cristian Taraborrelli
DIRETTORE Jurij Temirkanov
ALLESTIMENTO Thomas Moschopoulos e Dionysis Fotopoulos
CANTANTI Violeta Urmana e Ildebrando D'Arcangelo
SOLISTA Rinaldo Alessandrini con Concerto Italiano
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Quintetto Bibiena

XXIII EDIZIONE - STAGIONE 2003

SPETTACOLO "Elektra" di Richard Strauss (Teatro San Carlo), direzione di Gabriele Ferro, regia di Klaus Michael Grüber, scene e costumi di Anselm Kiefer
PREMIO SPECIALE Henning Brockhaus
INIZIATIVA MUSICALE Orchestra Giovanile Italiana della Scuola di Musica di Fiesole
NOVITÀ ASSOLUTA "Il letto della storia" di Fabio Vacchi (Piccolo Teatro del Comunale di Firenze), direzione di Claire Gibault, regia di Giorgio Barberio Corsetti, scene e costumi di Cristian Taraborrelli, e "Quartetto con oboe" di Elliott Carter (Biennale Musica)
DIRETTORE Bruno Bartoletti
REGIA Robert Carsen
SCENE E COSTUMI Jean-Michel Folon
CANTANTI Barbara Frittoli e Giuseppe Filianoti
SOLISTA Grigory Sokolov
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Progetto "Musica negli Ospedali" del Policlinico Agostino Gemelli di Roma

XXIV EDIZIONE - STAGIONE 2004

SPETTACOLO "Il Prigioniero" e "Volo di notte" di Luigi Dallapiccola (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Bruno Bartoletti, regia di Daniele Abbado, scene di Gianni Carluccio, costumi di Nanà Cecchi, luci di Guido Levi, proiezioni di Luca Scarzella
INIZIATIVA MUSICALE RaiNuovaMusica
PREMIO SPECIALE Complesso I Solisti Dauni di Foggia
NOVITÀ ASSOLUTA "An Index of Metals" di Fausto Romitelli (REC, Reggio Emilia Contemporanea, Milano Musica)
DIRETTORE Daniele Gatti
REGIA Mario Martone
SCENE E COSTUMI Ezio Frigerio e Franca Squarciarapino
CANTANTE Anna Caterina Antonacci
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Tutti a Santa Cecilia

XXV EDIZIONE - STAGIONE 2005

SPETTACOLO "Boris Godunov" di Modest Musorgskij (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Semyon Bychkov, regia di Eimuntas Nekrosius, scene di Marius Nekrosius, costumi di Nadezda Gulyaeva, luci di Jean Kalman
INIZIATIVA MUSICALE Festival Internazionale di Musica Sacra "Anima Mundi"
PREMIO SPECIALE "Elegy for young Lovers" di Hans Werner Henze (Ancona, Teatro delle Muse; coproduzione col Teatro San Carlo di Napoli), direzione di Lothar Koenigs, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi
NOVITÀ ASSOLUTA "...concertante..." di György Kurtág (Teatro alla Scala, Milano Musica)
DIRETTORE Antonio Pappano
REGIA Stephen Medcalf
SCENOGRAFIA Giulio Paolini
COSTUMI Giovanna Buzzi
CANTANTI Micaela Carosi e Nicola Ulivieri
SOLISTA Radu Lupu
COMPLESSO DA CAMERA Academia Montis Regalis di Mondovì
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Scuola Popolare di Musica di Testaccio

XXVI EDIZIONE - STAGIONE 2006

SPETTACOLO "Kát'a Kabanová" di Leoš Janáček (Teatro alla Scala), direzione di John Eliot Gardiner, regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth, luci di Robert Carsen e Peter Van Praet, coreografie di Philippe Giraudeau
PREMIO SPECIALE Amici della musica di Firenze
NOVITÀ ASSOLUTA "Ausklang per pianoforte e orchestra" (Rai Nuova Musica) e "Concertini" (Biennale Musica) di Helmut Lachenmann
DIRETTORE Lorin Maazel
REGIA, SCENOGRAFIA, VIDEO Giorgio Barberio Corsetti
SOLISTA Andras Schiff
CANTANTI Sonia Prina e Alex Esposito
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Rete Toscana Classica

