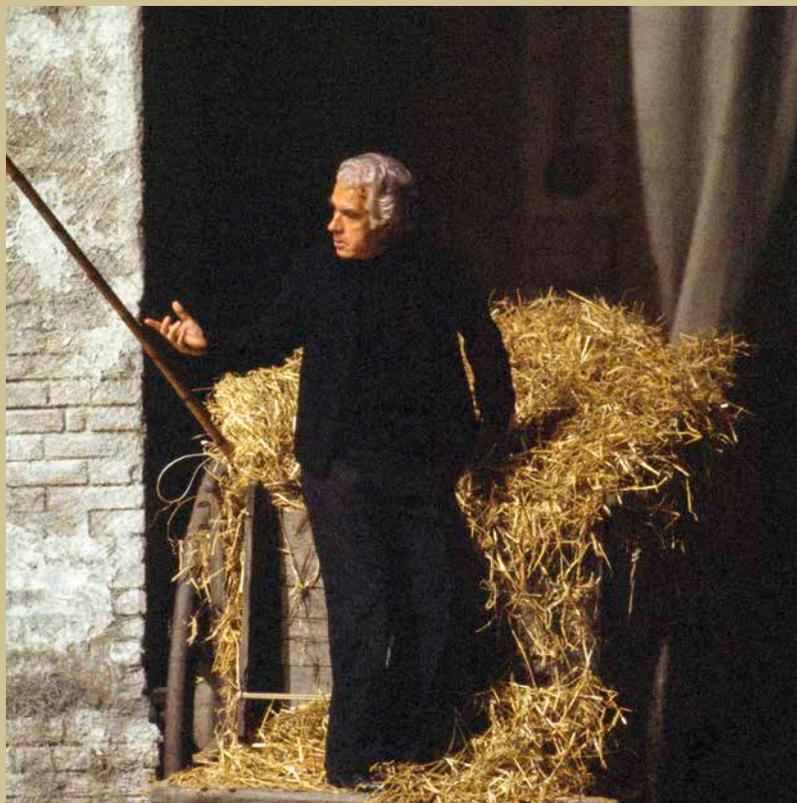


# LA SCALA



01/25



Rivista del Teatro

Daniele Gatti, Ambrogio Maestri, Juan Pons,  
Leila Fteita, Camilla Cerulli, Marco Agostino,  
Gerardo Capaldo, Francesco Muraca,  
Francesca Rotondo



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

### FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

### FONDATORI PERMANENTI

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

### FONDATORI SOSTENITORI

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

### FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

### SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

### PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar  
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

### PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

### SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

### ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

## EDITORIALE

Il 2025 si apre con il ritorno di *Falstaff*. La pagina conclusiva scritta per la Scala da un Verdi che nella stagione finale della sua vita approda alla commedia è diretta da Daniele Gatti, la cui ultima opera in questo Teatro era stata, nel 2017, la grande commedia di Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Lo spettacolo è il classico "padano" pensato da Giorgio Strehler e Ezio Frigerio, che dopo aver aperto la Stagione 1980/81 con Lorin Maazel è stato più volte riproposto da Riccardo Muti. Daniele Gatti aveva già diretto *Falstaff* alla Scala nel 2015 nell'allestimento di Robert Carsen. E il numero che leggete è – quasi – monograficamente dedicato al soave Sir John. Dopo la consueta introduzione all'opera di Raffaele Mellace, è Elisabetta Fava a raccogliere le parole di Daniele Gatti, mentre Luca Baccolini intervista i due grandi baritoni che più di chiunque altro hanno incarnato il protagonista negli ultimi decenni: Juan Pons, che lo ha interpretato dal 1980 al 1997 e Ambrogio Maestri, che ha tenuto il ruolo dal 2001 al 2017, nell'allestimento di Damiano Michieletto diretto da Zubin Mehta. Fabiana Giacomotti, al suo primo pezzo per la Rivista, si è invece fatta raccontare da Leila Fteita il lavoro di ripresa dello spettacolo: non soltanto un inno agli artigiani e artisti dei laboratori scaligeri, ma un contributo alla riflessione su conservazione, ricostruzione e memoria degli allestimenti storici. Nella stessa direzione si muove Luciana Ruggeri che spiega il processo di ripresa di uno spettacolo attraverso le carte del servizio Regia. Altri contributi su *Falstaff* sono offerti dal professor Gabriele Dotto, che presenta frammenti del carteggio tra Verdi e Ricordi conservato presso l'Archivio Ricordi; da Lisa La Pietra, che analizza la voce di Ambrogio Maestri nel monologo dell'onore; da Daniele Cassandro, che inaugura la nuova rubrica Crossover raccontando gli echi del personaggio tra cinema, blues e scivolate digitali.

Ma il numero non è del tutto monografico: in sala proseguono le repliche dello *Schiaccianoci* di Nureyev con sempre nuovi cast e Carla Vigevani raccoglie le impressioni di Camilla Cerulli e Marco Agostino, che per la prima volta vestono i panni di Clara e del Principe. Il concerto diretto da Lorenzo Viotti per la Stagione Sinfonica è analizzato dall'interno dell'Orchestra grazie alla disponibilità di Gerardo Capaldo e Francesco Muraca che hanno raccontato a Luca Ciammarughi il ruolo in crescendo delle percussioni nella *Sesta* di Mahler, fino al celebre intervento del martello. Infine, oltre alle rubriche su libri, dischi e mostre, una voce dalla Direzione Marketing: Carlo Mazzini ha intervistato Francesca Rotondo, che si occupa principalmente di partnership con le aziende.

Un numero completo, questo di gennaio, che ben rappresenta la testata e che segna uno spartiacque. A dieci anni dalla rifondazione della Rivista e a tre dal restyling dovuto a Tomo Tomo, trovo corretto fare un passo indietro dalla direzione e lasciare l'intera responsabilità a Mattia Palma, che da Coordinatore di redazione ha nutrito il rinnovamento e la crescita di questi anni. Esperto di teatro, non ancora quarantenne, ha scritto sulla danza di Virgilio Sieni e la Biennale di Carlo Fontana e ha raccolto la vita teatrale di Pier Luigi Pizzi nel volume *Non si può mai stare tranquilli*. Alla Scala ha partecipato alla realizzazione di diverse mostre – anche virtuali – presso il Museo, e presto lo ritroveremo nel suo secondo o forse primo mestiere, quello di Dramaturg per Damiano Michieletto nel *Nome della rosa* di Francesco Filidei. Toi toi toi.

— PAOLO BESANA

Direttore della Comunicazione del Teatro alla Scala

«Allora cos'è poi quest'onore? Una parola, solo una parola. Che cosa c'è nella parola onore? Sì, di che cosa è fatto quest'onore? Di nient'altro che d'aria. Bell'acquisto!»

— FALSTAFF NELL'ENRICO IV DI WILLIAM SHAKESPEARE

## LA SCALA

Rivista del Teatro 01/25  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: Rotolito S.p.A.

Si consiglia di verificare date e programmi  
sul sito [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

COPERTINA: Giorgio Strehler durante le prove  
di *Falstaff*, 1980  
FOTOGRAFIA: Lelli e Masotti

# 01

## OPERA

INTRODUZIONE  
Falstaff  
7

INTERVISTA  
A DANIELE GATTI  
L'ultimo sorriso di Verdi  
8

INTERVISTA  
AD AMBROGIO MAESTRI  
E JUAN PONS  
Dentro la botte  
di Falstaff  
13

INTERVISTA  
A LEILA FTEITA  
La rinascita  
del Falstaff padano  
18

# 02

## BALLETTO

PORTFOLIO  
Lo schiaccianoci  
24

INTERVISTA  
A CAMILLA CERULLI  
E MARCO AGOSTINO  
I balletti di Nureyev:  
una vetta da scalare  
34

# 03

## CONCERTI

INTERVISTA  
A GERARDO CAPALDO  
E FRANCESCO MURACA  
Il martello del destino  
40

# 04

## RUBRICHE

CROSSOVER  
Falstaff blues  
48

NOTE D'ARCHIVIO  
"Questi miei sgorbi"  
52

VOCI ALLA SCALA  
Ambrogio Maestri  
e il riso interiore  
di Falstaff  
54

LIBRI  
Intrighi e amori  
di Da Ponte  
56

DISCHI  
Trascrivere Wagner  
57

MEMORIE DELLA SCALA  
Come riprendere  
un'opera  
58

SCALIGERI  
Francesca Rotondo  
63



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI (2)



Foto di scena del *Falstaff*  
con regia di Giorgio Strehler  
Sopra Atto I, scena II  
Sotto Atto III, scena I

# O I

## OPERA

INTRODUZIONE  
Falstaff  
7

INTERVISTA  
A DANIELE GATTI  
L'ultimo sorriso di Verdi  
8

INTERVISTA  
AD AMBROGIO MAESTRI  
E JUAN PONS  
Dentro la botte  
di Falstaff  
13

INTERVISTA  
A LEILA FTEITA  
La rinascita del Falstaff padano  
18

# FALSTAFF



FOTOGRAFIA DI LELLI MASOTTI

Juan Pons, 1980

Nel 1880 Giuseppina Strepponi fece notare al marito che alla gloria nella musica non gli mancava se non un'opera comica. Verdi la prese in parola e per quello che, alla vigilia dell'ottantesimo compleanno, sarebbe stato plausibilmente il suo estremo progetto operistico, si decise proprio per un soggetto comico. La prima volta dopo una sfortunata commissione a inizio carriera, quasi mezzo secolo prima. Stavolta Verdi non lavorò su un libretto preesistente, ma se lo vide realizzare sotto gli occhi da Arrigo Boito, fedele collaboratore letterario (nonché musicista e operista in proprio) degli ultimi anni. Questi costruì una commedia musicale attorno alla figura cubitale ("appariscente", per dirla con le sue stesse parole) di Sir John Falstaff, personaggio impiegato da Shakespeare in una serie di drammi: più che motore d'una intramontabile vitalità amatoria, come crede, oggetto d'una serie di impietosi quanto esilaranti scherzi dalle potenzialità comiche inesauribili.

Le maldestre *avances* di Falstaff mettono infatti in moto una macchina inarrestabile, contro di lui più che non da lui stesso governata: un movimento frenetico in cui l'attempato cavaliere, le comari di Windsor, la coppia giovane, gli uomini del villaggio, occupano di volta in volta la scena in un gioco vorticoso, nei loro abiti autentici o nella grande mascherata notturna dell'ultimo atto, in cui il concitato assalto all'impenitente Don Giovanni dalle corna di cervo si trasforma nella parodia d'una cerimonia religiosa che impetra il ravvedimento del peccatore incallito, dando vita a un conflitto di registri dall'effetto esilarante. Traduce in musica questo meccanismo implacabile una partitura sorprendente, un prodigio

di mobilità, leggerezza, aderenza plastica e sottile alla parola: una girandola d'invenzioni che lasciò attonito il giovane Richard Strauss, che non a caso se ne sarebbe ricordato, quindici anni dopo, nel *Rosenkavalier*.

Il 9 febbraio 1893, otto giorni dopo la prima affermazione di Giacomo Puccini con la *Manon Lescaut*, Verdi chiuse dunque il proprio catalogo, quasi 54 anni di carriera, nel nome del prediletto Shakespeare. Del *Falstaff* il compositore curò con ogni attenzione l'allestimento, esigendo la massima precisione nelle prove, minacciando in caso contrario, senza giri di parole, di vietarne l'andata in scena, e perfino studiando con lo scenografo Adolf Hohenstein la disposizione delle scene grazie a teatrini tridimensionali completi di tutti i praticabili. Prima ancora, aveva vigilato con attenzione alla fase, per lui sempre cruciale – come ci ha di recente dimostrato la prima stesura del libretto della *Forza del destino* recentemente ritrovata –, della gestazione del dramma da mettere in musica. "Prima di leggere il vostro schizzo ho voluto leggere *Le allegre comari*, le due parti dell'*Enrico IV* e l'*Enrico V* e non posso che ripetere, benissimo, che non si poteva far meglio di quello che avete fatto Voi", riferiva a Boito il 6 luglio 1889. Sin dall'inizio il progetto si era avviato per la strada giusta, e l'esito confermerà quella prima, felice impressione.

— RAFFAELE MELLACE

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

# L'ULTIMO SORRISO DI VERDI

Intervista a Daniele Gatti  
di Elisabetta Fava

**Daniele Gatti racconta il suo legame con l'opera di Verdi: un capolavoro ricco di sottigliezze, dall'ironia malinconica al virtuosismo musicale, dove la nostalgia del tempo che passa si mescola alla modernità del linguaggio**

EF Maestro, l'anno scorso la sua direzione del *Falstaff* al Maggio Musicale, inserito all'ultimo per uscire da una situazione critica, è stata la prova di un grande amore e di una conoscenza raffinata di questa partitura.

DG Non si finisce mai di conoscere una partitura come quella del *Falstaff*; per me è un amore giovanile che risale già agli anni di Conservatorio. Lo avevamo analizzato al corso di composizione con Bruno Zanolini e parallelamente anche in un corso monografico del maestro Testi; il compimento di questo studio fu l'esecuzione dell'opera per l'Inaugurazione della Scala del 7 dicembre 1980, diretta da Lorin Maazel proprio con la regia di Strehler; io ero là, in loggione, dopo aver fatto una lunga coda. Questa somma di esperienze mi aveva subito fatto amare quest'opera; prima che la dirigessi naturalmente sono passati anni. L'ho affrontata per la prima volta a Santa Cecilia in versione semiscenica nel 1997 e da allora non mi sono mai stancato di tornarci sopra: ho avuto tante altre occasioni, a Bologna nel 2001, con la regia

di Pizzi, poi alla Staatsoper di Vienna, a Zurigo, a Londra nel 2012, con lo spettacolo di Carsen che ho poi ritrovato ad Amsterdam nel 2014 e alla Scala nel 2015. Al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi invece la regia era di Mario Martone. Insomma, è una delle opere che ho diretto di più e la amo visceralmente.

EF Si può davvero definire *Falstaff* come opera buffa?

DG Per il mio modo di sentire no: ci possono essere situazioni che fanno sorridere, ma è un'opera piena di nostalgia. *Falstaff* non è vecchio, ma si sente già al tramonto; ripensa più volte alla sua giovinezza, senza drammaticità, ma certo con grande malinconia. Una sensazione che Verdi delinea meravigliosamente nella prima scena del terzo atto, col monologo "Mondo ladro". Verdi parla di opera buffa, ma non bisogna prendere alla lettera tutto ciò che scrive; meglio meditare su quello che traspare dalla partitura. Forse non dobbiamo neanche cercare una risposta definitiva, perché il senso dell'opera va oltre.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



## “Falstaff non è vecchio, ma si sente già al tramonto; ripensa più volte alla sua giovinezza, senza drammaticità, ma certo con grande malinconia”

EF Si può avvertire spesso anche un fondo amaro...

DG Certo, c'è anche un po' di crudeltà nell'accanirsi delle donne contro Falstaff, contro il suo desiderio di sentirsi ancora vivo, amato, cercato. Falstaff in fondo è solo; intorno a lui non c'è nessuno, a parte due delinquenti che lo tradiscono alla prima occasione; ma non vediamo affetti. E a proposito di affetti, nel *Falstaff* si delineano tre diversi modi d'amare. Difficile dire che cosa Falstaff pensi dell'amore, ma è un fatto che nel suo ruolo di corteggiatore rivolga ad Alice parole di estrema delicatezza; Ford e Alice sono invece la coppia sposata, e a quanto sembra un pochino in crisi; e infine c'è l'amore nascente tra Nannetta e Fenton, ostacolato però da Ford. Ford a sua volta è un personaggio che soffre; a farlo soffrire è la gelosia, portata forse anche dalla consapevolezza di non saper dire le parole tenere di Falstaff, che sono troppo raffinate per lui.

EF Quindi quest'opera è così piena di sottigliezze da rendere difficile un'interpretazione univoca.

DG Si può leggere da diverse angolazioni. C'è il lato buffo, con la burla per punire Falstaff; poi c'è il filone della gelosia, che riguarda soprattutto Ford, geloso non solo della moglie, ma anche dei piani che ha prestabilito come *pater familias* e per i quali non tollera alternative; gli riesce difficile accettare che la figlia voglia essere autonoma nelle scelte. E c'è poi l'aspetto del distacco: c'è un uomo che ha avuto un passato di una certa rilevanza, Falstaff, e che si è ridotto com'è ora anche per il piacere di gustare la vita, di mangiare, bere, vivere ogni esperienza al massimo. La sciocchezza che fa scrivendo due lettere identiche dimostra che per lui conta più presentarsi in un certo modo che cercare di comprendere chi ha davanti.

