

# LA SCALA



09/23



Rivista del Teatro

Evelino Pidò, Luciana D'Intino,  
Nicoletta Manni, Franca Squarciarino,  
Leo Nucci, Filippo Crivelli, Marco Fabi



## 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 - Collistar  
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

### PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse  
Edison - Esselunga - Fondazione Banca del Monte di Lombardia  
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Hearst Italia - Italmobiliare - Kartell - Mapei  
Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - Zielinski & Rozen Perfumerie

### SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Boost - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano  
ENGIE Italia - Freddy - Meeting Project - Radiotaxi 028585 - Siemens - Voxlion

### 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

La ripresa di settembre impegna la Scala su diversi scenari. C'è l'attività in sede, con i complessi dell'Accademia attivi dai primi giorni del mese nello spettacolo che come in ogni Stagione è a loro affidato, in questo caso la ripresa del fortunato allestimento del *Barbiere di Siviglia* di Leo Muscato. Sul podio Evelino Pidò, un esperto di questo repertorio, che vede il lavoro del direttore come trasmissione di conoscenza, qualificandosi come riferimento ideale per i giovani musicisti. Oltre a lui abbiamo intervistato la Direttrice del biennio di perfezionamento dell'Accademia Luciana D'Intino, che illustra il percorso grazie al quale i giovani artisti sono giunti al palcoscenico scaligero, e al capolavoro rossiniano fanno riferimento alcune delle rubriche, dalle pagine dedicate a Jean-Pierre Ponnelle all'analisi spettrografica del sillabato di Leo Nucci nella cavatina di Figaro, fino al ricordo di Luigi Alva e Paolo Montarsolo, allievi della Scuola dei Cadetti che precedette l'Accademia, che giunsero a interpretare il *Barbiere* con Claudio Abbado.

Mentre la buca della sala milanese è occupata dall'entusiasmo degli allievi, l'Orchestra e il Coro intraprendono una lunga tournée europea con Riccardo Chailly e Alberto Malazzi: dall'Arena di Verona agli Champs-Élysées parigini nove date con Cori e Sinfonie dalle opere di Verdi. Insieme ai concerti all'estero della Filarmonica con Chailly a febbraio e alle trasferte del Corpo di Ballo, questa tournée ristabilisce una presenza regolare e assidua dei complessi scaligeri sulla scena internazionale. Ai concerti si intrecciano le conferenze stampa internazionali organizzate insieme alle rappresentanze diplomatiche italiane nelle principali città europee e americane per presentare la Stagione scaligera e – da quest'anno – anche LaScalaTv, che si appresta a fare un passo avanti decisivo con l'introduzione degli abbonamenti.

E proprio negli stessi giorni la nuova sezione della piattaforma dedicata ai classici della programmazione scaligera ripresi dalla Rai si arricchisce di un nuovo capitolo, dopo i titoli diretti da Kleiber e Abbado, con la pubblicazione di *Die Walküre* di Richard Wagner

con la direzione di Riccardo Muti e la regia di André Engel. Era il 7 dicembre 1994 e Muti apriva insieme alla Stagione l'avventura del Ring con le voci privilegiate di Waltraud Meier e Plácido Domingo, mentre lo scenografo Nicky Rieti concludeva lo spettacolo con lo scalpitare delle zampe di enormi destrieri su un campo di papaveri. Tra le dirette programmate per settembre spicca invece *Il lago dei cigni* nella coreografia di Rudolf Nureyev con le scene di Ezio Frigerio e i costumi di Franca Squarciapino, che abbiamo intervistato in attesa di ritrovarla in occasione della prossima inaugurazione di Stagione con *Don Carlo*. Nelle vesti del cigno danzerà anche Nicoletta Manni, che ripercorre con noi le tappe di una carriera ormai ricchissima. Al progetto dello streaming appartiene il collaboratore che vi presentiamo questo mese, Marco Fabi, esperto di trasmissioni televisive che ne cura la realizzazione tecnica.

La mostra che il Teatro dedicherà a Maria Callas da novembre è qui anticipata dalla presentazione di due uscite importanti: il vinile della storica *Medea* scaligera del 1958 ristampato dall'Archivio Ricordi e il volume dedicato da Alberto Bentoglio al rapporto dell'artista con i registi e in particolare con le registe Margherita Wallmann e Tatiana Pavlova che segnarono l'inizio della sua carriera prima ancora dell'incontro con Visconti.

Completa il numero una sintesi del convegno che abbiamo dedicato nel marzo scorso a Filippo Crivelli, eclettico protagonista del teatro d'opera ma anche del balletto, della prosa, della rivista e della televisione. Carlo Fontana, Marinella Guatterini, Rosalina Neri, Anna Nogara, Maurizio Porro, Emilio Sala, Dada Saligeri ci hanno aiutato a ricostruire i contorni di una civiltà teatrale fatta di cultura, curiosità e allegria inesauribile. La stessa civiltà in cui si era formata la penna di Luciana Fusi, giornalista e capo ufficio stampa di questo Teatro mancata all'inizio dell'estate; a lei va l'affetto di tutti i colleghi che l'hanno conosciuta e hanno lavorato con lei.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

«IL CONTE: Chi ti ha dato  
una filosofia così allegra?  
FIGARO: L'abitudine all'infelicità.  
Mi affretto a ridere di tutto,  
per paura di dover piangere.»

— DA *IL BARBIERE DI SIVIGLIA*, PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

## LA SCALA

Rivista del Teatro 09/23  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: AGPRINTING

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

COPERTINA: *Il lago dei cigni*, Stagione 2012/2013

# 01

## OPERA

Il barbiere  
di Siviglia  
7

Il sorriso  
di Rossini  
8

I nuovi atleti  
del canto  
13

# 02

## BALLETTO

Il lago dei cigni  
19

Il fascino misterioso  
del cigno  
24

“Indimenticabili  
gli occhi di Nureyev”  
29

# 03

## CONCERTI

I Cori verdiani  
in Europa con  
Riccardo Chailly  
35

# 04

## RUBRICHE

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Ponnelle alla Scala  
40

NOTE D'ARCHIVIO  
Callas e Medea: genesi  
di un disco leggendario  
44

CONVEGNI  
Istantanee teatrali  
di Filippo Crivelli  
46

LIBRI  
Cent'anni di applausi  
a Maria Callas  
54

DISCHI  
I colori  
delle Americhe  
55

VOCI ALLA SCALA  
La sillabazione  
“socio-culturale”  
di Leo Nucci  
56

MEMORIE DELLA SCALA  
Largo ai giovani per un  
Barbiere di qualità  
58

SCALIGERI  
Marco Fabi  
61



# OI

## OPERA

Il barbiere  
di Siviglia  
7

Il sorriso  
di Rossini  
8

I nuovi atleti  
del canto  
13

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA



Foto di scena del *Barbiere di Siviglia*, regia di Leo Muscato, 2022

FOTOGRAFIA DI PRECISIA E AMISIANO

L'8 agosto 1868, a pochi mesi dalla morte, Rossini scriveva a tale Costantino Dall'Argine che gli chiedeva il permesso di dedicargli un proprio *Barbiere*: "Io non mi credetti per certo audace allorquando musicai (in dodici giorni) dopo il papà Paisiello il graziosissimo soggetto di Beaumarchais. Perché lo sarebbe Lei arrivando dopo un mezzo secolo e più con nuove fogge a musicar un *Barbiere*?". Non si sarà creduto audace, il giovane Rossini, ma con il suo *Barbiere* scagliò senz'altro una bomba sulla scena operistica di un'Europa da pochi mesi orfana di Napoleone. Una generazione prima, Paisiello aveva irritato e neutralizzato il crepitante soggetto della commedia di Beaumarchais in una ridente comicità arcadica color pastello. Il libretto che Cesare Sterbini – brillante improvvisatore, amico del Belli e già autore per Rossini del *Torvaldo e Dorliska* – mise a punto per la commissione romana del Carnevale 1816 ripropone invece intatto lo spirito dei personaggi nati nel 1775 alla Comédie-Française, con cospicua coda di polemiche.

Il *Barbiere* rossiniano restituisce infatti in tutto il suo potenziale la carica eversiva della *pièce* francese: traduce in pura energia sonora il movimento e l'ubriacatura verbale di Beaumarchais. Il dialogo ne conserva il carattere frizzante, mentre un ritmo vorticoso prende il controllo dell'azione. Figaro in particolare si dimostra un concentrato d'energia sin da quel "Largo al factotum" che lo presenta non nella staticità d'un quadretto oleografico,

ma "in una luce radiosa scagliandolo in scena" (Fedele D'Amico) con inarrivabile pregnanza di caratterizzazione musicale. Rosina, che a Roma fu quella Geltrude Righetti-Giorgi che due anni più tardi avrebbe tenuto a battesimo la parte di *Cenerentola*, è una "volpe sopraffina", determinata, sin dalla cavatina di sortita, a dar filo da torcere a quel "cane di tutore". Sono proprio le note di "Una voce poco fa" a rappresentarne efficacemente la doppia natura, lasciando pochi dubbi su quale *côté*, tra la docile mammoletta e il peperino sottotraccia, finirà per prevalere. Si noti: le due cavatine ora menzionate non corrispondono in realtà a nessun luogo della commedia originaria, e tuttavia incarnano compiutamente la psicologia di entrambi i personaggi, proponendo con Rosina, cugina dell'*Italiana in Algeri* e della Norina del *Don Pasquale*, un tipo di femminilità essenziale all'opera comica dell'Ottocento, dall'ingegno vigile e determinato, pronto a ogni sotterfugio, estremamente intraprendente, come imparerà esterrefatto Figaro. Dell'episodio del biglietto consegnato al barbiere, dopo tanta ipocrita esitazione, nel duetto "Dunque io son... tu non m'inganni" si ricorderà ancora Dostoevskij nelle *Notti bianche*.

— RAFFAELE MELLACE

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

# IL SORRISO DI ROSSINI

Intervista a Evelino Pidò  
di Liana Püschel

**Il direttore torinese, specialista nel belcanto, torna alla Scala per dirigere i complessi e i solisti dell'Accademia. Un'occasione per ripensare a tante caratteristiche rossiniane: i crescendo, gli autoimprestiti e soprattutto l'umorismo**

Rossini firmò una delle più irresistibili opere buffe di tutti i tempi, *Il barbiere di Siviglia*, quando aveva solo ventiquattro anni. Ora l'opera è riproposta con interpreti altrettanto giovani, formati all'Accademia della Scala e diretti per l'occasione da Evelino Pidò.

LP Maestro, come nasce la sua collaborazione con l'Accademia?

EP Il progetto è partito circa due anni fa da una proposta del Sovrintendente Meyer, il quale conosce bene il mio modo di lavorare. Sono un direttore d'orchestra che costruisce molto in sala, lavorando intensamente sia con grandi star, sia, come in questo caso, con giovani di talento. Credo che la chiave del successo operistico parta soprattutto dalle prove musicali e di sala. Per me l'essenziale è trasmettere la conoscenza profonda della partitura, quindi dello stile di un determinato autore. Ovviamente, ciò che chiedo ai cantanti, come lo stile, i fraseggi, le dinamiche e i colori, ma anche il testo senza dimenticare la punteggiatura, lo chiedo anche all'orchestra: questo è un modo di fare musica assieme, buca e palcoscenico, con complicità e con gioia.

LP Per questi giovani, interpretare il loro primo *Barbiere* sotto la guida di un esperto del belcanto come lei è un'occasione formidabile.

EP Il mio background belcantistico è dovuto da una parte all'insegnamento di alcuni grandi maestri del passato, dall'altra al lavoro profondo con musicologi come Bruno Cagli e Philip Gossett. Insieme a loro ho imparato a leggere i manoscritti e ho avuto modo di discutere non solo gli aspetti musicali delle opere, ma anche quelli letterari e sociali. Questo "sapere" cerco di trasmetterlo a tutti i miei cantanti e alle orchestre.

LP Come ricorda il suo primo *Barbiere*?

EP Ho debuttato il titolo al Carlo Felice di Genova nel 1992, durante la stagione inaugurale. Il regista era Egisto Marcucci e lo scenografo era Lele Luzzati: è stata davvero una gioia lavorare con loro. Avevo un ottimo cast che includeva Rockwell Blake, Simone Alaimo e Sonia Ganassi, che debuttava come Rosina. Fu un grande successo. L'anno successivo debuttai al Covent Garden di Londra. Figaro era Thomas Hampson, Rosina Jennifer Larmore, Almaviva Bruce Ford, Basilio Ruggero Raimondi, Bartolo Gabriel Bacquier. Un cast di livello ineguagliabile per l'epoca. Fu il mio primo grande trionfo personale.

LP Non fu altrettanto trionfale l'accoglienza dell'opera alla sua prima rappresentazione nel 1816 al Teatro Argentina di Roma...

EP È vero che fu un fiasco clamoroso, ma sappiamo



anche le ragioni. Da una parte c'erano i sostenitori di Paisiello e del suo *Barbiere di Siviglia*, dall'altra c'era la claque del Teatro Valle, che fu mandata apposta all'Argentina per fischiare perché l'opera avrebbe dovuto debuttare nel loro teatro. All'epoca queste dispute erano all'ordine del giorno; forse è un peccato che oggi nei teatri queste "sane" rivalità siano quasi estinte.

LP Proprio per non offendere il celebre Paisiello, il titolo originale dell'opera era *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*. Lei ripristinerebbe quel titolo, mettendo così il Conte al centro della vicenda?

EP Il protagonista è Figaro, non il Conte. All'epoca della prima, Almaviva era interpretato dal tenore Manuel García, che pretese da Rossini una grande aria finale. Rossini allora scrisse "Cessa di più resistere", ma controvoglia, perché da esperto compositore teatrale sapeva e capiva che l'aria poteva spezzare l'arco drammaturgico: difatti, l'azione si blocca e restano tutti lì ad ascoltare questo signore che canta. La nostra edizione non prevede l'aria del Conte; ben inteso che i tenori più in vista la chiedono e io stesso l'ho diretta qualche volta, però il pensiero di Rossini viene distorto. Infatti, dopo la prima lui stesso esclude l'aria.

LP Parlando di Rossini, non si può fare a meno di citare i suoi proverbiali *crescendo*. Qual è il segreto per ottenere l'effetto migliore?

EP Noi utilizziamo strumenti moderni, che hanno un peso e un suono differenti rispetto a quelli dell'epoca di Rossini, di Mozart e degli altri compositori, per cui devo correggere sovente le dinamiche originali. Nei crescendo rossiniani, ad esempio, si parte dal *pianissimo*, si va lentamente al *piano*, poi al *mezzo forte* e infine al *forte* o al *fortissimo*: queste indicazioni si devono calibrare perché altrimenti gli strumenti rischiano di coprire il palcoscenico. Le dinamiche di Rossini e di Mozart si rivelano perfette quando si usano strumenti d'epoca, come ho potuto osservare dirigendo in molte occasioni l'ensemble Concerto Köln, che utilizza autentici strumenti d'epoca.

LP Il primo crescendo si trova già nell'ouverture, un clamoroso esempio di "autoimprestito": Rossini l'aveva usata due volte, prima per l'*Aureliano in Palmira* e poi per *Elisabetta Regina d'Inghilterra*.

