

TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



GIUGNO/LUGLIO 2022



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

FONDATORI PERMANENTI

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

FONDATORI SOSTENITORI

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

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Caffè Borbone

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Kartell - Mapei
Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - SIA

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

Con questo numero si conclude un ciclo del Magazine del Teatro alla Scala, che tornerà a settembre in forma rinnovata. Nato nel 2015, il Magazine riprende una tradizione di pubblicazioni periodiche del Teatro che inizia con la prestigiosa rivista La Scala diretta da Franco Abbiati e continua in formule diverse negli anni '90 e nei primi anni 2000. Obiettivo del Magazine è da un lato informare sull'attività del Teatro attraverso interviste agli artisti ma anche a chi lavora in palcoscenico, nei laboratori e negli uffici, dall'altro mettere in luce una nuova generazione di giornalisti e studiosi. In questi anni sulle sue pagine sono apparse, insieme a un intervento fisso di Franco Pulcini, le firme di Gian Francesco Amoroso, Luca Baccolini, Ricciarda Belgiojoso, Luca Ciammarughi, Valentina Crosetto, Anna Girardi, Chiara Lijoi, Domenico Giuseppe Muscianisi, Mattia Palma, Liana Püschel, Biagio Scuderi, Elisabetta Tizzoni, Alessandro Tommasi, Giada Vailati. Il Magazine si è arricchito di speciali numeri monografici e di una rubrica a cui teniamo particolarmente, "Prospettive", in cui esponenti del mondo della cultura ragionano sugli spettacoli visti. Hanno partecipato in numeri recenti Gian Maria Tosatti, Claudio Longhi, Vittorio Lingiardi, Laura Boella. La nuova immagine coordinata del Teatro, che rinnoverà la grafica di tutti i materiali editoriali e di comunicazione, è l'occasione per ripensare e rilanciare anche il Magazine. Un ambito di riflessione saranno i contenuti e le rubriche, che saranno ridisegnati a cura del coordinatore editoriale Mattia Palma; non meno importante la trasformazione grafica e lo sviluppo digitale che sostituirà l'invio agli abbonati delle copie per posta ordinaria con incerti tempi di consegna. In apertura di questo numero troverete due doppie interviste dedicate alle nuove produzioni d'opera delle prossime settimane: *La Gioconda* di Ponchielli, su cui Alessandro Tommasi conversa con Frédéric Chaslin e Davide Livermore, e *Rigoletto* di Verdi, di cui parlano Michele Gamba e Ma-

rio Martone con Mattia Palma. La Stagione Sinfonica giunge a uno dei suoi appuntamenti più attesi: il concerto di cori verdiani con cui Riccardo Chailly rinnova, insieme al Maestro del Coro Alberto Malazzi, una tradizione iniziata da Claudio Abbado e Romano Gandolfi e proseguita da Riccardo Muti e Roberto Gabbiani. Il concerto diventerà un disco per Decca e una tournée europea: il Maestro lo racconta a Raffaele Mellace. Francesca Pedroni intervista il pluripremiato coreografo e regista britannico Wayne McGregor, già acclamato nel 2019 con *Wolf Works*, che dopo il successo dello spettacolo londinese sugli Abba torna alla Scala con *Afè-Rite*, la sua versione del *Sacre* stravinskiano, e con la nuova creazione in prima assoluta *LORE*, da *Les Noces*. Con la ripresa di *Giselle* a luglio la Scala ritrova Jacopo Tissi, cresciuto nella nostra Scuola di Ballo, maturato fino a diventare primo ballerino al Bol'soj e tornato in Italia dopo l'invasione dell'Ucraina. Jacopo, che sarà presente come Artista ospite nella prossima Stagione, ha parlato con Valentina Crosetto del suo ritorno a casa e dei molti progetti futuri. Nelle scorse settimane Francesco Meli ha ottenuto un trionfo personale come Riccardo in *Un ballo in maschera* festeggiando il suo ventesimo ruolo alla Scala: un percorso tra diversi autori ma con una netta prevalenza dei caratteri verdiani, come emerge dal dialogo con Liana Püschel. Uno spazio speciale abbiamo dedicato alla figura del fotografo Roberto Masotti, scomparso da poche settimane, che con Silvia Lelli ha documentato una stagione aurea della vita del nostro Teatro. Lo ricorda Carlo Maria Cella, che oltre a essere legato a Roberto e Silvia da una profonda amicizia è stato mio illustre predecessore alla guida dell'ufficio stampa scaligero. Concludono come sempre i ritratti di spettatori e lavoratori del Teatro: la regista e coreografa Isa Traversi, immancabile in platea, e il capomacchinista Giuseppe Tolva che ci racconta il lavoro del palcoscenico.

Paolo Besana

SOMMARIO

DAL <i>NABUCCO</i> AL <i>SIMONE</i>	2
<i>GIOCONDA</i> TRA VECCHIO E NUOVO MELODRAMMA	6
RIGOLETTO E IL SUO DOPPIO	8
COME SI UNISCONO I BIT DI STRAVINSKIJ	12
UN NUOVO INIZIO CON <i>GISELLE</i>	16
NEL SEGNO DI VERDI	18
FOTOGRAFARE LA MUSICA	22
FOYER. ISA TRAVERSI	26
SCALIGERI. GIUSEPPE TOLVA	27

Dal *Nabucco* al *Simone*

Sarà un ritratto di Giuseppe Verdi quello proposto dal 3 all'8 giugno da Riccardo Chailly insieme all'Orchestra e al Coro della Scala

Maestro, qual è il significato di questo programma di sinfonie, preludi e cori verdiani?

Credo che questo progetto si inserisca in un'importante tradizione specifica del Teatro alla Scala, che mi riprometto di continuare e rinnovare. Quarant'anni fa l'aveva avviata Claudio Abbado insieme a Romano Gandolfi con una storica registrazione che rappresentò una prima diffusione mediatica internazionale di una tradizione scaligera; vent'anni più tardi l'ha proseguita Riccardo Muti, anche in quel caso testimoniata da un'incisione; anche questo concerto sarà oggetto d'un progetto discografico.

Prevede interesse da parte del pubblico?

Nel 2023 saranno 210 anni dalla nascita di Verdi. Per questa ricorrenza abbiamo proposto una grande tournée europea dell'Orchestra e del Coro con questo programma. La risposta che abbiamo ricevuto è stata sorprendente. Porteremo questo concerto nelle più importanti città d'Europa, incluse Vienna, Amsterdam e Parigi; a malincuore abbiamo dovuto rinunciare a diverse sedi perché non avevamo più date disponibili.

Che percorso propone il concerto?

Il programma propone un quarantennio (1842-81) di musica verdiana dal valore altissimo: un percorso che parte dal *Nabucco* e arriva al se-

condo *Simon Boccanegra*, attraversa lo sviluppo del linguaggio e dello stile di Verdi, da cui il pubblico potrà ricavare un'idea di profonda unitarietà e insieme di evidente evoluzione. A ogni titolo corrispondono due o tre pezzi così da cogliere un ritratto sintetico sinfonico-corale in cui s'incontrano pagine famose e altre meno note.

Nel 2023
saranno 210 anni
dalla nascita
di Verdi.

Per questa ricorrenza
abbiamo proposto
una grande tournée
europea
di Orchestra e Coro:
porteremo questo
concerto nelle più
importanti città
d'Europa

Che musica ha scelto per questo programma?

È un mosaico che compone un ritratto di Verdi. Punto di partenza è l'esplosione tellurica del *Nabucco*. Poi a sorpresa c'è il preludio di *Jerusalem*, riscrittura francese dei

Lombardi, del 1847: pagina poco nota ma di grandissima bellezza che ha incantato la Filarmonica quando la eseguimmo per un progetto discografico. Inizia con una melodia dei violoncelli che si vorrebbe non finisse mai, poi ripresa dai violini. Le facciamo seguire il Coro dei pellegrini da lontano "Gerusalem" e l'amatissimo "O Signore, dal tetto natio" dai *Lombardi*, cui bene s'accosta il lirismo di quel preludio. Il trittico giovanile è concluso dall'immenso *Macbeth*, che chiude la prima parte del programma, incentrata sul Verdi giovane e parallela al percorso che ho attuato in questi anni in Scala, dedicando tre aperture di stagione a *Giovanna d'Arco*, *Attila* e *Macbeth*, i primi due mai prima in scena il 7 dicembre. Segnalo la grande meditazione collettiva di "Patria oppressa", più che mai attuale in questo presente di pandemia e di guerra.

Si svolta poi con il Verdi della trilogia popolare, che alle sinfonie preferisce preludi succinti ma caratteristici, che anticipano con precisione la tinta del dramma.

Già il preludio dell'*Ernani*, che apre la seconda parte del programma, è breve e contrasta molto bene con il coro "Si ridesti il leon di Castiglia", subito animato da un ritmo di terzine. Ancor più breve è il preludio del *Trovatore*, sorta di fanfara sinfonica. Nel coro associato, "Vedi le



Riccardo Chailly

fosche notturne spoglie”, il gioco dei martelli sulle incudini non è folklore, ma è indicato esattamente in partitura da Verdi, che scrive: “danno di piglio ai ferri del mestiere”, “i cori batteranno a tempo i martelli sulle incudini: i bassi faranno il colpo in tempo, i tenori in contrattempo”. Volontà precisa al dettaglio, quasi mahleriana.

