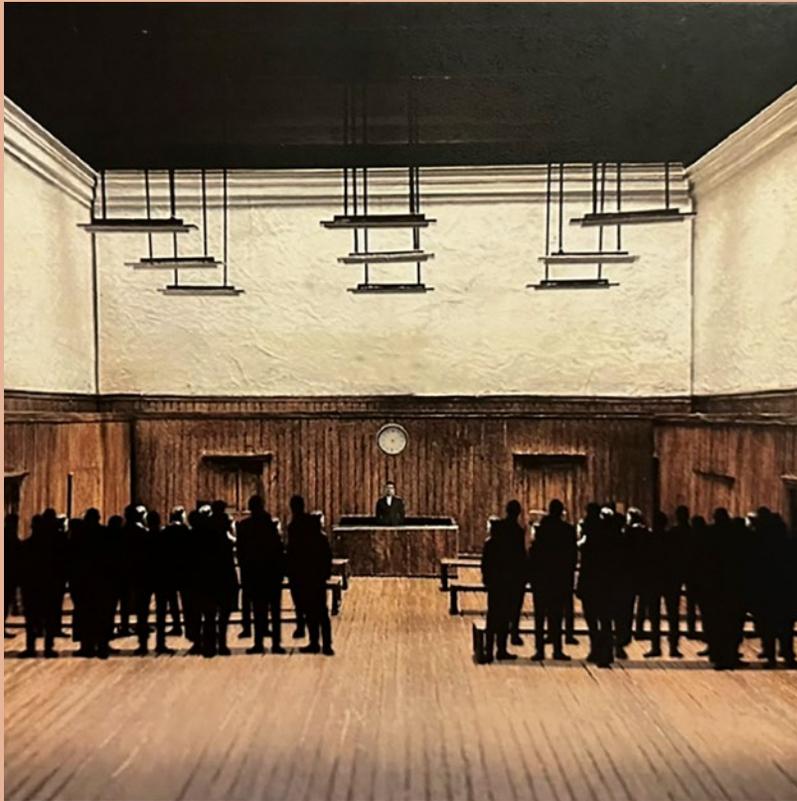


# LA SCALA



10/23



Rivista del Teatro

Simone Young, Robert Carsen, Zubin Mehta,  
Andrés Orozco-Estrada, Reid Anderson,  
Jon Vickers, Beatrice Staccini

OTTOBRE 2023



**TEATRO ALLA SCALA**  
Fondazione di diritto privato

**La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:**

**FONDATORI DI DIRITTO**  
Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

**FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI**  
Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

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

**FONDATORI SOSTENITORI**  
Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica  
Edison - Giorgio Armani

**FONDATORI ORDINARI ED EMERITI**  
SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

---

**SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA**  
Intesa Sanpaolo

---

**PARTNER e FORNITORI UFFICIALI**  
Rolex - BMW - 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

*Peter Grimes* è il tredicesimo titolo operistico portato sul palcoscenico del Piermarini da Robert Carsen, il secondo di Britten. Dal folgorante esordio con *Les dialogues des Carmélites* di Poulenc nel 2000 con Riccardo Muti sul podio, i milanesi hanno visto spettacoli diversissimi: la lancinante essenzialità dell'allestimento acquatico di *Kát'a Kabanová* con Gardiner, lo sberleffo politico di *Candide*, le geometrie del desiderio di *Alcina*, la vertigine del teatro in *Don Giovanni* e *Les contes d'Hoffmann*, quella del cinema nella *Fanciulla del West*, il chiacchiericcio crudele della provincia anni '50 in *Falstaff* fino all'amara commedia del potere e dei sentimenti nel recente *Giulio Cesare* di Händel. A unire un materiale così eterogeneo, un controllo minuzioso, analitico del dato musicale e drammaturgico, che da un lato genera una presa di distanza e per così dire un'ironia interna che prepara e precede lo humor sempre (o quasi) presente nelle regie di Carsen, e dall'altro permette di scendere in profondità mantenendo scorrevolezza e fluidità narrativa. Per questo ogni ritorno di Carsen sul nostro palcoscenico è da attendere con trepidazione. Secondo titolo di Britten, si diceva, ma diversissimo dal primo, che era il *Midsummer's Night Dream* nella produzione di Aix-en-Provence e Lione con coreografia di Matthew Bourne: una festa di comicità e tenerezza. Qui i colori sono quelli dell'opprimente "borough" di Crabbe, il destino quello di isolamento e solitudine di Grimes: Carsen ne ha parlato in un'intervista a Mattia Palma, mentre la direttrice Simone Young, al lungamente dovuto debutto scaligero, si addentra nella partitura insieme a Liana Püschel. L'altro titolo operistico del mese, primo in ordine cronologico, è la ripresa dell'allestimento strehleriano delle *Nozze di Figaro*, che compie cinquant'anni: il capolavoro di un maestro della regia, nato per i palcoscenici parigini e sconvolgente allora tanto per la cura maniacale