XXVII EDIZIONE - STAGIONE 2007

SPETTACOLO "Tristan und Isolde" di Richard Wagner (Teatro alla Scala), direzione di Daniel Barenboim, regia di Patrice Chéreau, scene di Richard Peduzzi, costumi di Moidele Bickel, luci di Bertrand Couderc
NOVITÀ ASSOLUTA "Antigone" di Ivan Fedele (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Michael Tabachnik, regia di Mario Martone, scene e costumi di Sergio Tramonti
REGIA Damiano Michieletto
SCENE E COSTUMI La Fura dels Baus
SOLISTA Leonidas Kavakos

CANTANTE Svetla Vassileva
INIZIATIVA Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" LaVerdi

XXVIII EDIZIONE - STAGIONE 2008

SPETTACOLO "Fidelio" di Ludwig van Beethoven (Teatro Valli, Teatro Comunale di Ferrara e di Modena), direzione di Claudio Abbado, regia di Chris Kraus, scene di Maurizio Balò, costumi di Annamaria Heinrich, luci di Gigi Saccomandi
NOVITÀ ASSOLUTA "Phaedra" di Hans Werner Henze (Maggio Musicale Fiorentino), direzione di Roberto Abbado, regia di Michael Kerstan, scene e costumi di Nanà Cecchi
DIRETTORE Roberto Abbado
REGIA, SCENE, COSTUMI Dmitrij Tcherniakov
GRUPPO DA CAMERA Quartetto Hagen
CANTANTI Daniela Dessi e Vito Priante
PREMIO SPECIALE "Filemone e Bauci" di Haydn (LXV Settimana Senese), direzione di Fabio Biondi, regia di Eugenio Monti Colla
INIZIATIVA Festival Musicale Estense "Grandezze & Meraviglie"
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Orchestra Sinfonica Esagramma di Milano
PREMIO "GIANANDREA GAVAZZENI" Bruno Casoni

XXIX EDIZIONE - STAGIONE 2009

SPETTACOLO "Götterdämmerung" di Richard Wagner (Teatro la Fenice), direzione di Jeffrey Tate, regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth, luci di Manfred Voss
NOVITÀ ASSOLUTA "Gramigna per cimbalom e ensemble" di Stefano Gervasoni (Biennale Musica)
DIRETTORE Seiji Ozawa
REGIA, SCENE, COSTUMI Robert Lepage, Carl Fillion, François Barbeau
SOLISTA Francesco D'Orazio
CANTANTI Sara Mingardo e Jonas Kaufman
INIZIATIVA "Bianco, Rosso e Verdi"
PREMIO SPECIALE Associazione culturale La "Cappella Musicale" di Santa Maria della Passione a Milano
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "Imparolopera" (Teatro Regio di Parma)

XXX EDIZIONE - STAGIONE 2010

PREMIO "DUILIO COURIR" Progetto Musica della Fondazione Spinola Banna per l'Arte
SPETTACOLO "Lulu" di Alban Berg (Teatro alla Scala), direzione di Daniele Gatti, regia di Peter Stein, scene di Ferdinand Wögerbauer, costumi di Moidele Bickel
NOVITÀ ASSOLUTA "Il killer di parole" di Claudio Ambrosini (Teatro La Fenice), direzione di Andrea Molino, regia di Francesco Micheli, scene di Nicolas Bovey, costumi di Carlos Tieppo

DIRETTORE Esa-Pekka Salonen
REGIA Graham Vick
SCENE e COSTUMI Paolo Fantin e Carla Teti
SOLISTA Emanuele Arciuli
CANTANTI Nina Stemme e Franco Fagioli
INIZIATIVA "Traiettorie" di Parma
PREMIO SPECIALE Maddalena Novati
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "Oper@4u" (StadtTheater/Teatro Comunale di Bolzano)

XXXI EDIZIONE - STAGIONE 2011

SPETTACOLO "Mosè in Egitto" di Gioachino Rossini (Rossini Opera Festival), direzione di Roberto Abbado, regia di Graham Vick, scene e costumi di Stuart Nunn
NOVITÀ ASSOLUTA "Quartett" di Luca Francesconi (Teatro alla Scala), direzione di Susanna Mälkki, regia di Àlex Ollé, scene di Alfons Flores, costumi di Lluç Castells
DIRETTORE Daniel Harding
REGIA Calixto Bieito
SCENE e COSTUMI Tom Pye e Chloe Obolensky
SOLISTA Isabelle Faust
CANTANTI Joyce Di Donato e John Graham-Hall
INIZIATIVA "Settimane Musicali al Teatro Olimpico"
PREMIO SPECIALE Integrale di Pergolesi - Fondazione Pergolesi Spontini - Jesi
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "Donatori di Musica"