EF Quando Strauss nel concepire il *Rosenkavalier* fa riferimento al *Falstaff*, erano forse proprio questi gli aspetti che lo interessavano?

DG Senza dubbio il tempo che passa è un elemento comune: la capacità di accettare una sconfitta, di

capire che bisogna adattarsi al ritmo della vita. Penso che in questo ci sia anche l'essenza del teatro verdiano, di una costante amarezza e nostalgia di Verdi stesso. Nel *Falstaff* questi aspetti sono volti in sorriso, ma se leggiamo le lettere di Verdi anziano si avvertono pensieri cupi, un'estrema tristezza che solo nel teatro trova una luce di speranza.

EF Queste sfumature si riflettono anche nello stile di conversazione che connota il *Falstaff*; il direttore quindi deve saper tenere l'insieme, ma anche far emergere tutte queste miniature. Non è affatto un compito facile...

DG Anche in questo senso *Falstaff* è un *unicum*: non c'è niente di simile che lo preceda né che lo segua (a parte forse *Gianni Schicchi*); rimane una meravigliosa stella solitaria, che neanche *Aida* e *Otello* fanno presagire. La sua struttura, il dettato musicale che scorre, il trattamento delle voci non hanno precedenti. Sopravvivono ancora alcuni momenti incasellati come “arie”: il monologo di Ford; l'aria “Quand'ero paggio del duca di Norfolk”, una delle più brevi mai scritte; e ancora nell'ultimo quadro i due assoli di Fenton (il sonetto) e Nannetta (come regina delle fate). Ma pur essendo pezzi chiusi, sono pensati tutti in modo nuovo, come attimi di sospensione. Interessante anche che siano proprio i due giovani gli unici veri destinatari delle strutture tradizionali, perché in fondo anche il monologo di Ford è formalmente aperto.

EF Nel monologo di Ford si può avvertire una ripresa dei grandi assoli in forma aperta, per esempio di *Rigoletto*?

DG Niente di strano nel riprendere spunti di molti anni prima; anzi, in rapporto ai suoi tempi *Rigoletto* era molto più spinto in avanti rispetto a *Falstaff*, che va in scena quasi contemporaneamente alla *Bohème* e nasce da un autore che ormai conosce Wagner. C'è però un modo diverso di scrivere, non si è più costretti alla rapidità di stesura di trent'anni prima; questo fa sì che nel *Falstaff* l'orchestra possa avere una parte fondamentale, per trasparenza, ricchezza delle armonie, continuo sviluppo del materiale musicale.

EF Si potrebbe dire che è un'opera che riprende il linguaggio dell'Ottocento, ma con uno sguardo già pienamente novecentesco?

DG Io sono sempre più convinto che l'esperienza parigina sia stata determinante per la modernità di Verdi, che diventa un compositore europeo, non solo italiano, proprio grazie al fatto che dal 1847 in poi frequenta stabilmente Parigi, al di là delle opere che gli commissionano, da *Jérusalem* ai *Vespri*, al *Macbeth* del 1865, al *Don Carlos*. Verdi resta in contatto con Parigi

per cinquant'anni: uscire dal territorio italiano e gettarsi in questa città internazionale, che in quegli anni è la vera capitale d'Europa (più di Vienna), vuol dire essere a contatto con tutte le correnti musicali del tempo. A Parigi Verdi ha la possibilità di aprire i suoi orizzonti e questo si riflette nei suoi lavori: questa città lo nutre per cinquant'anni.

EF Infatti a volte nelle partiture verdiane si trovano particolari che potrebbero stare in Schubert, Chopin, nel repertorio strumentale del tempo.

DG Non solo, c'è anche Liszt, e poi c'è Meyerbeer; anzi, quando Verdi affronta il suo primo *grand opéra* con *Les vêpres siciliennes* si avverte lo sforzo di mostrarsi all'altezza dei modelli parigini, specie per la cura riservata alla strumentazione, non più fatta rapidamente e a blocchi, ma al tempo stesso più calligrafica, meno incisiva rispetto a quello che sta scrivendo in quel periodo o che ha già scritto. La critica parigina lo osteggia fin quasi alla fine; solo con *Otello* e *Falstaff* Parigi lo riconosce come grande compositore europeo. Eppure, Verdi continua ostinatamente a frequentare la capitale francese, ad assimilare ciò che vi ascolta; questo trasforma radicalmente lo sviluppo interno delle sue opere, il loro mondo armonico. La sua grandezza sta proprio nell'essere rimasto se stesso, con l'umiltà però di cogliere gli sviluppi portati da altri compositori.

EF La padronanza strumentale acquisita si vede benissimo nell'ultimo quadro del *Falstaff*, col suo fantastico quasi mendelssohniano.

DG Dopo il fantastico del *Macbeth*, che era più “biz-zarro”, nel finale del *Falstaff* Verdi trova soluzioni – anche timbriche – che lo avvicinano persino a Berlioz. Questo quadro è sempre difficile da realizzare, anche scenicamente: una sorta di ballata notturna, con un virtuosismo radicato anche nel testo, metrica compresa: pensiamo alla seconda scena del primo atto, per esempio, dove si sovrappongono due metri differenti, ternario per le donne, binario per gli uomini; scelte per le quali Verdi e Boito si confrontano e si influenzano a gara, intrecciando una serie di virtuosismi nella scrittura vocale, letteraria, strumentale. Si capisce perché i musicisti amino moltissimo quest'opera; certo, mentre *La traviata* o *Rigoletto* o *Don Carlo* ci fanno sentire coinvolti direttamente, *Falstaff* si ascolta con più distacco emotivo, ma con un'ammirazione sempre nuova; ogni volta che l'ho fatta avvertivo in ciascuno un rispetto quasi sacro, il senso di qualcosa che ci supera.

EF A proposito di compagnia e di virtuosismo, la grande scena del paravento è forse una delle pagine più difficili mai scritte.

DG Una scena complicatissima, dove c'è concitazione ai massimi livelli tanto sul palcoscenico quanto in orchestra; per difficoltà si può paragonare alla rissa dei *Maestri cantori*. Ci sono tanti parallelismi fra le due opere, molto probabilmente in maniera del tutto autonoma. La nota nostalgica che caratterizza Hans Sachs; la struttura stessa della vicenda, con Eva e Nannetta che si innamorano di un “terzo incomodo”; la baraonda collocata nella stessa posizione, a chiudere il secondo atto; l'assolo di Sachs e l'assolo di Falstaff come apertura del terz'atto; l'ultimo quadro all'aperto (il prato di Norimberga e la foresta di Windsor); la morale conclusiva. E tutte e due le opere hanno sì molti tratti buffi, ma nella loro sostanza non fanno davvero ridere, ma piuttosto sorridere con malinconia.

— ELISABETTA FAVA

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

---

16, 18, 23, 26 (ORE 14:30), 29 GENNAIO, 1, 7 FEBBRAIO

L'opera inizia alle ore 20 tranne ove diversamente indicato.

Giuseppe Verdi

## FALSTAFF

Commedia lirica in tre atti

Libretto di Arrigo Boito

Produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Daniele Gatti  
REGIA Giorgio Strehler  
RIPRESA DA Marina Bianchi  
SCENE E COSTUMI Ezio Frigerio  
LUCI Marco Filibeck  
COREOGRAFIA Anna Maria Prina

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

CAST  
*Sir John Falstaff* / Ambrogio Maestri  
*Ford* / Luca Micheletti  
*Fenton* / Juan Francisco Gatell  
*Dott. Cajus* / Antonino Siragusa  
*Bardolfo* / Christian Collia  
*Pistola* / Marco Spotti  
*Mrs. Alice Ford* / Rosa Feola  
*Nannetta* / Rosalia Cid  
*Mrs. Quickly* / Marianna Pizzolato  
*Mrs. Meg Page* / Martina Belli



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

Ambrogio Maestri nel *Falstaff* al Teatro Verdi di Busseto nel 2001, direttore Riccardo Muti, regia Ruggero Cappuccio

# DENTRO LA BOTTE DI FALSTAFF

Intervista ad Ambrogio Maestri e Juan Pons di Luca Baccolini

**Ambrogio Maestri e Juan Pons rievocano l'intensa preparazione per il *Falstaff* di Strehler. Tra debutti memorabili e dedizione maniacale, i due baritoni raccontano come questa storica produzione abbia segnato le loro carriere**

Ci sono ruoli che restano cuciti addosso come una seconda pelle. Falstaff è uno di questi, soprattutto per Ambrogio Maestri, che dice di aver perso la voglia di contare, ma non di cantare, l'ultimo personaggio verdiano, "interpretato - stima - circa 400 volte in carriera". La prima scaligera non la scorderà mai. Accadde nel 2001, nello stesso allestimento di Giorgio Strehler che ritrova oggi, all'epoca con Riccardo Muti in buca e tutte le incognite e i timori del debutto su quel palcoscenico, nel centenario della morte di Verdi: "Avevo trent'anni. Il Maestro non me l'ha mai detto esplicitamente, ma era chiaro che mi mancasse una cosa fondamentale: la vecchiaia", ricorda il baritono. Eppure, anche il deficit anagrafico passò in secondo piano: quella serata formidabile consegnò al mondo dell'opera uno, forse il Falstaff di riferimento dei primi anni del nostro secolo, non solo per fisicità e volume di voce, ma per tutto ciò che questi parametri sapevano accogliere, l'essere lieve e maestoso al tempo stesso, impudente e un po' pavone. Un personaggio totale. Nella storia della Scala Maestri non è stato un caso isolato: nel 1980, proprio al battesimo dello spettacolo di Strehler che apriva

la Stagione 1980-1981, toccò a un altro debuttante nel ruolo, lo spagnolo Juan Pons, allora trentaquattrenne. Entrambi, insomma, sono stati due Falstaff consacrati a Milano, "qui dove persino il palcoscenico - osserva Maestri - conserva ancora le tracce del primo *Falstaff* del 1893". Studio matto e disperatissimo attese sia lo spagnolo sia l'italiano, tutti e due consapevoli che da quella prova sarebbe dipeso un bel pezzo di carriera: "Con Muti - ricorda Maestri - ho costruito il personaggio per quasi un anno, una cura, un cesello, una pazienza che oggi non esistono più. In pratica, ho avuto a disposizione la Scala per un anno, o meglio: per un anno hanno investito tempo ed energie su di me. Per costruire fisicamente il personaggio non hanno trascurato niente: con me lavorava Marise Flach, che ha collaborato a lungo con Strehler, una maestra nell'arte dell'espressione corporea. Mi fece provare e riprovare persino come mi alzavo dalla sedia o come aprivo una porta. Perché? Perché era evidente che all'epoca lo facevo come un trentenne. Oggi, che di anni ne ho 54, mi viene tutto più naturale". Anche del corpo di Pons si occupò Marise Flach, ma sotto lo sguardo di Strehler

in persona: “Incontrarlo è stata la fortuna più grande della mia vita, un dono di Dio”, ricorda il cantante spagnolo, commuovendosi al telefono. “Tutto ciò che ho imparato su Falstaff lo devo a lui: durante le prove mi mostrava i movimenti, eseguendoli lui per primo, in carne e ossa, anche le più piccole cose, come un mignolo alzato, una posa di profilo, una camminata”. Ma in una gestazione così lunga, non tutto poteva andare liscio: “Ricordo ritmi di lavoro asfissianti – prosegue Pons –, entravo a teatro alle nove del mattino e uscivo la sera tardi. Mangiavo in camerino, senza una vera pausa. A un certo punto, dopo una sgridata molto dura di Strehler, ho pensato anche di mollare. Per fortuna non l’ho fatto. A rendere più complicato il lavoro c’era il fatto che in ogni prova, sin dall’inizio, il regista pretendesse che io venissi truccato e abbigliato come per la prima. Immaginate di essere vestiti da Falstaff dieci, undici ore consecutive, tutti i giorni, per varie settimane, mentre tutti gli altri potevano provare in abiti comodi. Alla fine è così che ho imparato a entrare nel personaggio”. Non che l’esperienza e la consuetudine con il ruolo eliminino i problemi: “Quando si interpreta Falstaff in profondità – osserva Maestri – il fisico risponde sempre a sollecitazioni estreme. Questa è una delle poche opere in cui non puoi guardare il personaggio da fuori. Devi esserlo. Muti me lo diceva sempre: se non ci credi abbastanza, di Falstaff non suonerai nemmeno il campanello di casa. Quando termino una recita di quest’opera, se non mi fanno abbastanza male le ginocchia significa che non ho dato il massimo”. Se Muti fu il demiurgo di Maestri, Alberto Ventura lo fu per Juan Pons vent’anni prima. “Ventura era un bravissimo maestro collaboratore”, spiega. “Vocalmente ho costruito passo passo il personaggio assieme a lui. Falstaff l’avevo ascoltato solo a teatro, quando cantavo nel coro a Barcellona. Ventura e io ci chiudemmo nella sua casa a Roma, zona Trastevere, quasi nascondendoci al mondo, perché all’epoca, per prepararmi a quell’appuntamento capitale, avevo disdetto alcuni contratti e non era il caso di farmi vedere troppo in giro. Ricordo che alle 9 di sera, dopo un’intera giornata passata sullo spartito e sul pianoforte, Ventura telefonò a un critico musicale, suo amico, esclamando: Habemus Falstaff!”. L’intuizione di Francesco Siciliani, direttore artistico della Scala di quel tempo, era stata esatta: “Nel luglio 1980 – rievoca Pons – mi trovavo a San Diego, dove stavo cantando nel *Trovatore*. Era notte fonda quando il mio agente Carlos Caballé (fratello di Montserrat) mi buttò giù dal letto per dirmi che la Scala mi voleva per l’Inaugurazione, in *Falstaff*. Io pensavo stesse parlando del personaggio di Ford. Quando mi disse che era il *title role* non ci volevo credere”. Siciliani aveva ascoltato Pons qualche

settimana prima in un’audizione riservata a *Pagliacci* (in cui Pons effettivamente ebbe la parte) e per una singolare eterogenesi dei fini Tonio si trasformò in Sir John: “Siciliani mi soppesava con lo sguardo. Capii che non era soltanto *Pagliacci* a interessarlo in quel momento. Tant’è vero che mi fece provare qualche falsetto, cosa che nell’opera di Leoncavallo non serviva assolutamente. E infatti poche settimane dopo mi ritrovai a New York per incontrare Lorin Maazel, che avrebbe diretto *Falstaff* il 7 dicembre”. Il tempo, paradossalmente, aiuta la maturazione del personaggio, anziché depauperarlo di smalto e vigore: “Tutti i centri e gli acuti vengono meglio – assicura Maestri –, magari il falsettone non esce più come prima, ma si può dire tranquillamente che invecchiando, complessivamente, ci si guadagna. Alla fine della fiera sono più contento adesso di come cantavo anni fa, assaporo ogni minuto del *Falstaff*, me lo godo visceralmente. E confesso di essere emozionato nel tornare dentro quella stessa botte, una scena scomodissima, che spacca la schiena. La voglia di divertirmi, che è la regola numero uno in questo spettacolo, è rimasta la stessa. Ho interpretato questo personaggio talmente tante volte che è diventato parte del mio carattere. Spesso nella vita di tutti i giorni mi sono trovato a pensare: cosa avrebbe detto Falstaff in questa situazione? Ecco, per chi vedrà questo allestimento, posso dire tranquillamente che questo è ‘il’ *Falstaff*. A Pons invidio molto la fortuna di aver potuto lavorare con Strehler”. “Lo è stata eccome, una fortuna”, gli fa eco il collega dalla Spagna. “Ma non solo per questo spettacolo. L’impostazione di Strehler l’ho portata avanti in tutta la carriera, difendendola anche con registi diversi. E non è stato affatto facile adattarmi in altri *Falstaff* senza di lui. Ogni volta che ero a Milano correvo a vedere i suoi spettacoli al Piccolo. È un mondo incancellabile, anche se non esiste più”.