Vi è spazio anche per il *Don Carlo*: Verdi era orgoglioso di quel Finale (poco considerato dalla critica parigina) di cui verrà proposta una parte significativa.

Inizieremo dall’*Allegro assai sostenuto* che chiude il ballabile per proseguire con il coro “Spuntato ecco il di d’esultanza”, accomunati dal Do maggiore. In questo Finale la banda ha una scrittura molto moderna, c’è continua alternanza di colori festosi e scuri: è pagina importantissima per il coro, dalla polifonia molto evoluta, difficile perché espone molto le diverse sezioni del coro. La banda è presente anche nel coro che esegui-

remo dall’*Aida*. Prima di tutto risuonerà il Preludio: autentica narcosi, evocazione del clima notturno in riva al Nilo, di apparente semplicità (una melodia ai violini seguita da un fugato) ma pagina grandissima, meravigliosamente evanescente. È interessante sapere che Verdi scrisse una sinfonia per la prima europea dell’opera alla Scala, che tuttavia scartò dopo le prove e non è sostituibile a questo meraviglioso preludio. Nel coro Verdi impiega delle trombe egizie che si era fatto costruire apposta: colore che si aggiunge a quelli del coro e del ballabile, che è parte integrante della scena e che eseguiremo.

Un concerto festoso, insomma, che conosce anche schietti ritmi di gioia.

Sono rappresentati dalla Tarantella della *Forza del destino* e dal coro festoso “Viva Simon” dal *Simon Boccanegra*, il bis che abbiamo scelto: Verdi scrive “le campane suonano a stormo”, rese con ottavi martellanti

che incarnano il suono della gioia e della festa. Conclusione degna d’una serata di musica splendida, che chiede un impegno assoluto a coro e orchestra: si pensi alla tessitura e dunque alla timbrica della scrittura corale, ma altrettanto a un certo sinfonismo esigente, ad esempio quello dei ballabili dall’*Aida*. Questo progetto viene a coronare un percorso quasi decennale con quei complessi. E lo fa con programma di appartenenza scaligera, costituito da titoli che hanno fatto la storia di questo Teatro.

Raffaele Mellace

3, 6, 8 giugno 2022, ore 20
Stagione Sinfonica 2021-2022

**Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala**

Riccardo Chailly, direttore

Giuseppe Verdi
Cori, Sinfonie e Ballabili

Alberto Malazzi, Maestro del Coro

Gioconda

tra vecchio e nuovo melodramma

Il direttore Frédéric Chaslin e il regista Davide Livermore raccontano la nuova *Gioconda*, capolavoro di Amilcare Ponchielli che alla Scala manca da venticinque anni



Frédéric Chaslin



Davide Livermore durante le prove de *La Gioconda*

Foto Brescia-Amisano

Dal 7 al 25 giugno il pubblico scaligero potrà assistere a una nuova produzione del capolavoro di Amilcare Ponchielli su libretto di Arrigo Boito, *La Gioconda*, assente dalle scene della Scala dal 1997. L'opera, composta tra il 1874 e il 1876 e poi rivista fino alla versione definitiva del 1879, è tratta dal dramma di Victor Hugo *Angelo, tyran de Padoue*, trasformato da Boito che ambienta la vicenda a Venezia. Di quest'opera parlano il direttore e compositore Frédéric Chaslin e il regista Davide Livermore, entrambi personalmente legati a Ponchielli e alla sua musica.

È la prima volta che vi confrontate con l'opera di Ponchielli?

Livermore Primitissima. Ma sono legato al compositore fin dal mio debutto, avvenuto nel 1993 proprio al Teatro Ponchielli di Cremona, dove cantavo nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi.

Chaslin Anche io ho un legame con Ponchielli risalente a quasi trent'anni fa. Ho cominciato la mia carriera come maestro al pianoforte e tra le opere che affrontai ci fu proprio *La Gioconda*, diretta da Nello Santi. Poi riuscii a proporla in forma di concerto a Mannheim, ma questa sarà la mia prima volta in forma scenica.

Qual è stato il suo approccio registico a Ponchielli e al libretto di Boito?

Livermore Sono partito come mio solito, andando a capire per chi scrivevano Boito e Ponchielli e per quale ragione hanno fatto scelte che oggi ci possono apparire incongruenti, non credibili, persino un po' desuete. Ad esempio, *Gioconda* che prontamente sostituisce il veleno per Laura mettendovi un filtro che simula la morte, come in *Romeo e Giulietta*. Come possiamo avviciarci noi oggi a tutto ciò? Semplice: immergendoci completamente nella

Scapigliatura e in uno dei suoi più geniali esponenti: Arrigo Boito.

Le piace Boito?

Livermore No, io amo Boito. Lo avrei voluto come amico, come padre, come tutore. Amo il suo desiderio di stupire, la sua ricerca di grandiosità, amo che nel suo teatro si trovi la vita, l'energia, la voglia di divertirsi, la massima filosofia unita alla rappresentazione più esplicita della sessualità. In una parola, appunto, la Scapigliatura.

Dal punto di vista musicale, si sente la Scapigliatura in quest'opera?

Chaslin Decisamente, la grande ombra di Boito è dappertutto in *Gioconda*. Boito aveva già composto il *Mefistofele* e non penso sia un caso

Questa vicenda
non poteva che
svolgersi a Venezia.
È Venezia la vera
protagonista
di *Gioconda*,
quella Venezia in cui
tutto può accadere,
la città che emerge
e scompare tra
le nebbie

che i giovani marinai che aprono il secondo atto abbiano qualche punto di contatto con i fanciulli che cantano nel Prologo del *Mefistofele*. Ma sono molte le anime di *Gioconda*.

Ad esempio?

Chaslin *La Gioconda* è un'opera davvero "di passaggio". Questa è la sua bellezza ma anche la sua sfor-

tuna: nasce all'ombra di Verdi, la cui influenza è chiaramente percepibile, ma alcuni passaggi nei recitativi sembrano derivare ancora da Donizetti e Bellini. Al contempo, il personaggio di Barnaba è già proiettato verso il pieno Verismo. Prendiamo il finale, quando Barnaba capisce che *Gioconda* si è suicidata e lancia un urlo disumano.

D'altronde Barnaba è uno dei personaggi più innovativi dell'opera, una figura mefistofelica che è stata spesso vista come un primo Iago. Teatralmente come lo legge?

Livermore Barnaba è un grande intrallazzatore, costantemente alla ricerca di informazioni che gli diano quel potere necessario a soddisfare le proprie brame. È un classico cattivo dall'inizio alla fine, molto meno sofisticato di Iago ma vi si legge già la geniale ricerca di Arrigo Boito.

E cosa dice di *Gioconda*? Quanto conta che sia una cantante, un po' come Tosca?

Livermore *Tosca* e *Gioconda* sono due personaggi diversi eppure simili. Della prima si percepisce tutto l'allure divistico, mentre di *Gioconda* noi sappiamo che è una cantatrice, ma sappiamo anche che a Venezia si vive pure cantando sulle gondole. Ciò che è centrale, però, è che sia *Tosca* sia *Gioconda* hanno un carattere passionale, sono due donne gelose che vivono l'amore in modo simile. Ed è esattamente il tipo di temperamento che il pubblico si sarebbe aspettato da una cantante e su cui giocano Ponchielli e Boito.

Il rapporto Ponchielli-Boito non fu semplicissimo. Si sente questo nella partitura?

Chaslin È difficile da dire, perché le tensioni tra i due avvennero prima di arrivare alla stesura finale. La partitura di *Gioconda* è per me una soluzione a questi conflitti, è una perfetta

sintesi tra Boito e Ponchielli, prende il massimo da entrambi i geni. Perché anche Ponchielli era un genio, anche se non ripeté mai il miracolo di *Gioconda*.

Perché, secondo lei?

Chaslin Chissà. Forse gli mancò un librettista all'altezza di Boito. Lo so anche per mia esperienza di compositore, il rapporto con il librettista è delicato e fondamentale. Ma non solo, quando lavori con un genio come Boito, diventa difficile confrontarsi con artisti meno interessanti.

Delle molte modifiche apportate da Boito al dramma di Hugo, una delle più significative è l'ambientazione trasportata da Padova a Venezia. Perché questa scelta?

Livermore Perché questa vicenda non poteva che svolgersi a Venezia. È Venezia la vera protagonista di *Gioconda*, quella Venezia in cui tutto può accadere, la città che emerge e scompare tra le nebbie, in cui si uniscono sacro e profano e anche una vicenda come questa diventa di colpo credibile. Il problema è: quale Venezia rappresentare?

Una questione spinosa. Come l'avete risolta?

Livermore Siamo partiti da una domanda: come percepirebbe Venezia la Cieca, madre di *Gioconda*? Abbiamo subito pensato a Fellini, che con il suo *Casanova* ci ha mostrato che Venezia non si può filmare, ma solo rappresentare soggettivamente, perché non esiste un rapporto oggettivo con questa città. E per continuare sul lato più surreale, ci siamo ispirati alla *Venezia celeste* di Mœbius, forte della mia esperienza di vorace divoratore di fumetti. Mœbius ha avuto il colpo di genio di rappresentare una Venezia senz'acqua, i cui canali diventano abissi verso il centro della terra. Noi volevamo una Venezia così, onirica. Con Cristiana Picco e lo stu-

dio Giò Forma abbiamo fatto un gran lavoro sui materiali, per far sì che la nostra Venezia immaginaria si materializzasse e smaterializzasse in un gioco di luci e di riflessi.