XXXII EDIZIONE - STAGIONE 2012

SPETTACOLO "Lohengrin" di Richard Wagner (Teatro alla Scala), direzione di Daniel Barenboim, regia di Claus Guth, scene e costumi di Christian Schmidt, luci di Olaf Winter
PREMIO "PIERO FARULLI" Trio Armellini-Marzadori
NOVITÀ ASSOLUTA "Mare metallico" di Giovanni Tamborrino (Orchestra della Magna Grecia)
DIRETTORE Fabio Luisi
REGIA Leo Muscato
SCENE Sergio Tramonti
COSTUMI Gianluca Falaschi
SOLISTA Duo Leonidas Kavakos-Enrico Pace
CANTANTI Evelyn Herlitzius e Gregory Kunde
INIZIATIVA "L.T.L. (Laboratorio Toscano per la Lirica)-Opera Studio"
PREMIO SPECIALE Benito Leonori
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "All you need is X-Music"

XXXIII EDIZIONE - STAGIONE 2013

SPETTACOLO "Das Rheingold" di Richard Wagner (Teatro Massimo), direzione di Pietari Inkinen, regia di Graham Vick, scene e costumi di Richard Hudson, movimenti mimici di Ron Howell, luci di Giuseppe Di Iorio

PREMIO "PIERO FARULLI" Quartetto Guadagnini
NOVITÀ ASSOLUTA "Ludus de Morte Regis per coro e elettronica" di Mauro Lanza (Biennale Musica)
DIRETTORE **Daniel Barenboim**
REGIA Emma Dante
SCENE, COSTUMI, LUCI, VIDEO **Guy Cassiers, Enrico Bagnoli, Tim Van Steenberghe, Arjen Klerkx, Kurt D'Haeseleer**
SOLISTA Daniil Trifonov
CANTANTI **Maria Agresta** e Francesco Meli.
INIZIATIVA "Play it!" (Ort)
PREMIO SPECIALE Palazzetto Bru Zane, Centre de musique romantique française di Venezia
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "Festa dell'opera" di Brescia

XXXIV EDIZIONE - STAGIONE 2014

SPETTACOLO "Les Troyens" di **Hector Berlioz** (Teatro Alla Scala), direzione di **Antonio Pappano**, regia di **David McVicar**, scene di **Es Devlin**, costumi di **Moritz Junge**, coreografie di **Lynne Page**
PREMIO "PIERO FARULLI" Quartetto Noüs
NOVITÀ "Ogni gesto d'amore" per violoncello e orchestra, "Fiori Di Fiori" per orchestra, "Finito ogni gesto" per 6 strumenti di Francesco Filidei (Rai Nuova Musica - LaVerdi - Play It!)
DIRETTORE **Myung-Whun Chung**
REGIA, SCENE, COSTUMI, VIDEO. **Johannes Weigand, Jürgen Lier, Jakob Creutzburg**
SOLISTA **Evgeny Kissin**
CANTANTI **Olga Peretyatko** e **Simone Piazzola**
INIZIATIVA "Divertimento Ensemble" (Milano)
PREMIO SPECIALE Fattoria Vittadini (Milano)
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" "Compasso da navigare" (Conservatorio Paganini di Genova, Biennale Venezia)

XXXV EDIZIONE - STAGIONE 2015

SPETTACOLO "The Bassarids" di **Hans Werner Henze** (Teatro dell'Opera di Roma), direzione di **Stefan Soltesz**, regia di **Mario Martone**, scene di **Sergio Tramonti**, costumi di **Ursula Patzak**
DIRETTORE **Daniele Gatti**
REGIA **Guy Joosten**
SCENE **Paul Steinberg**
COSTUMI **Anna Watkins**
NOVITÀ PER L'ITALIA "Insieme" (Milano Musica, Mdi Ensemble) e "Parole di settembre" (Biennale Musica) di **Aureliano Cattaneo** e "Il suono giallo" di **Alessandro Solbiati** (Comunale di Bologna), direzione di **Marco Angius**, regia di **Franco Ripa di Meana**, scene e costumi di **Gianni Dessi**
SOLISTA **Beatrice Rana**
GRUPPO DA CAMERA **Ensemble Zefiro**
CANTANTI **Carmela Remigio** e **Nicola Alaimo**
PREMIO "PIERO FARULLI" Quartetto Maurice
PREMIO SPECIALE "GIANANDREA GAVAZZENI"