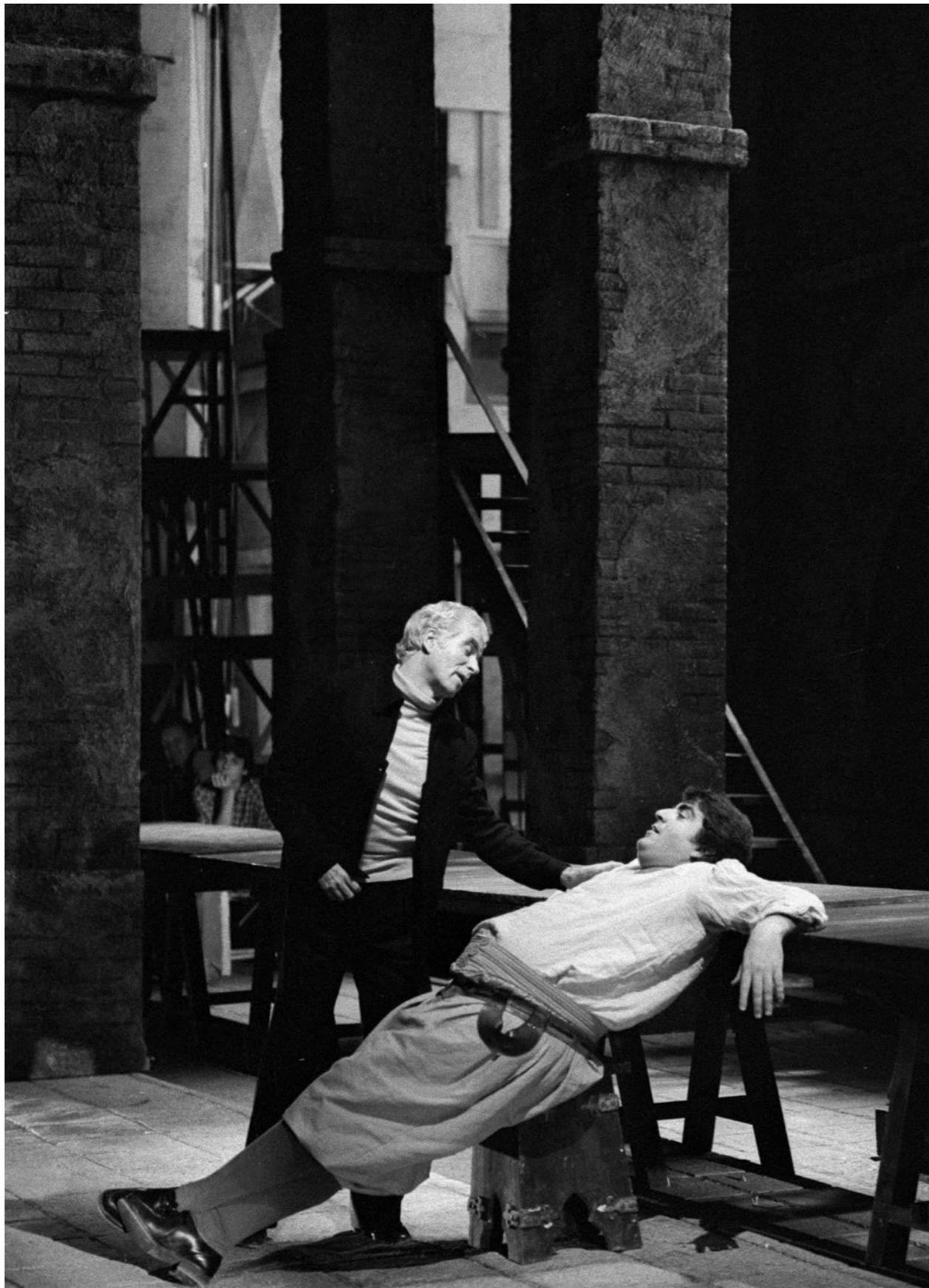
— LUCA BACCOLINI

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

FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI



SOPRA  
Ambrogio Maestri, 2001



fotografia di Lelli e Masotti



fotografia di Lelli e Masotti

SOPRA  
Juan Pons, 1980

A SINISTRA  
Giorgio Strehler in prova  
con Juan Pons, 1980

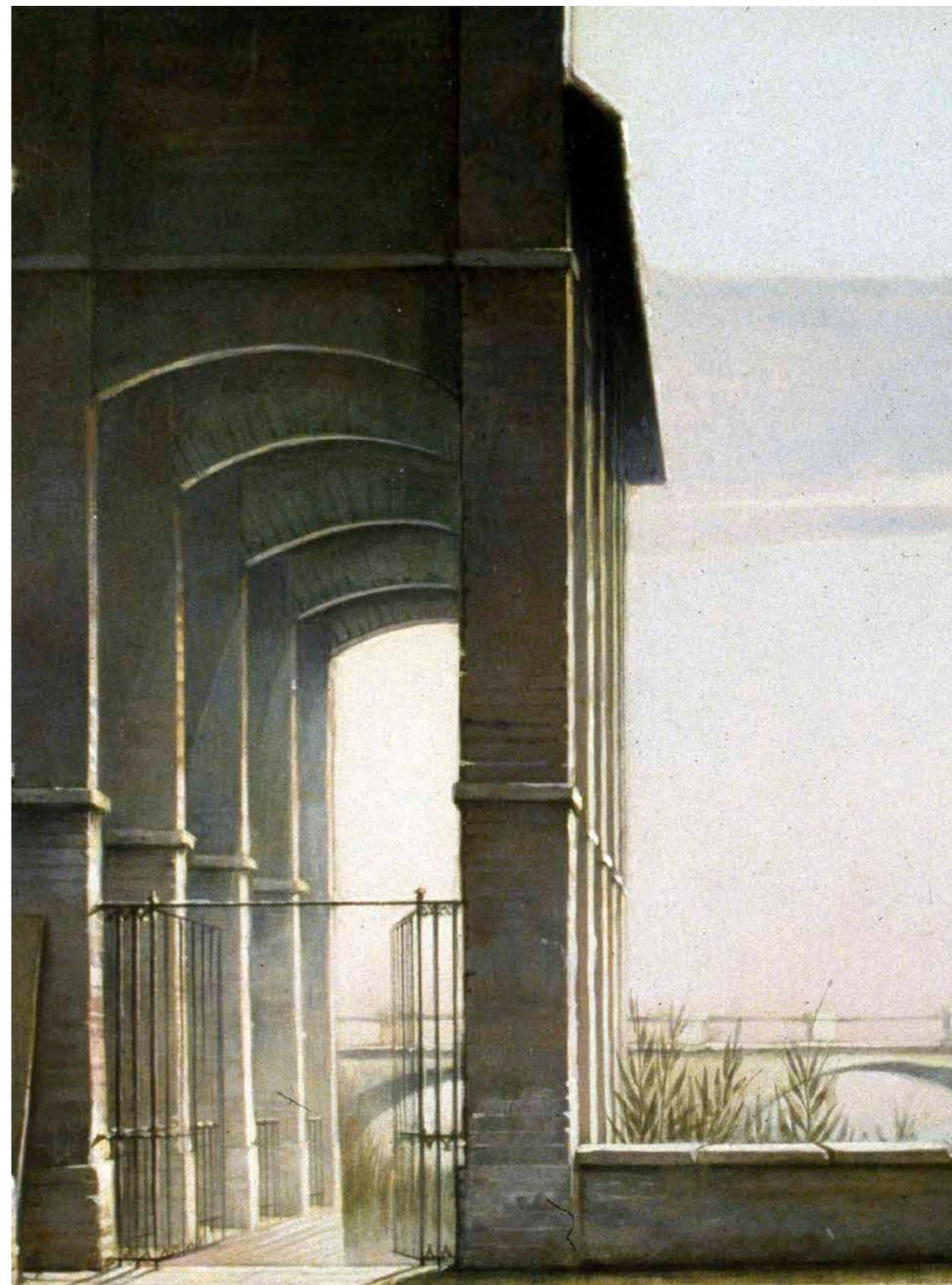
# LA RINASCITA DEL FALSTAFF PADANO

Intervista a Leila Feita  
di Fabiana Giacomotti

Leila Feita guida la ricostruzione filologica dello storico *Falstaff* di Giorgio Strehler con le scene di Ezio Frigerio, recuperando tecniche dimenticate perché i cantanti sentano ancora “i piedi nella storia”

“La struttura è in legno e metallo, i mattoni degli edifici in polistirolo intonacato, scolpito a mano, doppiato in tulle italiano e dipinto a mano con venti passaggi di colore” puntualizza Leila Feita davanti a un cappuccino in una freddissima mattina milanese di dicembre seduta nel Caffè Armani, rifugio degli abitanti del quartiere che ne apprezzano il servizio ma soprattutto il silenzio, zero musicchetta con i classici degli anni Ottanta a distrarre e affaticare la conversazione. Spiega, e aggiunge dettagli: il tulle della quarta parete, unico tecnicismo in grado di garantire la “luce vibrata” che Giorgio Strehler reputava indispensabile per infondere la vita nei suoi spettacoli, il pavimento piastrellato in cotto, di uso e storia romana perché guai a lasciare l’assito nudo in palcoscenico, ché “di certo nessuno dalla platea lo vede” e magari anche dai palchi pochi ci fanno caso, “ma il cantante ovviamente lo sente”, e dunque come potrebbe “offrire una recitazione credibile”, senza avere “anche i piedi nella storia?”. Mima il gesto del modellatore e del punteruolo con le mani, scrolla di continuo lo smartphone per mostrare referenze, ispirazioni, documenti storici. A ricreare il celeberrimo

allestimento del *Falstaff* di Giuseppe Verdi nella regia di Strehler che il Teatro ha voluto riprendere in questo gennaio del 2025 con Daniele Gatti sul podio, non poteva essere altri se non lei, per molti anni assistente di Ezio Frigerio che di quella scenografia fu l’autore. Lo sta facendo con un approccio filologico e una generosità che molti riterrebbero inconsueta per una grande artista quale Leila Feita è diventata negli anni: curriculum e palmarès sono caricati sul sito dello Iulm, dove cura da un decennio il Laboratorio di scenografia e location management, ed è piuttosto impressionante. Nel 2022 ha vinto il Premio Abbiati per le scene e i costumi del *Giocatore* di Prokof’ev, ideato per il Festival della Valle d’Itria, e pochi mesi fa il “Bacco dei Borboni” per scene e costumi, simbolicamente collegati, delle produzioni di *Norma* di Vincenzo Bellini e di *Aladino* di Nino Rota per la stessa rassegna. Padre diplomatico libico “scomparso molto presto”, cresciuta nel monferrino dove la madre si era ritrovata con la famiglia dopo i primi anni di viaggi e incontri internazionali, Feita ha sempre saputo che il teatro sarebbe stata la sua strada. Unica nella famiglia, va detto, e forse per questo estremamente tenace.



Bozzetto di Ezio Frigerio



Ezio Frigerio e Leila Fteita

“Conobbi Frigerio al funerale di Mauro Pagano, che era stato il mio primo maestro. Mi ero diplomata da poco all’Accademia Albertina di Torino”. Se sa “riprendere a memoria” i desiderata, le idiosincrasie, il gusto e lo stile di Strehler e di Frigerio è perché, prima di approdare alla Scala nel 1992 con il balletto *La bottega fantastica*, li affiancò al Piccolo Teatro in *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, *L’isola degli schiavi* di Pierre de Marivaux, e poi alla Scala in quelle *Nozze di Figaro* con le quinte “spalmate di impasto di riso tritato”, alle quali si deve la luce “che senti dentro, nello spazio scenico”, che cambiò per sempre la storia della rappresentazione mozartiana e del teatro tutto oltre, naturalmente, alle molte riprese dello stesso *Falstaff* di Giuseppe Verdi, che aveva inaugurato la Stagione 1980-1981 con la direzione di Lorin Maazel. Quella regia della seconda e ultima commedia verdiana è così famosa da godere di un patronimico indicativo, “il *Falstaff* padano”: l’ultima ripresa della produzione, che traspone le avventure delle gaie comari dalla corte di Windsor alle cascine della bassa indorate dal sole al tramonto, risale al 2004 con Riccardo Muti sul podio. Gli anni dell’Arcimboldi. “L’attrezzeria c’è tutta, ancora”, puntualizza Fteita, compreso dunque il carretto sul quale Strehler compare in piedi a braccia aperte in una bella fotografia, mentre indica gesto e movimenti a Natale De Carolis, che nell’esecuzione del 7 dicembre 1980 interpretava Ford con tutti quei

favolosi appellativi allitterati in -ardo contro il mascalzonissimo Falstaff (“sugliardo, scanfardo, scagnardo, faldardo”). Ci sono gli arredi, inclusi il paravento e la cesta del secondo atto, ma non la scenografia che una ventina di anni fa, quando ancora gli scambi con la Russia erano non solo possibili ma graditi, venne inviata al Teatro Bol’soj per una serie di rappresentazioni, e lì rimase. Ceduta, come spesso accade nella storia dei teatri, dove la voce “spese di magazzino” diventa insostenibile. Sette edizioni della regia strehleriana erano parse sufficienti. Nel 2013, inoltre, alla Scala arrivò il *Falstaff* anni Cinquanta diretto da Daniel Harding con la regia di Robert Carsen, dove Falstaff incarnava una classe in via di decadenza rispetto ai nuovi ricchi, impersonati da Cajus e Ford, mentre Fenton era stato opportunamente trasformato in cameriere. Ottima edizione ma, dodici anni dopo, la Padania felix ha vinto ancora una volta, *with a reason*: non si può infatti non trovarsi d’accordo con Strehler quando suggerisce che, dopotutto, la rivisitazione delle *Allegre comari di Windsor* shakespeariane, nel percorso umano di Boito e di Verdi, nasce fra le cascine o per meglio dire in quella architettura specifica e unica al mondo che sono le corti lombarde, un nucleo di abitazioni agricole raccolte attorno a una corte – oggi la definiremmo una *community* – e che da lì trae linfa vitale. L’osteria della Giarrettiera, “the Garter Inn” creata da Frigerio, con quella luce che filtra dall’intreccio delle crocette e l’andirivieni dei personaggi in



Ricostruzione delle cascine del *Falstaff* di Giorgio Strehler con le scene di Ezio Frigerio nei laboratori della Scala

controluce, somiglia più a un fienile che a un pub (il fieno, anzi, c’è davvero) o all’elegante albergo di Windsor che dalla commedia ha preso il nome, ma non per questo noi spettatori ci sentiamo meno coinvolti. “Possiedo il libro a cui si ispirò Frigerio”, esclama ancora Fteita, scrollando ancora dal suo smartphone una lunga serie di immagini di cascine lombarde da un volume di architettura che, si suppone, sia quello celeberrimo di Franco Presicci e Piero Orlando, anche lui con quelle belle luci calde e soffuse che avevano le immagini dei libri di architettura una quarantina di anni fa. Sullo sfondo di tutta questa allegrezza e del prestigiosissimo elenco degli artigiani che, in tutta Italia, affiancano da mesi “gli inarrivabili” Laboratori dell’Ansaldo in questa ricostruzione, come Arianese a Pero, Mekane a Roma, Silvano Santinelli a Pesaro e FM a Buccinasco, resta aperto, naturalmente, il dibattito attorno alla necessità o meno della ripresa di un allestimento storico e della validità o meno di tali operazioni. Nostalgico e museale o, al contrario, giustamente filologico? È corretto conservare il repertorio dei grandi maestri e riproporlo a cadenze regolari, oppure è opportuno che il loro sguardo venga cristallizzato nelle immagini fotografiche e televisive? “Io sono per la conservazione. La lezione dei maestri deve essere resa disponibile per le nuove generazioni”, dichiara Fteita. “Spetta a noi educare”. Resta da capire come si distinguano i “maestri”, mentre le scenografie e i costumi vanno accumulandosi uno spettacolo dopo

l’altro. Fteita si dice certa che il bello, le vere innovazioni, lascino il segno da subito. Alla metà degli anni Ottanta, agli albori del suo percorso nello spettacolo, fece parte del celebre gruppo di avanguardia teatrale torinese Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa fondato da Daniela Del Cin e Maria Luisa Abate. Oggi la Triennale di Milano ne espone i primi cartelloni come opere d’arte.