EP Gli autoimprestiti erano una prassi. Rossini, che era autore sia di opere comiche sia di opere serie, trasferiva spesso brani da un genere all'altro, come avviene nel caso dell'ouverture, oppure della cavatina di Rosina che in parte proviene da quella di Elisabetta. Tuttavia, in ciascun genere Rossini è un

compositore diverso. Secondo me, ad esempio, nel Rossini serio la coloratura deve essere più di forza e più sgranata; riguardo l'orchestra invece bisogna ricercare un *full sound*, senza che sia pesante, con dei colpi d'arco differenti dal Rossini comico. Al contrario, nel repertorio buffo si deve trovare una certa brillantezza, vivacità, leggerezza. Quando ho eseguito l'*Elisabetta* due anni fa al Rossini Opera Festival, ho diretto la sinfonia con tempi e colori differenti, così come la cavatina della protagonista, per la quale ho scelto un tempo leggermente più lento.

LP Cosa pensa dell'umorismo rossiniano?

EP La prima regola della teoria generale è: "La musica è un'arte nobile". Per questo, secondo me, Rossini non considerava che l'opera buffa dovesse far ridere: doveva far sorridere. C'è una netta differenza. Bisogna sempre avere un approccio elegante, senza però far mancare l'arguzia e il brio. Le caricature, dove ci sono, sono sottolineate dalla musica stessa. Ad esempio, Rossini era un autore che segnava con precisione le indicazioni di dinamica e di agogica: con accenti puntuti o espressivi sottolineava sempre la parola e il suono.

LP Cosa la fa sorridere di più nel *Barbiere*?

EP Nell'opera, pur scritta in appena due settimane, ci sono dei colpi di genio incredibili: la musica e il testo si rispecchiano in modo straordinario, è un dialogo continuo. Ci sono alcuni momenti che mi toccano di più, ad esempio il quintetto, che è un vero capolavoro musicale e drammaturgico, oppure l'aria di Bartolo e la lezione di musica.

— LIANA PÜSCHEL

*Dottore di ricerca in Culture e Letterature del Mondo moderno, si dedica alla ricerca, la didattica e la divulgazione in ambito musicologico*



FOTOGRAFIE DI COSTANTINO LODELO (2)

Progetto Accademia

4, 6, 8, 11, 13, 18 SETTEMBRE 2023

Gioachino Rossini

## IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Commedia in due atti  
Libretto di Cesare Sterbini

Produzione Teatro alla Scala

Solisti, Orchestra e Coro  
dell'Accademia Teatro alla Scala

DIRETTORE Evelino Pidò  
REGIA Leo Muscato  
SCENE Federica Parolini  
COSTUMI Silvia Aymonino  
LUCI Alessandro Verazzi  
COREOGRAFIA Nicole Kehrberger

CAST

*Conte di Almaviva* / Chuan Wang, Pierluigi d'Aloia\*  
*Bartolo* / Marco Filippo Romano, Pierpaolo Martella  
*Rosina* / Mara Gaudenzi\*, Chiara Tirota  
*Figaro* / Sung-Hwan Damien Park\*, Paul Grant,  
*Basilio* / Huanhong Livio Li\*  
*Fiorello* / Giuseppe De Luca\*  
*Berta* / Greta Doveri\*, Nicole Wacker\*  
*Ufficiale* / Matias Moncada\*

\*Allievi dell'Accademia Teatro alla Scala

Si ringrazia  
la Fondazione Milano per la Scala  
e la signora Aline Foriel-Destezet

SOPRA

Prove del *Barbiere di Siviglia*

MAESTRO DEL CORO Salvo Sgrò



FOTOGRAFATA DI FRANCESCO MIRABILE

# I NUOVI ATLETI DEL CANTO

**Intervista a Luciana D'Intino di Biagio Scuderi**

Ormai da 200 anni la Scala fa scuola! Ripercorriamo insieme la (sua) storia. Nel 1813 il Teatro apre la Scuola di Ballo, oggi fiore all'occhiello del *made in Italy*; negli anni Cinquanta del Novecento Arturo Toscanini lancia i "Cadetti della Scala", con lo scopo di favorire la crescita dei giovani talenti. Negli anni Settanta l'allora direttore degli allestimenti scenici Tito Varisco dà vita al corso per scenografi di teatro. Infine nel 2001, sotto l'egida del Sovrintendente Carlo Fontana, l'Accademia diventa fondazione di diritto privato con quattro dipartimenti: Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori e Management.

È qui che ogni anno, sotto la direzione generale di Luisa Vinci, giovani cantanti lirici, professori d'orchestra, artisti del coro, maestri collaboratori, ballerini, scenografi, sarti, truccatori e parrucchieri, parruccai, lighting designer, tecnici di palcoscenico, fotografi di scena, tecnici audio, videomaker e manager provenienti da tutto il mondo si ritrovano per costruire e sviluppare le loro competenze.

Di particolare rilievo è, senza dubbio, il "Progetto Accademia": un'opera inserita nella stagione del Teatro alla Scala – quest'anno *Il barbiere di Siviglia* – affidata ai giovani studenti dell'Accademia di

**Dal 2016 Luciana D'Intino è responsabile del biennio di perfezionamento dell'Accademia Teatro alla Scala per insegnare ai giovani cantanti il segreto di quest'arte: la duttilità**

canto di cui, dal 2016, è responsabile Luciana D'Intino. Adesso inizia il nuovo biennio 2023-2025; nel mese di luglio si è svolto il concorso per quanti hanno già superato la preselezione.

**BS** Signora D'Intino, erano circa 80 i ragazzi e le ragazze che hanno superato la prima scrematura (con oltre 450 aspiranti) e che lo scorso luglio si sono affrontati in eliminatorie, semifinale e finale sul palcoscenico del Piermarini. Davvero una bella sfida.

**LD** È proprio così, i numeri sono piuttosto impressionanti. I candidati vengono da ogni parte del mondo per affrontare questo concorso che consentirà loro di diventare nostri studenti.

**BS** Essendo un'accademia, sono tutti under 30.

**LD** Sì, i cantanti sono dei veri e propri atleti del suono, oltre i 30 anni è difficile cambiare, proprio come gli atleti di altre discipline sportive.

**BS** Quali responsabilità derivano dal suo incarico?

**LD** Io mi occupo di far crescere gli studenti anzitutto sotto l'aspetto tecnico. Come prima cosa bisogna verificare a quale registro appartengono e qual è il repertorio a loro più consono.

**“Ci sono allievi più elastici e allievi più rigidi, che però poi vengono a più miti consigli. Il rifiuto iniziale deriva dal fatto che non conoscono, sono come un bambino che non vuole assaggiare una pietanza nuova”**

BS Come si procede?

LD Si verifica l'attitudine vocale, la tenuta fisica, la sensibilità. Ci sono degli standard che tutti conosciamo, per esempio il soprano lirico può essere spinto, leggero, di coloratura eccetera. Facciamo una serie di tentativi finché non troviamo la giusta collocazione.

BS Gli allievi sono disponibili a cambiare ruolo e repertorio?

LD Ci sono quelli più elastici e ci sono quelli più rigidi, che però poi vengono a più miti consigli. Il rifiuto iniziale deriva dal fatto che non conoscono, sono come un bambino che non vuole assaggiare una pietanza nuova.

BS A quel punto si fidano di lei.

LD Sì, divento per loro un punto di riferimento per tutto quello che riguarda la voce, l'estensione, la posizione e la direzione del suono. Devo aggiungere che in Accademia abbiamo anche degli ottimi pianisti, come Vincenzo Scalera e James Vaughan, che li aiutano a studiare il repertorio ovvero a leggere lo spartito.

BS Le lezioni sono quotidiane?

LD Sì, i ragazzi frequentano le nostre aule dal lunedì al venerdì. Oltre a me ci sono artisti di altissimo livello come Barbara Frittoli, Gregory Kunde, Michele Pertusi e Pietro Spagnoli che tengono masterclass su temi specifici, e poi ci sono le lezioni di lingua e dizione.

BS Abbiamo detto che i ragazzi vengono da ogni parte del mondo. Diverse nazioni vuol dire

diverse scuole, tradizioni, tecniche vocali. Come si gestisce questa diversità? Secondo lei c'è una sola tecnica valida per tutti?

LD Quello che le posso dire è che io applico la tecnica italiana, che un tempo era universale: i cantanti tedeschi, russi o americani cantavano come noi; e sa perché? Perché la lirica è nata in Italia! Per questo motivo, come i miei illustri predecessori, io porto avanti la scuola italiana.

BS In cosa si contraddistingue?

LD Anzitutto si privilegia il belcanto, un determinato gusto che valorizza il suono rotondo, flautato, filato, non certo il suono privo di armonici. La grande differenza si fa poi sulla pronuncia. Su questo lavoriamo molto, sia con gli italiani che con gli stranieri.

BS Quindi non basta la voce per essere un buon cantante?

LD No, non basta. È fondamentale ma servono molte altre cose. La parola chiave per me è la duttilità, la capacità di assorbire, vedere, ascoltare, fare, osservare. Il cantante è tutto questo insieme.

BS La bellezza è importante?

LD Certo, ma oggi conta tanto per le donne quanto per gli uomini allo stesso modo.

BS Quali sono le tre regole d'oro per un giovane cantante?

LD Umiltà, curiosità, duttilità.

BS Quanto conta il debutto? Mi racconti il suo.

LD Conta, ma non è tutto! Io ho debuttato a Spoleto, a 23 anni, con *Il trovatore* e contemporaneamente alla Piccola Scala con un'opera di Gluck. Dopodiché si sono aperte le porte della "grande" Scala.

BS Come dice Lorenzo Bianconi, l'opera è una straordinaria "scuola dei sentimenti"; a suo giudizio i ragazzi riescono a comprenderli e a interpretarli?

LD Dipende molto dalla provenienza, dalla cultura e dalla famiglia. Molti di loro sono restii ad aprirsi, credo anche perché oggi vivono molto tempo sui social media e lì tutto è travisato. Spesso non sanno come tradurre le loro emozioni dentro il suono, o semplicemente hanno paura di farlo. Per questo motivo io faccio sempre leggere loro il testo, ricordandogli che inizialmente il canto lirico era definito "recitar cantando". Loro devono essere attori-cantanti prima che cantanti-attori. Le devo dire però che anche la scuola è carente. Questo infatti non è un conservatorio, è alto perfezionamento. Le faccio un



FOTOGRAFIA DI ROBERTO VICERO

paragone veloce: i piloti di Formula 1 imparano a guidare prima di proporsi nei grandi circuiti automobilistici. Io non insegno a guidare, insegno a correre, è ben diverso!

BS È più importante l'agente o il maestro?

LD Direi il maestro, perché ti dà sicurezza nella tua capacità di gestire il suono e la voce. Poi viene l'agente, ma bisogna stare molto attenti perché un tempo l'agente era come un secondo padre, adesso è più attento al business. Ma credo che questo, purtroppo, valga in ogni settore.

BS Se l'agente non è più un padre, la maestra di canto invece spesso diventa come una madre per l'allievo/a. A lei è capitato?

LD Beh, io mi sono "innamorata" di molti allievi nel corso degli anni, sono molto materna. Di certo fare l'insegnante, oggi, è assai difficile, pensi a quello che succede sempre più spesso nella scuola dell'obbligo o nei licei. È una grande responsabilità e io me la prendo tutta! I ragazzi lo avvertono e si affidano, infatti la maggior parte di loro entra in una maniera ed esce in un'altra, cosa che mi dà molta

soddisfazione. In poche parole, sono severa e accogliente allo stesso tempo, un po' come un genitore. In effetti sono il loro genitore musicale.

— BIAGIO SCUDERI

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

SOPRA  
Luciana D'Intino a lezione  
con Andrea Tanzillo



Leonid Sarafanov, 2010

foto: G. V. di Brescia e Amisano

# 02

## BALLETTO

Il lago dei cigni  
19

Il fascino misterioso  
del cigno  
24

“Indimenticabili  
gli occhi di Nureyev”  
29

# IL LAGO DEI CIGNI



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Con Nureyev e il suo *Lago dei cigni*, l'attività della Compagnia scaligera riprende a settembre dopo le vacanze estive: a nove anni dalle precedenti rappresentazioni, torna in scena alla Scala dal 15 al 27 settembre, come secondo omaggio a Rudolf Nureyev dopo *Lo schiaccianoci*, nell'anno che segna il trentesimo anniversario della scomparsa dell'artista.

“*Il lago dei cigni* è per me un lungo sogno del principe che, nutrito di letture romantiche che hanno esaltato il suo desiderio di infinito, rifiuta la realtà del potere e del matrimonio che gli impongono la madre e il precettore. È lui quindi che, per sfuggire al malinconico destino che gli si prepara, fa entrare nella sua vita la visione del lago. Nella sua mente nasce un amore idealizzato e la proibizione che esso comporta: di qui il cigno nero e Rothbart, figure

speculari, trasposizioni negative del cigno bianco e del precettore. Quando il sogno svanisce, la ragione del principe non potrà sopravvivere”. Nella lettura di Rudolf Nureyev il protagonista assoluto è Siegfried, un principe romantico dall'animo malinconico più che eroico, contemplativo e meditativo. Quando il “suo” *Lago* approda alla Scala nel 1990, Nureyev tiene per sé il ruolo chiave, equivoco, speculare, di Wolfgang/Rothbart. Ma è per il Principe che Nureyev crea ardue variazioni, ponendolo al centro di tutte le linee drammaturgiche. Il prezioso e storico allestimento firmato da Ezio Frigerio e Franca Squarciapino dosa luci e colori riflettendo il romanticismo della musica in un richiamo a Monet, per rappresentare i candidi cigni di Čajkovskij sulle acque placide eppure inquiete del giardino di Giverny.



A PAGINA 18  
*Il lago dei cigni*, Stagione 2012/2013

SOPRA  
 Charles Jude, Rudolf Nureyev,  
 Paola Maccaferri, 1990



SOPRA  
 Charles Jude, Isabel Seabra,  
 Rudolf Nureyev, 1990

FOTOGRAFIE DI LELLI E MASOTTI



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

SOPRA  
Nicoletta Manni  
e il Corpo di Ballo, 2014



FOTOGRAFIE DI Brescia e Amisano

SOPRA  
Antonino Sutera, 2010

15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27  
SETTEMBRE 2023

## IL LAGO DEI CIGNI

COREOGRAFIA  
Rudolf Nureyev  
da Marius Petipa e Lev Ivanov

REGIA  
Rudolf Nureyev

MUSICA  
Pëtr Il'ič Čajkovskij

SCENE  
Ezio Frigerio

COSTUMI  
Franca Squarciapino

ARTISTI OSPITI  
Olga Smirnova (22, 26 settembre)  
Jacopo Tissi (22, 26 settembre)

DIRETTORE  
Koen Kessels

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala  
Orchestra dell'Accademia  
Teatro alla Scala

*Produzione Teatro alla Scala*

# IL FASCINO MISTERIOSO DEL CIGNO

Intervista a Nicoletta Manni  
di Valentina Crosetto

Ci sono balletti che sono più “classici” di altri. Classici proprio perché si insinuano nella nostra memoria regalandoci visioni di esaltante bellezza che superano i confini dello spettacolo per raccontare temi universali – l’amore, il mistero della morte, l’eterna lotta fra il bene e il male. *Il lago dei cigni* di Čajkovskij è entrato nel repertorio di tutte le compagnie e nel gusto di tutti i pubblici grazie al fascino intramontabile della fiaba romantica di Odette e Siegfried. Alla Scala, fra le molte letture che seguirono l’originale di Marius Petipa e Lev Ivanov al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo nel 1895, quella più longeva porta la firma del grande Rudolf Nureyev. Dopo nove anni, il suo *Lago* torna in scena al Piermarini dal 15 al 27 settembre nel trentennale della scomparsa. Dieci repliche che permetteranno a numerosi artisti del Corpo di Ballo scaligero di mettersi in luce, a partire dalla Prima ballerina Nicoletta Manni.

vc Con la danza ha iniziato giovanissima: ha sempre saputo che sarebbe diventata la sua strada?