Corrado Rovaris
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" 200.com (Teatro Sociale di Como)
INIZIATIVA. Ensemble L'arsenale (Treviso)

XXXVI EDIZIONE - STAGIONE 2016

SPETTACOLO "Der Rosenkavalier" di **Richard Strauss** (Teatro alla Scala) direzione di **Zubin Mehta**, regia di **Harry Kupfer**, scene di **Hans Schavernoch**, costumi di **Yan Tax**, luci di **Jürgen Hoffman**, video di **Thomas Reimer**
DIRETTORE **Michele Mariotti**
PREMIO "PIERO FARULLI" Quartetto Echos
REGIA **Nicola Raab**
SCENE, COSTUMI, LUCI, VIDEO **Terry Gilliam, Aaron Marsden, Katrina Lindsay, Paule Constable, Finn Ross**
NOVITÀ PER L'ITALIA "Broken memory", "Maps of Non Existent Cities. St. Petersburg", "Punctuation Marks" (Sound of Wander) e "The Riot of Spring" (Lucca Classica) di **Dmitri Kourliandski**
SOLISTA **Alexander Lonquich**
CANTANTI **John Osborn** e **Miah Persson**
PREMIO SPECIALE "Aquagranda" di **Filippo Perocco** (Teatro la Fenice), direzione di **Marco Angius**, regia di **Damiano Michieletto**, scene di **Paolo Fantin**, costumi di **Carla Teti**
INIZIATIVA MUSICALE. Festival **Alfredo Casella** (Torino)
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Opera...azione Libertà (Carcere Beccaria di Milano)

XXXVII EDIZIONE - STAGIONE 2017

SPETTACOLO "La Damnation de Faust" di **Hector Berlioz** (Teatro dell'Opera di Roma), direzione di **Daniele Gatti**, regia di **Damiano Michieletto**, scene di **Paolo Fantin**, costumi di **Carla Teti**
PREMIO "MASSIMO MILA" "Mille e una Callas" a cura di **Luca Aversano** e **Jacopo Pellegrini** - Macerata, Quodlibet
DIRETTORE **Juraj Valčuha**
REGIA **Ricci/Forte**
SCENE, COSTUMI, LUCI, VIDEO **Julian Crouch, Kevin Pollard, Marco Filibeck, Joshua Higgason**
NOVITÀ PER L'ITALIA "Medeamaterial" di **Pascal Dusapin** (Teatro Comunale di Bologna)
SOLISTA **Simone Rubino**
ENSEMBLE **Odhecaton**
CANTANTI **Marianne Crebassa** e **Michael Volle**
PREMIO SPECIALE "Stiffelio" di **Giuseppe Verdi** (Festival Verdi), direzione di **Guillermo García Calvo**, regia di **Graham Vick**, scene e costumi di **Mauro Tinti**, luci di **Giuseppe Di Iorio**, movimenti coreografici di **Ronald Howell**
PREMIO "PIERO FARULLI" Quartetto Eos
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" Festival ArteScienza (Roma)

XXXVIII EDIZIONE - STAGIONE 2018

SPETTACOLO "La Bohème" di **Giacomo Puccini** (Teatro Comunale di Bologna), direzione di **Michele Mariotti**, regia di **Graham Vick**, scene e costumi di **Richard Hudson** e luci di **Giuseppe Di Iorio**
PREMIO SPECIALE "Fin de Partie" di **György Kurtág** (Teatro alla Scala, Milano Musica), direzione di **Markus Stenz**, regia di **Pierre Audi**, scene e costumi di **Christof Hetzer**
DIRETTORE **Antonio Pappano**
NOVITÀ PER L'ITALIA "Richard III" di **Giorgio Battistelli** (Teatro La Fenice), direzione di **Tito Ceccherini**, regia di **Robert Carsen**, scene e costumi di **Radu & Miruna Boruzescu**
REGIA **Deborah Warner**
SCENE **Leslie Travers**
COSTUMI **Giuseppe Palella**
SOLISTA **Enrico Onofri**
CANTANTI **Federica Lombardi** e **Ildar Abdrazakov**
INIZIATIVA MUSICALE **Ghislierimusic** (Pavia)
PREMIO "PIERO FARULLI" **Caravaggio Piano Quartet**
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" **Max & Maestro**