Sacro e profano, Boito e Hugo, Verdi e la Scapigliatura: quest'opera è un punto di incontro di infinite strade. Come si fa a tenere tutto insieme?

Chaslin Questa ambiguità è al centro del mio lavoro con i cantanti e con l'orchestra. Una delle risposte, per me, sta nel rubato. Ponchielli fa un uso molto più generoso di Verdi del rubato, anche nelle arie che a un primo sguardo parrebbero più tradizionali. La flessibilità e l'elasticità di questa musica divengono una sorta di ponte che unisce il vecchio e il nuovo modo di pensare il melodramma.

Tra i momenti più celebri di quest'opera c'è il balletto, la "Danza delle ore". Come si inserisce nella drammaturgia generale?

Livermore È una grande occasione per continuare a raccontare la storia. Durante la "Danza delle ore" abbiamo lo sfarzo di una festa di palazzo, dietro la cui musica esuberante si nascondono tensioni che mi fanno pensare al *Ballo in maschera* di Verdi. Laura è sospesa tra la vita e la morte, tutta la vicenda si trova di fronte a uno dei suoi nodi più importanti. Noi vogliamo mantenere la suspense anche durante il balletto.

Per quale ragione lo stesso Walt Disney scelse questo balletto per Fantasia?

Chaslin Innanzitutto perché è una pagina di grandissima ispirazione. Disney aveva bisogno di musica capace di evocare immagini ben distinte e non a caso troviamo tre balletti (*Schiaccianoci*, *Sacre* e appunto *Gioconda*) tra i numeri di *Fantasia*. L'efficacia di questa musica poi è stata la fortuna di *Fantasia* e viceversa: io stesso ho scoperto *Gioconda* proprio grazie alla Disney.

Livermore Nel mio caso in realtà conoscevo *Gioconda* già da prima perché la mia famiglia amava l'opera e in casa si cantava spesso, soprattutto dopo cena e dopo qualche bicchiere di vino. A questi momenti sono legati alcuni bellissimi ricordi di infanzia: un altro collegamento tra *Gioconda* e la mia storia personale.

Alessandro Tommasi

7, 11, 14, 18, 21, 25 giugno 2022

Amilcare Ponchielli

La Gioconda

Direttore

Frédéric Chaslin

Regia

Daive Livermore

Scene

Giò Forma

Costumi

Mariana Fracasso

Luci

Antonio Castro

Video designer

D-WOK

Coreografia

Frédéric Olivieri

La Gioconda

Saioa Hernández (7, 11, 21 giu.)

Irina Churilova (14, 18, 25 giu.)

Laura Adorno

Daniela Barcellona

Alvise Badoèro

Erwin Schrott

La Cieca

Anna Maria Chiuri

Enzo Grimaldo

Fabio Sartori

Barnaba

Roberto Frontali

Zuàne

Fabrizio Beggi

Isèpo

Francesco Pittari

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Alberto Malazzi, *Maestro del Coro*

Nuova produzione Teatro alla Scala

Rigoletto e il suo doppio

Il direttore Michele Gamba e il regista Mario Martone raccontano *Rigoletto*, capolavoro tra i più problematici del teatro verdiano, che nella nuova produzione sarà accostato al film *Parasite*



Michele Gamba



Mario Martone

Era dal 1994 che la Scala non produceva un nuovo *Rigoletto*, dall'edizione diretta da Riccardo Muti con la regia di Gilbert Deflo e le scene di Ezio Frigerio, ripresa ben dieci volte. Il 20 giugno andrà in scena una nuova produzione diretta da Michele Gamba, con la regia di Mario Martone, le scene di Margherita Palli e i costumi di Ursula Patzak.

Che tipo di lettura dobbiamo aspettarci dallo spettacolo?

Martone Credo che l'aspetto politico sia sempre il più giusto per affrontare il teatro di Verdi, il cui sguardo può dirci ancora molte cose sul nostro tempo. In *Rigoletto* Verdi affronta il tema dell'ingiustizia sociale, rifacendosi al testo scandaloso di Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, che alla prima creò un vero e proprio putiferio, che ho voluto rievocare in una scena del mio film *Noi credevamo*. Penso sia fondamentale restituire la violenza che Verdi aveva in mente, per questo vorrei che si riconoscesse subito una divisione netta tra il mondo del Duca e il mondo dei reietti. Ispirandoci al film *Parasite* di Bong Joon-ho, abbiamo pensato a una struttura girevole che permetterà di passare da una dimensione piacevole di benessere borghese a una di bassifondi distopici.

Chi è Rigoletto in questo contesto?

Martone È il tramite tra i due mondi. Rigoletto è il *pusher* del Duca: il personaggio incaricato di procurargli divertimento. Tra lui e il suo padrone c'è una evidente complicità, che però non è di pari grado: è una complicità che viene dal basso, più precaria e pericolosa. Da napoletano mi viene in mente la rivoluzione del 1799, come ne parla ad esempio Raffaele La Capria nel suo *L'armonia perduta*, in cui racconta il modo molto particolare in cui potenti e miserabili legano tra loro. Il miserabile potrà anche ottenere dei benefici dal ricco, ma sa che da un momento all'altro gli potrebbero tagliare la testa. Nel frattempo i due scherzano e si divertono insieme, restando in equilibrio sull'orlo del baratro: "Le roi s'amuse" appunto.

Dal punto di vista musicale qual è la sfida maggiore della partitura?

Gamba Senza dubbio l'interpretazione

del segno scritto. Il segno, nella sua inviolabile oggettività, è per definizione una stratificazione di significati e contesti. Quindi, se da una parte non si può ignorare la prassi esecutiva e lo stile, dall'altra non si può nemmeno cedere a qualunque vizio della tradizione. Preferisco un approccio che definirei problematico, in cui si accetta che non esiste una risposta univoca, perché serve una sintesi coerente da trovare ogni volta con gli interpreti. Insomma, non c'è un solo modo di dirigere *Rigoletto*.

Questa è l'opera che inaugura una nuova fase verdiana, dopo i cosiddetti "anni di galera". Cosa è cambiato?

Gamba In termini compositivi c'è uno scarto avanguardistico: la tinta si definisce in modo molto più preciso. Si pensi al preludio, o al duetto tra Rigoletto e Sparafucile con quelle sonorità

Più che "bello" o "brutto" mi interessa quindi ciò che è giusto rispetto all'intenzione di Verdi, per ascoltare il grido di quest'opera. Quello che ci dobbiamo chiedere è: cosa riusciamo a scorgere oggi scendendo nelle profondità di questo abisso?

pre-mahleriane. Non è un caso che si parli di "verdismi" mahleriani: Verdi è stato in qualche modo un suo precursore dal punto di vista del colore orchestrale. Inoltre è chiaro che voleva un'opera che fosse, come si dice in termini accademici, "durchkomponiert", cioè in cui diversi impianti scenici si sovrappongono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità.

Martone A proposito della continuità mi viene in mente l'esempio della pre-

cedente *Luisa Miller*, che alcuni anni fa ho messo in scena proprio alla Scala. Facendo il confronto, *Rigoletto* è un'opera che tira dritto in maniera molto più netta. Anche in quel caso si parlava di soprusi: un personaggio come Wurm ci fa capire quanto Verdi si sia sempre interessato a questi temi, perché aveva un animo estremamente sensibile ed era un artista capace di patire. Quello che cambia qui è il senso dell'azione, che è molto più preciso: in *Rigoletto* Verdi sembra non conoscere mezzi termini, tutto è sempre immediatamente chiaro.

Parliamo dei protagonisti. Rigoletto è forse il personaggio più ambiguo: il buffone di corte, gobbo e deforme, allegro e spietato, che mentre ritorna a casa dalla figlia amatissima dice: "In altr'uomo qui mi cangio".

Martone Non c'è dubbio che il gioco sociale a cui sceglie di partecipare implica per lui una serie di passi indietro della morale. Il suo stesso rapporto con Gilda ci porta nelle zone più inquietanti dell'anima. Del resto, anche senza scomodare la sua biografia, sappiamo che il tema della paternità in Verdi è sempre scottante. In questo senso secondo me la prigionia in cui tiene Gilda – perché è così che va chiamata –, è segno della coscienza sporca del protagonista: Gilda paga la colpa del padre di essere colluso. E questo rende terribile il loro rapporto.

Il Duca è un raro caso di tenore non eroico nel melodramma italiano. Come lo caratterizza Verdi?

Martone Paradossalmente con moltissima grazia, ma è una grazia che non deve trarci in inganno. Verdi sa bene che il demonio è sempre garbato: non si presenta con le corna e gli zoccoli facendo le boccacce. Il demonio sa come ci si comporta. A volte è addirittura più garbato di Dio, che invece può essere molto ruvido. È per questo che secondo me è sbagliato cominciare l'opera con orge sfrenate come si vede spesso. Tutto deve essere intuito, ma non è affatto necessario che il Duca sia sin dall'inizio ubriaco o fuori controllo.