di ogni dettaglio e in particolare – al tempo non sempre usava – dei recitativi, quanto per la forte impronta politica: colpì nel 1973 Figaro che nell'aria d'apertura bastona l'abito del conte. Ce ne ha parlato il direttore Andrés Orozco-Estrada in dialogo con Carlo Mazzini. Anche la Stagione di Balletto segna il ritorno di un classico e ricorda un cinquantenario, quello della scomparsa del maestro del balletto narrativo John Cranko. Dal 5 novembre va in scena *Oregon*, con protagonisti nelle diverse date Roberto Bolle e Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko e Martina Arduino, Marco Agostino e Vittoria Valerio, Gabriele Corrado e Alice Mariani, ripreso ancora una volta da Reid Anderson, che è stato direttore artistico a Stoccarda e approfondisce con Vito Lentini la figura artistica e umana del coreografo. Un altro sguardo in avanti sulla Stagione offre la rubrica sull'Archivio Ricordi, dedicata questo mese ai seguaci italiani di Wagner, tra i quali l'autore dell'*Amore dei tre re* Italo Montemezzi, e recante la sigla prestigiosa di Gabriele Dotto. La scorsa estate è mancata Renata Scottò, un'artista la cui lezione rimasta imprescindibile sulle due sponde dell'Atlantico è occasione per riflettere su quale possa e debba essere l'apporto di un'interprete non solo alla riuscita di uno spettacolo, ma alla comprensione stessa del pezzo. Lo spiega da par suo Francesco Maria Colombo, che al grande soprano è stato unito da lunga amicizia. Chiude il numero l'intervista scaligera del mese, che in questo caso diventa racconto dell'ultima tournée: protagonista è Beatrice Staccini, che tra i suoi compiti presso la Direzione artistica ha l'impegno di organizzare trasferte e coproduzioni.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

«Quando le maree si ritraevano e,  
nella giornata afosa, / i banchi fangosi  
trovavano la via fra alti spruzzi, /  
[...] lì gettando l'ancora Peter Grimes  
sceglieva di nascondersi agli uomini»

— DA *THE BOROUGH*, GEORGE CRABBE

## LA SCALA

Rivista del Teatro 10/23  
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: Bozzetto di Gideon Davey  
per *Peter Grimes*, Prologo, 2023

# 01

## OPERA

Le nozze  
di Figaro  
7

L'opera  
non è un museo  
8

Peter Grimes  
13

Metafisica Marina  
14

Grimes l'escluso  
19

Peter Grimes  
alla Scala  
23

# 02

## BALLETTO

Onegin e l'eredità  
di John Cranko  
30

# 04

## RUBRICHE

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Clerici alla Scala  
46

NOTE D'ARCHIVIO  
Sulle orme del Tristano  
50

RICORDO DI  
RENATA SCOTTO  
La Diva  
dei due mondi  
52

VOCI ALLA SCALA  
Il canto  
dei dannati  
54

LIBRI  
Il punto su Puccini  
56

DISCHI  
Sulla strada tra  
Garnier e Comique  
57

MEMORIE DELLA SCALA  
Lo strano caso  
di Jon Vickers  
e del signor Grimes  
58

SCALIGERI  
Beatrice Staccini  
61

# 03

## CONCERTI

Mehta torna  
a Messiaen  
40



Bozzetti di Gideon Davey per *Peter Grimes*,  
sopra Prologo, sotto Atto 2 Scena 2, 2023