XXXIX EDIZIONE - STAGIONE 2019

SPETTACOLO "Chovanščina" di **Modest Petrovič Musorgskij** (Teatro alla Scala), direzione di **Valery Gergiev**, regia di **Mario Martone**, scene di **Margherita Palli**, costumi di **Ursula Patzak**, luci di **Pasquale Mari**, video di **Umberto Saraceni/Italvideo Service**, coreografia di **Daniela Schiavone**
DIRETTORE **Kirill Petrenko**
NOVITÀ PER L'ITALIA "Musiche per Matera" di **Georg Friedrich Haas** (Lams- Laboratorio Arte Musica e Spettacolo, coprodotta con la Fondazione Matera Basilicata)
REGIA **Robert Carsen**
SCENE E COSTUMI **Federica Parolini** e **Silvia Aymonino**
SOLISTA **Martha Argerich**
premio "Piero Farulli" Quartetto Werther
CANTANTI **Asmik Grigorian** e **Christophe Dumaux**
INIZIATIVA MUSICALE **Talenti Vulcanici** (Napoli)
PREMIO SPECIALE "Ange de Nisida" di **Gaetano Donizetti** (Festival Donizetti Opera), direzione di **Jean-Luc Tingaud**, regia di **Francesco Micheli**, scene di **Angelo Sala**, costumi di **Margherita Baldoni**
PREMIO "FILIPPO SIEBANECK" **Micron** (Torino)

Il Premio Abbiati e la Scala

Vincitori della categoria miglior spettacolo

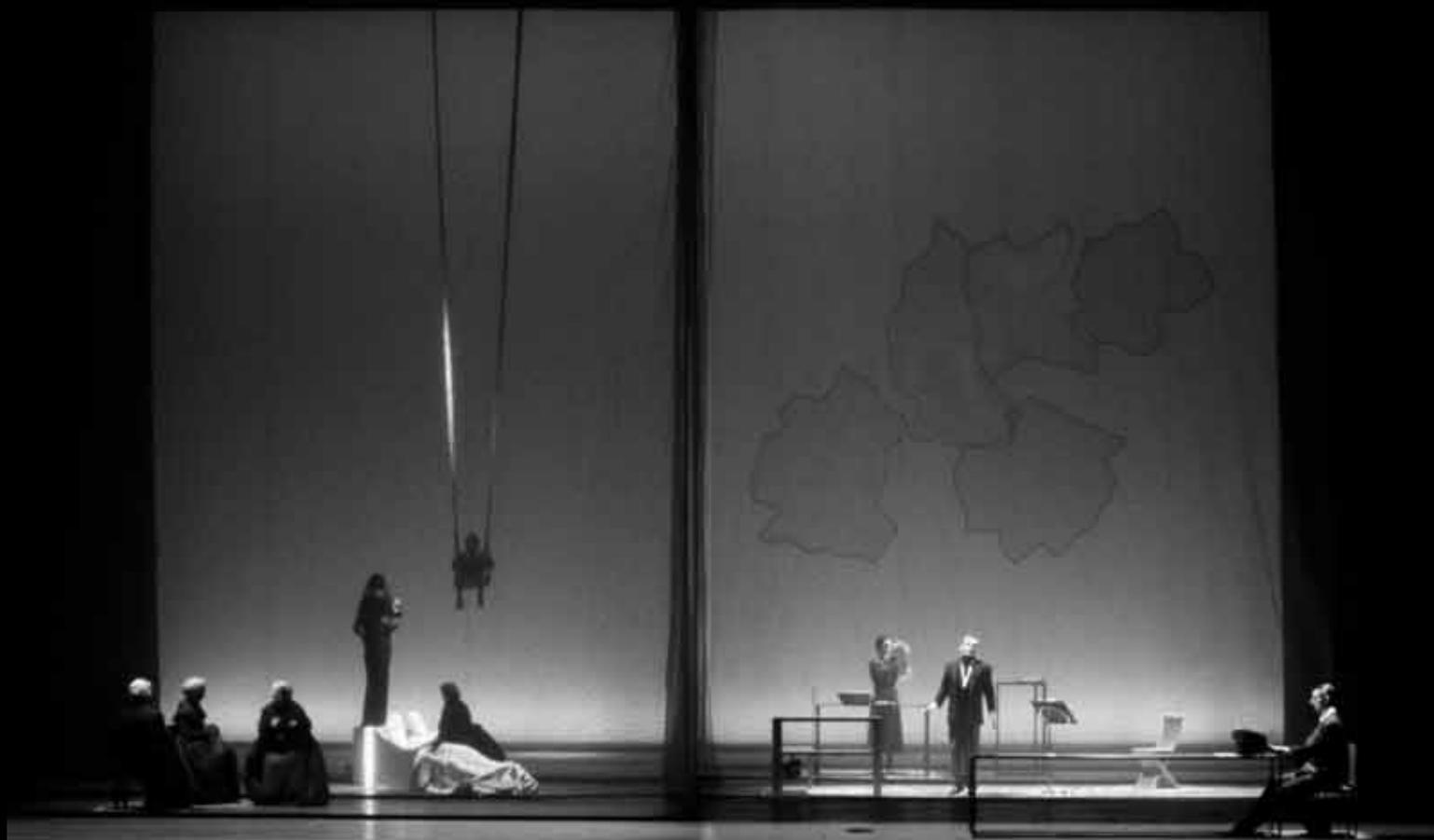
Die Zauberflöte
di Wolfgang Amadeus Mozart
direzione di Wolfgang Sawallisch
regia di John Cox
1985