Gamba Anche dal punto di vista musicale il Duca non è affatto un personaggio volgare: è solo un giovin signore

che se la gode. Si pensi a come si presenta all'inizio: prima canta una ballata raffinatissima, "Questa o quella", poi balla un minuetto. Insomma, è uno che nel mondo ci sa stare.

Direbbe lo stesso anche de "La donna è mobile", di cui spesso si sottolinea la trivialità?

Gamba Non sarà un Lied di Schumann – che per inciso sapeva essere a sua volta triviale, quando gli occorreva –, ma la verità è che nelle melodie di *Rigoletto*, ma anche di *Trovatore* e *Traviata* che completano la cosiddetta trilogia popolare, c'è sempre una cantabilità ed eleganza che fanno capire quanto Verdi fosse intriso di Europa. Non c'è dubbio che Verdi rappresenti l'epitome dell'italianità, ma allo stesso tempo non si può non accorgersi della sua appartenenza allo Zeitgeist, della sua ricettività dello spirito del suo tempo. Non è un caso che nelle sue opere ci siano moltissime assonanze schubertiane, nonostante non potesse certo conoscere le composizioni di Schubert. Significa che Verdi riusciva a vivere a pieno il suo contesto e, nella sua costante ricerca di una tinta drammaturgicamente coerente, ha saputo trovare delle soluzioni estremamente sofisticate a livello musicale.

Venendo a Gilda, è forse lei l'eroina dell'opera?

Gamba Penso che sarebbe una forzatura vederla così. Ma è pur vero che Gilda non è quel personaggio ingenuo a cui siamo forse abituati. È una giovane che vive con una camicia di forza cui l'ha costretta il padre. In fondo che padre è Rigoletto? Ne *Le roi s'amuse* la figlia vive altrove tranquillamente e lui la reclama per sé solo perché si sente solo e privo di affetti, costringendola a non uscire di casa. Non ci dobbiamo stupire che Gilda abbia voglia di scoprire il mondo: infatti nel suo furore adolescenziale ci si butterà, nel mondo, e purtroppo finirà malissimo. C'è un passaggio che mi colpisce sempre, quando nel terzo atto Rigoletto la porta nella locanda di Sparafucile e le chiede: "L'ami?". Lei gli risponde: "Sempre". Così, in modo chiaro e diretto, senza svenevolezze, senza nemmeno una legatura.

Martone In questo "Sempre" io leggo un gesto di ribellione, che rende il personaggio molto più interessante. Ultimamente, affrontando *Otello*, ho cercato di lavorare in modo analogo sulla figura di Desdemona, rovesciando il personaggio rispetto a come siamo abituati a vederlo. Sempre a proposito della scena della locanda, sto ragionando molto sull'ellissi temporale che c'è tra secondo e terzo atto: il passaggio temporale tra l'intenzione dichiarata di Rigoletto di vendicarsi e il momento in cui lo fa. Cosa succede tra padre e figlia in questo tempo che noi non vediamo? Come è possibile che il padre arrivi a portare la figlia a spiare il Duca? Non è certo un gesto amoroso il suo... c'è qualcosa di perverso e violento che si sviluppa in questo tempo in cui Rigoletto cova la sua vendetta.

Come si interpreta invece la maledizione che attraversa l'intera opera – che peraltro doveva intitolarsi proprio *La maledizione*? È una profezia che si auto-avvera? O è il destino da intendere in senso scespiriano? Insomma, Monterone per Rigoletto è come le streghe per Macbeth?

Martone Nella mia lettura, Monterone è un nobile che si è ridotto al grado di un *homeless*, una presenza scomoda nel consesso dei cortigiani "per bene": mi prendo questa libertà perché voglio che Rigoletto veda improvvisamente in lui uno specchio, si tratta di due padri con figlie giovani. Monterone è finito povero ed emarginato, come avrebbe potuto essere Rigoletto, ma a differenza di lui non è colluso, anzi si è opposto al Duca e forse proprio per questo è finito così. È un uomo che porta in scena la dignità, ma la sua condizione alterata lo rende spaventoso, e spaventosa diventa la sua maledizione. Come ogni mendicante in stato confusionale che ti appropria minacciosamente per strada è una figura magica e inquietante.

E dal punto di vista musicale?

Gamba La maledizione ha nell'opera un ambito tonale molto preciso: do minore. È così che inizia il Preludio, che tra l'altro è la pagina che è stata scritta per ultima, dopo il finale. Verdi ovviamente conosceva benissimo le sinfonie

di Beethoven, quindi non è un caso che abbia scelto la stessa tonalità della *Quinta Sinfonia*.

Rigoletto va in scena nel 1851. Due anni dopo il filosofo Rosenkranz pubblica *L'estetica del brutto*, per sganciarsi dalle categorie estetiche tradizionali. Anche Verdi cercava qualcosa di simile?

Martone Nel teatro verdiano contano soprattutto gli elementi di verità, che a volte può e anzi deve essere sgradevole. Più che "bello" o "brutto" mi interessa quindi ciò che è giusto rispetto all'intenzione di Verdi, per ascoltare il grido di quest'opera. Quello che ci dobbiamo chiedere è: cosa riusciamo a scorgere oggi scendendo nelle profondità di questo abisso?

Mattia Palma

20, 23, 27, 30 giugno; 2, 5, 8, 11 luglio 2022

Giuseppe Verdi

Rigoletto

Direttore

Michele Gamba

Regia

Mario Martone

Scene

Margherita Palli

Costumi

Ursula Patzak

Luci

Pasquale Mari

Coreografia

Daniela Schiavone

Duca di Mantova

Piero Pretti

Rigoletto

Amartuvshin Enkhbat

Gilda

Nadine Sierra

Sparafucile

Gianluca Buratto

Maddalena

Marina Viotti

Monterone

Fabrizio Beggi

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Alberto Malazzi, Maestro del Coro

Nuova produzione Teatro alla Scala

Come si uniscono i “bit” di Stravinskij

Nel dittico *AfteRite+LORE* la genialità di Wayne McGregor incontra Igor’ Stravinskij su due pietre miliari della musica e del balletto: più narrativo il primo, che debutta in Italia, più astratto il secondo, in prima assoluta al Teatro alla Scala

Wayne McGregor



Foto Pål Hansen

Un momento di *AfteRite*



Foto Marty Sohl, courtesy American Ballet Theatre

Il ritorno alla Scala del pruripremiato coreografo e regista britannico Wayne McGregor in questa Stagione verte su uno straordinario dittico di balletti di Igor Stravinskij, *Le Sacre du Printemps* del 1913, e *Les Noces* del 1923, coreografati rispettivamente al debutto da due icone del primo Novecento come Vaslav Nijinskij e Bronislava Nijinska, fratello e sorella. Due capolavori che McGregor rivisita e trasforma con il suo particolarissimo approccio, a partire dal titolo. *Le Sacre* si tramuta in *AfteRite*, pezzo creato nel 2018 all'American Ballet Theatre di New York, in scena per la prima volta alla Scala, protagonista principale allora come ora Alessandra Ferri nel ruolo della madre. Una grande artista con cui McGregor volle condividere il processo di creazione a New York, una danzatrice e una donna necessaria per esperienza fisica e vissuto. *Les Noces* rinasce con McGregor in *LORE* ed è una nuovissima creazione per i ballerini scaligeri su cui puntare l'attenzione. Abbiamo incontrato McGregor durante una pausa delle prove alla Scala: "Ho voluto trasportare *Le Sacre* in un altro contesto, ambientandolo nel deserto di Atacama, nel Cile, uno dei posti più brutali della terra". Un luogo, il deserto cileno, noto da un lato per le straordinarie ricerche astronomiche, dall'altro per le torture e l'uccisione di moltissimi prigionieri politici mandati nel deserto dalla dittatura di Pinochet. "Mi ha colpito la storia di quel gruppo di donne che se-tacciava la sabbia alla ricerca delle ossa dei loro cari" spiega McGregor. "Mi ha dato la chiave per entrare nel *Sacre*. La mia storia racconta di una madre (Ferri ndr) che deve scegliere quale delle sue due figlie sacrificare, una sarà salvata, l'altra sacrificata". Avverrà in una specie di serra idroponica, un sistema pensato per far ricrescere le piante nel deserto, una visione che porta in campo un altro tema chiave per McGregor: il rapporto tra tecnologia e natura. La serra è una sorta di esperimento in cui tuttavia la figlia sacrificata morirà asfissata. Non è un caso che *AfteRite* parta da una riflessione: "L'estasi e la brutalità primitiva insite nel *Sacre* fanno ancora parte della

nostra vita, basta guardare cosa succede nel mondo, che sia in Ucraina, in Siria, o in altre parti della terra. Mi aveva impressionato al tempo della creazione la fine di tanti bambini uccisi in Siria dalle armi chimiche, l'orrore assoluto di mandare a morte da lontano, con una invisibile interazione umana". Tra le fonti di ispirazione di McGregor anche il libro *Primavera silenziosa* di Rachel Carson che già nel 1962 si occupava del tema dell'ambiente, dei pesticidi, della distruzione sciagurata da parte nostra della natura.