# O I

## OPERA

Le nozze  
di Figaro  
7

L'opera  
non è un museo  
8

Peter Grimes  
13

Grimes l'escluso  
15

Metafisica Marina  
18

Peter Grimes  
alla Scala  
23

# LE NOZZE DI FIGARO



Anna-Doris Capirelli, Luca Micheletti, 2021

*Le nozze di Figaro* ci hanno messo un po' a insediarsi nel cartellone scaligero. Arrivarono presto, nel 1815, con la concertazione di Alessandro Rolla; ritornarono però soltanto un secolo dopo, nel 1905, con Cleofonte Campanini. Il vero e proprio radicamento nella sala del Piermarini avvenne tuttavia soltanto a partire dalla produzione diretta nel 1928 da Richard Strauss. Dal 1981 *Le nozze di Figaro* hanno il volto, splendido, della geniale regia di Giorgio Strehler, un classico scaligero che ha girato il mondo e, superati i quarant'anni, non mostra nemmeno una ruga. Una regia di genio è ciò che merita il capolavoro realizzato a Vienna nella primavera 1786 da Mozart (all'ultimo lustro della sua esistenza mortale, benché non potesse certo immaginarlo) e Da Ponte, capolavoro che quest'ultimo ben a ragione definì con orgoglio, nella prefazione al libretto, «un quasi nuovo genere di spettacolo». Non cessa infatti di stupire l'operazione con cui i due artisti, alla prima delle tre collaborazioni che fruttarono in meno d'un lustro anche il *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, tradussero per il teatro d'opera l'allora recente (scritta in realtà un decennio prima, ma permessa sulle scene solo dopo una lunga quarantena), salace e controversa commedia di Beaumarchais. Com'è noto, si tratta del seguito di quel *Barbiere di Siviglia* intonato quattro anni prima da Paisiello (titolo di grande successo anche a Vienna sin dal 1783, che dovette giocare un ruolo non piccolo nella scelta mozartiana delle *Nozze*)

e trent'anni più tardi da Rossini. Nella nuova commedia la vicenda prende una piega non poco inquietante: ad anni di distanza, infatti, il Conte, immemore dell'antica passione, spasima ora per la promessa sposa di Figaro, su cui intende esercitare, senza nemmeno troppa discrezione, alcuni suoi diritti feudali. Temperata giudiziosamente la componente di critica sociale (anche per aggirare la censura, che non permetteva l'allestimento della commedia in prosa), concentrata l'attenzione su una frastagliata casistica dell'eros (coniugale, adulterino, adolescenziale...), a Vienna i due artisti orchestrano al ritmo mozzafiato d'una "folle journée", come recita il sottotitolo della commedia originaria, un potenziale emotivo debordante, traducendolo in azione scenica inquieta e concitata, ricca di suspense e colpi di scena, culminante in concertati memorabili (un terzetto, un sestetto, due grandi finali), mentre le pagine solistiche proiettano un intenso fascio di luce su ciascun personaggio, in un'ampia gamma di registri, dal comico al sublime. Ogni pagina musicale si dimostra così un numero da equilibrista in cui il senso del teatro della commedia originaria è restituito fedelmente secondo una logica e dei mezzi squisitamente musicali.

— RAFFAELE MELLACE

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

# “L’OPERA NON È UN MUSEO”

Intervista ad Andrés Orozco-Estrada  
di Carlo Mazzini

**Il direttore colombiano Andrés Orozco-Estrada riprende lo storico allestimento di Strehler del capolavoro mozartiano e riflette su come intendere la prassi storica per un’orchestra moderna**

Un titolo cardine del repertorio d’opera, una produzione che ha fatto la storia e un direttore celebrato nei più importanti teatri del mondo: Andrés Orozco-Estrada, 45 anni, fresco della nomina come Direttore Principale dell’Orchestra RAI di Torino, ci racconta il suo legame con *Le nozze di Figaro*, ma anche di come una regia così radicata in un teatro possa rappresentare una risorsa per una storia che, seppur confinata nelle vicende nel castello del Conte di Almaviva, in realtà è profondamente universale.

CM Sembra che sia un momento di particolare vicinanza tra lei e l’Italia: la nomina come direttore dell’Orchestra RAI, il debutto operistico in Scala. È un momento particolarmente felice tra lei e il nostro Paese?

AOE Sì, lo è assolutamente. Ho lavorato per molti anni in Italia, ma quello di adesso è un momento davvero speciale: non solo per il mio nuovo meraviglioso ruolo con l’Orchestra della RAI a Torino, ma anche per il mio ritorno alla Scala. Sono davvero felice di poter tornare a lavorare con l’Orchestra del Teatro – cosa che avevo già fatto in passato sul repertorio sinfonico – perché per me è molto importante cimentarmi con loro nel repertorio operistico.