Pelléas et Mélisande
di Claude Debussy
direzione di Claudio Abbado
regia di Antoine Vitez
1986



Doktor Faustus
di Giacomo Manzoni
direzione di Gary Bertini
regia di Robert Wilson
1989



La clemenza di Tito
di Wolfgang Amadeus Mozart
direzione di Riccardo Muti
regia di Pierre Romans
1990



Lodoiška
di Luigi Cherubini
direzione di Riccardo Muti
regia di Luca Ronconi
1991



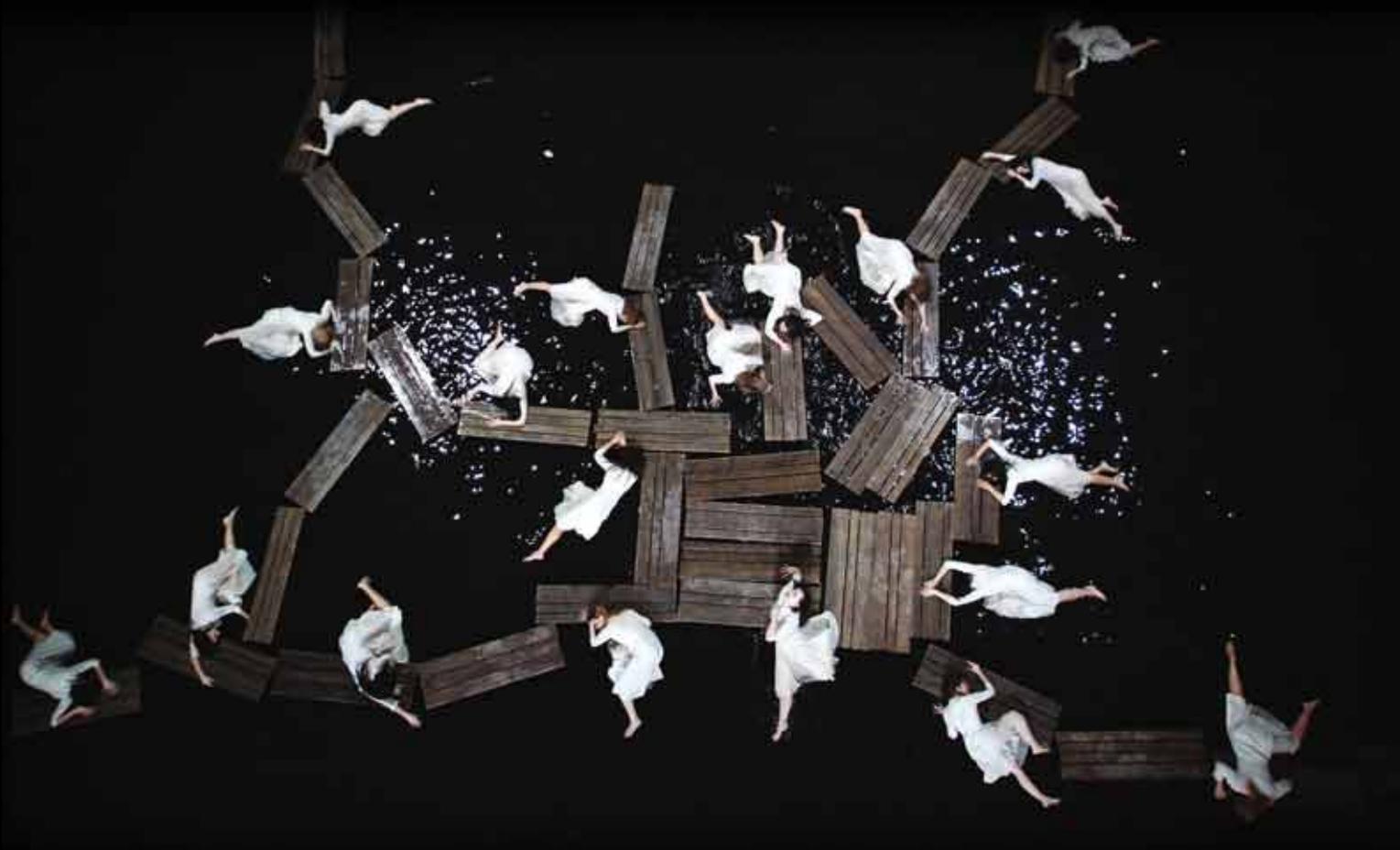
Armide
di Christoph Willibald Gluck
direzione di Riccardo Muti
regia di Pier Luigi Pizzi
1996



Dialogues des Carmélites
di Francis Poulenc
direzione di Riccardo Muti
regia di Robert Carsen
2000



Kát'a Kabanová
di Leoš Janáček
direzione di John Eliot Gardiner
regia di Robert Carsen
2006



Tristan und Isolde
di Richard Wagner
direzione di Daniel Barenboim
regia di Patrice Chéreau
2007



Lulu
di Alban Berg
direzione di Daniele Gatti
regia di Peter Stein
2010



Lohengrin
di Richard Wagner
direzione di Daniel Barenboim
regia di Claus Guth
2012



Les Troyens
di Hector Berlioz
direzione di Antonio Pappano
regia di David McVicar
2014



Rosenkavalier
di Richard Strauss
direzione di Zubin Mehta
regia di Harry Kupfer
2016



Chovanščina
di Modest Petrovič Musorgskij
direzione di Valery Gergiev
regia di Mario Martone
2019



La Scala nella letteratura

a cura di Franco Pulcini e Mattia Palma

Quand per vedè el Prometti trii mes fa
el correva alla Scara tutt Milan
e vegneven giò a tròpp de là e da scià
i forastee de tante mia lontan,
tant che per ciappà post boeugnava
ess làcol disnà mezz in gora e mezz in
man, vedend tutta sta truscia e sto spuel-
lme sont ressolt anch mè de andà a vedell.

Olter desgrazzi de Giovannin Bongee,
Carlo Porta, 1814

La contessa tornò al palazzo Del Dongo
allegra e contenta. – Non si può esser più
galantuomini di quel fu birbaccione –
disse alla marchesa. – Stasera alla Scala,
quando l'orologio del teatro segnerà le
dieci e tre quarti manderemo via dal
palco le visite, spengeremo le candele,
chiuderemo la porta, e alle undici il
canonico in persona verrà a dirci quel
che gli è riuscito di fare. Abbiamo
pensato che questo è il modo meno
compromettente per lui.