NM Ho cominciato a due anni e mezzo nella scuola di danza di mia mamma: per me era un gioco, una distrazione, ma presto ho capito che era il mio destino. Avevo 13 anni quando chiesi alla mia famiglia di portarmi alla Scala per un’audizione: la superai e

La Prima ballerina Nicoletta Manni racconta il suo *Lago dei cigni* e il duplice ruolo di Odette/Odile

così iniziò il mio percorso in Accademia. Trasferirmi dalla Puglia a Milano non è stato semplice, avevo nostalgia di casa ma la voglia di rimanere era più forte. Una volta diplomata, a 17 anni sono entrata allo Staatsballett di Berlino: è stata un’esperienza formativa, se non l’avessi affrontata a quell’età probabilmente non l’avrei più fatta. All’inizio fu una scelta obbligata perché, essendo minorenni, non potevo lavorare in Italia; poi rimasi per tre stagioni a “fare la gavetta” nel Corpo di Ballo.

vc Nel 2014 la nomina a Prima ballerina alla Scala, incarico che ricopre da quasi dieci anni.

NM Il merito è del maestro Makhar Vaziev: dopo il diploma in Accademia, non ha mai smesso di tenermi d’occhio nonostante mi fossi trasferita a Berlino. È stato lui a incoraggiarmi a tornare alla Scala. All’inizio fu un rischio, oggi gli sono profondamente grata. Ogni giorno realizzo un piccolo sogno ma continuo a esercitarmi con la consapevolezza di non essere mai arrivata. Mi auguro che i prossimi dieci anni siano altrettanto intensi, di vivere tante altre vite sul palco di questo prestigioso teatro.

vc Che cosa rappresenta per lei *Il lago dei cigni*?

NM Indubbiamente è il balletto dei sogni: ho sempre desiderato danzarlo sui palcoscenici dei più grandi



FOTOGRAFIE DI PRESCIA E AMISANO



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E ANISANO

teatri fin da bambina e ha segnato il mio debutto alla Scala nel 2013. Avevo solo 21 anni ma fu un esordio esplosivo: quattro recite in quattro giorni accanto a Carlo Di Lanno e Christian Fagetti, anche loro debuttanti. L'anno dopo lo ripresi nuovamente nella versione di Nureyev, poi questa rilettura fu archiviata per far posto all'allestimento di Ratmanskij. Ritrovarla a distanza di nove anni con l'esperienza maturata nel frattempo è straordinario: ho avuto modo di cimentarmi in vari gala qui alla Scala nel ruolo di Odile, ma sono davvero curiosa di riscoprirmi come Odette, parte che non ho più toccato da allora.

vc La fragile e spirituale Odette da una parte, l'insidiosa e ammaliante Odile dall'altra. Quali difficoltà tecniche e interpretative comporta questo ruolo duplice e contrapposto?

NM Il ruolo di Odette-Odile presuppone una completezza interpretativa notevole perché racchiude la conflittualità presente in ognuno di noi. Non a caso, è il balletto più ambito da ogni danzatrice a qualsiasi età e a qualsiasi livello. Bisogna saper creare le giuste differenze di colore nel corso della stessa serata: per mutare velocemente personalità fra un cambio e l'altro

è richiesta una profonda conoscenza del proprio corpo e del proprio spirito. Le candide linee della principessa Odette fanno emergere la parte più intima, delicata, eterea dell'essere umano: il cigno bianco è tutto fremiti e allusività di braccia, quasi volessero spingerla a prendere il volo da un momento all'altro. Viceversa, il cigno nero Odile mostra da subito decisione e sicurezza, con voluttuose e funamboliche variazioni puntate alla velocità e alla seduzione. Ci si può davvero sbizzarrire con le mille sfaccettature del suo carattere prorompente.

vc Si è ispirata a qualche danzatrice di ieri o di oggi?

NM Sono tante le interpreti da cui prendere spunto... Ho guardato più volte i video di Ul'jana Lopatkina nei panni di Odette, che trovo commovente per il magistrale virtuosismo e la tecnica miracolosa del suo nobile corpo da cigno. Ma ho seguito anche l'esempio di Polina Semionova, che ho avuto la fortuna di osservare da vicino durante la mia permanenza allo Staatsballett di Berlino e, poco dopo, in occasione del mio debutto scaligero: è un'artista dotata di un carisma unico, di un'assoluta padronanza sulla scena, sensuale e seducente sia nella fragilità di Odette sia nella spregiudicatezza di Odile.

vc Nel 2016 ha preso parte alla versione del *Lago* di Ratmanskij che ha sostituito per qualche anno quella storica di Nureyev. Quanto sono distanti fra loro queste due riletture?

NM La versione di Nureyev rappresenta una rivoluzione nella lunga storia del balletto di Čajkovskij e le peculiarità che lo contraddistinguono riguardano non solo l'ambito coreografico ma anche la sfera drammaturgica. Il riferimento all'umano e alla sua complessa condizione è ciò che Nureyev tenta di mettere in rilievo in primo luogo nel ruolo di Siegfried, che concepisce come un eroe romantico negli assoli del II atto mentre altrove funge solo da partner. Nella coreografia di Ratmanskij è più centrale il ruolo di Odile: non mancano ovviamente i 32 *fouettés* che precedono il tragico epilogo, ma nel *Pas de deux* del III atto non sono previsti movimenti di cigno; il personaggio deve, più che imitare le movenze di Odette, far gioco sulle proprie abilità di incantatrice maligna. Inoltre, i suoi atti bianchi riproducono un'atmosfera lirica d'altri tempi, che ricostruisce l'originale di San Pietroburgo del 1895. I tutù sono più lunghi, ingombranti, e non consentono le estensioni dello stile odierno: i passi sono meno acrobatici e l'altezza delle gambe non supera mai i 90 gradi. Porterò con me sicuramente un pezzo di questo *Lago*: se è stato arduo introiettare lo stile rievocato da questa ricostruzione, l'umanità di Odette mi resterà addosso quando danzerò nel *Lago* di Nureyev.

vc La sua galleria vanta i ruoli più disparati, dal repertorio classico a quello contemporaneo fino ai Gala ideati da Roberto Bolle. A quale è più affezionata?

NM Quando si cresce cambiano i gusti così come la percezione della danza, è uno degli aspetti più stimolanti del nostro mestiere. Fra i personaggi che ho interpretato, serbo nel cuore quelli che hanno misurato la mia maturità artistica dando una svolta alla mia carriera nel 2017: Tat'jana in *Onegin* di John Cranko e Marguerite nella *Dame aux camélias* di John Neumeier. Sono ruoli molto interpretativi, quasi più attoriali che danzati.

vc Un anno fa il suo collega e compagno di vita, Timofej Andrijashenko, ha fatto sognare l'Arena di Verona con una proposta di matrimonio emozionante. Com'è condividere il palco con la persona che si ama?

NM La danza è parte fondamentale della nostra vita, ma quello che più ci unisce è la complicità che abbiamo trovato, l'equilibrio che siamo riusciti a costruire fra lavoro e privato. Siamo molto diversi, ma questo ci aiuta fino a renderci complementari. Nella vita quotidiana la più razionale sono io, ma quando

condividiamo il palco ci lasciamo travolgere entrambi dalle emozioni. Che si tratti di storie d'amore o tragedie, ciò che interpretiamo è pura verità.

vc Fuori dal teatro siete entrambi testimonial della Fondazione Italiana per la Ricerca sull'Artrite (Fira). Che effetto le fa raccogliere l'eredità della grande étoile Carla Fracci, per 12 anni a fianco della Fondazione?

NM Carla Fracci non era solo un'icona della danza, ma un esempio di dedizione e generosità. È un grandissimo onore seguire le sue orme sostenendo una causa così importante. Da ballerini sappiamo bene quanto sia fondamentale muoversi liberamente, per questo abbiamo voluto mettere la nostra arte al servizio della ricerca. Nello spot di sensibilizzazione che ci vede protagonisti impersoniamo la malattia e la cura attraverso una performance basata su nostre improvvisazioni. Il messaggio che intendevamo trasmettere è proprio il cambio di prospettiva che si innesca quando la ricerca scientifica riesce a trovare una via d'uscita alla sofferenza.

— VALENTINA CROSETTO

Responsabile della comunicazione presso l'Associazione Lingotto Musica e giornalista di cultura e spettacolo

A PAGINA 25  
Nicoletta Manni, 2014

A SINISTRA  
Nicoletta Manni,  
Timofej Andrijashenko,  
"Gala Fracci", 2023



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASORCI

# “INDIMENTICABILI GLI OCCHI DI NUREYEV”

**Intervista a Franca Squarciapino  
di Mattia Palma**

**La costumista, collaboratrice  
di Strehler e di Nureyev, si racconta  
in occasione della ripresa  
del *Lago dei cigni*, a pochi mesi  
dalla sesta inaugurazione di stagione  
a cui prenderà parte**

Franca Squarciapino racconta spesso di essere arrivata al teatro soprattutto per provare a combattere la sua timidezza, che sembra non averla del tutto abbandonata nemmeno oggi, dopo un premio Oscar e decine di spettacoli tra Piccolo Teatro, Scala e Opéra, quasi sempre realizzati con suo marito, lo scenografo Ezio Frigerio, scomparso nel 2022. È con un tono di voce sempre leggero, di chi preferisce stare lontano dai riflettori, che racconta del suo rapporto artistico con grandi (e difficili) artisti come Strehler e Nureyev, di quando ha vestito Depardieu o Domingo, dei suoi cinque 7 dicembre, che diventeranno presto sei con il *Don Carlo* che inaugurerà la prossima Stagione. Ma intanto nel mese di settembre si riprende lo storico, onirico *Lago dei cigni* di Nureyev, il cui allestimento, come tanti altri del ballerino e coreografo russo, porta la firma Frigerio-Squarciapino.

stato *Romeo e Giulietta* con il London Festival Ballet (era il 1977, ndr). Allora ero ancora assistente di Ezio e avevo otto sartorie da seguire: era un continuo andare in giro per Londra per controllare il loro lavoro. E pensare che Ezio il balletto lo faceva controverso. Avevamo cominciato con Roland Petit, ma si era stufato in fretta. Quando poi è arrivato Rudolf non ci ha messo molto a convincerlo, anche per via di quel suo modo di porsi, a cui era difficile dire di no.

MP Che tipo era Nureyev?

FS Non era certo un uomo facile, però amava il bello, e amava i grandi spettacoli, anche per questo il rapporto con noi è stato da subito molto positivo. Ricordo soprattutto la sua curiosità, l'entusiasmo con cui ci proponeva ogni sorta di immagini da inserire: per lui bastava che il riferimento fosse italiano, indipendentemente dall'epoca o dalla città. Ezio con pazienza gli spiegava che non si potevano mescolare tutti quegli elementi, che lo spettacolo si svolgeva a

MP Si ricorda quando ha conosciuto Nureyev?

FS Il primo spettacolo che abbiamo fatto insieme è

Franca Squarciapino,  
Rudolf Nureyev, 1990

**“La sera della prima della *Bayadère* ero in un palco con lui, ormai stava malissimo: gli erano rimasti solo gli occhi, che non dimenticherò mai, perché quella sera erano felici. Alla fine sul palcoscenico piangevamo tutti: eravamo lì per lui, sapevamo che se ne stava andando”**

Verona in un momento storico preciso. Lui ascoltava, quasi affamato di quella cultura che forse gli era sempre mancata. Era bello guardarlo durante le prove, per la forza che metteva nelle sue interpretazioni. In generale amava molto i costumi, anche fuori dal palcoscenico: si divertiva a travestirsi. Aveva questa casa tra l'orientale e il russo in cui viveva come un principe tartaro. Ci accoglieva sempre con grande entusiasmo. La sua governante francese si ostinava a preparargli dei soufflé, ma lui arrivava sempre ore in ritardo rispetto all'orario annunciato, quando ormai il soufflé si era afflosciato. E a quel punto lei piangeva disperata.

MP Dopo *Romeo e Giulietta* avete fatto diversi altri balletti insieme, prima a Parigi poi alla Scala.  
FS Vivevamo tutti a Parigi, e ci chiamò per *La Bella addormentata*, per *Il lago dei cigni* e infine per *La Bayadère*, forse il balletto che ricordo con più emozione, l'ultimo che abbiamo fatto prima che morisse. La sera della prima ero in un palco con lui, ormai stava malissimo: gli erano rimasti solo gli occhi, che non dimenticherò mai, perché quella sera erano felici. Alla fine sul palcoscenico piangevamo tutti: eravamo lì per lui, sapevamo che se ne stava andando. Io stessa avevo avuto molte difficoltà in quella produzione, perché ero caduta in Turchia e avevo dovuto seguire tutte le prove sdraiata su un divanetto che mi avevano preparato in teatro.

MP Ci sono difficoltà specifiche nel realizzare i costumi per un balletto?  
FS La ragione per cui amo il balletto è che hai la possibilità di sbizzarrirti, di inventarti dei mondi più

fantasiosi rispetto all'opera o alla prosa. Ovviamente ci sono delle regole precise, ad esempio a Parigi guardavano scrupolosamente la lunghezza delle gonne, un po' perché le ballerine si devono muovere, un po' perché c'è un rigore da mantenere. Nureyev ovviamente voleva per sé grandi costumi appariscenti. Con lui si poteva osare, fare cose interessanti, stando però sempre attenti che tutto funzionasse complessivamente: non ci si può fissare solo sul costume del protagonista.

MP Tra l'altro il primo spettacolo che lei ha firmato alla Scala è stato proprio un balletto: *Il mandarino meraviglioso* di Bartók, coreografia di Roland Petit, scene di Josef Svoboda e direzione di Claudio Abbado. Era il 1980.

FS Per quello spettacolo avevo fatto delle giacche imbottite che poi hanno cominciato ad andare di moda. Non che l'abbia lanciata io, ma è curioso che poi si siano cominciate a vedere ovunque in giro.

MP Lei a quel punto faceva la costumista già da diversi anni, tra il Piccolo Teatro e lo Schauspielhaus di Zurigo. Come ha iniziato?

FS Sono nata a Roma, ma per ragioni familiari sono cresciuta all'Aquila, una città che mi stava stretta e da cui sapevo che me ne sarei andata. Ero timidissima, così mi iscrissi a una scuola d'arte drammatica per cercare di sbloccarmi. Vinsi una borsa di studio per la televisione a Napoli, con altri attori come Milena Vukotic e Ugo Pagliai. Ma in scena stavo sempre male, ancora adesso non mi piace mostrarmi. La mia maestra di recitazione, Miranda Campa, che per me era una seconda madre, mi seguì a Napoli per starmi vicina. Fu lei a presentarmi Ezio, stavano nello stesso albergo. Lui era lì per girare *Ieri, oggi, domani* con De Sica. Quando tornammo a Roma cominciai a cercarmi. Un giorno mi invitò a visitare la villa di Ponti in cui stava seguendo dei lavori. Quando tornammo indietro vidi che aveva fatto riempire la macchina di fiori.

MP Iniziò subito a lavorare con Frigerio?

FS I primi tempi lo seguivo soltanto, poi capì che poteva affidarmi delle cose. Per imparare a disegnare andai a scuola di nudo: avevo capito che questo lavoro poteva interessarmi. Ezio esitava, ma io ho insistito: essere cresciuta in Abruzzo con un padre siciliano mi ha reso testarda. Così sono diventata sua assistente, e per me è stata una scuola dura, più che per gli altri suoi assistenti.

MP Anche la scuola Strehler è stata dura?