— FABIANA GIACOMOTTI

*Specialista di Letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicato saggi in Italia e all’estero, fondato un Master all’Università La Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Scrive per il Foglio, dove cura l’insero “Il Foglio della Moda” e conduce una rubrica per Rai Italia. Ha curato mostre di costume e moda per i maggiori musei italiani*



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Alice Mariani e Hugo Marchand, protagonisti delle recite inaugurali dello *Schiaccianoci*, dicembre 2024

# 02

## BALLETTO

PORTFOLIO  
Lo schiaccianoci  
24

INTERVISTA  
A CAMILLA CERULLI  
E MARCO AGOSTINO  
I balletti di Nureyev:  
una vetta da scalare  
34



fotografia di Brescia e Amisano (co)

Un viaggio fotografico dentro il balletto che ha aperto  
la nuova Stagione  
con i protagonisti delle recite di gennaio

# PORTFOLIO



**Navrin Turnbull (A SINISTRA)**  
Il Signor Drosselmeyer, vecchio amico di famiglia,  
porta doni per i bambini e li trattiene  
con giochetti di prestigio.

**Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko**  
Clara riceve in dono dal Signor Drosselmeyer uno schiaccianoci.  
Suo fratello Fritz per farle dispetto glielo rompe,  
ma lui provvede subito a ricomporglielo.

# LO SCHIACCCIANOCCI



**Martina Arduino**  
Clara danza felice con il suo giocattolo appena riaggiustato  
dal Signor Drosselmeyer.



**Agnese Di Clemente**  
Nel sogno, Clara si trova al cospetto  
del gigantesco re Topo.



**Virna Toppi e Nicola Del Freo**  
Lo schiaccianoci si rivela un giovane  
e meraviglioso principe.



**Martina Arduino**  
Clara è terrorizzata dai pipistrelli, ma si accorgerà  
che essi altri non sono che la sua famiglia  
e i suoi amici, così trasfigurati dal suo incubo.



**Agnese Di Clemente e Claudio Coviello**  
Dopo il celebre valzer dei fiori, il celeberrimo  
*grand pas de deux* del secondo atto.



**Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko**  
In questa posa famosissima del *grand pas de deux*,  
Clara è una adolescente pronta a spiccare  
il volo dalle salde spalle del suo Principe.



**Navrin Turnbull**

Il sogno è terminato. Concluso il ricevimento,  
gli invitati si accomiatano.

**Agnese Di Clemente (A DESTRA)**

Clara rimane sola, affascinata dal ricordo  
delle sue avventure.



# I BALLETTI DI NUREYEV: UNA VETTA DA SCALARE

**Camilla Cerulli e Marco Agostino  
debuttano come protagonisti nello  
*Schiaccianoci*: una sfida e un sogno  
che viene da lontano**

Proseguono le recite dello *Schiaccianoci* nel nuovo anno, che vede importanti ritorni in scena ma anche debutti: tra i protagonisti, ce ne sono due che affrontano per la prima volta i ruoli principali, portando con sé i ricordi di un balletto che li ha affascinati fin da bambini. Per Camilla Cerulli e Marco Agostino è un sogno, un'illuminazione, una nuova sfida.

## Camilla Cerulli

Il mio primo ricordo è affidato a un video in cui a circa due anni, nella mia casa di Roma, forse ispirata dal cartone animato *Barbie e lo schiaccianoci*, "ballavo" sulle note della variazione di Clara del secondo atto. Non sapevo cosa fosse la danza e in questo video, su una finta mezza punta, sgambetto, do calcetti, cerco di mettere le braccia in quella che poi ho imparato essere una terza posizione. Mi emoziona ricordarlo ora: forse le cose erano già scritte. Ho ritrovato *Lo schiaccianoci* alla Scuola di Ballo della Scala interpretando la Spagnola e la Bambola nella coreografia di Frédéric Olivieri; in seguito, come Fata Confetto, mi sentivo più grande e matura, danzando sulla musica del passo a due finale, una delle più belle del balletto. Entrata in Compagnia, il mio primo *Schiaccianoci* è stato quello di Balanchine, poi mi sono immersa nella versione di Nureyev con l'opportunità di vederla, provarla e viverla da più parti, dai

Fiocchi di neve, al valzer, al ruolo di Luisa (e danza spagnola), studiando anche il ruolo di Clara. Già due anni fa è stata una grande emozione e un periodo impegnativo, di tecnica e di testa. Soprattutto Luisa si è rivelato un ruolo più complesso del previsto: all'inizio ti diverti, torni bambina, fra invitati e regali, fai ridere i bimbi più piccoli, fai dispetti ... poi devi mascherarti per la variazione del Tartaro (con un cambio veloce per indossare cappello e baffi) e immobile attendere la fine delle altre variazioni mentre ripassi mentalmente la coreografia, con una tensione crescente ma utile, perché la variazione è esplosiva e decisa. Anche le parti del Corpo di Ballo, come il valzer e i fiocchi di neve, sono impegnative, devi rispettare tecnica, conti, musica. Sei parte di un gruppo, il livello dev'essere il massimo possibile, come quello dei solisti. Si lavora sulla resistenza, i fiocchi di neve entrano scattanti, con la neve che cade, la musica che incalza, devi avere mille occhi, evitare che si impigli la coroncina, controllare la tua posizione, quella delle altre attorno a te. Bisogna essere precisi, per creare quell'unica entità fatta di tanti singoli, in più con lo stress di far parte del momento *clou* che tutti aspettano. A differenza di altri *Schiaccianoci*, ho trovato quello di Nureyev più cupo ma più stimolante: ci sono luci ma anche ombre e mistero, Natale non è fatto solo di regali. C'è una specie di velo, di nebbia, che

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



SOPRA  
Camilla Cerulli in prova con Navrin Turnbull



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Marco Agostino in prova con Martina Arduino

ho sentito entrando in questa atmosfera e sono felicissima di poterla rivivere, ora anche con una nuova sfida: Clara. Ho sempre pensato che fosse un bel ruolo soprattutto nella lettura di Nureyev, in cui Clara danza anche le parti della Fata Confetto: mi ha intrigato, l'ho visto come un ruolo completo e interessante per questo cambio di personalità; e una sfida, anche tecnicamente, per l'evoluzione dall'inizio alla fine, che richiede precisione e controllo. Clara è uno dei ruoli più difficili che io abbia mai studiato. Due anni fa ho iniziato a imparare la coreografia, sentire la musica dei passi a due che adoro. Solo all'idea ero entusiasta, un po' meno in sala perché sono iniziate le complicazioni, che mi aspettavo, ma non così tante: serve la tecnica giusta dentro i tempi musicali e collegare i passi, coordinazione e fiato, perché devi essere attiva non solo nei passi a due, che non sono l'unica vetta da scalare, come ad esempio, la

variazione della Bambola nel primo atto, che ho sempre considerato contenuta, rigida, e forse per questo più facile. Invece devi essere estremamente coordinata con braccia, piedi, testa. O ancora come la variazione con lo schiaccianoci in mano. Detto questo, sicuramente vivo questa sfida con felicità, per riuscire veramente a immedesimarmi, e credo che in questo modo sarà anche più semplice ed emozionante seguire e vivere la storia. Sarò Clara, voglio sentirlo e godermelo perché l'ho aspettato tanto. Vivrò il Natale, l'incubo dei topi – anche i bambini hanno le loro paure – e incontrerò un Principe, avrò un costume meraviglioso e una corona. Voglio lavorare a fondo per arrivare in scena senza più preoccuparmi della tecnica, non avere timore di niente, diventare una Principessa e ballare da Principessa.

### Marco Agostino

Il mio primo *Schiaccianoci* è stato da spettatore. A 13 anni avevo chiesto ai miei genitori di accompagnarmi al Teatro Regio di Torino a vedere una produzione con Denis Matvienko. Come tutti i bambini conoscevo il simbolo dello schiaccianoci, il soldatino, ma quello fu il mio primo impatto con la storia e il balletto. Era una versione russa tradizionale, con la favola e il mondo dei dolci, ma è stato uno shock: il mio primo balletto dal vivo ha lasciato il segno, ero rimasto abbagliato da Matvienko, dall'insieme, dai costumi, dalla compagnia, dalla musica di Čajkovskij. Studiavo danza classica da un anno, e questo primo spettacolo mi ha fatto capire a cosa servissero tutte quelle ore alla sbarra, la rigidità di forme, tutte quelle regole: per avere poi quella libertà. Una piccola rivelazione, un'illuminazione che ha dato un senso a ciò che facevo. Ma mi sono reso conto anche del *gap* fra realtà e aspettative, e del lavoro che avrei dovuto continuare a fare. Dopo quello spettacolo, l'insegnante della mia scuola privata di Torino mi ha detto: "Hai visto? Se si vuole fare qualcosa di serio, bisogna studiare con quell'obiettivo". Mi sono messo sotto, e quando un giorno mi ha proposto di tentare l'audizione alla Scuola della Scala io, con quello spettacolo ancora negli occhi, ho accettato la sfida. Il primo incontro danzato con *Lo schiaccianoci* è stato però in Compagnia, nella versione di Nacho Duato. Quando nel 2022 si è tornati alla versione di Nureyev, ero nel cast della danza araba; ho visto tutte le prove, tutti gli spettacoli, per immergermi nell'atmosfera di questa produzione. Tecnicamente, Nureyev riesce a dare sostanza a qualsiasi ruolo e ogni momento danzato richiede lavoro fisico con la coreografia e l'attenzione musicale. Da un punto di vista artistico la coreografia è introspettiva, l'atmosfera è più cupa, c'è un filone psicologico, e mentre le danze del secondo atto tradizionalmente sono una festa, con i dolciumi, qui il clima è più oscuro, gotico, potremmo dire *dark*, con un alone di mistero. Il ruolo principale dello *Schiaccianoci*? È una delle mete da raggiungere fin dai primi anni di scuola: si sogna di danzare il secondo atto, perché è una delle coreografie più famose del repertorio dell'Ottocento. Con la variazione del Principe, proprio nella versione di Nureyev, sono stato promosso Primo ballerino. Ho sempre sperato di potermi cimentare nel ruolo in scena: noi ballerini scalligeri conosciamo i trabocchetti, i rischi, le particolarità dello stile di Nureyev. Ma non ti aspetti che sotto ci sia una montagna da scalare, lo scopri quando inizi le prove. Tutto deve essere eseguito molto bene, a partire dai passi a due che devono essere solidi e fluidi allo stesso tempo, perché c'è una miriade di passi sulla musica, di prese, di forme. A volte ci si chiede: perché complicarsi così tanto la vita? Penso che fosse una fissazione di Nureyev: mettersi alla prova, far vedere fin dove poteva arrivare. E consegnare alle generazioni successive

queste montagne da scalare è una specie di controllo oltre la morte. Essere presente comunque. È come se ti dicesse: "Se vuoi fare questo balletto, devi passare attraverso tali difficoltà, con il mio metodo e il mio stile. Se non lo balli come lo ballavo io, non ce la fai". È tutto in salita, ma è anche molto affascinante, perché i balletti di Nureyev, con la loro innegabile complessità, quando – e se – riesci a farli bene, danno una soddisfazione che non c'è nelle altre versioni. Quindi si ondeggia tra il piacere della sfida e il piacere della sofferenza. Anche qui, come nel suo *Lago dei cigni*, c'è un doppio ruolo interessante dal punto di vista artistico, tecnico e di linguaggio coreografico: quello del Principe/Drosselmeyer, che era il ruolo di Nureyev, creato "a sua immagine". Fin dal primo atto questa figura è molto più presente e imponente rispetto alle versioni "classiche": Drosselmeyer ha un filo di malizia, è affascinante, è un vecchio claudicante, secondo me non bonario né scherzoso, ma misterioso e affascinante. E poi si trasforma nel Principe dei sogni, sia nell'aspetto, sia nella postura e nell'atteggiamento. Drosselmeyer guida il balletto, dal primo atto, dove anima la festa e in un certo senso dà a Clara gli strumenti per fare il suo sogno/viaggio iniziatico, fino alla fine del secondo atto, quando la osserva da lontano e sorride perché ha capito cosa è successo. È lui che dirige, è il filo conduttore: crea la festa, la magia, il sogno e il risveglio. È una presenza costante. E anche questo, secondo me, è un lascito di Nureyev. Lo senti, è presente per tutto il balletto. Non puoi fare a meno di pensare a lui.

Testi raccolti da Carla Vigevani



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Lorenzo Viotti

# 03

## CONCERTI

INTERVISTA  
A GERARDO CAPALDO  
E FRANCESCO MURACA  
Il martello del destino

# IL MARTELLO DEL DESTINO

**La Sesta Sinfonia di Mahler torna alla Scala con Lorenzo Viotti. Gerardo Capaldo e Francesco Muraca commentano l'uso delle percussioni che amplifica la drammaticità e l'intensità dell'opera**

Due colpi di martello, o forse tre: già questo enigma basterebbe ad attirare l'attenzione sul ruolo delle percussioni nella *Sesta Sinfonia* di Mahler, che potremo ascoltare il 13 gennaio (repliche il 17 e il 20) con Lorenzo Viotti alla guida della Filarmonica della Scala. Anche chi non è un mahleriano sfegatato ha forse in mente qualche breve video o addirittura qualche meme in cui un enorme martello sfugge di mano e colpisce un malcapitato collega: tragicomica declinazione di un gesto sonoro che in realtà per Mahler era univocamente tragico, e che finì per diventare addirittura nefasto nei ricordi *ex post* della moglie Alma. Nella prima versione del quarto movimento (Finale) della Sinfonia, risalente al 1904, Mahler introdusse tre colpi di martello; successivamente la modificò, eliminando nel 1906 il terzo colpo, per evitare una sovrabbondanza retorica. Nell'estate del 1907, un triplice colpo del destino si abbatté su casa Mahler: la scomparsa della figlia primogenita Maria, la diagnosi di una grave disfunzione cardiaca che avrebbe portato Mahler alla tomba e le sue dimissioni dall'Opera di Vienna sotto la pressione di intrighi locali. Questo "voler chiamare le disgrazie",

come disse Alma a proposito dei *Kindertotenlieder*, è però frutto del punto di vista della donna: nelle *Erinnerungen*, Alma insiste a tal punto e con tale solennità sulle relazioni fra arte e vita ("anch'egli fu colpito tre volte dal destino e il terzo colpo lo abbatté") da far apparire la coincidenza una forzatura dell'immaginazione. Certo è che Mahler stesso usò l'aggettivo "tragica" per questa Sinfonia, che si distacca completamente dall'idea beethoveniana di un percorso "per aspera ad astra", assumendo fino alle estreme conseguenze un'ottica negativa o quantomeno l'idea di un peso emotivo schiacciante e ineluttabile. Per capire cosa esattamente il compositore voleva, è importante addentrarsi nella sua ricerca sonora. Gerardo Capaldo, percussionista dell'Orchestra del Teatro alla Scala, impegnato in questo caso sia al martello sia al tamburo (che suona fin dalla seconda battuta), sottolinea come "Mahler volesse dal martello un suono breve e molto potente, sordo. Un suono molto diverso da quello metallico che chiede Wagner nel *Rheingold*, quando i Nibelunghi lavorano all'incudine per forgiare l'anello. Quando l'abbiamo eseguita nel gennaio 2019, qui alla Scala e in tournée, il Maestro Chailly

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



Gerardo Capaldo



FOTOGRAFIA DI DENNIS CURSIO

Francesco Muraca

13, 17, 20 GENNAIO

## GUSTAV MAHLER Sinfonia n. 6 in la min.

Filarmonica della Scala  
DIRETTORE Lorenzo Viotti

ha optato per un martello gigante di legno, che colpisce una superficie molto ampia e spessa, anch'essa di legno – un grande cubo vuoto all'interno. Le dimensioni del martello sono dovute al fatto che per l'acustica della Scala è necessario un suono di grande potenza; dunque utilizzeremo ancora una volta questo strumento. L'impressione dev'essere quella di un tonfo, come se cadesse qualcosa di molto pesante”.

Il martello è però soltanto una delle percussioni che il compositore utilizza per creare uno “scenario sonoro” che senza questi strumenti non sarebbe lo stesso. “Importantissimo – racconta Capaldo – è il rullo del tamburo militare che chiude la Sinfonia: abbiamo un accento del tamburo in fortissimo, insieme alle percussioni più basse (timpano e grancassa), e poi un rapido declinare verso il pianissimo, come se in pochi secondi tutto precipitasse. Cruciale è anche il ruolo delle campane a lastra, gravissime, quasi campane ecclesiastiche, e ancor più quello dei campanacci, spesso usati da Mahler per richiamare la dimensione alpestre: a differenza di quanto avviene nella *Alpensinfonie* di Richard Strauss, i campanacci sono per Mahler un segnale di solitudine, di distacco dal mondo e dal tumulto della valle, della città”. Proprio in quegli anni, nel 1905, erano stati eseguiti a Vienna i *Rückert-Lieder*, il terzo dei quali contiene già l'immagine di colui che, avendo percorso tutte le strade del mondo, se ne vuole ormai distaccare: “Ich bin der Welt abhanden gekommen” (Perduto ormai io sono per il mondo).