La Certosa di Parma, Stendhal

Il buon negoziante dal temperamento
acquoso oggi capiva anche l'incendio e la
rovina. Egli che predicava tanto sugli
scioperi e sulla prepotenza del signor
operaio, oggi si sarebbe messo alla testa
di un esercito di malfattori per punire i
galantuomini del male che gli faceva
soffrire una donna. Egli, sí, egli, colle
sue mani avrebbe gettato petrolio e
fuoco nel Teatro della Scala, per il gusto
di abbruciare un covo di ladri eleganti,
che non ti rubano, no, la borsa, ma ti
rubano la pace, l'onore, la stima della
gente.

Demetrio Pianelli,
Emilio De Marchi, 1890

– Guardi questa bionda, signor marchese,
– diceva la vecchia, – ne a fatte girare
delle teste! Agiva alla Scala, l'inverno
scorso. Non era che un paggio, nel ballo.
Ma che paggio! Un vecchio abbonato mi
diceva: «Gambe come quelle, non ne o
vedute mai, in quarant'anni
d'abbonamento».

La biondina, Marco Praga, 1910

Tornava da Piacenza, dov'era stato a
cantare la “Tosca” con enorme
successo. – Naturalmente lei non mi ha
mai sentito cantare – disse.
– Quando canterà a Milano? –
– Quest'autunno, alla Scala. –
– Scommetto che ti buttano le poltrone –
disse Ettore. – Vi hanno già raccontato
quando gli tirarono addosso tutto il
teatro, a Modena? –
– E' una sfrontata bugia. –
– Gli tirarono le poltrone – disse Ettore. –
C'ero anch'io. Ne tirai sei io stesso.

Addio alle armi, Ernest Hemingway, 1929

Tutta la sua «mentalità», come dicevano
allora a Milano, cioè la sua «psicologia»
[...] di donna di popolo, di cantante, e di
stiratrice in proprio, fu rivolta invece [...] a
evolversi, a trasformarsi in una borghese
perfetta, in una «signora» al cento per
cento. Con due domestiche, cuoca e
cameriera, con un marito in piena regola,
con un ottavino di palco alla Scala a sentir
cantare gli altri, no a cantar lei: con un
«breloque» «tempestate di diamanti»
sull'avvallamento centrale del seno: che
era un seno piuttosto ragionativo.

L'Adalgisa, Carlo Emilio Gadda, 1944

Rimestando questi problemi giunse in
piazza della Scala. Ed ecco i pensieri
sgradevoli fuggire via alla vista consolante
del fermento alla porta del teatro, delle
signore che si affrettavano in un
precipitoso ondeggiar di strascichi e di
veli, della folla che stava a vedere, delle
automobili stupende in lunga coda,
attraverso i cui vetri si intravedevano
gioielli, sparati bianchi, spalle nude.
Mentre stava per cominciare una notte
minacciosa, forse anche tragica, la Scala,
impassibile, mostrava lo splendore degli
antichi tempi.

Paura alla Scala, Dino Buzzati, 1948

Eppure («avvi chi altronde / con fortunato studio in novi sensi / le parole converte») lo guardavo sognando, davvero sognando Stendhal, mi sentivo altro che separato da tutto «il resto dell'uditorio», dalla Scala, dal mondo, e le luci si riaccendessero, si potevano udir delizie, levar brache e velari, finir l'opera, gli applausi clamorosi non mi toccavano: «avulso dal contesto» come niente, come niente (sarà stato così, il Romanticismo?).

L'Anonimo lombardo,
Alberto Arbasino, 1959

Questa genia, che a Milano era un po' più numerosa di quella che potesse credere una gentildonna che vedesse la città dal suo gabinetto, dal palchetto della Scala, dai salons di conversazione, e dalla trottata sugli spalti - eterno quadrivio in cui s'aggirava la vita di una donna elegante milanese - questa genia sozza ed infame, rifiuto di scapigliatura, pullulava nelle bische frequenti che in quell'anno parevano autorizzate nei pubblici caffè, dove il macao e il fioccone attiravano molti giovani avidi di emozioni e di stordimento... i quali, dacché nel 48 avevano veduto aprirsi il cielo, non potevano rassegnarsi a rivivere tranquillamente nel vuoto e nella noia della schiavitù lombarda.

La Scapigliatura e il 6 febbraio,
Cletto Arrighi, 1962



Il Museo Teatrale alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire le fonti.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2020

© Copyright 2020, Teatro alla Scala