FS Entrambi mi hanno dato molte cose importanti. Ezio la conoscenza dei materiali e la cultura visiva.

Viaggiavamo molto, andavamo nei musei e mi spiegava tutto, mi spingeva a capire e a conoscere. Al Piccolo Teatro seguivo le prove di Strehler, un personaggio difficile da capire perché era sempre lontano e distante, oltre che burbero. Mi sono sempre chiesta come facesse quest'uomo, quasi incapace di dimostrare sentimenti, a tirarli fuori dagli attori in un modo così sottile e intenso. Era davvero incredibile.

MP Tra gli spettacoli più importanti di quegli anni scaligeri si ricordano soprattutto i Mozart diretti da Riccardo Muti: *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*.

FS Che erano tra loro molto diversi. Del resto ogni spettacolo è un mondo, soprattutto per Strehler. Forse il nostro *Don Giovanni* era troppo cupo, Ezio lo ripeteva sempre. *Le Nozze* invece erano uno spettacolo solare, parola che non mi piace perché erano spesso banalizzate, ma non si può definire che in questo modo. Quanto ha dato Ezio a questi spettacoli! Non voglio togliere niente a nessuno, ma la parte visiva era sua. Strehler non sapeva leggere i disegni: ogni volta che vedeva la scenografia costruita restava perplesso, perché se l'era immaginata in un altro modo.

MP Lei e Frigerio avete lavorato con molti altri registi, oltre a Strehler: per esempio con Graham Vick si ricorda l'*Otello* del centenario verdiano.

FS Eravamo andati molto d'accordo. Ma il suo era un altro tipo di teatro, forse aveva bisogno di una scenografia meno strutturata rispetto a quella che Ezio aveva realizzato per *Otello*. Un'altra esperienza importante fu con Werner Herzog, che veniva dal cinema. Un uomo intelligente e simpatico. Per quel *Fidelio* fatto insieme cercava qualcosa di molto forte.

MP A proposito di cinema, non possiamo non accennare al Premio Oscar che ha ricevuto nel 1991, tra l'altro per il suo primo film: *Cyrano de Bergerac* di Jean-Paul Rappeneau. Eravate candidati sia lei sia Frigerio.

FS Fu fortuna. Ma mi dispiacque tanto per Ezio, il suo lavoro non era stato capito: non si erano resi conto che quella scenografia era tutta costruita, tutta inventata. Ci hanno chiesto di restare a Los Angeles, ma era un mondo che non ci interessava, in cui bisogna presenziare a tutti i costi. È come essere ai lavori forzati. Ezio non avrebbe mai potuto vivere così. Comunque la serata degli Oscar fu veramente un'esperienza incredibile, mi ritrovai lì davanti a tutti gli attori che si vedono nei film, vecchi e giovani, che mi sorridevano. Molto bello e molto imbarazzante.

MP Com'era stato vestire Depardieu?

FS Una lotta. Non veniva alle prove. Mi diceva: prendi mio cognato, vesti lui, tanto siamo uguali, poi al massimo c'è la mia sarta che sistema. Poi beveva: un giorno si gonfiava, un altro si sgonfiava. Alla fine del film gli dissi che non avrei mai più fatto niente con lui. Invece mi richiamò per un altro film (*Il colonnello Chabert*, ndr) e quella volta fu più disciplinato.

MP Ci anticipa qualcosa sul *Don Carlo* che farà con Lluís Pasqual?

FS Conosco Lluís da quando era un giovane regista. Abbiamo lavorato con lui in tanti teatri, la Spagna per me ed Ezio era come una seconda casa: Barcellona, Madrid, Siviglia. Posso dire che abbiamo in mente un ambiente molto spagnolo, oscuro e oppressivo. Speriamo. Quando si comincia uno spettacolo si deve essere sicuri che andrà bene. Poi l'agitazione cresce durante le prove. Ma a quel punto è già tardi: devi prepararti al meglio prima.

MP A parte il teatro, sta seguendo altri progetti?

FS Sto lavorando con impegno per realizzare un museo a Erba, la città di mio marito dove abbiamo vissuto in questi ultimi anni. Era l'ultimo sogno di Ezio, un museo a Villa Candiani dove collocare ben tre collezioni: dei busti romani, una quadreria del Novecento da Campigli a Guttuso, e infine i nostri bozzetti e figurini, per far avvicinare anche le nuove generazioni al mestiere del teatro. I lavori sono iniziati quest'estate e termineranno entro il 2025. Poi bisognerà trovare qualcuno che se ne occupi.

— MATTIA PALMA

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



# 03

## CONCERTI

I Cori verdiani  
in Europa con  
Riccardo Chailly

# I CORI VERDIANI IN EUROPA CON RICCARDO CHAILLY



FOTOGRAFIA DI Thies Ritzke



FOTOGRAFIA DI Hans Roggen

SOPRA  
La Elbphilharmonie  
di Amburgo

SOTTO  
Il Concertgebouw  
di Amsterdam

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala tornano in Europa con Riccardo Chailly e Alberto Malazzi per un'importante tournée il cui programma musicale è interamente dedicato a Giuseppe Verdi. Nove date dal 31 agosto al 12 settembre, otto Paesi, due inaugurazioni di stagioni concertistiche, più di 14.000 posti di capienza delle sale internazionali cui si aggiungono gli oltre 13.000 dell'Arena di Verona. Lo scorso febbraio era stata la Filarmonica a viaggiare a Parigi, Colonia, Monaco, Essen, Lussemburgo e Amsterdam, sempre con il Maestro Chailly e un impaginato sinfonico dedicato a Čajkovskij e Prokof'ev, aggiungendo una data a Granada in giugno. Il quadro che si disegna è quello di un ritorno a pieno ritmo dei complessi scaligeri sulle principali piazze europee con un'alternanza di repertorio sinfonico internazionale e patrimonio operistico italiano a rappresentare le radici melodrammatiche ma anche la vocazione cosmopolita dell'Orchestra, che risale a Toscanini. Senza dimenticare il Corpo di Ballo, che accanto alle tappe italiane è stato a Orange lo scorso luglio. Il programma della tournée di settembre, anticipata da un concerto alle Chorégies d'Orange la scorsa estate, riprende l'impaginato di cori e sinfonie tratti dalle opere di Verdi dell'album pubblicato quest'anno da Decca, terza registrazione scaligera di questo repertorio dopo le incisioni del 1971 con Claudio Abbado insieme a Romano Gandolfi per Deutsche Grammophon, e del 1997 con Riccardo Muti e Roberto Gabbiani per EMI. Si ascoltano esempi del percorso compiuto da Verdi nella scrittura corale da *Nabucco* ai *Lombardi*, *Jérusalem*, *Ernani*, *Don Carlos*, *Macbeth*, *Il trovatore* e *Aida*. La tournée s'inaugura giovedì 31 agosto con una tappa italiana a Verona nell'ambito dei festeggiamenti per il 100° Festival all'Arena, ma sabato 2 settembre gli scaligeri sono già in un'altra arena all'aperto, questa volta di acciaio, vetro e cemento, per il Festival di Grafenegg, sulle cui gradinate possono trovare posto 1.700 spettatori cui si aggiungono altri 400 sul prato. Si torna al chiuso lunedì 4 settembre per l'inaugurazione della stagione del Konzerthaus di Vienna, nel grande complesso edificato nel 1913 la cui sala maggiore conta 1.840

posti. Martedì 5 settembre un'altra importante inaugurazione ad Amburgo, dove Chailly e i complessi milanesi aprono la stagione della spettacolare Elbphilharmonie, l'imponente edificio con sala da 2.100 posti progettato da Herzog e de Meuron e inaugurato nel 2017. La tappa successiva, mercoledì 6, è il Concertgebouw della cui orchestra Chailly è stato Chief Conductor dal 1988 al 2004. Inaugurato nel 1888, il Concertgebouw ospita 1.970 spettatori ed è considerato una delle sale con la migliore acustica del mondo. Molto più recente la sala da 1.298 posti della Musikkens Hus (Casa della musica) di Aalborg, in Danimarca, dove gli scaligeri saranno venerdì 8 settembre. Sabato 9 è la volta della magnifica Salle Henry Le Boeuf (2.150 posti), cuore del Bozar di Bruxelles, uno dei primi esempi di centro culturale multifunzionale progettato dal grande architetto Victor Horta e inaugurato nel 1929. Il 9 settembre la Scala si sposta a Lussemburgo per suonare nella Salle de concerts grande-duchesse Joséphine-Charlotte, l'elegante spazio da 1.500 posti inaugurato nel 2005 e di solito chiamato più semplicemente "Philharmonie". Infine il 12 settembre Riccardo Chailly e Orchestra e Coro della Scala segneranno la riapertura dopo la pausa estiva del Théâtre des Champs-Élysées, un gioiello architettonico costruito nel 1913 da un gruppo di artisti (Henry van de Velde, i fratelli Perret, Antoine Bourdelle, Maurice Denis) la cui cifra artistica eclettica e raffinata ha attraversato un secolo, dalla prima de *La sagra della primavera* di Stravinskij e Nijinskij al ruolo centrale nella riscoperta del Barocco anche italiano negli anni di direzione di Dominique Meyer, direttore generale e artistico dal 1999 al 2010. Ma la presenza internazionale della Scala non si limita alle tournée. Anche quest'anno il Teatro sarà impegnato in una serie di presentazioni della Stagione nelle capitali europee e negli Stati Uniti, in collaborazione con le rappresentanze diplomatiche italiane a Vienna, Parigi, Zurigo, Londra, Madrid, Berlino, New York e Washington: obiettivo per il 2023 è la promozione internazionale della piattaforma streaming LaScalaTv, alla vigilia del lancio degli abbonamenti che partirà dal gennaio 2024.

# Stagione Sinfonica 2022/23

16, 18, 19 GENNAIO 2023

FILARMONICA  
DELLA SCALA

RICCARDO CHAILLY  
DANIEL LOZAKOVICH  
*violino*

Pëtr Il'ič Čajkovskij:  
*Concerto* in re magg. per  
violino e orchestra op. 35  
*Sinfonia n. 6* in si min. op.  
74 "Patetica"

15, 16, 18 FEBBRAIO 2023

FILARMONICA  
DELLA SCALA

DANIEL HARDING

Wolfgang Amadeus  
Mozart: *Sinfonia n. 39* in  
mi bem. magg. KV 543,  
*Sinfonia n. 40* in sol min.  
KV 550, *Sinfonia n. 41* in do  
magg. KV 551 "Jupiter"

6, 8, 10 MARZO 2023

FILARMONICA  
DELLA SCALA

LORENZO VIOTTI  
MARC BOUCHKOV  
*violino*

Franz Joseph Haydn:  
*Sinfonia n. 104* in re magg.  
Hob:I:104 "London"

Erich Korngold: *Concerto*  
in re magg. per violino e  
orchestra op. 35

Richard Strauss: *Tod und  
Verklärung* op. 24

24, 27, 28 APRILE 2023

FILARMONICA  
DELLA SCALA

TIMUR ZANGIEV

Pëtr Il'ič Čajkovskij:  
*Sinfonia n. 5* in mi min.  
op. 64

Dmitrij Šostakóvič:  
*Sinfonia n. 5* in re min.  
op. 47

18, 19, 20 MAGGIO 2023

ORCHESTRA  
E CORO DEL TEATRO  
ALLA SCALA

CORO DEL TEATRO  
LA FENICE DI  
VENEZIA

RICCARDO CHAILLY

Gustav Mahler: *Sinfonia  
n. 8* in mi bem. magg.  
"Sinfonia dei Mille"

11, 12, 14 OTTOBRE 2023

FILARMONICA  
DELLA SCALA

ZUBIN MEHTA  
YUJA WANG  
*pianoforte*

Wolfgang Amadeus  
Mozart: *Sinfonia n. 38*  
in re magg. K 504 "Praga"

Olivier Messiaen:  
*Turangalila-Symphonie*  
per pianoforte, onde  
Martenet e orchestra

## Da non perdere

I, 7 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

I nuovi appuntamenti del ciclo di incontri organizzato dagli Amici della Scala con il Teatro sono dedicati al *Barbiere di Siviglia* e alle *Nozze di Figaro*. Il 1 settembre Claudio Toscani tiene una conferenza dal titolo "Il vertice d'un genere secolare", il 7 settembre tocca a Lorenzo Bianconi con l'incontro "Un quasi nuovo genere di spettacolo".

7 SETTEMBRE, ORE 20

FESTIVAL MITO

Il Festival MITO SettembreMusica inaugura il 7 settembre con un concerto dell'Orchestra e del Coro del Teatro Regio di Torino diretto da Wayne Marshall. In programma *Wonderful Town* di Leonard Bernstein in versione da concerto.

10 SETTEMBRE, ORE 20

ORCHESTRA SINFONICA  
DI MILANO

Come da tradizione, la Scala ospita il concerto che inaugura la nuova stagione dell'Orchestra Sinfonica di Milano. Andrey Boreyko dirige un programma che prevede *Das Lied von der Erde* di Mahler e la *Quinta Sinfonia* di Beethoven.

12 SETTEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Per l'incontro di approfondimento dedicato alla ripresa dell'amatissimo *Lago dei cigni* di Rudolf Nureyev è attesa Valentina Bonelli, il cui intervento si occuperà di "Menzogna e sortilegio nel classico imperiale".

17 SETTEMBRE, ORE 20

ZUBIN MEHTA

In occasione del centenario Pucciniano Zubin Mehta dirige la Filarmonica della Scala in un programma che prevede una prima parte dedicata al compositore toscano e una seconda dedicata a Čajkovskij, con la *Quarta Sinfonia*.

## Mostre a Milano

24 GIUGNO – 8 OTTOBRE 2023

FABBRICA DEL VAPORE  
CINA – LA NUOVA FRONTIERA DELL'ARTE

La mostra "Cina – La Nuova Frontiera dell'Arte" rappresenta uno spaccato estremamente importante della scena artistica cinese moderna che, dopo la parentesi provocatoria degli anni Ottanta, torna a fare i conti con la propria storia e la propria cultura, guardando avanti e valorizzando nel contempo l'eredità millenaria della pittura a inchiostro. Fino a poco tempo fa, la Cina sembrava un luogo remoto, distante, misterioso. Rivelandosi, ha improvvisamente sconvolto tutte le gerarchie sin qui consolidate, sia dal punto di vista storico, sociale ed economico che, ovviamente, artistico e culturale. Improvvisamente tutto ciò che accade in Cina riguarda anche il mondo dell'arte. La mostra, pensata per la città di Milano, testimonia questo nuovo percorso, coinvolgendo maestri ormai già consolidati e ricercati come Yin Kun o Xing Jun Qin, Ma Han, Xin Haizhou o il grande Xu De Qi, figlio di una visione Pop che ha marcato pesantemente l'arte cinese degli anni Ottanta e Novanta, ma che ha saputo intelligentemente distaccarsene, imponendo un nuovo filone, definito Pop Ludico.

Beauty and the Beast, Xu De Qi



© Sebastião Salgado/Contrasto

# IL TUO POSTO ALLA SCALA TI ASPETTA: È APERTA LA CAMPAGNA ABBONAMENTI 2023/2024

Con oltre venti diverse formule tra cui scegliere, il Teatro alla Scala offre ai suoi abbonati la possibilità di assicurarsi i migliori posti in sala per gli spettacoli più importanti della Stagione, garantendo un'agevolazione del 20% rispetto al costo dei singoli biglietti.