Fra i percussionisti scaligeri impegnati il 13 gennaio c'è anche Francesco Muraca, che ricorda con emozione quando, appena ventunenne, suonò le tastiere (xilofono e Glockenspiel) nello storico concerto del 31 ottobre 2012, quando Claudio Abbado tornò dopo ventisei anni di assenza alla Scala per dirigere proprio la Sesta. “L'ultimo concerto di Abbado alla Scala coincise con il mio debutto mahleriano alle percussioni nel Teatro” – dice Muraca – “Ricordo in particolare la bella atmosfera creata dall'unione di due compagini orchestrali, la Filarmonica della Scala e l'Orchestra Mozart. In quel concerto abbiamo approfondito l'uso dello xilofono, che Mahler non utilizza in nessun'altra sinfonia. Lo xilofono ha un ruolo quasi paradossale: teoricamente, il suo timbro è leggero, quasi comico; ma, nel contesto tragico della *Sesta* di Mahler, questa comicità suona particolarmente audace, al punto da farci pensare a un ghigno sardonico, quasi diabolico”. A differenza dello xilofono, il Glockenspiel è spesso presente nelle sinfonie di Mahler, alle quali infonde un tocco etereo nei momenti di estremo lirismo e concentrazione mistica: “Nel quinto movimento della Terza – spiega Muraca – Mahler prevede addirittura due Glockenspiel, come anche nella *Settima*. Nella *Sesta* è un riempitivo di orchestrazione: raddoppia quasi sempre una voce già presente nella texture orchestrale”.

Se è evidente che le percussioni hanno un ruolo preminente nelle sinfonie di Mahler, sia per l'arricchimento della tavolozza orchestrale sia per il valore drammatico, il peso che ogni direttore dà a questa sezione può variare: Muraca ci racconta che “Chailly pone un'attenzione notevole alla funzione protagonista delle percussioni: per lui è importante che non passino inosservate”. Del resto, questa perfetta “individuazione” delle singole percussioni è già nella scrittura mahleriana: “Mahler è fra i primi a dividere la grancassa dal piatto, strumenti che precedentemente non erano così indipendenti fra loro”. Gerardo Capaldo ci fa notare che a volte una scelta interpretativa può dipendere anche dall'acustica: “Mahler chiede che nella *Sesta Sinfonia* i campanacci siano suonati fuori dal palcoscenico, per dare un'idea dello scampanio di una mandria in lontananza. In certe acustiche, però, possono risultare totalmente inudibili, ed è quindi necessario posizzionarli sul palcoscenico. L'importante è suonarli con molta discrezione, per rispettare la dinamica e l'idea mahleriana”.

— LUCA CIAMMARUGHI

*Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda quotidianamente su Radio Classica. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna “Dischi e tasti”*

# Da non perdere

8 GENNAIO, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa della ripresa dello storico *Falstaff* di Giorgio Strehler, Piero Mioli incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “Elogio della leggerezza”.

13 GENNAIO, ORE 16

## ENSEMBLE BAROCCO

Per il ciclo “Invito alla Scala”, l'Ensemble Barocco propone un viaggio multidisciplinare tra musica e arte, per celebrare il 340° anniversario della nascita di tre compositori leggendari: Johann Sebastian Bach, Domenico Scarlatti e Georg Friedrich Händel, nati nel 1685.

15 GENNAIO, ORE 18

## LETTURE E NOTE

Per il ciclo “Lecture e note al Museo” Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Carlida Steffan e Luca Zoppelli per parlare del volume *Nei palchi e sulle sedie* edito da Carocci Editore.

17 GENNAIO, ORE 18

## DISCHI E TASTI

Per il ciclo “Dischi e tasti” Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Piercarlo Sacco e Luca Schieppati per parlare del disco *Camille Saint-Saëns: Complete Violin Sonatas* (Da Vinci Classics).

23 GENNAIO, ORE 17

## CONCERTO DELL'ACCADEMIA

I solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala si esibiscono nel Ridotto dei palchi “Arturo Toscanini”. Musiche di Rossini, Donizetti, Verdi e Massenet.

26 GENNAIO, ORE 20

## NIKOLAI LUGANSKY

Il pianista russo Nikolai Lugansky è protagonista del primo appuntamento della nuova Stagione di “Grandi pianisti alla Scala”. In programma pagine di Mendelssohn, Beethoven e Wagner.

27 GENNAIO, ORE 20

## RICCARDO CHAILLY

Il Direttore musicale della Scala inaugura la nuova Stagione della Filarmonica con la *Settima Sinfonia* di Gustav Mahler.

28 GENNAIO, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa della prima Giornata del *Ring* wagneriano, *Die Walküre*, Elisabetta Fava incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo “La tragedia dei Wälsidi, atto primo”.

# Mostre a Milano

DAL 13 DICEMBRE 2024 AL 15 GIUGNO 2025

## PALAZZO MORANDO GALTRUCCO. TESSUTI MODA ARCHITETTURA

Fino al 15 giugno 2025, Palazzo Morando | Costume Moda Immagine ospiterà la mostra “Galtrucco. Tessuti Moda Architettura”, curata da Alessandra Coppa, Margherita Rosina ed Enrica Morini e organizzata da Lorenzo Galtrucco S.p.A. in collaborazione con il Comune di Milano.

L'esposizione intende far rivivere nelle sale del Museo gli anni dell'attività commerciale Galtrucco, raccontata in un percorso narrativo temporale che inizia negli anni Venti del Novecento, seguiti da avvenimenti storici cupi come la Seconda guerra mondiale, ma anche dalla ripresa economica degli anni Sessanta fino agli inizi del nuovo millennio.

La mostra si articola in due sezioni: la prima, curata da Alessandra Coppa, dedicata alla comunicazione di Galtrucco attraverso i negozi, le vetrine e la pubblicità; la seconda, curata da Margherita Rosina ed Enrica Morini, incentrata sui tessuti venduti nei suoi spazi.

La narrazione relativa ai negozi è scandita dall'espansione della distribuzione nel campo tessile che arrivò a coprire buona parte del territorio nazionale (dalla prima bottega di Novara agli store di Torino, Milano, Trieste, Genova e Roma), sviluppando un concept di negozio il cui design di interni e gli arredi marcarono un'autentica capacità di innovare e le cui vetrine erano progettate e realizzate in modo da essere riconoscibili al primo sguardo.

Il negozio Galtrucco sotto i Portici Meridionali di Piazza Duomo; in vetrina le poltroncine disegnate dall'architetto Guglielmo Ulrich, 1949

FOTOGRAFIA DI A. Villani e Figli, Bologna



# COMPONI LA “TUA” STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2025

Sono disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta per l'anno 2025, che offrono la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date, oltre a un risparmio del 10% rispetto ai singoli biglietti.

Con 14 titoli d'opera, 7 di balletto e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2024/2025 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule Carnet – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento. Una soluzione ideale dunque per rispondere a chi cerca titoli specifici o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaligere, ad esempio in caso di trasferta.

I Carnet garantiscono una priorità nella scelta di posti (seconda solamente a quella degli abbonamenti a data fissa) e un'agevolazione del 10% rispetto al costo dei singoli biglietti.

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

Chi volesse combinare per esempio **tre opere o tre balletti**, avrà ora la scelta fra tutti i titoli della prima metà di Stagione (da gennaio a giugno 2025). Dal 15 gennaio 2025 saranno prenotabili anche i titoli della seconda metà di Stagione (da luglio a novembre 2025).

Per gli amanti della musica antica, il **Carnet Barocco** offre in alternativa un percorso tematico fra tutti gli spettacoli di questo repertorio.

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

## Carnet Opera e Balletto (minimo 3 spettacoli)

GENNAIO – GIUGNO disponibili dal 27/09/2024

Opera Falstaff

Opera Die Walküre

Opera Evgenij Onegin

Opera Tosca

Opera L'opera seria

Opera Il nome della rosa

Opera Trittico Kurt Weill

Balletto Kratz/Preljocaj/De Bana

Balletto Peer Gynt

LUGLIO – NOVEMBRE disponibili dal 15/01/2025

Opera Siegfried

Opera Norma

Opera La Cenerentola

Opera Rigoletto

Opera La fille du régiment

Opera Così fan tutte

Balletto Paquita

Balletto Il lago dei cigni

Balletto Aspects of Nijinsky

Balletto Serata Forsythe/The Blake Works

## Carnet Barocco (minimo 3 date)

L'opera seria (Opera) data a scelta

Mitridate, re di Ponto (Opera in concerto) 18/05/2025

Les Indes galantes (Opera in concerto) 16/11/2025



## RUBRICHE

CROSSOVER  
Falstaff blues  
48

NOTE D'ARCHIVIO  
“Questi miei sgorbi”  
52

VOCI ALLA SCALA  
Ambrogio Maestri  
e il riso interiore  
di Falstaff  
54

LIBRI  
Intrighi e amori  
di Da Ponte  
56

DISCHI  
Trascrivere Wagner  
57

MEMORIE DELLA SCALA  
Come riprendere  
un'opera  
58

SCALIGERI  
Francesca Rotondo  
63

## Crossover

L'opera in dialogo con altri mondi:  
linguaggi, generi e culture a confronto

# FALSTAFF BLUES



Sir John Falstaff, discendente di una schiera di vecchi tromboni teatrali, attraversa secoli e generi, dai palcoscenici verdiani al blues americano fino ai meme moderni come “Ok boomer”

Sir John Falstaff, con il suo pedigree shakespeariano, è il discendente più tardo di una schiatta di vecchi tromboni che avevano calcato i palcoscenici per duecento e più anni. Non importa che fossero luminari in pensione, avaracci mezzo ciechi o preti col naso bitorzoluto; tutti gli avi del Falstaff verdiano si credevano uomini di mondo, affascinanti e irresistibili e puntualmente venivano presi in giro dalle varie Mirandoline, Colombine e Serpine, locandiere, giulive mascherine o serve padrone. A fine Ottocento, agli albori della *Belle Époque*, la figura del vecchio pancione che s'illude di avere anche una mezza possibilità con giovani donne vivaci e smalziate è il fantasma di un teatro lontano, reso reale solo dalla musica che Verdi compone per lui. Quella del *Falstaff* è musica talmente ispirata da dare a questa maschera ormai dismessa una miracolosa coscienza di sé e della propria umanità.

Pochi giorni prima del debutto scaligero dell'opera, il 1° febbraio del 1893 a West Orange, New Jersey, Thomas Edison termina la costruzione dei suoi Black Maria Studios, il primo studio cinematografico americano: Hollywood non è neanche un embrione, ma il Novecento s'intravede da lontano e sta arrivando a tutta velocità.

Il nuovo secolo è veloce, moderno, troppo incantato dalla giovinezza per poter ridare vita in modo credibile a quella maschera antica. C'è però un luogo sotterraneo, lontano dai teatri europei, in cui sopravvive l'archetipo del vecchio pancione. Quel luogo è il blues, la musica elaborata nel nuovo continente dai discendenti degli schiavi deportati dall'Africa. In quel ricco universo narrativo e musicale ogni tanto vediamo riaffacciarsi un “fat daddy”, un “fat man” o un “dirty old man”.

Lo studioso afroamericano Amiri Baraka (LeRoi Jones) nel suo saggio *Blues People* del 1964 parlava di un “continuum del blues”: un fiume carsico che ha alimentato mille generi americani diversi man mano che il blues veniva commercializzato e popolarizzato. Proprio nel bel mezzo di questo continuum, nel 1949, troviamo un uomo grasso e ridanciano, il protagonista di quello che viene considerato il primo disco rock'n'roll della storia: *The Fat Man* di Fats Domino.

They call, they call me the fat man  
'Cause I weigh 200 pounds:  
All the girls they love me  
'Cause I know my way around

Mi chiamano, mi chiamano il grassone  
Perché peso quasi 100 chili  
Tutte le ragazze mi amano  
perché ci so fare

Il blues classico è pieno di omoni che vengono più o meno presi in giro, ma sempre sul filo dell'ambiguità: in una società povera come quella degli afroamericani da poco affrancati dalla schiavitù, grasso voleva dire benestante ma anche tonto, ubriacone o sporcaccione. La cantante Dinah Washington, nel suo album del 1957 *Dinah Washington sings the best in blues*, fa irrompere il blues classico nella nuova cultura del long playing a 33 giri. Nella bacchettona America degli anni Cinquanta ridà voce alle eroine dei blues di Bessie Smith e Ma' Rainey: donne sboccate e avventurose; e di riflesso ridà vita ai loro comprimari: dei poco di buono, papponi, alcolisti o sfruttatori, e spesso anche grassi.

In *Fat daddy* Washington canta:

I need your lovin' every night  
I need your arms to hold me tight  
You're fat and forty and over the hill  
But you're my meat and I love ya still  
Fat daddy, bring it home to me  
Cuz I'm blue and cold, and in misery

Ho bisogno del tuo amore ogni notte  
Ho bisogno delle tue braccia strette intorno a me  
Sei grasso, quarantenne e già bollito  
Ma sei il mio salsicciotto e ti amo ancora  
Ciccione mio, corri a casa  
Perché sono triste, infreddolita e disperata

Dinah Washington certo non glissa sul doppio senso della parola *meat* che può voler dire sia carne sia riferirsi al membro maschile. Questo *fat daddy* è un oggetto d'amore, ma quando lei lo descrive come "grasso, quarantenne e già bollito" fa capire che lo sta prendendo un po' in giro o che forse gli sta intorno per sfruttarlo. Angela Davis nel suo saggio *Blues e femminismo nero* analizza nei dettagli certe dinamiche uomo-donna nei testi del blues classico: spesso ci si accoppiava per bisogno e la compagnia di un buon *fat daddy* un po' avanti con gli anni poteva andare più che bene. Proprio come nella commedia dell'arte o nel teatro buffo francese del Seicento.

## Il blues classico è pieno di omoni che vengono più o meno presi in giro, ma sempre sul filo dell'ambiguità.

Fuori dalla musica l'archetipo del vecchio facilone che abbozza a tutto credendo di essere furbo è riemerso con prepotenza nel 2019 grazie a "Ok boomer", un meme che si è diffuso sui social media. Il vecchio *baby boomer* che fa figuracce sui social, che risponde a caso nei *thread* o che mette come status di Facebook il nome di una vecchia compagna di scuola pensando di digitare nel campo della ricerca. C'è un po' di Falstaff nel boomer che crede che il mondo sia ancora suo, che corteggia belle ragazze a suon di cuoricini sotto le loro foto, che si lancia nel *mansplaining* più spericolato vuoi su Facebook (una piattaforma social che è ormai il suo regno) vuoi sulle rubriche di opinione di qualche quotidiano.

Ma ricordiamoci sempre che alla fine del *Falstaff* il protagonista esplose in una fragorosa risata: "Tutto nel mondo è burla, l'uom è nato burlone". Verdi dona al suo vecchio trombone la capacità di dissipare il velo delle apparenze e di capire che l'oggetto dello scherzo non è solo lui ma il mondo intero. E in un momento storico in cui la prima potenza nucleare del mondo è guidata da un signore anziano e pingue che ha un rapporto molto disinvolto con la realtà, una certa propensione a combinare guai con l'altro sesso e a ingozzarsi di fast food, bisognerà davvero vedere chi riderà per ultimo.