CM Aveva già affrontato *Le nozze di Figaro* in passato?

AOE Non ho mai diretto quest’opera in un grande teatro, e questo rende sicuramente il momento particolarmente importante per me. Ad ogni modo, conosco molto bene questo lavoro, che ho eseguito in molte occasioni e combinazioni diverse, sia in masterclass, che in piccoli teatri. L’ultima volta è stata in Colombia l’estate scorsa. Posso dire quindi di avere senz’altro una connessione molto forte con l’opera, sulla quale ho anche un piccolo aneddoto: quando mi trasferii a Vienna, più di vent’anni fa, il primo lavoro al quale andai ad assistere dal vivo fu proprio le *Nozze* ed è, sin da allora, un’opera che amo dall’inizio alla fine.

CM È un titolo importante, con una lunga tradizione: come ha deciso di affrontarlo?

AOE Ovviamente io ho la mia idea di interpretazione e di stile, che tiene conto anche dei cambiamenti, di cui Nikolaus Harnoncourt è stato il precursore, che sono stati introdotti negli ultimi decenni nel modo in cui si esegue Mozart e lo stile classico. La cosa più importante, però, nella mia preparazione di uno spettacolo come questo, è creare un vero lavoro di insieme tra tutte le parti: con il cast, ma anche nel rapporto con l’orchestra. È fondamentale trovare il modo, quindi, di fare una sintesi tra le mie idee e quelle degli altri artisti impegnati in questa produzione e di valorizzare nell’esecuzione elementi come la tradizione





Julia Kleiter, 2021

propria dell'Orchestra della Scala. Il mio obiettivo, alla fine, è ottenere che tutto suoni trasparente e leggero, e che l'opera abbia una personalità con la quale ciascuno dei musicisti e degli artisti impegnati in questa produzione possa sentirsi connesso.

CM In merito alla prassi storicamente informata – e non a caso ha citato Nikolaus Harnoncourt –, come lavorerà con l'orchestra da questo punto di vista? Cercherà un equilibrio tra le prassi dell'epoca e l'orchestra moderna?

AOE Se volessi eseguire Mozart davvero secondo la prassi storica, avrei bisogno di un'orchestra diversa, con strumenti d'epoca. E non è il nostro caso, non è l'orchestra che ho a disposizione per questa produzione. Bisogna ricordare, però, che lo stesso Harnoncourt diresse le *Nozze* a Salisburgo – e tanto altro – con i Wiener Philharmoniker, che non suonano strumenti storici. Quindi, più che cercare di applicare un equilibrio tra l'orchestra tradizionale e le prassi storicamente informate, ho imparato da queste ultime l'importanza della trasparenza e dell'idea che ogni parte della musica debba essere resa con la chiarezza più assoluta. Oltre a questo, di Harnoncourt apprezzo molto il fatto che alla fine il risultato artistico non riguardi solo la teoria o la tecnica, quanto piuttosto le emozioni e la capacità dell'orchestra e di tutto il palcoscenico di esprimersi insieme.

CM La trasparenza rappresenta una delle grandi difficoltà della musica di Mozart, che è un meccanismo perfetto e fragilissimo. Quali sono le altre grandi difficoltà di una partitura come questa?

AOE Ci sono molti elementi che sono delle sfide, nelle partiture di Mozart. I recitativi accompagnati, ad esempio, hanno un elemento di imprevedibilità che può variare di recita in recita, e il direttore deve essere flessibile e molto reattivo nell'adattarsi. Anche i tempi sono una grande difficoltà in Mozart, e quella del tempo giusto non è una scelta da fare solo sulla partitura, ma anche considerando il tempo interiore che ogni cantante ha in relazione alle proprie arie e al proprio personaggio, e che scoprirò solo lavorando con loro. Adattarsi all'acustica, poi, sarà altrettanto difficile: ascoltando le registrazioni dal vivo di alcune *Nozze* eseguite in Scala, è facile notare che ci siano molti piccoli problemi di insieme. Questo mi fa immaginare che l'acustica del Teatro sia una sfida e che, come succede in tutti i teatri del mondo, i cantanti rischiano di restare indietro rispetto all'orchestra perché non sentono con chiarezza la pulsazione, ed è un ulteriore elemento di imprevedibilità. L'ultima grande sfida è quella di riuscire a mantenere viva la tensione in tutta l'opera e che, nonostante la sua lunghezza, anche il pubblico possa percepire la storia in maniera organica e naturale.