Il ritorno di *Don Carlo* di Giuseppe Verdi il prossimo 7 dicembre apre ufficialmente la Stagione 2023/2024 del Teatro alla Scala, che propone più di 250 recite tra opere, balletti, concerti e spettacoli per bambini. Per il pubblico più fedele, come ogni anno sono disponibili già dal mese di giugno tutte le formule di abbonamento a data fissa per garantire la miglior scelta dei posti e il miglior prezzo.

Partendo dalle formule più prestigiose – che includono tutte le **14 Prime d'opera** o le **7 Prime di Balletto** della Stagione – l'offerta si articola per un pubblico ampio e diversificato con selezioni di titoli pensate per ogni gusto e preferenza: le due tradizionali opzioni **Opera (10 titoli)** e **Balletto (5 titoli)** privilegiano le nuove produzioni e gli spettacoli mai visti a Milano, mentre le formule miste **Mini (6 titoli)** e **Weekend (5 titoli)** nel fine settimana, ideale per chi viene da fuori città, raccolgono le riprese

## ABBONAMENTI OPERA

Formula Numero titoli	Prime Opera 14	Opera 10	Opera Under30 e 30/35 4
Don Carlo	●	●	
Médéc	●	●	
Simon Boccanegra	●	●	
Die Entführung aus dem Serail	●	●	
Guillaume Tell	●	●	
La rondine	●	●	●
Cavalleria rusticana/Pagliacci	●		●
Don Pasquale	●		
Werther	●	●	
Turandot	●	●	
Il cappello di paglia di Firenze	●		●
L'Oronte	●	●	
Der Rosenkavalier	●		●
Das Rheingold	●	●	

dei classici di repertorio, in maniera complementare alle precedenti. Sul fronte dei concerti si rinnovano le proposte per tutti i cicli: **Stagione Sinfonica, Orchestre Ospiti, Grandi Pianisti e Recital di Pianoforte.**

Per promuovere il coinvolgimento dei giovani e introdurre alla magia della Scala il pubblico del futuro, su tutte queste proposte di abbonamento è valida l'offerta "**Un palco in famiglia**", che permette di portare minori accompagnati al prezzo speciale di 10 euro per i concerti e 15 euro per opere e balletti. Per i ragazzi dai 18 ai 36 anni è pensato invece il Progetto **Under30 e 30/35**, con abbonamenti a data fissa da 4 date praticamente al prezzo di una e con formule Libero da comporre a piacimento.

Vi invitiamo a scoprire tutti gli spettacoli e gli abbonamenti della Stagione 2023/2024 sul nostro sito e nel calendarietto cartaceo. Per richieste di nuovi abbonamenti, sono a vostra disposizione l'indirizzo mail [abbonamento@fondazionealascala.it](mailto:abbonamento@fondazionealascala.it) e il numero telefonico +39 02 99901922 (lunedì/sabato, ore 10/19).

## ABBONAMENTI BALLETTTO

Formula Numero titoli	Prime Balletto 7	Balletto 5	Balletto Under30 e 30/35 4
Coppélia	●	●	
Smith / León e Lightfoot / Valastro	●	●	●
Madina	●	●	●
La bayadère	●		●
L'histoire de Manon	●		●
La Dame aux camélias	●	●	
Tritico Balanchine / Robbins	●	●	

## ABBONAMENTI MISTI OPERA E BALLETTTO

Formula Numero titoli	Mini Turno M 4 opere e 2 balletti	Mini Turno O 3 opere e 3 balletti	Mini Turno N 4 opere e 1 balletto
Simon Boccanegra Opera			●
Cavalleria rusticana/ Pagliacci Opera	●	●	●
Don Pasquale Opera	●	●	●
Il cappello di paglia di Firenze Opera	●		
Der Rosenkavalier Opera	●	●	●
La bayadère Balletto	●	●	●
L'histoire de Manon Balletto	●	●	
Tritico Balanchine / Robbins Balletto		●	



## RUBRICHE

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Ponnelle alla Scala  
**40**

NOTE D'ARCHIVIO  
Callas e Medea:  
genesi di un disco leggendario  
**44**

CONVEGNI  
Istantanee teatrali  
di Filippo Crivelli  
**46**

LIBRI  
Cent'anni di applausi  
a Maria Callas  
**54**

DISCHI  
I colori  
delle Americhe  
**55**

VOCI ALLA SCALA  
La sillabazione  
"socio-culturale"  
di Leo Nucci  
**56**

MEMORIE DELLA SCALA  
Largo ai giovani  
per un *Barbiere* di qualità  
**58**

SCALIGERI  
Marco Fabi  
**61**

# PONNELLE ALLA SCALA

Bozzetto per il chiostro del convento di San Giusto, *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, 1968



La carriera di Jean-Pierre Ponnelle (1932-1988), francese ma cittadino del mondo, ha pochi eguali tra i registi per la mole del lavoro creato e per il rilievo delle sedi che l'hanno accolto. I “suoi” teatri, la Scala, il Metropolitan, la San Francisco Opera, replicano tuttora spettacoli che appartengono alla leggenda.

Artista completo, capace di pensare tutte le dimensioni di un allestimento in rigorosa sintonia con la musica, Ponnelle ha stabilito una pietra miliare nella storia scaligera con le messe in scena rossiniane dirette da Claudio Abbado, ma ha lasciato il suo segno inconfondibile in un repertorio vastissimo, da Monteverdi a Hindemith.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



Bozzetto per i giardini della regina a Madrid, *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, 1968



Bozzetto per un sito ridente, *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, 1968



Figurino per Lindoro, *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini, 1973



Figurino per un eunuco, *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini, 1973



Figurino per Taddeo, *L'italiana in Algeri* di Gioachino Rossini, 1973



AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico. Sono più di 80 le pubblicazioni finora edite, tra collane sullo spettacolo e gli operatori della Scala, testi sulle capitali della musica, su scenografi e costumisti della Scala, sulla sua storia giuridico-economica.

## Note d'Archivio

I tesori musicali  
dell'Archivio Storico Ricordi

# CALLAS E MEDEA: GENESI DI UN DISCO LEGGENDARIO

ARCHIVIO STORICO  
RICORDI

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.

“Con la presentazione ufficiale, che ha avuto luogo ieri, dell'opera *Medea* di Cherubini, si è iniziata l'attività della nostra Casa nel campo della produzione discografica”. È il 3 ottobre 1958 e questo è il messaggio inviato da Casa Ricordi ai responsabili di tutti i propri negozi e succursali nel mondo. Solo un anno prima la stessa Casa musicale rifiutava un'offerta della Perez Trading Company di New York dicendosi non interessata all'acquisto di carta per etichette di dischi in quanto “la nostra Società non è produttrice di dischi fonografici”. Cosa era successo in questo breve arco di tempo?

L'occasione nasce dalla volontà di celebrare i 150 anni dalla fondazione della casa musicale. Si pensa a un concorso per un'opera prima e alla realizzazione di un disco, che dovrà essere registrato con l'apporto dell'Orchestra e del Coro del Teatro alla Scala nello stesso teatro, si pensa alla *Medea* di Cherubini e a Maria Callas come protagonista. Il nome del celebre soprano appare subito, quello del direttore d'orchestra Tullio Serafin poco dopo, le date di prove e incisione sono stabilite in base ai loro impegni e alla disponibilità scaligera; a questi due punti di forza vanno ad aggiungersi passo dopo passo tutti gli altri elementi, a cominciare dalla scelta degli altri interpreti e alla società che realizzerà la registrazione, la statunitense Mercury.

A tessere la trama di accordi e contratti e risolvere sostituzioni e imprevisti sono tre persone: Guido Valcarengi ed Eugenio Clausetti, gerenti di Casa Ricordi, e un giovane, diretto discendente del celebre Giulio Ricordi: Carlo Emanuele Ricordi, conosciuto come “Nanni”. A dare loro un valido supporto dal punto di vista strettamente musicale, nella scelta dei cantanti, nella loro preparazione e nella direzione è il Maestro Tullio Serafin.

L'avventura ha inizio. Le prove in teatro cominciano la sera del 31 agosto 1957 e proseguono fino al 3 settembre; l'incisione inizierà il 14. Qualche giorno prima Serafin è al Teatro di San Carlo di Napoli, dove lo raggiunge una concitata richiesta di aiuto da parte di Clausetti e Valcarengi: è nato un imprevisto, la Callas non può “assolutamente accettare i tagli apporati alla sua parte nella *Medea*, né il taglio del temporale all'ultimo atto. Assicura che su questi punti non è disposta a transigere: ella intende presentare l'opera in America, e desidera che, per quel che la riguarda, la



FOTOGRAFIA DI CARLO CISVENTI

sua parte nel disco corrisponda esattamente a quella che eseguirà sulla scena; non ha nulla in contrario a che altre parti vengano tagliate. La Signora Callas ha dichiarato che questa incisione le costa un gran sacrificio, perché avrebbe assoluto bisogno di riposo”. Il pericolo è che una qualsiasi discussione con lei potrebbe mandare all'aria tutto, è necessario un intervento diretto del Maestro, si appellano “alla Sua comprensione e alla Sua conoscenza degli uomini e degli artisti per evitare questo grosso rischio, e perché voglia studiare una soluzione che, pur mantenendo la durata dell'opera nella misura prevista, rispetti i desideri della Signora Callas”. Il colloquio andò sicuramente a buon fine, visto che il 12 settembre si chiede sempre a Serafin di comunicare l'orario dell'incisione per avvisare Scala e coro.

Dopo l'audizione avvenuta prima del 20 settembre e di cui tutti hanno riportato un'impressione grandiosa

e profonda, e dopo la registrazione scaligera, Nanni Ricordi si occupa della post-produzione, una fase altrettanto delicata, che porterà alla realizzazione del triplo LP e del suo sontuoso cofanetto. Si tratta di uno sforzo produttivo letteralmente senza precedenti per Casa Ricordi, un'avventura discografica che produce un album oggi ritenuto leggendario dai collezionisti e che dà il La all'attività della Dischi Ricordi, etichetta che sotto la guida di Nanni diventerà la casa di molti cantautori italiani.

In considerazione della sua importanza storica, discografica e musicale, l'Archivio Storico Ricordi ha ristampato l'album “*Medea*” nel 2020 all'interno della collana Ricordi Reprints.

— PIERLUIGI LEDDA  
Direttore generale dell'Archivio Storico Ricordi

A DESTRA  
Tullio Serafin dirige l'incisione discografica della *Medea* di Cherubini al Teatro alla Scala per il 150° di Casa Ricordi. Al leggio Maria Callas, 1957. Archivio Storico Ricordi, Milano

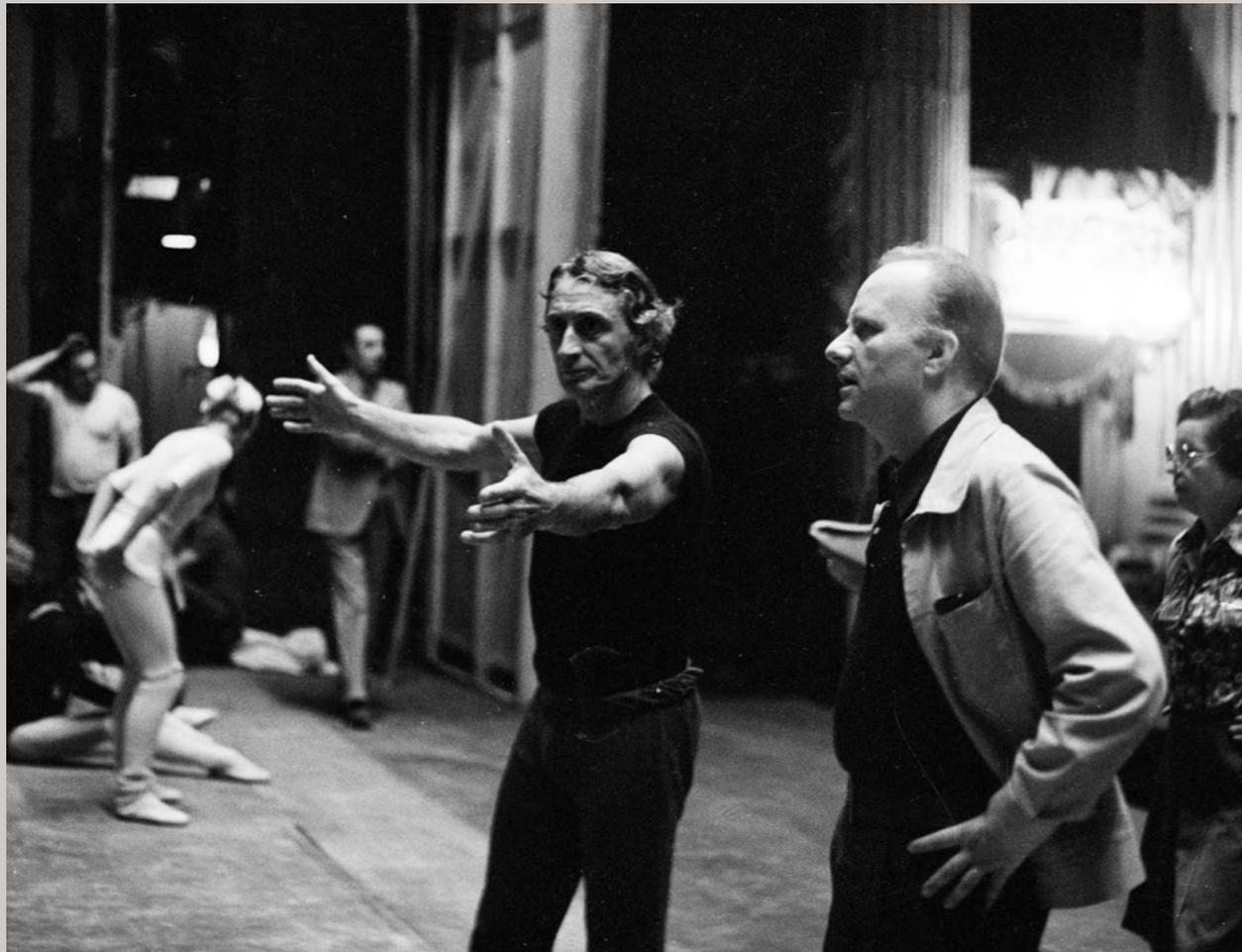
## Convegni

Gli incontri nel Ridotto dei Palchi  
“Arturo Toscanini”

SOTTO  
Filippo Crivelli in prova con Ugo Dell’Ara  
per *Excelsior*, 1974

# ISTANTANEE TEATRALI DI FILIPPO CRIVELLI

Si riportano estratti degli atti del convegno svoltosi lo scorso marzo alla Scala, a un anno dalla scomparsa del regista Filippo Crivelli, personaggio fondamentale del mondo teatrale milanese



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI

Lo scorso 18 marzo si è tenuto nel Ridotto dei Palchi del Teatro alla Scala un convegno per ricordare il regista Filippo Crivelli a un anno dalla scomparsa. Anche nel titolo, “Istantanee teatrali di Filippo Crivelli – Pavarotti, Milva e gli altri”, si è voluta sottolineare l’originalità di uno dei registi più poliedrici del teatro italiano, che ha lavorato con artisti provenienti dai mondi più diversi e apparentemente inconciliabili. Crivelli ha avuto una lunga carriera che lo ha portato nei più importanti teatri d’opera, italiani e non solo, ma per approfondire la sua figura è parso necessario esplorare soprattutto gli altri linguaggi, meno ufficiali, che sapeva mescolare sempre con curiosità e ironia.

Agli interventi di Maurizio Porro, Emilio Sala e Marinella Guatterini, che qui riportiamo, sono poi seguite le testimonianze di Carlo Fontana, Dada Saligeri, Anna Nogara, Rosalina Neri, che mostrano quanto la riflessione sul lavoro di Crivelli sia legata alla vivacità del mondo teatrale milanese, inscindibile dall’identità di questa città.