— DANIELE CASSANDRO

Giornalista, collabora con *Internazionale* ed è una delle voci di *Pagina 3 Internazionale*, rassegna stampa culturale di *Radio 3*. È autore di "Dischi volanti - 40 album alieni da Duke Ellington a Lady Gaga" (Curci)



SOPRA E A PAGINA 48  
Figurini di Adolfo Hohenstein  
per la prima assoluta del *Falstaff*  
di Giuseppe Verdi

## “QUESTI MIEI SGORBI”

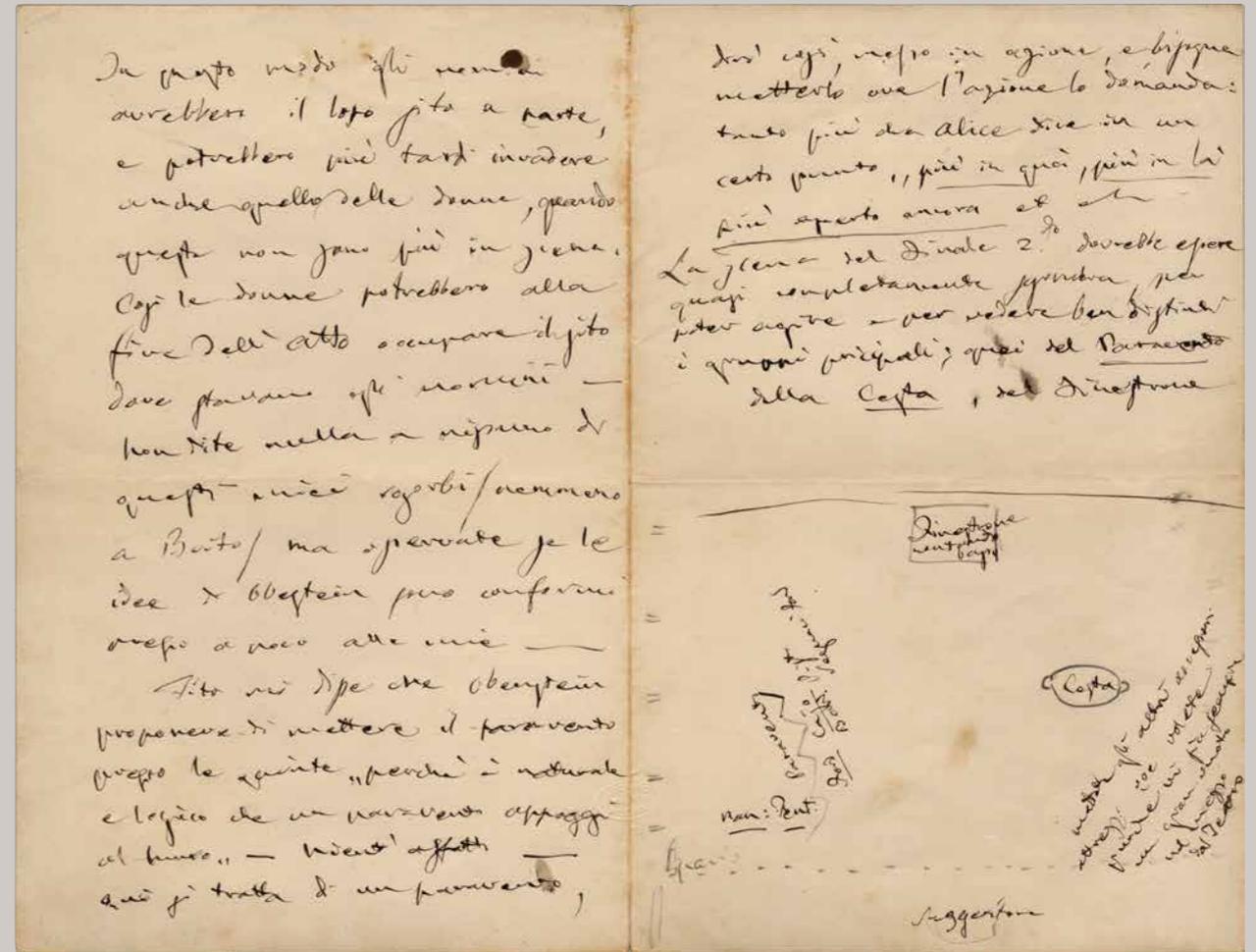
Tra ripensamenti, lettere piene di ironia e un meticoloso lavoro di messinscena, nella documentazione su *Falstaff* emerge il legame tra Verdi e il suo amato Shakespeare, oltre alla cura per i dettagli che caratterizzò la “prima” alla Scala

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

È risaputo il retroscena della nascita degli ultimi due capolavori verdiani, ovvero la lunga e delicata operazione del suo editore, Giulio Ricordi, per convincere il Grande Vecchio (il quale, dopo il trionfo dell'*Aida* nel 1871, si era congedato dal comporre per il teatro, a suo dire definitivamente) a riprendere nuovamente la penna in mano: dapprima per il rifacimento del *Simon Boccanegra* nel 1881, e in seguito per affrontare due stupendi testi basati su (o, nel caso del *Falstaff*, derivati da) modelli del suo amato Shakespeare. Meno familiari, invece, sono forse i continui ripensamenti del compositore, l'indecisione fino all'ultimo se andare avanti e portare a termine l'ultimo dei progetti.

Due anni dopo l'esito trionfale dell'*Otello*, pensando all'impegno successivo, il settantacinquenne Verdi scrive al suo librettista Boito: “Finché si spazia nel mondo delle idee tutto sorride, ma quando si mette un piede a terra, all'atto pratico nascono i dubbi, gli sconforti. Voi nel tracciare *Falstaff* avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... E sia pure così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di grande temerità nell'assumermi tanto incarico! – E se non reggessi alla fatica?! – E se non arrivassi a finire la musica?”.

Ma tra il lavoro che ogni tanto si arena (due anni prima della “prima”, Verdi scrive a Boito “Il Pancione non va avanti, sono sconcertato e distratto”) e continui borbottii dell'Orso di Busseto (scrive a Giulio, seccato dalle pressanti domande sul progredire del lavoro: “Io mi sono messo a scrivere *Falstaff* semplicemente per passare il tempo, senza idee preconcepite, senza progetti, ripeto, *per passare il tempo!* Nient'altro!”) il tutto, comunque, va avanti. Nel frattempo Giulio – la cui azienda, nell'occasione della produzione della “prima” alla Scala, si occupa di fungere da impresario – prende ogni cura per assicurare la migliore riuscita possibile dello spettacolo. Incarica il capo artista delle *Officine grafiche Ricordi*, Adolf Hohenstein, di occuparsi di disegnare scene, costumi e attrezzi, mandandolo perfino in Inghilterra per studiare *in situ* l'architettura e, a un museo, i vestiti d'epoca, per garantire la loro “autenticità”. Colloquia epistolarmente in continuazione con il Maestro sui giudizi per la scelta dei cantanti,



Lettera autografa di Verdi a Giulio Ricordi datata 18 settembre 1892, custodita nell'Archivio Storico Ricordi

e coordina minuziosamente in ogni dettaglio la pubblicità. Anche Verdi si occupa in prima persona della messinscena, come in questa lettera indirizzata a Giulio a pochi mesi dalla *première* dell'opera: “Voi fate alcune domande sull'*entrare* e *sortire* degli attori. Nulla di più facile e di più semplice di questa *mise en scène*, se il pittore farà una scena come io la vedevo quando stavo facendo la musica. Niente altro che un grande e vero giardino con viali, massi di cespugli e piante qua e là in modo da potersi, volendo, nascondere, comparire, scomparire, quando il dramma e la musica lo esigeranno. In questo modo gli uomini avrebbero il loro sito a parte, e potrebbero più tardi invadere anche quello delle donne, quando queste non sono più in scena. Così le donne potrebbero, alla fine dell'atto, occupare il sito dove stanno gli uomini. Non dite nulla a nessuno di questi miei sgorbi (nemmeno a

Boito) ma osservate se le idee di Hohenstein sono conformi presso a poco alle mie. [...] La scena del Finale 2do dovrebbe essere quasi completamente sgombra, per poter agire e per vedere ben distinti i gruppi principali; quei del Paravento, della Cesta, del Finestrone. Ripeto, non dite niente a nessuno perché io non voglio impormi a nessuno, e desidero che altri trovino meglio... ma d'altra parte non approverò nulla, se non sia persuaso del tutto, ed in tutto”. Divertente leggere come raccomanda di mantenere il riserbo assoluto sulle sue osservazioni, per non dare l'impressione di interferire nei campi che spettano a librettista, regista, scenografo... pur sapendo benissimo che Giulio farà senza dubbio in modo che i pensieri del Maestro verranno rispettati.

— GABRIELE DOTTO  
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

## Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Falstaff di riferimento per la sua generazione, Ambrogio Maestri ha costruito la sua interpretazione esplorando il riso come critica sociale e introspezione filosofica, trasformando il personaggio in un simbolo universale

Ambrogio Maestri, tra i più acclamati baritoni della scena lirica internazionale, ha scoperto il canto grazie al padre, che lo avvicinò alla musica iscrivendolo a lezioni di pianoforte all'età di nove anni. Dopo un precoce debutto nel ruolo di Messer Gufo in *Pollicino* al Teatro Fraschini, si allontanò dalla musica per dedicarsi al basket, ma fu l'incoraggiamento dei clienti dell'osteria di famiglia a riportarlo al canto. "A 9 anni ho iniziato a studiare pianoforte, e canto intorno ai 22-23 anni. Per sei anni feci solo vocalizzi con il tenore Umberto Grilli di Pavia, non ne potevo più. Andavo lì al mattino, ero il primo, perché poi dovevo andare a lavorare con i miei genitori in osteria", racconta in un'intervista. Dopo anni di studio e sacrifici, il grande debutto arrivò nel 2000 con i complessi scaligeri in tournée a Tokyo, nella parte di Don Carlo ne *La forza del destino* sotto la direzione di Riccardo Muti. Nel 2001, Maestri fece il suo trionfale debutto alla Scala interpretando Falstaff, ruolo che sarebbe diventato il simbolo della sua carriera. Alla

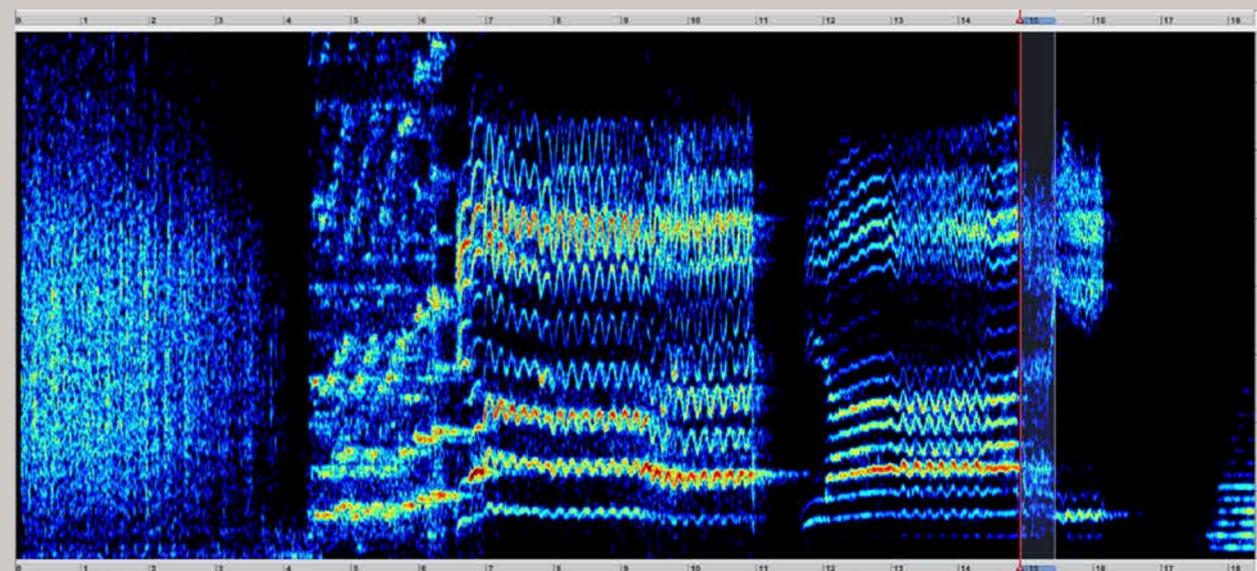
# AMBROGIO MAESTRI E IL RISO INTERIORE DI FALSTAFF



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

Scala, Maestri ha interpretato Falstaff in 34 recite, dal 2001 al 2017, consolidandosi come riferimento assoluto per questo personaggio. Nel 2013, bicentenario verdiano, Maestri portò *Falstaff* sui principali palcoscenici internazionali, dal Festival di Salisburgo al Metropolitan di New York, dove celebrò la sua duecentesima recita del ruolo. Nel corso della sua carriera, Maestri ha raggiunto traguardi eccezionali alla Scala con 107 recite complessive in titoli quali *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*, *Otello* e *Andrea Chénier*. Analizziamo il primo verso del celebre monologo di Falstaff "L'onore! Ladri!". Pur non essendo visibile una risata esplicita, emerge una forma di umorismo contraddittorio che si sviluppa e si intensifica nel corso della pagina. L'umorismo implicito nel verso iniziale è centrale

SOPRA  
Ambrogio Maestri, 2001



nell'interpretazione di Maestri che, grazie a un temperamento impetuoso e all'effetto sonoro che crea pronunciando "dr" nel finale del verso, lascia intravedere una risata interiore. Tale accenno di riso, seppur sottile, prefigura una consapevolezza del gioco e della burla, segno di una profonda interiorizzazione del ruolo e del personaggio. La risata smette di essere interiore nel passaggio successivo dell'esecuzione, dove il "è chiaro" segna il momento in cui diventa più esplicita. Questa transizione è fondamentale per comprendere la maturità dell'interprete nella resa delle intenzioni verdiane. Nella performance, il Falstaff di Maestri emerge come un personaggio che incarna sarcasmo e grottesco, con una vocalità che bilancia potenza, espressività teatrale e fraseggio incisivo, dove il gioco tra canto, prosodia e lirismo sottolinea la dimensione ironica e profondamente umana del personaggio. Nello spettrogramma notiamo che, dopo il segno grafico di un caloroso applauso del pubblico, tra il secondo 4 e il secondo 6, l'orchestra crea una base ordinata su cui, dal secondo 7, si innesta la voce di Maestri, incisiva e potente. Il baritono mostra un controllo tecnico impeccabile, con attacchi precisi, un vibrato calibrato e un fraseggio fluido. Nell'immagine si evidenzia un dettaglio: il trillo dentale e palatale nel dittongo "dr" di "Ladri", attraverso cui Maestri

enfatica la teatralità del personaggio in continuità col resto della frase, rendendolo un ritratto vivissimo e ricco di sfumature. Il riso in *Falstaff* non si limita all'umorismo, ma diventa critica sociale e riflessione filosofica. Seguendo Henri Bergson, il riso verdiano mette in discussione le rigidità della società, ridicolizzando ipocrisie e contraddizioni umane. Falstaff è una figura universale che affronta l'incapacità di realizzare i propri desideri con un'ironia che lo libera, che si oppone alle convenzioni con una risata dissacrante, celebrando l'assurdità della vita con leggerezza. Nel celebre coro finale, "Tutto nel mondo è burla", Verdi condensa questa filosofia in una polifonia complessa, dove il riso collettivo diventa una riflessione universale sull'esistenza. Insomma, in *Falstaff* il riso non è mai puramente comico, ma è un mezzo per esprimere ironia, critica sociale e introspezione filosofica. Nel caso specifico del verso analizzato, il riso non appare esplicitamente nella forma verbale o musicale, ma è implicito nel modo in cui Maestri trasforma la voce in uno strumento teatrale che comunica il sarcasmo e l'amara consapevolezza del personaggio.

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

SOPRA  
Lo spettrogramma mette in evidenza il dettaglio interpretativo del dittongo "dr" nel verso "L'onore! Ladri!". La modalità di esecuzione di Ambrogio Maestri evidenzia la cifra interpretativa e la forte interiorizzazione del ruolo e delle intenzioni verdiane.

Registrazione live del concerto per solisti e orchestra, Gala Lirica 30 Aniversario Festival Castell Perelada 2016, aria: "L'onore! Ladri!", tratta da *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

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

# INTRIGHI E AMORI DI DA PONTE



In Lorenzo Da Ponte (1749-1838) convissero il libertino impenitente, l'avventuriero, il librettista di opere immortali, il letterato fascinioso. Amico di Casanova, è diventato – anche se assente dalle antologie scolastiche – un riferimento per la cultura italiana ed europea. E persino gli Stati Uniti gli devono riconoscenza. Salieri, Martin y Soler e Mozart gli chiesero libretti per le loro opere; per il sommo Wolfgang Amadeus ha scritto *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*. Continuamente al centro di tresche amorose, di intrighi passionali permeati di gelosia, di tradimenti di ogni genere, di ribalderie e miserie, la sua vita alterna frivolezze a capolavori, bizzarrie a intuizioni sorprendenti.