CM In merito alla regia, cosa significa per un direttore avere a che fare con una produzione storica come quella di Strehler? Incide sulla drammaturgia o comunque su come si affronta l'opera?

AOE Innanzitutto, credo che l'allestimento di Strehler sia non soltanto tradizionale, ma un classico vero e proprio: questo aiuta senz'altro molto la musica, perché ogni personaggio è caratterizzato e si riesce a comprendere molto bene, e trovo meraviglioso questo suo aspetto. D'altro canto, però, questa produzione ha ormai più di quarant'anni, e alcuni dei temi che si affrontano al suo interno non sono più attuali come lo erano quando è stata concepita. In una nuova produzione cercherei anche di essere controverso, di evidenziare questi aspetti. La grande sfida che abbiamo davanti è quella di evitare il rischio che questa regia sembri un museo: tutti noi amiamo i musei e la tradizione, ma sarà fondamentale far sentire il pubblico partecipe alla storia che raccontiamo e far percepire quest'opera come viva.

CM E in particolare, qual è la sua idea dell'opera? La sua lettura?

AOE Dobbiamo ricordare che *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais, ossia il testo da cui deriva il libretto, all'epoca della prima uscita creò un grande scandalo. Per questo credo che sia importante cercare di tratteggiare la complessità di ogni personaggio, tramite la musica e in particolare tramite la vocalità. Vorrei realizzare delle *Nozze* che non siano soltanto belle e leggere, ma in cui ci siano anche sentimenti profondi: non deve essere assolutamente una lettura superficiale. Credo che, lavorando con questo meraviglioso cast, riusciremo a trovare i colori giusti affinché il pubblico, dopo ogni recita, possa tornare a casa sentendo che i problemi e i conflitti a cui ha assistito sul palcoscenico sono in realtà quelli che affronta nella sua vita di tutti i giorni.

CM Nell'ambito della sua formazione, ha sempre avuto un legame così stretto con l'opera?

AOE Si può dire di sì, perché la mia prima attività musicale fu in Colombia da bambino in un coro, quindi la vocalità è stato il primo aspetto della musica che ho incontrato. Subito dopo, verso i 14 anni, ho iniziato a dirigere e quando ho capito che sarebbe stata la mia carriera, mi sono trasferito a Vienna per seguire le orme di grandi direttori come Abbado o Mehta. È stato solo dopo questo trasferimento che ho iniziato a occuparmi di opera seriamente: fino ad allora, per esempio, non avevo mai assistito dal vivo a una vera produzione. *Le nozze di Figaro* sono legate a questo mio percorso in maniera molto stretta: non solo sono state la prima opera che ho seguito dal vivo, ma anche la prima opera che ho diretto, seppur

in forma di concerto con un'orchestra di studenti. Da allora non ho mai smesso di occuparmi di opera in festival e teatri: prima in Austria, e poi con la maggior parte delle orchestre che ho diretto nel corso della mia carriera. Insomma, amo così tanto l'opera che ne vorrei sempre di più!

— CARLO MAZZINI

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

30 SETTEMBRE, 4, 7, 10, 13, 17, 20 OTTOBRE 2023

Wolfgang Amadeus Mozart

## LE NOZZE DI FIGARO

Opera buffa in quattro atti  
Libretto di Lorenzo Da Ponte

Produzione Teatro alla Scala

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia  
Teatro alla Scala

DIRETTORE Andrés Orozco-Estrada  
REGIA Giorgio Strehler  
ripresa da Marina Bianchi  
SCENE Ezio Frigerio  
COSTUMI Franca Squarciapino  
LUCI Marco Filibeck  
COREOGRAFIA Frédéric Olivieri

CAST  
*Conte d'Almaviva* / Ildebrando D'Arcangelo  
*Contessa d'Almaviva* / Olga Bezsmertna  
*Susanna* / Benedetta Torre  
*Figaro* / Luca Micheletti  
*Cherubino* / Svetlina Stoyanova  
*Marcellina* / Rachel Frenkel  
*Don Bartolo* / Andrea Concetti  
*Don Basilio* / Matteo Falcier  
*Don Curzio* / Paolo Nevi  
*Barbarina* / Mariya Taniguchi  
*Antonio* / Lodovico Filippo Ravizza  
*Due contadine* / Silvia Spruzzola, Romina Tomasoni

MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi

# PETER GRIMES



FOTOGRAFIA DI ERIO PECAGLIANI

John Maguire, Jon Vickers, direzione di Colin Davis, regia di Elijah Moshinsky, 1976

Ancora in autoesilio negli Stati Uniti, prima di far ritorno nel Regno Unito, Benjamin Britten scopre in un articolo di Edward Morgan Forster un autore, George Crabbe, un “entirely English poet”, che l’afferra come un nodo alla gola, suscitandogli un’urgente nostalgia dell’Inghilterra e dei suoi ambienti, naturale e umano. In particolare, l’immaginazione è sollecitata da un poema di Crabbe, *The Borough*, ambientato sulla “lugubre ed eccitante” costa inglese di Aldeburgh. (Nel giugno 1947 Britten si sarebbe trasferito con Peter Pears proprio ad Aldeburgh, in un vecchio mulino prospiciente il mare in cui organizzarono per un decennio un singolare festival musicale). Per un musicista affascinato in quegli anni dai canti di taverna e dalle *ballads* di amore maledetto e fedeltà incondizionata, la tentazione di restituire un’immagine musicale di quegli ambienti era irresistibile. Ricavatone un libretto da Montagu Slater, che ne ha articolato la vicenda in un prologo e tre atti, l’opera celebrò il 7 giugno 1945 la riapertura, dopo cinque anni di guerra, di uno dei più antichi teatri di Londra, il Sadler’s Wells Theatre, suscitando immediatamente grande interesse nel mondo musicale. Il compositore stesso ne parlò nella conversazione *The Artist and his Medium: Composer and Listener*. Franco Abbiati ne pubblicò in Italia una precocissima guida all’ascolto, a Milano nella collana “Guide musicali” dell’Istituto

d’Alta Cultura, già nel 1947, all’indomani dell’allestimento scaligero della Stagione 1946/47. Stazione fondamentale, il primo titolo importante, nella luminosa carriera operistica di Britten, che aveva esordito nel 1941 alla Columbia University di New York con l’opere *Paul Bunyan*, eccezionalmente *Peter Grimes* è un’opera senza eroi. È piuttosto la storia di un mostro e della sua genesi in seno alla società, una comunità che si rivela una specie di laboratorio in cui il mostro prende forma. La vicenda dell’“eroe” eponimo si configura così come una *via crucis*, anzi una progressiva discesa agli inferi. Storia di una diversità all’interno di una società ostile, *Peter Grimes* mette in scena una vicenda severa, scabrosa, dalle implicazioni inquietanti, che dimostra chiaramente l’impegno morale e civile dell’artista. Ha scritto, probabilmente a ragione, Graham Elliott: “*Peter Grimes* non è una parabola cristiana – non vi è evidente redenzione – ma è una parabola morale, dalle implicazioni cristiane e dalla forte connotazione cristiana”. Sul piano musicale l’opera potrà intercettare i gusti più diversi degli spettatori, grazie alle peculiarità della scrittura vocale di Britten e alla glauca fascinazione dei sinfonici *Sea Interludes*.

— RAFFAELE MELLACE

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

# METAFISICA MARINA

**Intervista a Simone Young  
di Liana Püschel**

Stacanovista. Così si definisce la direttrice australiana Simone Young, ricercata dai più prestigiosi teatri del mondo per il carisma e l'attenzione per i dettagli. Il suo curriculum racconta la storia di un'artista di talento e di una coraggiosa apripista: dopo aver collaborato appena ventenne con autorevoli Maestri, come Daniel Barenboim, è stata la prima donna a dirigere la Wiener Staatsoper e, successivamente, i Wiener Philharmoniker; inoltre dal 2019 è direttrice principale della Sidney Symphony Orchestra. Questo mese Simone Young esordisce alla Scala con un titolo che le è particolarmente caro, *Peter Grimes* di Benjamin Britten.

LP Quali sono le sue aspettative in vista del debutto scaligero?

SY Nei miei quasi trent'anni di carriera ho diretto a Vienna, Berlino, Parigi, New York, Sidney... Credo che la Scala sia uno dei pochi grandi teatri d'opera in cui non avevo ancora lavorato: questa occasione per me è un sogno che diventa realtà. Inoltre, il cast che avrò a disposizione è eccezionale. Conosco tutti i cantanti e ho già collaborato con molti di loro; per esempio, con Nicole Car, che è australiana come me e che sarà Ellen, abbiamo eseguito di recente la *Seconda Sinfonia* di Mahler a Sidney. Il grande basso inglese Peter Rose non solo ha lavorato molte volte con me

**La direttrice australiana Simone Young debutta alla Scala con il primo capolavoro teatrale di Britten, un'opera in cui "il profumo del mare si sente ovunque"**

nei maggiori teatri tedeschi e austriaci, ma è anche un mio caro amico. Brandon Jovanovich e Ólafur Sigurdarson sono riconosciuti interpreti wagneriani e ritengo che saranno perfetti nei panni di Peter Grimes e di Balstrode.