## El nost Milan, ma del Pippo – di Maurizio Porro

L’intervento di Maurizio Porro si è aperto con una considerazione che è ritornata anche nelle testimonianze: la capacità che Crivelli aveva di costruire solide amicizie con gli artisti, molti dei quali hanno mantenuto con lui un rapporto privilegiato per tutta la vita. Personaggi come Milly, Laura Betti, Milva, Valentina Cortese, Franca Valeri e tanti altri tornavano regolarmente a lavorare con lui, a turno su tutti i palcoscenici di Milano. Crivelli ha affrontato ogni campo dello spettacolo: radio, televisione, prosa, opera, cabaret, operetta e musical, quando ancora si chiamava commedia musicale.

Crivelli era in qualche modo un ossimoro, amava la canzone popolare (*Bella ciao* al Festival di Spoleto del 1964) e la canzone intellettuale (*Canzoni senza festival* al Piccolo Teatro nel 1966), e con la sua carriera ha attraversato tutta la grande storia del teatro italiano. Era una miniera di gossip teatrale, non nel senso di pettegolezzi ma di racconti e curiosità che non conosceva nessuno e da cui si poteva estrarre “il succo di un’epoca”.

Emblematico il ricordo della breve (e sfortunata) esperienza teatrale di Michelangelo Antonioni, di cui Crivelli era assistente quando nel 1957 mise in scena

con Giancarlo Sbragia e Monica Vitti il testo poi divenuto popolarissimo per *Cabaret* di Bob Fosse, *Io sono una macchina fotografica*, seguito da *Scandali segreti* di Elio Bartolini e dello stesso Antonioni. Crivelli sapeva tuffarsi nel passato, in senso non archeologico né museificato, ma per cercare pezzi di storia da inserire in un puzzle in cui gli spettatori riconoscevano qualcosa che li riguardava da vicino.

Non a caso il suo *Milatin Milanon* – nato al Teatro Gerolamo nel 1962, con Milly e Tino Carraro lanciati da pochi anni dall’*Opera da tre soldi* di Strehler, e ancora con Anna Nogara, Sandra Mantovani e un giovanissimo Enzo Jannacci, “scoperto” proprio in quell’occasione – ha avuto ben cinque riprese. Uno spettacolo che guardava un po’ avanti e un po’ indietro attraverso le canzoni, come del resto era avvenuto con le commedie milanesi messe in scena di Ciro Fontana, di Bertini, di Cletto Arrighi, Crivelli percorreva sentieri sconosciuti che dal passato conducevano alle strade della Milano di quegli anni.

E poi c’è naturalmente la sua grande stagione del cabaret, con i mitici recital di Milly, la nostra Piaf, di Rosalina Neri, di Milva, Ornella Vanoni, Mariangela Melato. Ma Crivelli si prendeva anche dei rischi: *Bella ciao* con le canzoni proletarie era uno spettacolo che non sembra così adatto al Crivelli che conosciamo oggi, in cui quasi “rubava” il copyright a Dario Fo e Franca Rame; fu uno scandalo per cui rischiò quasi la galera. Fino all’ultimo la sua curiosità è rimasta insaziabile: continuamente c’erano nuovi progetti, nuove idee e intuizioni. E poi i rapporti con i personaggi che per lui erano delle istituzioni: “la” Fracci, “la” Valeri, “la” Cortese, che fece il suo ultimo spettacolo su Eleonora Duse proprio con Crivelli nel teatrino di via Senato che oggi non c’è più, sempre per rimarcare il rapporto speciale che sapeva creare con i suoi attori e attrici, sebbene fosse tutt’altro che tenero durante le prove. Era una complicità che partiva da una parentesi brechtiana, come a dire: sappiamo che apparteniamo tutti alla stessa baracca. Quindi Crivelli è riuscito a fare di tutto un po’ ma sempre al massimo grado, ma se c’è una cosa che accomuna i suoi lavori è che erano sempre delle scommesse: persino il *Ballo Excelsior*, di cui forse nessuno avrebbe potuto prevedere il successo che ha avuto.



FOTOGRAFIA DI ERO PICCIGLIANI

## L'altra scena di Filippo Crivelli — di Emilio Sala

Nella sua relazione Emilio Sala ha approfondito l'aspetto più trasversale e sperimentale del lavoro di Crivelli, che non solo meriterebbe di essere affrontato oggi secondo una prospettiva teatrologica e musicologica, ma che dovrebbe interessare chiunque si occupi di programmazione artistica e drammaturgia musicale in Italia. La carriera di Crivelli è caratterizzata infatti dalla dirompente forza centrifuga dei suoi progetti, e da una curiosità quasi pulviscolare, vista la scarsa volontà se non incapacità che aveva di approfondire una sola forma di spettacolo: Crivelli sfugge sempre da un'altra parte appena si cerca di collocarlo. Non è eclettismo, ma riguarda in un certo senso il suo essere un "minore": registi come Visconti, Strehler, Ronconi, Zeffirelli erano tutti fortemente caratterizzati, avevano una individualità precisa e riconoscibile. Fanno parte del canone. Crivelli appare oggi importante quanto loro perché appartiene a quella categoria di "minori" che ci costringono a rimescolare le carte. Egli funzionava come una sorta di

catalizzatore, di aggregatore, la cui personalità e poetica era inseparabile dagli incontri artistici che ha avuto e, soprattutto, dall'ambiente in cui è vissuto. Ecco perché il metodo prosopografico è così fondamentale per un personaggio come Crivelli. Ma qual è questo tipo di ambiente?

Crivelli è cresciuto in una famiglia dell'alta borghesia milanese e ha vissuto fino all'ultimo nella casa di famiglia dove era nato: nel suo caso la linea familiare diventa non solo una linea sociale, ma un tipo di cultura. Fin dal suo primo spettacolo, un *péché de jeunesse* di un Crivelli venticinquenne ospitato dal Piccolo Teatro, si intuiscono alcune caratteristiche che saranno sue: si intitolava *Scene d'amore*, ed era un collage, o meglio lui avrebbe detto un "montaggio", di brani giustapposti in modo inaspettato e spiazzante, da Georg Büchner, Jean Anouilh, Michelangelo Buonarroti, Oscar Straus. Subito dopo Crivelli diventa un personaggio scaligero, come assistente di Tatiana Pavlova, di Franco Zeffirelli, di Luchino Visconti, fino al suo debutto a Genova nel 1958 con *La bohème* avvenuto grazie all'amico Zeffirelli, che gli cedette la regia di quella produzione. Da lì il suo ingresso nel circuito ufficiale.

Ma il primo grande successo vero di Crivelli arriva nel 1960 con *Giro a vuoto* insieme a Laura Betti. Era un tipo di spettacolo di canzoni che avrebbe poi ribattezzato "cabaret all'italiana", primo esempio di quello che negli anni Settanta sarebbe diventato il "teatro canzone" di Giorgio Gaber. Il luogo in cui si plasmò questo tipo di spettacolo era il Teatro Gerolamo. Crivelli, con la curiosità che lo caratterizzava, era un esploratore, un investigatore il cui approccio conteneva una componente "filologica", come si vede da alcuni materiali utilizzati insieme a Roberto Leydi nel 1962 per *Milanesin Milanon*, tratti da due concorsi di canzoni milanesi che ebbero luogo dopo l'Esposizione del 1881. Era l'anno del *Ballo Excelsior*, momento in cui Milano cambia completamente la sua autorappresentazione e diventa a tutti gli effetti "capitale morale" del Paese. Si capisce quindi in che senso Crivelli sia stato un catalizzatore: perché ha dato una forma, o meglio un format, a diversi bisogni culturali diffusi che altrimenti rischiavano di disperdersi o di non potersi esprimere.

Un altro stretto collaboratore di Crivelli è stato Gino Negri, che con il suo *Costretto dagli eventi* del 1963, sempre al Gerolamo, avrebbe a sua volta contribuito a questo genere di spettacolo. Sono gli anni in cui si definisce il concetto stesso di cantautore. Sempre nel 1963 Umberto Eco, in un intervento tanto pionieristico quanto illuminante, parla su Sipario di "canzone nuova". C'è una lettera del 1960 ad Anna Nogara di Gino Negri in cui quest'ultimo scrive di aver capito che le sue canzoni sarebbero diventate il nuovo

**Il "sistema aperto Crivelli", a saper entrare nelle sue dinamiche interne, è ricchissimo di implicazioni e di sorprese ancora tutte da (ri)scoprire**

melodramma: aveva scoperto un modo per riprodurle in serie, e infatti scrisse quasi una canzone al giorno per un anno, arrivando a partecipare nel 1961 al Festival di Sanremo. È a questo affascinante sottobosco musicale e teatrale "milanese" che la figura di Crivelli ha dato una forma peculiare e una rilevanza anche storiografica irrinunciabili. Basti pensare agli "spettacoli di canzoni" che ha interpretato Milly sotto la guida di Crivelli. Il primo, sempre al Gerolamo, nel 1963.

Ma in che modo questo "sistema aperto Crivelli" riguarda la Scala? La ragione è che in quegli anni l'istituzione scaligera svolgeva una funzione essenziale alla quale oggi sembra avere purtroppo del tutto derogato: quella di contenere uno spazio dedicato a dare valore e spicco a queste esperienze apparentemente marginali di cui si nutrivano però — eccome — anche gli spettacoli più ufficiali e canonici. Questo spazio era la Piccola Scala, palcoscenico "sperimentale" che ospitava le opere fuori repertorio e le opere contemporanee. La sua perdita ha prodotto un danno evidente non solo alla cultura milanese ma anche all'istituzione scaligera.

A proposito di un'opera fuori dal repertorio messa in scena da Crivelli e che circolò molto, *Lo speciale* di Haydn su libretto di Goldoni, c'è una curiosità che vale la pena sottolineare. In quegli stessi anni Visconti lavorava a *L'impresario delle Smirne* con musiche di scena di Nino Rota, personaggio legatissimo a Milano essendo milanese di origine. Nelle musiche di scena di Rota scritte per lo spettacolo di Visconti si trova una canzone aggiunta, tratta proprio da un'aria dello *Speciale*, "È un non so che l'amor", che Rota riutilizzerà poi per il valzer del *Padrino*. Si può quindi dire che forse Crivelli, grande appassionato di Nino Rota, abbia indirettamente contribuito a questa scelta, perché è stato lui ad aver rimesso in circolo *Lo speciale*. Questo per ribadire che il "sistema aperto Crivelli", a saper entrare nelle sue dinamiche interne, è ricchissimo di implicazioni e di sorprese ancora tutte da (ri)scoprire.

SOPRA  
Filippo Crivelli, Ugo Dell'Ara,  
*Excelsior*, 1974

# E un giorno mi chiamò Remigio Paone — di Marinella Guatterini

Il più grande successo di Filippo Crivelli è stato senza dubbio il revival del *Ballo Excelsior*, il cosiddetto “ballo grande” di Luigi Manzotti del 1881. Crivelli aveva sempre nutrito una speciale passione per il Manzotti. Quando era ancora un bambino, suo nonno, Ettore Baldini, fondatore della casa editrice Baldini & Castoldi, lo portava al Teatro Gerolamo a vedere la versione di *Excelsior* dei famosi marionettisti Carlo Colla & Figli. Purtroppo, negli anni della sua giovinezza e prima maturità, era ancora diffuso in molte storie della danza un modo inopportuno di raccontare la stagione del balletto italiano della fine del XIX secolo – in particolare la trilogia di Manzotti, composta, oltre che da *Excelsior*, da *Amor* (1886) e *Sport* (1897) –, un'epoca descritta come il momento più basso della coreutica nel nostro Paese, capace di guastare il gusto del pubblico che, infatti, pochi anni dopo, avrebbe rifiutato le novità apportate dai Ballets Russes di Sergej Djagilev.

In realtà la storia scaligera ha sempre mostrato un pubblico amante dei balli *à grand spectacle*, e con folte masse in scena. Basti ricordare i coreodrammi di Salvatore Viganò, i suoi *Titani* (1819), il suo ambizioso *Le Creature di Prometeo* nato a Vienna (1801) e ripreso al Teatro alla Scala nel 1813 con il titolo di *Prometeo*, soprattutto con una parte della musica originale espressamente scritta da Beethoven. Un florilegio, prediletto da Stendhal anche per le scenografie di Alessandro Sanquirico, che ha modellato lo sguardo e la cultura degli spettatori scaligeri. Inoltre, nei testi che disprezzano l'era manzottiana, o ne sorridono, ciò che più appare fuori luogo sono i paragoni internazionali. Scorretto, a nostro avviso, mettere a confronto un coreografo con una tensione etico-politica come quella di Luigi Manzotti con Marius Petipa, cioè con il coreografo ciakovskiano per eccellenza, fondatore del tardoromanticismo che vuole la definizione di balletto classico. Manzotti era un artista calato nel suo tempo, i suoi ideali politici e sociali si riversavano con naturalezza nella danza, e la via da lui seguita, con la sua capacità creativa geometrica e un formalismo a orologeria, fu poi a posteriori quella della rivista (da noi), del music-hall in Inghilterra, del musical negli Stati Uniti, che gli deve pure le invenzioni del cinema acquatico, ad esempio di Busby Berkeley. Si tratta di generi non paragonabili.

La fortuna di *Excelsior* non conobbe eguali nella storia del balletto italiano: in Francia fu persino costruito un teatro apposta per portarlo in scena, il Teatro Edel. Quando si cominciò a rappresentare in tutto il mondo, Manzotti fu costretto a crearsi una corte di coreologi – ossia di riproduttori di coreografie – che seguissero le varie riprese internazionali.

Quando, in occasione del Maggio Musicale Fiorentino del 1967, il suo sovrintendente, Remigio Paone, decise di riportare alla luce *Excelsior*, il contesto storico era depresso. Nell'anno precedente, Firenze era stata devastata da un'alluvione che aveva richiamato da tutto il mondo e tutta Italia gli “angeli del fango” per salvare la città. Paone pensò di donare alla città ferita e rabbuiata uno spettacolo che sollevasse gli animi. Puntò sul revival di *Excelsior* e per convincere tutti, maestranze del Teatro Comunale comprese, della bontà della sua scelta, chiamò Filippo Crivelli. Il fantastico terzetto di autori: Ugo Dell'Ara per la coreografia, Giulio Coltellacci per la scenografia e Fiorenzo Carpi per la musica, nel poco tempo che Paone concesse alla sua sfida – solo tre mesi –, aveva necessità di un regista che coordinasse il lavoro di artisti, tra l'altro attivi in città diverse – Dell'Ara tra Palermo e Milano, Coltellacci a Roma, Carpi a Milano.

Durante la lavorazione il progetto subì molte modifiche: Paone voleva Rudolf Nureyev per il ruolo dello Schiavo, ma dovette ripiegare su Attilio Labis, che si rivelò perfetto. Anche per il personaggio della Luce sorsero problemi. Paone insisteva nel voler ingaggiare una diva del cinema: i nomi in lizza erano Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Gianna Maria Canale, Lisa Gastoni, ma tutte rifiutarono. Fu Crivelli a suggerire il nome di Ludmilla Tchérina, protagonista di *Scarpette rosse*. Ballerina bellissima ma ormai matura, la Tchérina accettò a patto di poter danzare ancora una volta sulle punte.