Ora si riparla di Da Ponte perché sono usciti due volumi a lui dedicati, dei cinque previsti, scritti da Lorenzo Della Cha, che è tra i massimi specialisti del letterato libertino, curatore di numerose sue opere. Questo studioso ha progettato una grande biografia dal titolo *Lorenzo Da Ponte e il suo tempo*. I primi due tomi si occupano rispettivamente della giovinezza (anni 1749-1781) e della permanenza alla corte dell'imperatore austriaco Giuseppe II (dal 1781 al 1792, tempo della collaborazione con Mozart). I restanti volumi – usciranno uno all'anno nel prossimo triennio – ricostruiscono i tempi di Parigi e Londra (dal 1792 al 1805); il quarto è dedicato all'epoca che visse l'apogeo e la fine di Napoleone (1806-1815); l'ultimo tratta il soggiorno americano. Da Ponte morirà a New York nel 1838, dopo aver fatto conoscere la cultura italiana, organizzato rappresentazioni delle nostre opere oltreoceano e svolto vari mestieri, tra cui il droghiere, il libraio, il professore.

Della Cha ha condotto una ricerca attenta e documentata, che ci restituisce un'epoca e un personaggio: si avrà un ritratto che completerà quanto lo stesso Da Ponte rivela nelle sue *Memorie*, animate dai fatti, dense di storie e personaggi, anche se talvolta corrette da un uso raffinato della bugia. Il suo mondo riappare e aiuta a meglio comprendere quel miracolo che fu la musica nella seconda metà del Settecento.

— ARMANDO TORNO

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI



Lorenzo Della Cha

*Lorenzo Da Ponte e il suo tempo*  
vol. 1 "La giovinezza";  
vol. 2 "Alla corte di Giuseppe II"



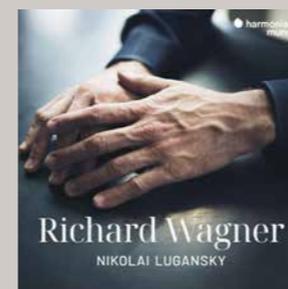
Edizioni di Storia  
e Letteratura  
pp. 320, euro 38  
pp. 812, euro 78

# TRASCRIVERE WAGNER



Atteso il 26 gennaio per il ciclo "Grandi pianisti alla Scala" con un impaginato che prevede sei *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn, la *Sonata* op. 31 n. 2 di Beethoven e una selezione di trascrizioni wagneriane da *Götterdämmerung* e da *Tristan und Isolde*, il russo Nikolai Lugansky è noto per il virtuosismo colossale che gli ha permesso di scrivere alcuni capitoli importanti del concertismo e della discografia degli ultimi decenni, come l'integrale degli *Studi* di Chopin (2000) o degli *Etudes-Tableaux* di Rachmaninov (2023). Tuttavia, Lugansky non è certo un pianista che si fermi a una spettacolare brillantezza o all'ostentazione della propria bravura: discepolo della grande bachiana Tat'jana Nikolaeva, ed egli stesso notevole interprete di Bach (tanto da ottenere la Medaglia d'argento al Concorso di Lipsia), egli ha sempre portato nelle proprie interpretazioni quella nitidezza polifonica e quella profondità di

Nikolai Lugansky  
*Richard Wagner: Famous  
Opera Scenes*  
Harmonia Mundi



pensiero che gli derivano dalla consuetudine con il Kantor e con il repertorio mitteleuropeo. Sono qualità che ritroviamo anche in quest'album wagneriano, molto originale nella concezione: vi troviamo infatti una sola trascrizione lisztiana (*Isoldes Liebestod*), attornata da altre realizzate perlopiù da Lugansky stesso, ma anche da Louis Brassin, Felix Mottl e Zoltán Kocsis. La realizzazione di trascrizioni in prima persona mette in evidenza non soltanto la volontà di affrontare le pagine più amate, ma anche quella di creare una sorta di "drammaturgia" pianistica, come avviene con la sequenza di quattro scene consecutive dal *Crepuscolo degli dèi*, in cui colpisce il contrasto fra il dinamismo del viaggio di Siegfried sul Reno e la calma immota della marcia funebre.

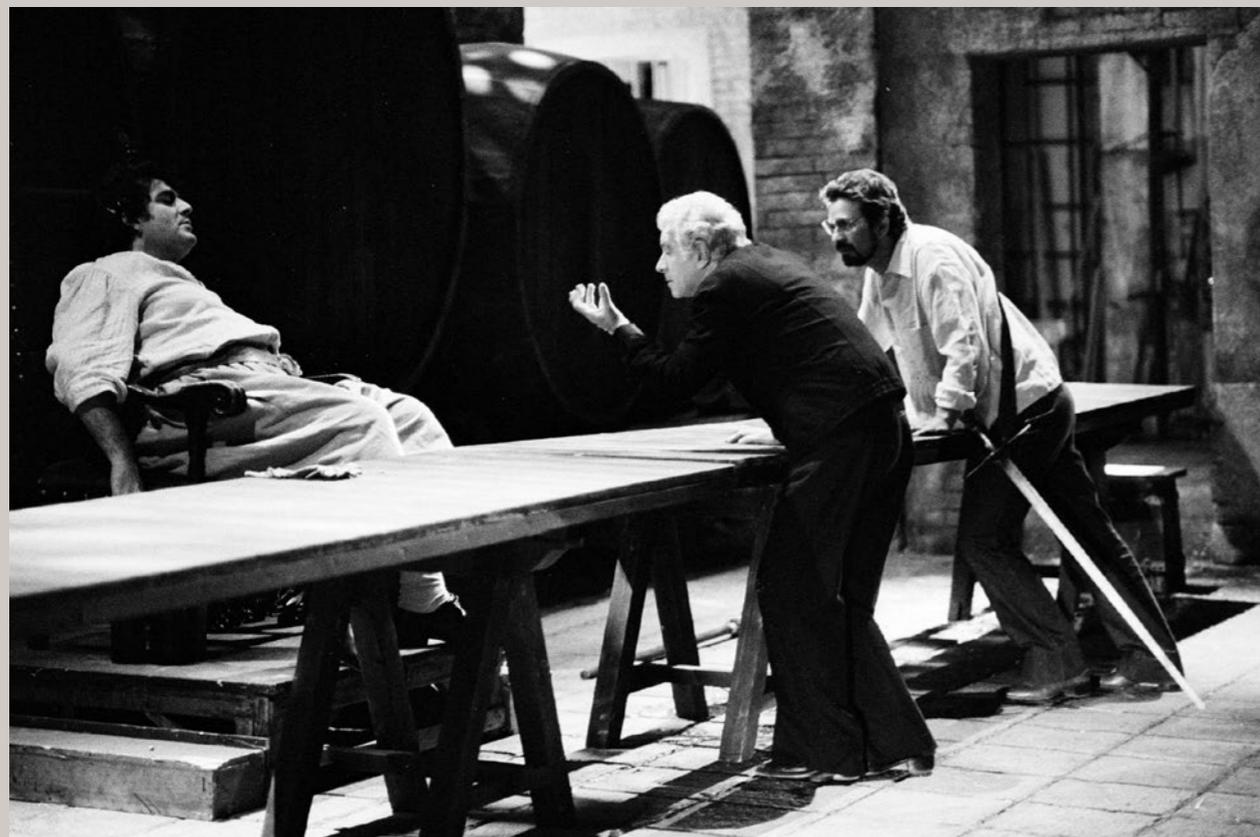
Come evidente nella sublime *Verwandlungsmusik* dal *Parsifal*, uno dei meriti principali di Lugansky è la capacità di addentrarsi nel misticismo wagneriano senza alcuna enfasi retorica. È un'interpretazione al calor bianco, che rifugge da nebbie sulfuree per cercare un nitore adamantino: emblematico in tal senso l'incantesimo del fuoco dalla *Valchiria*, dove lo scintillio pianistico riproduce la viva sensazione delle fiamme che divampano. Eppure, questa chiarezza non esclude affatto il senso di profondo enigma e di mistero, come nell'abissale incipit di *Zu neuen Taten*. Pur capace di evocare la sontuosità e le screziature timbriche dell'orchestra, Lugansky realizza nel complesso una versione squisitamente pianistica di queste pagine: non sarà facile eguagliarla.

— LUCA CIAMMARUGHI

Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda quotidianamente su Radio Classica. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna "Dischi e tasti"

## COME RIPRENDERE UN'OPERA

Giorgio Strehler in prova  
con Juan Pons e Luigi Roni, 1980



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

Dalle distinte alle liste, dai quadri d'insieme ai piazzati di scena: cosa si conserva e cosa è necessario avere a disposizione per poter effettuare una ripresa filologicamente corretta

Il Servizio Regia del Teatro alla Scala ha come primo compito quello di collaborare con i registi scritturati dal Teatro per i vari allestimenti, stabilendo con loro organici e scelta dei mimi, delle comparse e corifee, degli acrobati o di altre figure necessarie alla realizzazione dell'allestimento specifico, e inoltre di permettere loro di effettuare prove di scena, di insieme e prove tecniche per la realizzazione dello spettacolo, valutando il piano adatto alla preparazione, sempre nel rispetto dei tempi e dei limiti contrattuali degli artisti. Altro compito molto importante del Servizio Regia è il controllo della corretta esecuzione della messa in scena nel corso delle repliche.

Per le riprese degli spettacoli nelle successive stagioni ha il compito di curare che vengano realizzati i documenti necessari come spartiti, registrazioni, video, fotografie e tutto ciò che possa riportare dettagli utili ai fini della ripresa. Si può quindi definire il Servizio Regia un punto nevralgico del teatro, non solo perché è il luogo ideale di passaggio dei registi, scenografi, costumisti e light / video designer, ma anche perché è lì che le idee dello staff creativo si fermano, o meglio si conservano dopo l'ultima rappresentazione, alla fine degli applausi, dopo la chiusura del sipario.

Il Servizio Regia ha accumulato nel tempo tutta la mole di documenti dei vari allestimenti prodotti nelle varie stagioni artistiche che si sono succedute, tutti documenti accuratamente conservati tanto da aver formato un vero e proprio archivio. L'importanza, infatti, della corretta conservazione è funzionale e utile per chi dovrà riprendere lo spettacolo, ricostruendolo passo dopo passo sul palcoscenico, anche dopo anni e anni dalla prima rappresentazione. Il Servizio Regia, quindi, diventa il custode unico di un patrimonio archivistico dove svariate tipologie di documenti si sedimentano e si cristallizzano per passare alla storia delle messe in scena delle varie opere, rappresentando, ognuna, una tessera preziosissima del complesso puzzle che è lo spettacolo nella sua interezza.

Tra i vari titoli che questo archivio conserva spesso ci si imbatte in *Falstaff*, opera che alla Scala è stata spesso rappresentata con vari allestimenti e riprese. Sugli scaffali dell'Archivio Regia, affollati di faldoni ben ordinati che si succedono di stagione in stagione, si notano in particolare le produzioni di *Falstaff* del 1966/1967 con regia di Margherita Wallmann, del 1980/1981 con regia di Giorgio Strehler e del 2016/2017 con regia di Damiano Michieletto. Il faldone della Stagione 1966/1967 è naturalmente ingiallito e con fogli fragili, segno del tempo che passa. Ci si imbatte immediatamente in una lunga distinta di costumi, dove sono presenti titolo, compositore, regista, bozzettista e figurinista, a seguire i personaggi e interpreti in ordine di apparizione con la divisione in atti / quadri / scene dell'opera. Una seconda distinta riguarda gli attrezzi di scena, dove troviamo in fondo la nota riguardante uno strumento musicale *1 campana a calotta Fa naturale*. La cartella del *Falstaff* del 1980, invece, si presenta più corposa di documenti: organico coro diviso non solo "uomini / donne" ma anche per voce e ruoli; distinta costumi, attrezzi di scena con il piazzato di scena prima di ogni atto e con indicato, per ogni attrezzo, anche il lato da cui viene portato in scena durante l'esecuzione (alla Scala tradizionalmente si usano i termini "corte/strada" per indicare rispettivamente sinistra/destra del palcoscenico); elenco cantanti con periodo contrattuale e le varie note sulla compagnia; lettera assunzioni mimi/mime; fotografie della scena già montata in palcoscenico per ogni atto e per ogni scena. Per il *Falstaff* della Stagione 2016/2017 si passa dalla locandina della prima rappresentazione agli elenchi del team creativo, degli artisti impegnati con i rispettivi ruoli e periodo di impegno, di coro, mimi, comparse, per poi passare alla parte più tecnica con le liste di effetti video e descrizione, di effetti luce e tempi, di

TEATRO ALLA SCALA	FALSTAFF	STAGIONE 2016/2017	Scene di P. Fantin	QDI 05 (PROVVISORIO)
	Musica di G. Verdi	Direzione di Zubin Metha	Costumi di C. Teti	30/1/2017
	Libretto di A. Boito	Regia di D. Michieletto	Luci di A. Carletti	P.D.

SCENA	INTRO.	ATTO PRIMO (80 min.)							
		PARTE PRIMA				PARTE SECONDA			
		"Falstaff"	"Amen, cessi l'antifona"	"L'Onore! Ladri!"	"Alice, Meg, Nannetta."	"Quell'otre! Quel tinot"	"Nannetta. Vien qua."	"Falstaff m'ha canzonata"	"Udrai quanta egli sfoggia"
SOLISTI	(Falstaff*)	Falstaff Bardolfo Pistola (Alice) (Meg) (Quickly) (Nannetta) (Fenton) (Ford) Dr. Cajus	Falstaff Bardolfo Pistola (Alice) (Meg) (Quickly) (Nannetta) (Fenton) (Ford)	Falstaff (Bardolfo) (Pistola)	(Falstaff)  Alice Meg Quickly Nannetta	(Falstaff) Bardolfo Pistola Alice Meg Quickly Nannetta Fenton Ford Dr. Cajus	(Falstaff)	(Falstaff)	(Falstaff) Bardolfo Pistola Alice Meg Quickly Nannetta Fenton Dr. Cajus
CORO DONNE									
CORO UOMINI									
MIME	4 Cameriere 6 Anziane	(4 Cameriere) (6 Anziane)	(4 Cameriere) (6 Anziane)	6 Anziane	(4 Cameriere) (5 Anziane)	(4 Cameriere) (5 Anziane)	(4 Cameriere) (5 Anziane)	(4 Cameriere) (5 Anziane)	(4 Cameriere) (6 Anziane)
MIMI	6 Anziani	(6 Anziani)	(6 Anziani)	6 Anziani	(5 Anziani)	(5 Anziani)	(5 Anziani) 1 Anziano	(5 Anziani) 1 Anziano	(6 Anziani)
COMPARSE	1 Cameriere					(1 Cameriere)			
C.M.P.	1 Pianista								
NOTE	*POSIZIONARE VESTAGLIA SUL DIVANO								C.C. QUICKLY A CT C.C. FORD A CT *TUTTI SI TOLGONO LE SCARPE IN SCENA E TROVANO SECONDO PAIO ALL'USCITA.
PAGINA		1 - 16	16 - 35	35 - 46	47 - 64	65 - 92	92 - 97	98 - 110	110 - 135
TEMPO	5:00	4:00	7:00	4:00	4:30	3:00	1:45	3:45	3:15

LEGENDA: ( ) Tra parentesi i solisti in scena che non cantano e i mimi e le comparse in scena dietro le porte di fondo.  
A. In rosso chi ha cambiato costume.

movimenti tecnici, chiusure sipario con tempi e modalità, piantine di palcoscenico con relativi ingombri. Il documento cardine, però, per la ricostruzione di uno spettacolo, presente anche negli incartamenti del *Falstaff* di Strehler, rimane sempre comunque il quadro d'insieme, dove compaiono tutte le informazioni fondamentali per una ripresa: delinea le varie situazioni che si creano all'interno dei vari atti e scene, permettendo di avere una visione totale e nello stesso tempo dettagliata su tutta l'opera, con uno sguardo preciso sia sulle componenti artistiche che tecniche dell'intero spettacolo. Su tutti i documenti, siano essi liste o piazzati o quadri d'insieme, spesso si trovano correzioni a penna o cancellazioni, segno di ripensamenti dell'ultimo minuto.

Del *Falstaff*, uno dei tanti titoli scaligeri ripresi nelle varie stagioni, sono stati presi in esempio solo tre allestimenti, a dimostrazione di una filiera lavorativa

che crea archivio semplicemente conservando tutto ciò che è necessario per una ripresa di spettacolo. Le tre produzioni, inoltre, dimostrano come negli anni il cambiamento degli allestimenti, sempre più tecnologici, abbia portato anche a un cambiamento di tipologia di documenti da conservare per una eventuale ripresa, per cui diventa necessario mantenere tutte le indicazioni come piazzati di scena, effetti luce, movimenti tecnici, entrate in scena degli artisti, effetti video dove presenti, per poter effettuare un'apertura di sipario sempre più filologicamente corretta, rispettando appieno la volontà del regista mantenendo l'impostazione e l'impronta drammaturgica data dal regista stesso già nel suo primo allestimento.