**Se in *AfteRite*
c'è una storia che ha
una progressione
narrativa,
in *LORE* lavoro
in modo più astratto,
frammentando
il quadro d'insieme:
per usare un paragone
l'effetto è quello
di un bicchiere
che si frantuma
in mille pezzi su un
pavimento**

Il titolo *LORE* rimanda alla parola inglese che indica l'esperienza collettiva della conoscenza del passato. Una visione del tempo non lineare, diversa per ogni individuo. McGregor gioca sui dieci anni che separano le due date di debutto dei balletti originali di Stravinskij, *Le Sacre* e *Les Noces*, e decide di mettere in scena all'inizio di *LORE* la ragazza, cresciuta ormai di dieci anni, che era stata salvata dal sacrificio in *AfteRite*. Ma dalla chiacchierata con il coreografo emerge che la priorità non è il racconto: "In *LORE* vige la simultaneità di tempi e rituali. Se in *AfteRite* c'è una storia che ha una progressione narrativa, in *LORE* lavoro in modo più

astratto, frammentando il quadro d'insieme, una fisicità aggressiva per muoversi tra poli opposti, natura e tecnologia, naturale e innaturale: per usare un paragone l'effetto è quello di un bicchiere che si frantuma in mille pezzi su un pavimento". In *LORE* l'accento è su un tempo multidimensionale, ma anche su una concezione delle relazioni che sposta il focus dall'identità di genere alla pluralità e sul desiderio di staccarsi da una narrazione letterale concentrata sul significato di ogni cosa verso qualcosa di più astratto, futuristico.

In tutto questo portante è l'incontro con la musica di Stravinskij. "Stravinskij rappresenta un bel match per la mia coreografia, è spezzato, utilizza sequenze di non-sequitur, parti che non vanno insieme e che alla fine si infrangono creando un flusso. È molto interessante per me prendere qualcosa che è atomizzato, bit messi insieme che sembrano non essere in relazione uno con l'altro, ottenendo tuttavia alla fine un'idea strutturale e una dinamica". McGregor ci mostra il suo quaderno di appunti dove entrambe le partiture di Stravinskij sono analizzate riguardo alla struttura, ai motivi ripetuti. "È veramente eccitante lavorare su questi spartiti. Solo conoscendoli si può andare in una direzione diversa. Non è mai accidentale il fatto che io decida di essere con la danza in contrappunto con la musica, quando accade è una scelta deliberata".

L'incontro attuale con i danzatori scaligeri significa per McGregor sperimentare in *LORE* un processo di lavoro creativo non affrontato in precedenza alla Scala. "Ho trovato i danzatori in gran forma. Sono qui da una settimana e sono davvero curioso di capire come saranno in creazione. Io chiedo molto e lavoro con grande velocità, mi aspetto che siano capaci di rispondere rapidamente. Li trovo aperti, affamati, alla ricerca della loro strada, impariamo gli uni dagli altri, è questo che stiamo facendo. Questa creazione riguarderà loro più che me. Non è la stessa cosa ovunque, la realizzo in sala prove ed è così che i danzatori diventano parte del DNA della creazione. Questa collabo-

razione si riallaccia alla mentalità dei Balletti Russi a cui i due balletti originali appartengono: ed è qualcosa che amo realmente”.

Sperimentatore dei linguaggi, artefice di una visione della danza in cui respirano con occhio al futuro il tempo in cui viviamo e l'incontro tra generazioni, McGregor è un coreografo la cui ricerca viaggia costantemente ad alta velocità. Nato a Stockport, classe 1970, McGregor fonda la sua prima compagnia a 22 anni, oggi dirige a Londra lo Studio Wayne McGregor, dal 2006 è nella stessa città coreografo residente del Royal Ballet, dall'anno scorso è direttore del settore Danza della Biennale di Venezia dove cura il festival e lo spazio di formazione e perfezionamento Biennale College. Sue coreografie sono danzate dalle maggiori compagnie del mondo. I suoi interessi? Studi sul movimento e sul *physical thinking* condotti con équipe di neuroscienziati, il lavoro in sala mirato a far trovare ai danzatori la loro personale firma, incursioni nelle tecnologie più avanzate. Insieme a un gruppo di esperti di Google Arts ha esplorato la creatività del corpo con l'Intelligenza Artificiale, ha lavorato nel cinema a film come *Harry Potter e il calice di fuoco* e *Mary, Regina di Scozia*, divertendosi negli ultimi mesi a coreografare in digitale gli avatar degli Abba, “in scena” nel mega concerto all'Olympic Park di Londra. Inarrestabile.

Alla Scala Wayne McGregor approda per la prima volta nel 2006 firmando la regia e la coreografia di un *Dido and Aeneas* di Purcell di folgorante essenzialità, vi torna nella Stagione 2018/2019 con il pluripremiato *Woolf Works*, spettacolo in tre atti dedicato a tre romanzi di Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *The Waves*, protagonista principale Alessandra Ferri. Un viaggio nella scrittura ritmica, piena di risonanze, della Woolf, in cui la coreografia percorre una visione del tempo multidimensionale che sarebbe piaciuta a Joyce e Bergson.

Francesca Pedroni



Alessandra Ferri e Herman Cornejo in *AfteRite*

Foto Marty Sohl, courtesy American Ballet Theatre

**24, 28, 29 giugno;
1, 4, 6, 7 luglio 2022**

**Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala**
Direttore
Manuel Legris

**Orchestra
del Teatro alla Scala**
Direttore
Koen Kessels

AfteRite

Regia e coreografia
Wayne McGregor
Musica
Igor' Stravinskij
Scene e costumi
Vicki Mortimer

Luci
Lucy Carter
Video
Ravi Deepres
Drammaturga
Uzma Hameed

Artista ospite
Alessandra Ferri
(24, 29 giugno, 6, 7 luglio)

Con la partecipazione degli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala

Nuova produzione Teatro alla Scala
Allestimento del Royal Danish Theatre

Commissionato da American Ballet Theatre e The Royal Danish Ballet

Prima rappresentazione assoluta
Metropolitan Opera House, New York,
22 maggio

LORE

Regia e coreografia
Wayne McGregor
Musica
Igor' Stravinskij
Scene e costumi
Vicki Mortimer
Luci
Jon Clark
Video
Ravi Deepres
Drammaturga
Uzma Hameed

**Coro del Teatro
alla Scala**
Maestro del Coro
Alberto Malazzi

Davide Cabassi
Giorgio Martano
Andrea Rebaudengo
Marcelo Spaccarotella
pianoforte

Karine Babajanyan
soprano
Olga Savova
mezzosoprano
Vasily Efimov
tenore
Alexei Botnarciuc
basso

Prima rappresentazione assoluta
Nuova produzione Teatro alla Scala

Un nuovo inizio con *Giselle*

Rientrato in Italia dopo aver lasciato il Bol'šoj, Jacopo Tissi danzerà alla Scala in *Giselle* e prenderà parte alla prossima Stagione come Artista ospite

Il gesto danzato, scriveva Paul Valéry nella sua *Philosophie de la danse*, genera sempre “una miriade di domande e risposte”: non è un semplice fatto estetico, ma un ausilio per ripensare le nostre esistenze. Una verità di cui ha fatto tesoro Jacopo Tissi, il principe del balletto che, fresco di nomina a prima étoile italiana nella storia del Teatro Bol'šoj di Mosca, mai avrebbe immaginato di fare ritorno alla Scala e trasformarsi in un simbolo contro la guerra in Ucraina dopo l'addio alla prestigiosa compagnia russa. 27 anni, viso d'angelo, fisico slanciato da *danseur noble* e carisma da vendere, Tissi ha sbaragliato un plotone di rivali nel giro di pochi anni guadagnando, dopo il diploma nel 2014 alla Scuola della Scala, importanti ingaggi, fra i quali lo Staatsballett di Vienna sotto la direzione di Manuel Legris, fino alla consacrazione al Bol'šoj. Al Piermarini, dove dalla prossima Stagione danzerà in diverse produzioni come Artista ospite, interpreterà Albrecht in due recite di *Giselle*, grande classico del balletto romantico proposto nella versione di Yvette Chauviré dal 9 al 16 luglio.

Nel 2019 ha affrontato il medesimo ruolo al Bol'šoj nella *Giselle* firmata da Alexei Ratmansky. Quanto si discosta la versione

scaligera di Chauviré da quella proposta dal coreografo russo?

L'edizione di Ratmansky si attiene fedelmente all'allestimento russo che Marius Petipa ricavò a fine Ottocento dal capolavoro di Jules Perrot e Jean Coralli. Rinuncia agli atletici virtuosismi che si è abituati a vedere nelle produzioni di lungo corso, come quella scaligera, in fa-

L'ultima volta a Mosca, a pochi giorni dallo scoppio del conflitto, l'atmosfera che si respirava sul palco era carica di tensione. Ora sono pronto ad aprirmi alle novità che si affacceranno in questo nuovo capitolo della mia vita

vore di una tecnica all'apparenza più sommessata (gambe non più alte di novanta gradi, pose non troppo allungate), ma non meno impegnativa per i danzatori di oggi. Chauviré, che si richiama direttamente all'originale francese, privilegia

l'astratta purezza tipica del balletto romantico, soprattutto nel secondo atto, che palpita dell'aspirazione al soprannaturale, all'etereo, all'incorporeo. Qui è prodigioso l'equilibrio fra virtuosismo e drammaturgia: nei loro passi a due *Giselle* e Albrecht non sono semplici personaggi ma esseri umani credibili, con il loro linguaggio di luce e ombra, amore e morte. Duplice è infatti l'essenza del balletto, e non solo sul piano spettacolare: la gioia di vivere e di amare si intreccia all'esigenza tutta spirituale di abitare mondi altri per sfuggire alla crudeltà del reale.