La storia scaligera ha  
sempre mostrato un  
pubblico amante dei balli  
*à grand spectacle*, e con folte  
masse in scena

SOPRA  
Luciano Pavarotti, Filippo Crivelli, Paolo Grassi,  
Luisa Miller, 1976



FOTOGRAFIA DI ERO PICCAGLIANI

SOPRA  
Milva, *Diario dell'assassinata*  
di Gino Negri, 1978

A DESTRA  
Laura Zannini, Arturo Testa,  
*Pollicino* di Hans Werner Henze, 1989

**Colse bene lo spirito di *Excelsior* Roberto Leydi, scrivendo che un posto d'onore spettava a questo revival “tra le piccole cose del passato che ci sono care e non butteremo mai via”**



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

I racconti della rivalità tra la Tchérina e Carla Fracci, che interpretava la Civiltà, riferiti da Crivelli suonavano, a distanza, esilaranti: ma anche per lui impegnato pure a coinvolgere mille diverse sartorie per i costumi, la tensione dovette essere altissima. Alla fine il successo per l'*Excelsior 2* fu travolgente: duecento recite solo a Firenze. Ne colse bene lo spirito Roberto Leydi, l'etnomusicologo amico di Filippo, scrivendo che un posto d'onore spettava a questo revival: “tra la bottiglia dell'alkermes e i ritratti di re Umberto e della regina Margherita, tra le piccole cose del passato che ci sono care e non butteremo mai via e le testimonianze di costume che non narrano la storia con la s maiuscola, ma le aspirazioni ed emozioni minute quanto autentiche della vita di ogni giorno”. Una curiosità vale la pena di essere rivelata. Oltre a occuparsi, in specie dopo la scomparsa di tutti i suoi autori, delle molteplici riprese di *Excelsior*, ormai passato dal 1978 sotto l'egida scaligera, Crivelli coltivava l'idea di riprendere *Sport*, altro balletto di Manzotti ideato dopo le Olimpiadi del 1896. Manzotti aveva capito che la borghesia si stava gradualmente abituando all'allenamento e alla pratica quotidiana di

diversi sport, così costruì una fragile storiella con dei bellissimi quadri che, nell'idea di Crivelli, si potevano riprendere anche con maggiore libertà rispetto al meticoloso lavoro fatto per *Excelsior*, quando Dell'Ara si recava al Museo Teatrale alla Scala per consultare lo splendido *Souvenir Excelsior* di Giovanni Cammarano con notazioni disegnate e autografe della coreografia originale. Insieme predisponemmo vari progetti, e una lista di *metteur en danse* importanti e adatti a uno *Sport* moderno. Purtroppo Crivelli non è riuscito a veder realizzato questo progetto.

— A CURA DELLA REDAZIONE

# CENT'ANNI DI APPLAUSI A MARIA CALLAS



Il tenore Giacomo Lauri Volpi scrive nel suo diario il 26 febbraio 1950: “Bisogna aver sentito Maria Callas per capire che Bellini ebbe ragione di affidare la parte a una voce complessa”. E ancora, parlando di stile, portamento, forza di concentrazione, aggiunge che tutto ciò raggiunge “in questa donna un’efficacia non comune”. Lauri Volpi quella sera vide e ascoltò la *Norma* in una poltrona di platea alla Scala. Il prossimo 2 dicembre cadranno i cent’anni dalla nascita di questa cantante lirica che più di ogni altra ha popolato cronache artistiche e inchieste mondane, facendo parlare di sé dal Dopoguerra agli anni Settanta. Non mancano certamente libri su di lei; tuttavia dovendo indicare una guida che non si smarrisca nei dati, anzi li ordini valorizzando l’essenziale, segnaliamo il saggio di Alberto Bentoglio, che traccia un profilo della Callas attraverso i registi con i quali collaborò. Una scelta che permette di focalizzare le qualità della cantante (dal magistrale controllo della voce a un’eccezionale presenza scenica) e la sua capacità di calarsi nell’anima dei personaggi. Registi come Pasolini o Visconti, Zeffirelli o Pavlova lasciarono una traccia indelebile con indicazioni e consigli in un’artista che sapeva restituire più del previsto. Il libro di Bentoglio reca anche qualcosa in più, offrendoci una ricostruzione della Milano della Callas o dei magici momenti che furono le prime di Visconti alla Scala. Le pagine corrono sui palcoscenici del mondo, si soffermano su personaggi mitici – da Norma a Tosca a Medea – che nella voce e nelle interpretazioni di questa donna sembravano quasi voler ripensare le loro tragedie. Certo, non mancano notizie sul “rendez-vous” mancato con Pasolini e su altri interrogativi che non è possibile elencare. Ripensare Maria Callas attraverso i registi è come ricostruire un avvenimento storico con la moviola per cogliere le verità che sempre si celano nei fatti. Bentoglio ci ha riconsegnato una cantante che si è trasformata in mito e che il mondo continua – anche senza rivederla in scena – ad applaudire.

— ARMANDO TORNO  
Giornalista, saggista e conduttore radiofonico. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna “Lecture e note al Museo”



Alberto Bentoglio

*Maria Callas*

pp. 124  
Carocci Editore  
euro 13

# I COLORI DELLE AMERICHE



Nuovo direttore principale dell’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, il colombiano Andrés Orozco-Estrada è atteso alla Scala il 30 settembre per *Le nozze di Figaro*. Per conoscerlo meglio, è interessante dare uno sguardo alla sua recente discografia, che spazia da lavori settecenteschi (*Die Schöpfung* di Haydn) a rarità novecentesche come il *Concerto per violino* di Ginastera inciso nel 2022 con Hilary Hahn. Al Novecento è dedicato anche il magnetico album *Music of the Americas*: significativamente al plurale, perché l’America esplorata non coincide solo con gli Stati Uniti (Bernstein e Gershwin), ma anche con il Centro America e il Sudamerica. Il Messico, in particolare, è rappresentato dall’ipnotico brano che apre il cd, *Sensemayá* di Silvestre Revueltas (1899-1940). Assistente di Carlos Chávez, con cui poi rompe i rapporti, proveniente da una famiglia di artisti, Revueltas ebbe una vita breve, segnata negli ultimi anni dall’alcolismo. Autore di numerosi lavori orchestrali, balletti, colonne

Andrés Orozco-Estrada

*Music of the Americas*

Houston Symphony Orchestra  
Pentatone



sonore, il compositore messicano sigla con *Sensemayá* un capolavoro basato su ritmi e timbri ispirati a culti religiosi afro-cubani preservati dagli schiavi d’America, e nello specifico alla figura del mayombero, esperto di erbe medicinali che mette in atto il sacrificio di un serpente consacrato alla divinità Babalù. Con 27 strumenti a fiato e 14 a percussione in organico, Revueltas costruisce un climax reso con impressionante slancio e ricchezza coloristica dalla Houston Symphony diretta da Orozco-Estrada. Particolarmente pregnante è l’accostamento con le Danze sinfoniche da *West Side Story* di Bernstein, del 1961: proprio l’anno successivo, infatti, Lenny incise *Sensemayá*. In comune con Revueltas vi è la capacità di unire complessità compositiva e immediata seduzione: pagine come *Somewhere*, *Mambo o Rumble* sembrano ricordarci che piacere fisico e piacere intellettuale vanno di pari passo nei grandi compositori e ci consentono di pensare a Bernstein come al Čajkovskij del XX secolo. Oltre al melos sensualissimo, Orozco-Estrada sembra evidenziare anche la sottile malinconia che pervade queste *Danze*, in fondo più tormentate in rapporto alla gaudente *Belle Époque* evocata da Gershwin in *An American in Paris*. Scendendo verso l’Argentina di Piazzolla, *Tangazo*, del 1970, dialoga con il senso di oscuro mistero di *Sensemayá*, smentendo completamente il cliché che vede in Piazzolla un compositore “leggero”. Disco spettacolare e profondamente acuto nelle connessioni: un viaggio del corpo e della mente.

— 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”

## Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Nella sua interpretazione del Figaro rossiniano, Leo Nucci si fa portavoce di un'intera classe sociale

Come da retaggio storico, implicito nella commedia musicale settecentesca, il rapporto fra la musica e la parola rimane centrale nella scrittura rossiniana delle opere buffe, sebbene nell'ottica di una nuova prospettiva. Rossini, nel *Barbiere di Siviglia*, riesce a elaborare un modernissimo modello di comicità in cui il testo letterario, che è concepito con la stessa modalità contrappuntistica della scrittura musicale, pone l'attenzione sul suono della parola, sia nelle parti cantate sia nel dialogo dei personaggi. La linea melodica belcantistica si arricchisce del virtuosismo certosino e complesso della sillabazione rapidissima, che caratterizza molte arie del "melodramma buffo" in questione. A tal proposito si prende in considerazione l'aria "Largo al factotum" di Figaro, consolidata nell'interpretazione di Leo Nucci. Al di là delle indiscutibili qualità vocali, Leo Nucci si contraddistingue per l'incredibile longevità della sua carriera artistica. Dopo aver vinto nel 1967 il concorso al Teatro Lirico Sperimentale Adriano Belli di Spoleto, proprio interpretando Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, per alcuni anni abbandona i ruoli di solista ed entra nel Coro del Teatro alla Scala. Ripresi gli studi di canto, nel 1973 esordisce nel ruolo di Rigoletto, che diventerà il suo cavallo di battaglia. Il 30 gennaio 1977 debutta alla Scala ancora nel ruolo del Figaro rossiniano, quindi all'Arena di Verona, nei panni di Mercutio in *Roméo et Juliette* di Gounod. Da qui prende il via

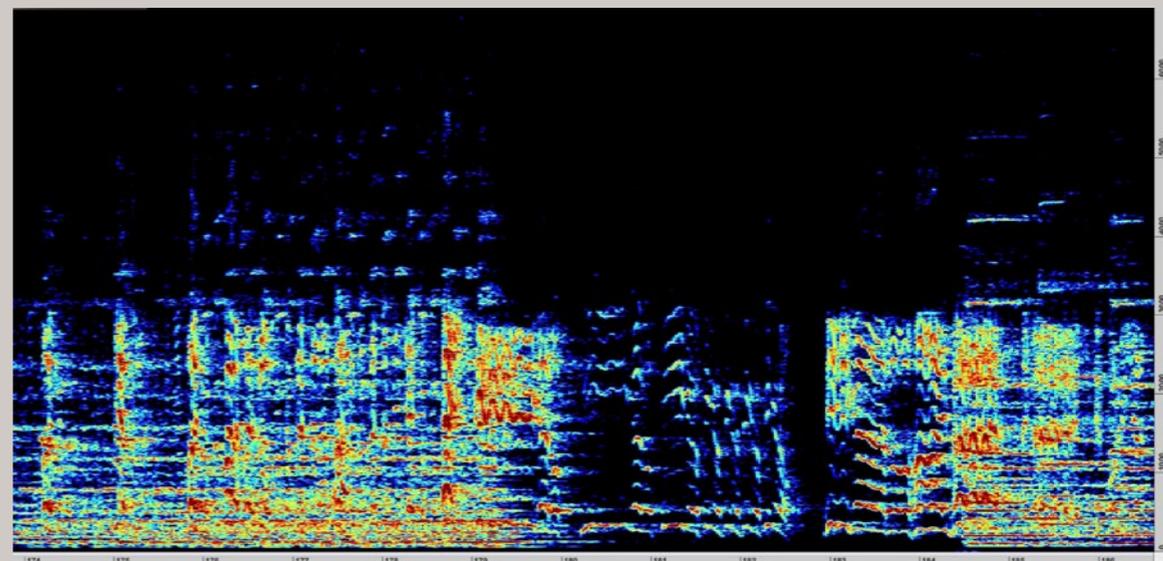
# LA SILLABAZIONE "SOCIO-CULTURALE" DI LEO NUCCI



la sua carriera internazionale, che lo porta negli anni successivi a Londra, New York, Parigi, Tokyo e via via in tutte le principali piazze operistiche. Specializzato in ruoli verdiani - ne ha ben 19 nel suo repertorio - Leo Nucci in oltre cinquant'anni di carriera ha interpretato Rigoletto in quasi 600 rappresentazioni ufficiali e Figaro in circa 300. Con il Teatro alla Scala, tra il 1977 e il 2020, conta 276 apparizioni in 23 titoli ed è stato 46 volte Rigoletto, 28 Figaro nel *Barbiere*, 23 Giorgio Germont nella *Traviata*, 21 Simon Boccanegra. A Figaro Nucci restituisce una caratura di spessissima entità artistica e sociale. La sua capacità di modulare il colore in base alle azioni che svolge, così come ai nomi che cita o alle frasi degli interlocutori di cui riporta i dialoghi, rappresenta una duplice abilità interpretativa. Da un lato la flessibilità del timbro nella

Leo Nucci, *Il barbiere di Siviglia*, 1983

FOTOGRAFIA DI LELLIE MASERCI



caratterizzazione di sé e degli altri personaggi citati nelle sue arie, dall'altra l'intelligenza sociale di saper distinguere - e dunque collocare - i ruoli delle differenti classi sociali, attribuendo a ciascuno di essi un suono appropriato. La stessa dualità si coglie nella flessibilità del gesto vocale col quale Nucci si destreggia tra un fraseggio perfetto e la resa di una comicità che non cade mai nel ridicolo. Ma il ruolo di Figaro, barbiere, factotum e faccendiere, scaltro e intraprendente, che si destreggia abilmente nella società elencando nella sua celebre aria quanti lo cercano e quanti lo vogliono, è tutt'altro che semplice da gestire per la molteplicità di elementi psicologici, tecnici e stilistici richiesti da tale scrittura. Nello spettrogramma notiamo la perizia tecnica di Leo Nucci nella sillabazione rapidissima al momento dell'enunciazione ripetuta del suo bel nome: "Figaro". La definizione dei piccoli tratti ricurvi indica ogni qualvolta Nucci intona il suo nome a ripetizione, creando delle perfette microstrutture. Non si rileva una grande energia nelle frequenze, come quando viene eseguita una frase legata o una messa di voce, ma la capacità articolatoria dell'enunciazione lirica in quel passaggio è la traccia di un profondissimo lavoro tecnico, specialistico, che lascia esterrefatti. Tuttavia, le tre sillabe: Fi-ga-ro, di cui si compone la microstruttura di cui analizziamo il suono e

l'andamento del canto, vengono eseguite senza rotture, ben legate, con una velocità che richiede un comportamento vocale molto preciso sia nella meccanica, sia nella gestione del fiato e delle risonanze. La ripetizione della parola, invece, è un movimento che inizia, finisce e si ripete. La complessa drammaturgia del *Barbiere di Siviglia* scolpisce nello spazio e nel tempo il modello di una società a cavallo fra un realismo parossistico e satirico che segna la fine della monarchia francese, con ritmo e virtuosismo che aiutano ad analizzare ogni epoca di passaggio. In questo schema la linea del canto acquisisce la connotazione di "vocalità culturale", strettamente interconnessa al senso della parola, sia nel significato dei termini, sia nel significante delle azioni che vi conseguono in scena. In questa maniera il suono non è più inteso solo come suono, ma si trasforma in un risonare collettivo attraverso il quale l'interprete vocale si fa portavoce dei valori sociali, della sofferenza e della comicità che ne allevia le pene. "Cantare vuol dire mettere se stessi a disposizione di quei signori lì!", afferma Nucci indicando il pubblico in una bellissima intervista.