— LUCIANA RUGGERI  
Archivio Storico Artistico

TEATRO ALLA SCALA (ENTE AUTONOMO) Foglio N. \_\_\_\_\_

1966/67 CARTELLA \_\_\_\_\_

Stagione: Milano, li 28 Aprile 1967

**DISTINTA** dei COSTUMI e dei PERSONAGGI

**FALSTAFF** di G. Verdi

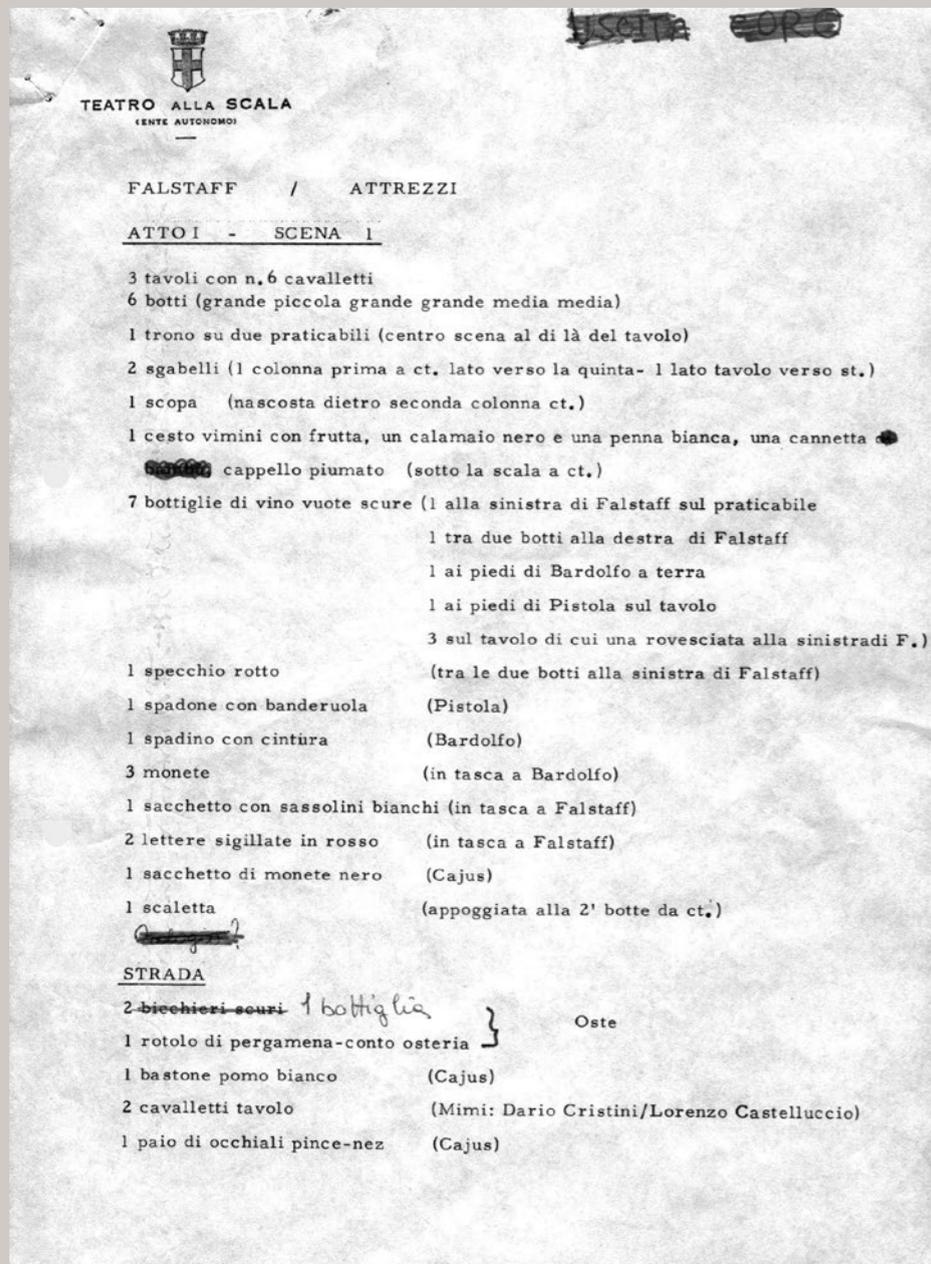
per l'Opera **M. Wallmann** di **F. Sanjust** di **idem**

legge: **M. Wallmann** Bozzetti: **F. Sanjust** Figurini: **idem**

QUANTITÀ	ATTORI	PERSONAGGIO	Annotazioni relative
<b>ATTO PRIMO / Quadro 1°</b>			
1	baritono	FALSTAFF	Wladimiro GANZAROLLI
1	tenore	CAJUS	Piero De Palma
1	tenore	BARDOLFO	Franco RICCIARDI
1	comparsa	OSTE	sig. Fracasse
1	ragazzo comparsa	ROBIN paggio di Falstaff	
1	basso	PISTOLA	Giovanni FOIANI
<b>ATTO PRIMO / Quadro 2°</b>			
1	soprano	ALICE	Ilva LIGABUE
1	soprano	NANNETTA	Margherita RINALDI
1	mezzosoprano	QUICKLY	Federa BARBIERI
1	mezzosoprano	MEG	Stefania MALAGU'
1	tenore	FENTON	Luigi ALVA
1	baritono	FORD	Rolando PANERAI
1	tenore	CAJUS	Piero De PALMA
1	tenore	BARDOLFO	Franco RICCIARDI
1	basso	PISTOLA	Giovanni FOIANI
<b>ATTO SECONDO / Quadro 1°</b>			
1	baritono	FALSTAFF	Wlad. GANZAROLLI
1	baritono	FORD	Rolando PANERAI
1	tenore	BARDOLFO	Franco RICCIARDI
1	basso	PISTOLA	Giovanni FOIANI
1	mezzosoprano	QUICKLY	Federa BARBIERI
<b>ATTO SECONDO / Quadro 2°</b>			
1	soprano	ALICE	Ilva LIGABUE
1	soprano	NANNETTA	Margherita RINALDI
1	mezzosoprano	QUICKLY	Federa BARBIERI
1	mezzosoprano	MEG	Stefania MALAGU'
1	tenore	FENTON	Luigi ALVA
1	baritono	FALSTAFF	Wlad. GANZAROLLI
1	baritono	FORD	Rolando PANERAI
1	tenore	CAJUS	Piero De PALMA
1	tenore	BARDOLFO	Franco RICCIARDI
1	basso	PISTOLA	Giovanni FOIANI
16	coristi	VICINI di Ford, ecc.	CARPEGGIANI = CURRARINI DE RISI = NEGRI BORDGNALI = GRANDI MANNI = MAURI POPOLATO = BERETTA BERNUZZI = MUSONE BENFENATI = MATERA SARTORI = ZANETTI
4	corifée	FANTESCHE	
4	comparsa	LACCHE'	
1	ragazzo comparsa	PAGGETTO di Ford	

SOPRA A SINISTRA  
Quadro d'insieme Atto Primo  
*Falstaff* Stagione 2016/2017

SOPRA  
Distinta costumi *Falstaff*  
Stagione 1966/1967



SOPRA  
Lista attrezzi *Falstaff*  
Stagione 1980/1981

## Scaligeri

Le persone  
che fanno la Scala



# FRANCESCA ROTONDO

In un'epoca in cui  
il marketing culturale gioca  
un ruolo strategico,  
Francesca Rotondo racconta  
il suo lavoro alla Scala, dove,  
attraverso partnership  
e progetti innovativi,  
connette tradizione, sponsor  
internazionali e pubblico

CM Sono tanti anni che lavora alla Scala: quando ha iniziato?

FR Ho iniziato nel 1999 con una sostituzione per malattia, il mio primo contratto stagionale è arrivato nell'aprile del 2000. All'inizio mi occupavo del personale, ma negli anni ho avuto modo di spostarmi tra diversi uffici: la Scuola di Ballo, l'Accademia, l'Ufficio Stampa e infine, dal giugno 2003, il Marketing. È stato un percorso molto variegato, che mi ha permesso di conoscere il Teatro sotto tanti aspetti diversi. La mia formazione scolastica, però, è distante da questo mondo: ho frequentato un Istituto tecnico turistico e iniziato Scienze biologiche, che non ho mai concluso. Sono arrivata alla Scala un po' per caso: mio padre lavorava qui in manutenzione, e quando si è presentata l'opportunità di sostituire una collega ho fatto il colloquio e sono stata presa. Prima di allora mi occupavo di allestire mostre per la Mondadori Electa.

CM Il suo rapporto con questo Teatro però viene da lontano. Come si è avvicinata a questo mondo?

FR La mia vicinanza alla musica la devo a mio padre

che, fin da piccola, mi portava spesso alle prove generali, soprattutto dei balletti, che ancora oggi sono la mia passione più grande. Per quanto riguarda l'opera e la musica sinfonica, ho imparato ad apprezzarle lavorando qui, anche grazie alle colleghe che mi hanno guidata e aiutata a comprendere meglio il repertorio. Da giovanissima ho anche studiato pianoforte.

CM Quello del marketing è un aspetto sempre più centrale del funzionamento delle istituzioni culturali. Di cosa si occupa nel dettaglio?

FR Mi occupo principalmente delle partnership con grandi aziende italiane e internazionali, organizzando eventi e serate esclusive a loro dedicate. Il marketing della Scala è un settore dinamico e molto interessante: il brand Scala è riconosciuto e riconoscibile, il nostro scopo è introdurre le aziende nel "mondo Scala", trasmettendone i valori e gestendone le relazioni. Ad esempio, costruiamo una serata totale *ad hoc* con un programma artistico pensato insieme alla Direzione Artistica in base alle esigenze dell'azienda.

CM Si ricorda una serata particolarmente memorabile?

FR Ogni serata ha qualcosa di speciale, ma una delle più significative è stata quella per la UEFA nel 2016, un concerto con la Filarmonica diretto da Zubin Mehta. È stato il primo grande evento in cui ho avuto responsabilità dirette, rapportandomi con un'azienda importante come la UEFA. È stata un'esperienza unica e molto formativa. Anche le collaborazioni con Camera della Moda sono state entusiasmanti: è bello vedere come mondi diversi riescano sempre a trovare qualcosa in comune, in questo caso la bellezza e l'italianità.

CM C'è una serata che considera più impegnativa? E in queste occasioni sente che il suo lavoro lascia un'impronta?

FR Senza dubbio il 7 dicembre, l'Inaugurazione della Stagione. È un evento di grande rilievo, con un'attenzione mediatica mondiale. C'è sempre una grande aspettativa, sia dal pubblico che dai partner coinvolti. È una serata che richiede il massimo impegno e una pianificazione meticolosa. Alla fine, però, è anche quella che regala più soddisfazioni: quando tutto va bene, la sensazione è straordinaria. Il riconoscimento più grande, per me, arriva quando un partner mi scrive per ringraziarmi dopo un evento. Sapere che il lavoro è stato apprezzato e che gli ospiti sono rimasti soddisfatti mi fa sentire di aver dato un contributo tangibile.

CM E i rapporti con i partner sono cambiati negli ultimi anni?

FR Assolutamente sì. Questi rapporti sono cresciuti e si sono evoluti. Ogni volta che si rinnova un contratto, si cerca di aggiungere valore e consolidare la relazione. Soprattutto, cerchiamo di essere sempre più allineati come visione e valori, che devono essere gli stessi, e la finalità deve essere condivisa. È fondamentale che ci sia rispetto reciproco e rispetto per l'istituzione. Una partnership funziona quando entrambe le parti riconoscono i limiti e non eccedono nelle richieste. È un equilibrio delicato, ma imprescindibile per costruire collaborazioni solide e durature. Inoltre, le partnership non sono solo una questione di accordi formali, ma anche di connessioni e reti che si creano tra i partner stessi e tra questi e il Teatro.

CM Alla luce di tutto questo, come vede il futuro del marketing culturale, sia per la Scala che nelle varie istituzioni culturali?

FR È un settore in forte crescita e sempre più rilevante. Il marketing culturale non si limita alla promozione, ma valorizza il patrimonio artistico e storico, rendendolo accessibile a un pubblico sempre più ampio e diversificato grazie alla digitalizzazione. La collaborazione fra teatri, musei e altre istituzioni culturali sarà fondamentale per il futuro. Spero che questa tendenza continui, perché la cultura è una risorsa inestimabile.

— CARLO MAZZINI

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

TEATRO ALLA SCALA



# STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 24/25

## OPERA

4 (anteprima Under30), 7, 10, 13, 16, 19, 22, 28 dicembre 2024;  
2 gennaio 2025

**LA FORZA  
DEL DESTINO**  
Giuseppe Verdi

16, 18, 23, 26, 29 gennaio;  
1, 7 febbraio 2025

**FALSTAFF**  
Giuseppe Verdi

5, 9, 12, 15, 20, 23 febbraio 2025

**DIE WALKÜRE  
(DER RING  
DES NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

19, 22 febbraio; 2, 5, 8, 11 marzo 2025

**EVGENIJ ONEGIN**  
Pëtr Il'ič Čajkovskij

15, 18, 20, 22, 25, 26, 28, 30 marzo;  
2, 4 aprile 2025

**TOSCA**  
Giacomo Puccini

29 marzo; 1, 3, 6, 9 aprile 2025

**L'OPERA SERIA**  
Florian Leopold Gassmann

27, 30 aprile; 3, 6, 10 maggio 2025  
**IL NOME DELLA ROSA**  
Francesco Filidei

14, 17, 20, 23, 27, 30 maggio 2025

**DIE SIEBEN  
TODSÜNDEN /  
MAHAGONNY-  
SONGSPIEL /  
HAPPY END**  
Kurt Weill

6, 9, 12, 16, 21 giugno 2025

**SIEGFRIED  
(DER RING  
DES NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

27, 30 giugno;  
4, 8, 11, 14, 17 luglio 2025

**NORMA**  
Vincenzo Bellini

6, 9, 11, 13, 15, 17, 19 settembre 2025

**LA CENERENTOLA**  
Gioachino Rossini

7, 10, 13, 16, 22, 25, 28 ottobre 2025

**RIGOLETTO**  
Giuseppe Verdi

17, 24, 29, 31 ottobre;  
4, 7 novembre 2025

**LA FILLE  
DU RÉGIMENT**  
Gaetano Donizetti

5, 8, 12, 15, 18, 21, 23,  
26 novembre 2025  
**COSÌ FAN TUTTE**  
Wolfgang Amadeus Mozart

## BALLETTTO

17 (anteprima Under30),  
18, 20, 29, 31 dicembre 2024;  
3, 4, 5 (2 rappr.), 7, 9, 10, 11,  
12 gennaio 2025

**LO SCHIACCIANOCI**  
Rudolf Nureyev

28 febbraio; 1, 4 (2 rappr.),  
6, 7, 12 marzo 2025

**KRATZ /  
PRELJOCAJ /  
DE BANA**

Solitude Sometimes

Philippe Kratz

Annunciation

Angelin Preljocaj

Carmen

Patrick de Bana

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

**PEER GYNT**  
Edward Clug

28 aprile 2025

**SPETTACOLO  
DELLA SCUOLA  
DI BALLO  
DELL'ACCADEMIA  
TEATRO ALLA SCALA**

15 maggio 2025

**GALA FRACCI**  
Quarta edizione

11, 12, 14, 17, 19, 20, 25,  
26 giugno 2025

**PAQUITA**  
Pierre Lacotte

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

**IL LAGO DEI CIGNI**  
Rudolf Nureyev

22, 23, 24, 25, 26, 28, 30 settembre;  
2, 3 ottobre 2025

**ASPECTS OF NIJINSKY**

John Neumeier

L'Après-midi d'un faune

Vaslav

Le Pavillon d'Armide

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

**SERATA WILLIAM**

**FORSYTHE**

**THE BLAKE WORKS**

William Forsythe

Prologue

The Barre Project

Blake Works I



## IL TEATRO ALLA SCALA

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

*#Perpetual*



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31