Il nobile Albrecht è il farabutto della storia: pur essendo promesso a una sua pari, si finge un contadino per far innamorare *Giselle*. Cosa la affascina del personaggio?

Albrecht mi ha sempre attratto per la sua complessità, sono lieto di interpretarlo dopo aver raggiunto una certa maturità artistica. Nel primo atto è il ricco seduttore che, per fuggire dalla noia del castello, si beffa della fragile *Giselle* facendola innamorare. Malgrado nasconda a tutti la sua vera identità, tradisce nei movimenti e nella gestualità la sua appartenenza alla nobiltà. A dargli una nuova consapevolezza è però il rimorso che nel secondo atto lo induce a far visita alla tomba di *Giselle* per invocarne il perdono. Il

Jacopo Tissi ne *La bayadère*

giovane immaturo, a cui il gioco è sfuggito di mano, si trasforma nel romantico trasfigurato dal dolore, che solo l'amore di Giselle, riapparsa come ombra nel cimitero, riuscirà a salvare dalla maledizione delle Willis in una notte di luna.

Come ha accolto il recente invito alla Scala e qual è il bilancio della sua esperienza al Bol'shoj?

Sono onorato di riportare la mia danza alla Scala. È il teatro che porto nel cuore, quello in cui mi sono formato per otto anni, dove ho debuttato e ottenuto i primi riconoscimenti professionali. Per me è un ritorno a casa. L'esperienza al Bol'shoj mi ha permesso di maturare come artista e come persona, di arricchire il mio bagaglio con grandi titoli di repertorio e balletti contemporanei, ed è stato doloroso abbandonare i colleghi e gli amici che hanno creduto in me in questi ultimi cinque anni. Devo tanto a Makhar Vaziev, il Direttore del Balletto che ho conosciuto quando ero alla Scala e che mi ha voluto nella compagnia del Bol'shoj quando ne è

diventato guida nel 2017, e al maestro Alexander Vetrov, con cui mi sono allenato ogni giorno. Quello del teatro moscovita è un metodo educativo unico, perché le étoile diventano insegnanti in uno scambio di sapere di altissimo livello.

In coppia con la diva del Bol'shoj, Svetlana Zakharova, ha danzato il 3 marzo a Mosca per l'ultima volta. Cosa ricorda di quella sera prima dell'addio?

Sono legato a Svetlana da una profonda amicizia. È lei che mi ha tenuto a battesimo nel 2015, quando debuttai nella *Bella addormentata* di Ratmansky. Il nostro sodalizio artistico è proseguito con successo al Bol'shoj e nuovamente in tournée alla Scala, dove sono tornato con *La bayadère* di Nureyev lo scorso gennaio. L'ultima volta a Mosca, in *Silentium* su musiche di Arvo Pärt, a pochi giorni dallo scoppio del conflitto, l'atmosfera che si respirava sul palco era carica di tensione: ero assalito da mille pensieri e le emozioni hanno preso il sopravvento. Mi rattrista essere stato costretto a

un improvviso cambio di rotta, ma sono pronto ad aprirmi alle novità che si affacceranno in questo nuovo capitolo della mia vita.

Valentina Crosetto

9, 12, 13, 14, 15, 16 luglio 2022

Giselle

Jean Coralli - Jules Perrot,
coreografia

ripresa coreografica

Yvette Chauviré

Adolphe Adam, *musica*

Aleksandr Benois, *scene e costumi*
rielaborati da

Angelo Sala e Cinzia Rosselli

Marco Filibeck, *luci*

Corpo di Ballo e Orchestra
del Teatro alla Scala

Artista ospite

Jacopo Tissi (12 e 15 lug.)

Valery Ovsyanikov, *direttore*

Produzione Teatro alla Scala

Nel segno di Verdi

Con il trionfo come Riccardo
nel recente *Ballo in maschera*, Francesco Meli è giunto
alla ventesima parte interpretata alla Scala



Francesco Meli ha un'agenda fitta che lo porta a esibirsi in tutto il mondo: a giugno sarà impegnato in due opere verdiane, prima al Teatro dell'Opera di Roma e poi al Chicago Symphony Center. Se ovunque è ricevuto con lo stesso ammirato entusiasmo, alla Scala trova un affetto speciale. Non c'è da stupirsi: il grande tenore genovese ha collezionato, nei suoi diciotto anni di carriera in Teatro, una serie impressionante di successi. Oggi ci racconta i dettagli della sua ultima esibizione scaligera, condividendo ricordi e parlandoci del suo amore per Verdi.

Un ballo in maschera è stato ricevuto in modo caloroso dal pubblico e dalla critica: qual è il suo bilancio?

Cantare alla Scala *Un ballo in maschera* era uno dei miei sogni, perché sento che Riccardo è proprio il mio ruolo, un ruolo adattissimo alla mia voce. Tempo fa chiedevo a Leo Nucci consigli sul repertorio; mi spiegò che aveva atteso parecchio prima di cantare Simon Boccanegra, mentre aveva debuttato come Rigoletto quando aveva solo trent'anni, perché sentiva che Verdi l'aveva scritto per lui. Per me è lo stesso con Riccardo. Verdi l'ha scritto per un tenore con le mie caratteristiche e io lo sento molto vivo.

Riccardo le piace anche come personaggio?

Sì, è meraviglioso! Appena entra in

scena dichiara: "Bello il poter non è, che de' soggetti le lacrime non terge, e ad incorrotta gloria non mira"; significa che un potere che esclude i deboli non ha senso di esistere. È una frase di un'importanza fondamentale per il personaggio. In alcune produzioni, non nella nostra, si pone eccessivamente in risalto il lato più frivolo di Riccardo; invece è

**Cantare alla Scala
Un ballo in maschera
era uno
dei miei sogni,
perché sento
che Riccardo
è proprio il mio ruolo,
un ruolo adattissimo
alla mia voce**

un uomo molto profondo, molto triste, molto solo... Ed è anche un uomo integro: nel momento in cui cade si rende conto di aver tradito i suoi principi fondamentali e decide di rialzarsi e sacrificare se stesso per salvare gli altri.

La sua vera debolezza è l'amore per Amelia, una donna sposata con il suo migliore amico

Quando nel duetto Amelia confessa che lo ama, Riccardo crolla ma non

scende a compromessi, perché vorrebbe abbandonare tutto per consacrarsi completamente all'amore. A ogni modo, il suo sentimento è puro, platonico, perché Riccardo ama così tanto Amelia da non volerla infangare. Questo modo di sentire è quasi wertheriano: è più bello soffrire per amore che vivere la sua bellezza.

Questa è la ventesima parte che interpreta alla Scala

Ventesima parte alla Scala e vent'anni di carriera! Questo è il Teatro in cui ho più cantato in assoluto. Vi ho debuttato a ventitré anni con Riccardo Muti nei *Dialogues des Carmélites* e poi ho preso parte a cinque Inaugurazioni e ad almeno venticinque produzioni diverse, perché, ad esempio, ho fatto *La traviata* più volte.

Cosa significa per lei questo Teatro?

Per me la Scala è importantissima, è un luogo in cui mi sento a casa. Qui ho veramente tanti amici, sia nel comparto artistico sia in quello tecnico. Quando arrivo, gli attrezzisti, i macchinisti, i tecnici mi salutano con un "Ciao Francesco!" o un "Ciao Maestro"; mentre ero impegnato con *Un ballo in maschera*, capitava che qualcuno di loro fischiettasse "La rivedrà nell'estasi". E poi in teatro c'è tanta gente che in qualche modo è cresciuta con me, come alcuni pianisti accompagnatori e alcuni coristi, che sono entrati

a lavorare in teatro all'epoca in cui io debuttavo. Infine, mi piace ricordare il grande rapporto artistico e umano che si è creato nel tempo con Riccardo Chailly: è sempre arricchente lavorare con lui.

C'è stata una sua interpretazione che ricorda con particolare piacere?

Quando ho cantato nel *Rosenkavalier*: non per il ruolo, ma per il momento in sé. Sono subentrato nelle ultime recite dell'opera nella parte del "Cantante italiano", un personaggio che entra in scena, canta e poi va via. Quindi, sono arrivato la sera della recita e ho incontrato la mia compianta amica regista Lorenza Cantini, che mi aspettava dietro le quinte per istruirmi. Dopo aver cantato la mia parte, un'unica aria ma di una difficoltà inverosimile, mi preparavo per tornare a casa. A quel punto Lorenza mi chiese di aspettare. Alla fine del I atto c'erano gli applausi ed erano tutti per me! Oltretutto, la scenografia era molto alta e mi sono trovato da solo, davanti alla buca del suggeritore, con la luce puntata su di me e tutto il teatro che applaudiva! Era un ruolo così piccolo, che per me quell'omaggio era del tutto inaspettato.

Alla Scala, ma non solo, lei si dedica prevalentemente al repertorio verdiano. C'è qualcosa che accomuna le parti tenorili di Verdi?