— 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  
Si pone l'attenzione, al centro dello spettrogramma, sulla ripetizione delle microstrutture relative alla parola "Figaro" nell'aria "Largo al factotum" interpretata da Leo Nucci

Registrazione: Milano, CTC (Centro Telecinematografico Culturale), febbraio 1982 / Sony Music Entertainment Orchestra del Teatro alla Scala Direttore: Riccardo Chailly Ingegnere del suono: Michael Gray Produttore: David Mottley Supervisione: Alberto Zedda

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

# LARGO AI GIOVANI PER UN BARBIERE DI QUALITÀ

*Il Barbiere* rossiniano è stato spesso nella storia scaligera un'importante occasione per giovani interpreti, fin dal tempo dei Cadetti della Scala. Anche per due grandi nomi come Luigi Alva e Paolo Montarsolo

Ancora una volta il palcoscenico della Scala viene messo a disposizione dei giovani dell'Accademia, con un titolo che è già stato il trampolino di lancio di alcuni giovani cantanti lirici: *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, opera tra le più amate e divertenti del repertorio, è andata in scena per il "Progetto Giovani" nel settembre 2005, nel celeberrimo allestimento di Jean-Pierre Ponnelle del 1969. Gli interpreti erano i giovani cantanti lirici dell'Accademia del Teatro alla Scala, allora seguiti dalla severa e intransigente Leyla Gencer.

Andando indietro nel tempo e riguardando la locandina dell'allestimento del 1969, tra gli interpreti si leggono i nomi del tenore Luigi Alva e del basso Paolo Montarsolo, il primo nel ruolo del Conte d'Almaviva e il secondo nel ruolo di Don Basilio, guidati dalla bacchetta del Maestro Claudio Abbado. Entrambi si erano perfezionati alla Scuola dei Cadetti della Scala, come cita un documento del 1955 in cui, ancora allievi, i due giovani cantanti si esibirono per un concerto in una tournée ad Amburgo.

Per ripercorrere la carriera e la formazione di Luigi Alva si deve partire dal lontano 1953, quando gli venne assegnata una borsa di studio dal Governo peruviano, per cui venne in Italia per un corso di perfezionamento nel canto che effettuò a Milano sotto la guida del baritono Emilio Ghirardini. Nel 1954 debuttò al Teatro Nuovo nella *Traviata* e risultò vincitore al Concorso di Vercelli. Nello stesso anno fu chiamato a far parte del Centro di perfezionamento per Cantanti lirici della Scala, ma solo nel dicembre del 1954 superò l'audizione entrando a far parte del Centro in modo definitivo.



FOTOGRAFATA DI Erio Piccagliani

SOPRA  
Luigi Alva, Paolo Montarsolo,  
*Il barbiere di Siviglia*, direzione  
di Claudio Abbado, regia,  
scene e costumi di Jean-Pierre  
Ponnelle, 1969

A PAGINA 60  
Bozzetto di Jean-Pierre  
Ponnelle per *Il barbiere  
di Siviglia*, 1969



Il 14 gennaio del 1955 sostenne un'audizione alla presenza di Victor de Sabata come riconferma al Centro, e già nel novembre del 1955 fu scritturato dalla Scala per la stagione operistica. Nel 1956 debuttò con *Il barbiere di Siviglia* nel ruolo del Conte d'Almaviva con niente meno che Callas, Gobbi e Rossi Lemeni, sotto la direzione di Carlo Maria Giulini.

Paolo Montarsolo, invece, era già nella Scuola di perfezionamento per giovani artisti lirici della Scala durante la tournée a Parigi del 1953, come si evince dalla stessa locandina. Parigi accolse con tanto entusiasmo i giovani cantanti lirici; lo testimoniano gli articoli di rassegna stampa del periodo. Scriveva *Le Figaro*: "La Scala di Milano, per paura di vedere sguarnita la sua troupe leggendaria, prepara delle riserve per il futuro. Attualmente, questi cadetti della Scala si stanno esibendo sulle scene degli Champs-Élysées. Questi studenti sono in grado di insegnare a molti insegnanti! Mi hanno ricordato *Le Bourgeois gentilhomme*: 'questo tipo di scolari ne san più dei maestri...'" Si deve proprio a questa tournée il nome "Cadetti della Scala", perché furono i parigini a definirli così. A Parigi non trovarono solo un nome, ma anche una conferma di una giusta fisionomia e di interessanti risultati. Paolo Montarsolo era già presente tra gli allievi nella Stagione 1949/1950, quando si ebbe la prima trasformazione del corso e quando furono chiamati alla direzione della Scuola Franco Capuana e all'insegnamento di arte scenica Riccardo Picozzi.

Nel 1951 altra trasformazione: la Scuola da biennale diventò triennale e si stabilì che, alla fine dei tre anni di corso, gli allievi più meritevoli venissero ingaggiati dal Teatro con un contratto di rappresentanza. Paolo Montarsolo, alla fine dei suoi studi, firmò proprio questo tipo di contratto.

Il bozzetto dell'allestimento del *Barbiere* firmato da Jean-Pierre Ponnelle, conservato nell'Archivio del Teatro alla Scala, evidenzia, come si può vedere, tutto lo spazio scenico, delineando solo il boccascena, perché in questo allestimento lo spazio scenico è occupato da un girevole, dove ogni spicchio rappresenta ora la piazza, ora la bottega di Figaro con le sue parucche, ora la camera di Rosina, ora la casa di Don Bartolo e via via i vari ambienti protagonisti dell'opera. Con un po' di fantasia si può pensare a uno spazio lasciato vuoto proprio per la formazione di giovani interpreti in cerca della loro dimensione e, un giorno, anche della loro fama, come è accaduto spesso in passato.

— LUCIANA RUGGERI  
*Archivio Storico Artistico*

## Scaligeri

Le persone  
che fanno la Scala



## MARCO FABI

Dopo oltre vent'anni di esperienza in televisione, Marco Fabi segue oggi l'ambizioso progetto della piattaforma streaming LaScalaTv

Non c'è dubbio che LaScalaTv sia una delle più importanti novità scaligere degli ultimi anni, che consente di trasmettere le produzioni del Teatro in tutto il mondo. A sorvegliare la tecnica di questa macchina complessa è stato chiamato Marco Fabi, che da più di vent'anni lavora nel mondo delle trasmissioni televisive.

MP Ci racconti come sta andando il progetto della ScalaTv.

MF La mia collaborazione con la Scala è iniziata dopo che l'infrastruttura era stata creata, perché c'era bisogno di qualcuno che la facesse funzionare. In pratica mi occupo della manutenzione dell'impianto, che è piuttosto complesso, con nove telecamere e diverse aree tecniche e informatiche che devono essere sempre efficienti per i tanti professionisti che ci lavorano: cameraman, regista, assistente alla regia, *vision engineer* e così via. L'impianto è ovviamente all'avanguardia per poter portare avanti un progetto molto ambizioso ma necessario, oggi più che mai: fino a pochi anni fa non si contavano molti creatori

di video, oggi al contrario con uno smartphone può produrlo praticamente chiunque. È un processo di democratizzazione del video. Quello che però non è cambiato è il contenuto di qualità.

MP Come si fa a ottenere questa qualità in una ripresa teatrale?

MF Il teatro, per sua stessa natura, non è un luogo semplice da portare in video: ad esempio, ci sono vincoli di spazio, esigenze di illuminazione specifiche. Il nostro scopo è cercare di far sentire il più possibile lo spettatore in teatro, fare in modo che il filtro tecnologico che sta fra il teatro e lo spettatore sia il meno invasivo possibile. Prima di ogni *live* facciamo almeno due registrazioni, i cameraman individuano le migliori inquadrature e movimenti di camera seguendo le prove, e anche noi in regia impariamo direttamente dal palco quello che avviene, per riuscire a prevedere ad esempio tutti i cambi di luminosità e di temperatura colore. Ovviamente il lavoro del teatro deve svolgersi senza interferenze, siamo noi che dobbiamo adattarci alle esigenze teatrali, non il

contrario, perlomeno nella maggior parte dei casi. Il video deve essere al servizio dello spettacolo.

MP E finora come è andata?

MF Devo dire molto bene. Siamo soddisfatti del risultato, tenuto conto che anche noi, come gli artisti in scena, siamo sempre in diretta: la parte tecnica ha risposto egregiamente, tutta la squadra è in costante crescita e abbiamo raggiunto un livello eccellente di sinergia. Insomma, il *workflow* funziona. Durante i *live* anche il nostro lavoro, un po' come avviene sul palcoscenico, non prevede una seconda chance; quindi, è molto importante che tutto funzioni al primo colpo. Abbiamo anche iniziato a mandare in onda delle grafiche, e possiamo offrire dirette dai ridotti durante gli intervalli, con delle interviste.

MP In che modo pensa si svilupperà il progetto?

MF Ci sono alcuni miglioramenti in atto. In primo luogo, stiamo passando da nove a tredici telecamere per rafforzare la regia. Due delle camere aggiuntive saranno fisse, le altre due saranno mobili e le potremo utilizzare in contesti diversi: per i balletti o per i *live* dai ridotti. Ci piacerebbe aumentare la qualità sia dell'audio sia del video. Stiamo valutando se si possa offrire già dal prossimo anno un prodotto non solo in 4K ma in HDR, con un coinvolgimento dello spettatore ancora maggiore. Inoltre, ci piacerebbe dare supporto video anche ad alcune delle tantissime e preziose attività che ci sono in teatro: dai concerti di musica da camera alle conferenze.

MP Ci racconta qual è stato il suo percorso prima di arrivare a collaborare con la Scala?

MF Mi sono trasferito a Milano da Urbino nel 2000 perché volevo lavorare nel mondo del *broadcast*, interessandomi fin da subito alla parte tecnica: allora come oggi volevo capire come funzionano le cose. La mia carriera si è sviluppata poi all'interno di aziende che fanno tuttora *System Integration*, avendo la fortuna di lavorare per grandi emittenti.

MP Qual è la differenza tra fare questo lavoro in televisione e in teatro?

MF Per fare un esempio, in televisione – soprattutto quelle medio-grandi – ci sono più studi. Quindi si hanno spesso a disposizione degli interi sistemi di backup: se serve una manutenzione all'interno degli impianti in un determinato studio, si può spostare la produzione in un altro spazio. Alla Scala, ma ovviamente anche in tanti altri contesti simili, non esiste nessun "palco" di backup: bisogna incastrare tantissime attività in tempi molto stretti, per di più in un ambiente che, essendo un monumento storico, non nasce certo per ospitare cavi e dispositivi come i

“Penso che in futuro la trasmissione degli spettacoli sarà un modo fondamentale per diffondere cultura e aiutare le istituzioni teatrali ad avere ricavi anche in maniera diversa dalla loro attività consueta”

nostri. Sono ambienti che hanno una complessità intrinseca che va rispettata, perché l'obiettivo principale di questo luogo è e deve rimanere la rappresentazione sul palcoscenico: il video viene dopo. Ma il livello delle competenze e della collaborazione che ho incontrato alla Scala ha reso semplice il nostro lavoro.

MP Lei immagina che questa attività di produzione video sarà sempre più diffusa in tutti i teatri?

MF Magari con un impianto di base, meno complesso di quello utilizzato in Scala. Ma sì, penso che sarà un modo fondamentale per diffondere cultura e aiutare le istituzioni teatrali ad avere ricavi anche in maniera diversa dalla loro attività consueta. Oltretutto non va sottovalutata la potenzialità dei progetti educativi che lo streaming permette, che andando avanti saranno sempre più centrali.

— MATTIA PALMA

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



**TEATRO ALLA SCALA**  
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

**SETTEMBRE 2023**  
dal 1 al 15

VENERDI 1 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Opera</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini
LUNEDI 4 ore 20 Prima rappresentazione Abb. Prime Opera	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pido Regia di Leo Muscato Scenari di Federica Parolini Costumi di Silvia Aymonino Luci di Alessandro Verazzi Coreografia di Nicole Kehrberger Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
MERCOLEDI 6 ore 20 Fuori abbonamento	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pido Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
GIOVEDI 7 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Opera</i> <b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart
GIOVEDI 7 ore 20 Riservato Biglietteria presso: Teatro dal Verme Via S. Giovanni sul Moro 2 Tel. +39.02.87905211 biglietteriamito@ipomeriggi.it www.mitosettebremusica.it	<i>Festival MTO SettembreMusica</i> <b>Wonderful Town</b> di Leonard Bernstein Direttore Wayne Marshall Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino Alysha Umphress, Lora Lee Gayer, Ben Davis, Ian Virgo, Adrian Der Gregorian Esecuzione in forma di concerto
VENERDI 8 ore 20 Turno N	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pido Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
DOMENICA 10 ore 20 Fuori abbonamento	<b>Orchestra Sinfonica di Milano</b> Direttore <b>Andrey Boreyko</b> <b>Tuomas Katajala</b> , tenore <b>Georg Nigl</b> , baritono <i>Musiche di Mahler, Beethoven</i>
LUNEDI 11 ore 20 Turno M	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pido Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
MARTEDI 12 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> <b>Il lago dei cigni</b> di Petr Il'ic' Cajkovskij
MERCOLEDI 13 ore 20 Fuori abbonamento	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pido Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
VENERDI 15 ore 20 Prima rappresentazione Abb. Prime Balletto	<b>Il lago dei cigni</b> di Petr Il'ic' Cajkovskij Coreografia e regia di Rudolf Nureyev Direttore Koen Kessels Scenari di Ezio Frigerio Costumi di Franca Squarciapino Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala

La Biglietteria è aperta dal lunedì al sabato dalle 12 alle 18.  
La Biglietteria è inoltre aperta a partire da 2 ore prima dello spettacolo fino a 10 minuti dopo l'inizio.  
Informazioni: tel. 02/2003744 - Il Teatro della Scala su Internet: [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING s.r.l.



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

**SETTEMBRE 2023**  
dal 16 al 30

SABATO	16	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Coreografia e regia di Rudolf Nureyev Direttore Koen Kessels Scena di Ezio Frigerio Costumi di Franca Squarciapino Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
LUNEDÌ	18	ore 20	<i>Progetto Accademia</i> <b>Il barbiere di Siviglia</b> di Gioachino Rossini Direttore Evelino Pidò Regia di Leo Muscato Scena di Federica Parolini Costumi di Silvia Aymonino Luci di Alessandro Verazzi Coreografia di Nicole Kehrerberger Solisti, Orchestra e Coro dell'Accademia Teatro alla Scala
MARTEDÌ	19	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
MERCOLEDÌ	20	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
GIOVEDÌ	21	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
VENERDÌ	22	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Olga Smirnova, Jacopo Tassi
SABATO	23	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
LUNEDÌ	25	ore 20	<i>Invito alla Scala pr Giovani e Anziani</i> <b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
MARTEDÌ	26	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Olga Smirnova, Jacopo Tassi
MERCOLEDÌ	27	ore 20	<b>Il lago dei cigni</b> di Pëtr Il'ic Čajkovskij Direttore Koen Kessels Corpo di Ballo del Teatro alla Scala Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
SABATO	30	ore 19.30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore Andrés Orozco-Estrada Regia di Giorgio Strehler ripresa da Marina Bianchi Scena di Ezio Frigerio Costumi di Franca Squarciapino Luci di Marco Filibeck Coreografia di Frédéric Olivieri Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Bdebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Paleier, Paolo Nevi, Mariya Tamiguchi, Ludovico Ravizza

La Biglietteria è aperta dal lunedì al sabato dalle 12 alle 18.  
La Biglietteria è inoltre aperta a partire da 2 ore prima dello spettacolo fino a 10 minuti dopo l'inizio.  
Informazioni: tel. 02/72003744 - Il Teatro della Scala su Internet: [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING s.r.l.

# TEATRO ALLA SCALA



# UN PALCO IN FAMIGLIA

## 22/23



I ragazzi fino a 18 anni entrano accompagnati a un prezzo ridottissimo.  
Scopri le offerte su tutti gli spettacoli su [teatroallascala.org](http://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