A parte le primissime opere e qual-

che lavoro sperimentale come *Alzira*, nelle opere di Verdi i tenori, ma forse la maggior parte dei suoi cantanti, sono trattati come delle vocalità. Naturalmente si colloca nella scia del Romanticismo, inteso come il belcanto di Donizetti e di Bellini, in cui il tenore è colui che porta sempre la luce dentro l'opera. Questo non significa affatto che il tenore impersoni solo personaggi positivi: Don Carlo, ad esempio, è molto tormentato ma quando canta si accende una luce. Inoltre, le tonalità che Verdi sceglie per i tenori sono sempre luminose, oppure sono tonalità con i bemolli quando il canto diventa molto amoroso.

Lei spiegava che Riccardo è la parte perfetta per lei, ve ne sono di meno adatte?

A volte, un po' per provocazione, dico che ci vorrebbe lo stesso tenore per cantare tutte le opere di Verdi. Questa provocazione, in fondo, non credo che sia così lontana dalla realtà o dal pensiero del musicista. Oggi abbiamo una tradizione di più di cento anni che ci indirizza verso certe scelte. Per esempio, in generale si ritiene che Alvaro nella *Forza del destino* sia adatto a un tenore drammatico; ma se noi non avessimo mai ascoltato una registrazione, leggessimo lo spartito e suonassimo l'inizio dell'opera, diremmo certamente che la sua parte è molto cantabile.

Il suo ultimo disco, *Prima Verdi*, è una sorta di dimostrazione di questo pensiero

In questo album c'è un ventaglio di undici arie che percorrono quasi tutta la carriera di Verdi, da *I Lombardi alla prima crociata* degli "anni di galera" fino alla piena maturità con *Otello*.

Cosa si intende con "Prima Verdi"?

Che Verdi viene prima del tenore, del direttore, dell'orchestra... Questo non vuol dire che io o Marco Armiliato che ha diretto l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino dobbiamo metterci in un cantuccio, ma che prima ci deve essere una ricerca per comprendere la musica di Verdi nel dettaglio. A questo proposito ricordo un aneddoto di quando ho cantato *Ernani* nel 2013 a Salisburgo con Riccardo Muti. In *Ernani*, alla fine del secondo atto, c'è una grande scena con coro: il tenore per tradizione spesso canta un lungo Si bemolle che non è previsto in partitura, per ottenere un effetto spettacolare. Durante le prove, Muti mi guarda ed esclama: "Però qui un Si bemolle ci starebbe bene!"; io annuisco, ma a quel punto lui si ferma e con quella sua flemma dice: "Verdi non l'ha messo ed era molto più musicista di noi". Proprio per questo, prima ci sono lo studio e la comprensione, poi l'interpretazione.

Liana Püschel

Fotografare la musica

Con i suoi scatti Roberto Masotti,
recentemente scomparso, ha raccontato insieme
alla moglie Silvia Lelli un'epoca della Scala



Roberto Masotti e Silvia Lelli

Diciassette anni sono una lunga storia anche per un teatro che ne ha quasi duecentoquarantacinque. Storia importante se coincide, per una istituzione sempre in ansia nel presentarsi al mondo *comme il faut*, con l'atto di consegnare a persone di fiducia la propria immagine pubblica.

Dal 1979 al 1996 tutto quel che la Scala mette in scena viene affidato a Roberto Masotti e a Silvia Lelli, al doppio sguardo di due fotografi che vengono dal jazz, dalla musica sperimentale di ogni luogo e cultura, dal teatro e dalla danza contemporanea. Un atto di coraggio.

Dal 1979 iniziano ad arrivare nelle redazioni dei giornali, nella forma ancora tattile della stampa su carta, in attesissime buste ("è arrivato il giro Scala?"), fotografie in cui soffia aria nuova. Insoliti i primi piani, più mosse le scene d'insieme, più imprevedibili le inquadrature. Succede che, con schermi più sottili, la vita di ogni giorno entri in quella forma di vita parallela ch'è il teatro musicale, o almeno nel modo di vederla e rappresentarla.

Roberto Masotti se n'è andato, lasciando un immenso patrimonio di documenti in cui l'occhio di chiunque, studioso o spettatore, finirà sempre per imbattersi, qualunque musica coltivi. In un libro che continuo a considerare il suo vangelo laico - *You Tourned the Tables on Me*, Auditorium - centoquindici musicisti contemporanei si svelano

davanti a un tavolinetto da giardino, tondo e *délabré*, raccattato non so dove e portato in ogni dove, costretti a interagire con un "vincolo" sentito presto come amichevole. Roberto se lo portava dietro per festival jazz, concerti rock, perfor-

**Curiosamente,
la musica
e la fotografia
hanno in comune
un verbo: comporre.
Ogni fotografo
professionista e
possibilmente artista
ha qualcosa su cui
concentrarsi per
giudicare la qualità
di uno scatto:
vedere com'è
"composto"**

mance, gallerie d'arte, e alla fine, personaggi fra loro lontanissimi - Luciano Berio, Meredith Monk, Paolo Castaldi, John Cage, Sun Ra, Steve Reich, Cecil Taylor, Terry Riley, Anthony Braxton, Demetrio Stratos, Sylvano Bussotti, Michel Portal, Charlemagne Palestine, Mauricio Kagel -, guardando nel-

l'occhio di Roberto si mettevano irrimediabilmente a nudo.

Nei diciassette anni impegnati a fotografare prove, concerti e opere in un teatro istituzionalmente "di rispetto", Roberto non ha mai abbandonato le sue musiche, ritagliando spazi vitali per seguire i suoi sentieri in giro per i mondi in cui credeva, e così non perdere il contatto con quella irrinunciabile vitalità. Silvia, accanto a lui, trovava ogni giorno, spesso a fine serata, il tempo di inseguire i suoi teatri, i suoi attori, i suoi registi, anche lei decisa a non lasciare il filo delle sue predilezioni. Insieme, hanno alimentato lo stesso sguardo inquieto, alla ricerca dell'imprevisto, così lasciando un segno del loro credo nell'ufficialità della Scala.

Curiosamente, la musica e la fotografia hanno in comune un verbo: comporre. Ogni fotografo professionista e possibilmente artista ha qualcosa su cui concentrarsi per giudicare la qualità di uno scatto: vedere com'è "composto". Non parliamo di formalismo ma di forma, di architettura delle cose, delle persone, dei dettagli. Roberto e Silvia hanno entrambi matrici di studi nell'architettura e nel design.

Mai prima degli anni Lelli-Masotti il lettore o lo spettatore sono invitati così spesso a guardare la Scala dal palcoscenico alla platea, nel rito ordinario delle pulizie, con scope e aspirapolvere, o in quello degli applausi, con cantanti e ballerini ad accoglierli.

Mai così spesso il loculo sopra il lampadario è diventato la postazione per fissare orchestra e coro insieme, come un disciplinato esercito, o l'assolo di una étoile ripreso dall'alto e non dal basso (per alcuni, cosa sconsigliata).

Piccole icone. L'orchestra senza gli orchestrali vive lo stesso nella fila dei violini "seduti" sul divanetto a U della saletta che introduce al palcoscenico.

Rudolf Nureyev di spalle, braccio destro largo, sinistro in alto con mano aperta alla Leonardo, tuta di lana e berrettino in testa, è meno o più Nureyev? Luciana Savignano stagliata nel buio, braccia strette come in preghiera e sguardo al cielo, non sappiamo che cosa stia danzando, ma sappiamo che quando

la vedremo ci correrà un brivido lungo la schiena.

I direttori. C'è qualcosa che li possa svelare oltre le loro rituali posture? A bacchetta in aria e braccia aperte, Abbado canta come non l'abbiamo mai visto (Inno alla Gioia? Forse). Georges Prêtre strizza gli occhi in un sorriso contagioso ed è il direttore "di cuore" che ricordiamo. Bernstein che impugna la bacchetta a due mani e chiude gli occhi è il maestro vertiginoso che abbiamo ancora nelle orecchie.

Nei diciassette anni di Lelli-Masotti c'erano tutte le grandi voci degli anni d'oro, scrutate non solo nell'impostazione dello spettacolo ma anche nella spontaneità del camerino e delle quinte.

Anni di grandi incontri, sintetizzati

nelle due teste di Riccardo Muti (nera) e Giorgio Strehler (bianca) perse nel buio a studiare quel che avviene in scena.

Gli spettacoli. Non c'è immagine più universale dell'esitante "Vorrei e non vorrei" fissato da Strehler nella verità di *Don Giovanni*, e il girotondo di Nannetta e Fenton nell'aia padana di *Falstaff*; là i nobili, qui il popolo.

Il tempo di Strehler, Ronconi, Chéreau, Bob Wilson, Fo, Ljubimov e altri ancora, conosciuti prima nei "loro" teatri, seguiti poi fuori dalla Scala; il tempo dei grandi registi che entravano alla Scala per lasciare un segno anche nel teatro musicale. Roberto Masotti, con Silvia, era lì.

Carlo Maria Cella

Da non perdere

Informazioni su
www.teatroallascala.org



Foto Marco Brescia

12 giugno, ore 11

Concerto

Musica da camera

I Professori dell'Orchestra del Teatro alla Scala presentano nel Ridotto dei Palchi "Arturo Toscanini" un concerto di musica da camera in cui saranno eseguite pagine di Jean-Michel Damase, André Jolivet, Claude Debussy e Jean Cras.



Foto Brescia-Amisano

13 giugno, ore 20

Recital di pianoforte

Daniel Barenboim

Per la Stagione dei recital di pianoforte, il pianista e direttore d'orchestra Daniel Barenboim eseguirà le ultime tre sonate di Ludwig van Beethoven, op. 109 in mi maggiore, op. 110 in la bemolle maggiore e op. 111 in do minore.



Foto Brescia-Amisano

3 luglio, ore 20

Recital di pianoforte

**Daniil Trifonov/
Sergei Babayan**

L'ultimo appuntamento della Stagione di recital pianistici prevede un concerto di Daniil Trifonov e Sergei Babayan con un programma per due pianoforti interamente dedicato a Sergej Vasil'evič Rachmaninov.

Isa Traversi



Coreografa e regista, Isa Traversi ha sempre avuto un rapporto speciale con la Scala, dove ha anche frequentato la Scuola di Ballo. Presenza costante alle prime, la si può incontrare nel foyer durante gli intervalli, a commentare gli spettacoli con l'entusiasmo dell'appassionata e la competenza dell'addetta ai lavori.

Si ricorda la sua prima volta alla Scala?

La prima volta fu con i miei genitori, avevo tre o quattro anni: ressi bene il primo atto dell'opera, ma al secondo mi addormentai nel palco, mi sveglia-rono gli applausi, ne feci argomento di dettagliati disegni e profetiche fantasie. Da quel momento non smisi mai di tornarci. La prima volta invece che ci entrai da allieva fu da via Verdi, di anni ne avevo dieci e alla Scala avevo già parecchio visto e ascoltato. La

Scuola di Ballo era allora interna al Teatro, dove si potevano incontrare in mensa o sul ballatoio, in una dimensione di privilegio ma anche di domestica quotidianità, i più importanti artisti e respirare quell'aria scalignera che è irripetibile, un misto di suoni, fatiche tenaci e ferrea disciplina, un mondo di impegno concreto, ma anche visionario e rituale. Incanti che ci spronavano a formarci di "fragile acciaio", come ancora mi piace definirmi. Un alveare creativo dove centinaia di persone danno tutto di sé dedicandosi all'arte sopra ogni cosa, perché in nessun luogo come in teatro l'Io è sostituito dal più prezioso Noi: questa era ed è restata la mia vita.

Come è cambiato negli anni il suo rapporto con il Teatro, tenuto conto anche della sua professione in ambito teatrale?

Non è cambiato mai: la Scala è per me quello che Tiffany è per Holly Golightly: un luogo dove niente di male può succederti, dove puoi trovare, insieme a musica e bellezza, conforto, condivisione e tanti amici in ogni ordine di posti, dall'elegante platea all'appassionato loggione... Mi trovo spesso a lavorare in teatri importanti e di tradizione, ma la Scala resta qualcosa di unico da cui non ci si stacca, qualsiasi cosa capiti.

Vuole ricordare ai lettori le serate scalignere più significative della sua vita?

Per me fu paradiso in terra il primo balletto che vidi: *La Bella addormentata*, con la perfetta musica di Čajkovskij e la coreografia di Petipa rielaborata da Rudolf Nureyev che vi danzava con Carla Fracci. Fu là che i miei occhi di bimba videro ciò che non si può descrivere e decisero il mio futuro.

Quali sono stati i suoi artisti scaligneri di riferimento?

Carla Fracci abita il mio pantheon: un'interprete unica che ha detto, attraverso la danza, la sua parola nel mondo. Conosceva la magia del respiro dell'universo che si amplifica fino alle periferie del gesto, per raggiungere chiunque la guardasse. Vederla danzare era sentirsene toccati, in una forma unica di intimità, commozione e bellezza. È quello che cerco sempre nei miei artisti: la relazione vera e profonda col pubblico, la capacità di trasformare la gravità del peso del vivere, infondendo speranza e fiducia fino all'ultimo degli spettatori.

Con il suo sguardo da artista e appassionata, è riuscita a spiegarsi l'unicità della Scala?

Torno a ciò che da bimba mi colpì: quel profumo di velluto e di luce che si fa musica, quello scricchiolio di legni dorati su cui ha camminato la storia e ha danzato l'arte. L'antica arte del teatro è nata per aiutarci a vivere, il privilegio della Scala è nella sua meraviglia, una meraviglia che è importante possa e debba essere di tutti.

Giuseppe Tolva

È dal 2018 che Giuseppe Tolva è capomacchinista, figura chiave per l'allestimento di uno spettacolo, dal momento che gestisce i turni di poco meno di cento macchinisti che ogni giorno tengono in vita per quasi ventiquattro ore di fila il palcoscenico della Scala.

Quanti sono precisamente i macchinisti che coordina?

Novantacinque: è il gruppo di tecnici più numeroso, più dei meccanici e degli attrezzisti. In quattro turni copriamo quasi ogni giorno da mezzanotte fino alle 23.

Quando è nato il suo rapporto con la Scala?

Ufficialmente nel 1996, inizialmente nel reparto meccanici finché, quattro anni fa, ho deciso di tentare il concorso per diventare capomacchinista, ed è andata bene. Ma conosco questo Teatro da sempre perché sono figlio d'arte: mio padre ha lavorato qui dal 1977 fino al 2016, come vice-capomacchinista. Tra la sua esperienza e la mia copriamo quasi cinquant'anni di storia della Scala.

Il suo è il reparto tecnico principale per l'allestimento di uno spettacolo.

I macchinisti sono addetti al montaggio e allo smontaggio di una scenografia, oltre che alla movimentazione durante la recita. Il nostro ruolo è centrale sia nella fase di preparazione durante le prove sia per la manovra effettiva delle scene.

Quindi le difficoltà cambiano moltissimo da produzione a produzione.

Quando ho iniziato a fare il caporeparto la mia prima esperienza è stata l'*Aida* del 1963 di Franco Zeffirelli, ripresa da Marco Gandini. Insomma uno svezzamento con uno spettacolo di repertorio, con le telette e con movimenti completamente manuali, molto distante da quello che prevedono le produzioni di oggi con la tecnologia che abbiamo a disposizione, motori e argani da sollevamento. Ma quella *Aida* è stata importante per prendere le misure. Ovviamente le difficoltà e le sfide che ci possono



Giuseppe Tolva
con la moglie Nataliya Kaplunova

Foto Brescia-Amisano

un cambio praticamente tutte le settimane, e ogni volta quello che esce farà spazio a un altro spettacolo che dovrà accordarsi con gli altri rimasti.

Parlava prima di tecnologia: rispetto a una volta immagino che oggi sia tutto motorizzato.

È così: tutti i movimenti di grandi scenografie sono gestiti da personale con radiocomandi. Ad esempio *Gioconda* è quasi tutta motorizzata, gli unici movimenti manuali sono alcuni pezzi di soffitta.

Insomma, passare da Zeffirelli a una produzione di oggi è come fare un viaggio nel tempo.

A loro modo sono entrambe esperienze molto divertenti.

Qual è lo spettacolo che le ha dato più soddisfazione?

Direi *Attila* con Livermore, per l'impegno e le tempistiche che ci sono state, e per il risultato che abbiamo ottenuto. Ma anche il recente *Ballo in maschera* con Marelli, che aveva una parte tecnica molto impegnativa con movimentazione manuale. Tornando indietro penso al mio primo 7 dicembre: *Armide* con regia e scene di Pizzi. È lì che mi sono accorto della maestosità che si può raggiungere alla Scala. Il bello del mio lavoro è che vedi tutto il percorso di uno spettacolo, dai bozzetti su un foglio di carta fino a quando viene montato. Così quando arrivi in fondo apprezzi ancora di più quello che sei riuscito a fare.

Le capita ancora di andare tra il pubblico?

Sì, a volte vado con mia moglie, che adora l'opera. L'unico aspetto negativo è che dalla platea ci si accorge degli errori molto più di quando si sta dietro le quinte.

essere in questo lavoro dipendono dalle esigenze dei registi, che quando entrano alla Scala sanno che possono chiedere molto, e noi siamo contenti di dare il massimo. Ultimamente sono stati notevoli gli spettacoli di Livermore: tutti i 7 dicembre che abbiamo fatto insieme, in cui ogni volta si alzava l'asticella, fino ad arrivare a questa ultima *Gioconda*.

Come riescono a convivere spettacoli così diversi?

Il problema è proprio questo, perché la turnazione degli spettacoli prevede

Dettaglio di un bozzetto di Margherita Palli per *Rigoletto*



LA SCALA MAGAZINE

Giugno / Luglio 2022
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015
Direttore responsabile Paolo Besana
Coordinatore di redazione Mattia Palma
con la collaborazione di Lucilla Castellari
Grafica G&R associati
Stampa Galli Thierry srl
*Si consiglia di verificare date e programmi
sul sito www.teatroallascala.org*

TEATRO ALLA SCALA



Mamma e papà
ci hanno portati al palco.



UN PALCO IN FAMIGLIA

I ragazzi fino a 18 anni entrano accompagnati a un prezzo ridottissimo.
Scopri la nuova offerta su tutti gli spettacoli su teatroallascala.org

Partner del progetto *Un Palco in Famiglia*

ESSELUNGA



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