LP Di quest'opera è in commercio un'incisione del 1958 con la direzione dell'autore e con Peter Pears, il primo interprete di Grimes, nel ruolo di protagonista. Questo disco è stato un punto di riferimento per lei?

SY È sempre interessante ascoltare un'incisione curata dal compositore. Britten in particolare è stato un grande musicista, pianista e direttore. Pears, a sua volta, aveva qualcosa di speciale nella voce e, in quanto amico e compagno di Britten, percepiva la musica in modo molto personale. Però anche Jon Vickers è stato un famoso interprete di Peter Grimes, benché proponesse una lettura completamente diversa da quella di Pears, meno lirica e più aggressiva. Credo che questo personaggio possa essere cantato da tenori di tipo differente. Personalmente, ho diretto l'opera più volte con interpreti molto diversi quali Jonas Kaufmann e Michael Schade. Jovanovich ha una voce molto flessibile: sono sicura che Grimes sarà un grande ruolo per lui.



FOTOGRAFIA DI SANDRA SECHI

“Certe volte la superficie del mare sembra piatta come uno specchio, ma nel profondo il movimento continua, pieno di mistero; così il canto di Grimes resta tranquillo, con una nota che si sente chiara e ripetuta, mentre l’accompagnamento orchestrale è più complesso”

LP Alla Scala l’opera sarà presentata con una nuova regia di Robert Carsen. Ha già avuto occasione di lavorare con questo regista?

SY Ho diretto molte delle sue produzioni, per esempio una sua *Tosca* ad Amburgo e *Der Rosenkavalier* lo scorso marzo al Metropolitan: si è trattato sempre di riprese, per cui non ho mai avuto un contatto diretto con lui. Questa sarà la prima volta che faremo qualcosa insieme. Nei mesi scorsi ci siamo sentiti e ci siamo scambiati varie mail: è stato un lavoro intenso e credo che il risultato sarà molto interessante, perché Robert e io amiamo sinceramente Britten.

LP Il suo personale interesse per *Peter Grimes* è in qualche modo associato al fatto che lei, proprio come il compositore, è cresciuta in una città in riva al mare (in un caso Lowestoft, nell’altro Sidney)?

SY Le opere con atmosfere marine mi parlano in modo speciale. Per esempio, la mia opera favorita di Verdi è *Simon Boccanegra*, un lavoro in cui, come in *Peter Grimes*, sin dalla prima pagina si sente il mare. Nel finale, poi, è straordinario il momento in cui Simone respira per l’ultima volta la brezza marina. In *Peter Grimes* il profumo del mare si sente ovunque. Il mare è rappresentato musicalmente in modi diversi a seconda del tempo, dal sereno all’uragano; questi cambiamenti hanno un riflesso sul protagonista, il quale è un uomo che lavora con la natura ma anche contro la natura.

LP A proposito del protagonista, Peter Pears una volta lo definì in questo modo: “Non è né un eroe né un cattivo, è solo un debole uomo comune”. Si trova d’accordo?

SY Per me Grimes è principalmente un uomo perduto. È vero che non è un cattivo, ma è molto violento. Forse Pears intendeva dire che il personaggio è un uomo dall’animo debole in quanto non riesce né a controllare le sue passioni né a esprimere le sue emozioni attraverso le parole; questo è chiaro nel suo rapporto con Ellen, donna che ama, ma con la quale non riesce a essere gentile.

LP La prima volta che Ellen e Peter cantano insieme, alla fine del Prologo, sembra che possa esserci speranza per il loro amore...

SY Quando Grimes ed Ellen si incontrano, la musica diventa delicata e complessa, in contrasto con quella della società che è chiara e semplice. Il loro duetto è un piccolo momento *a cappella* contraddistinto dalla bitonalità, in quanto ciascuno canta in una tonalità diversa; nelle ultime battute, invece, il loro canto coincide completamente concludendo sulla nota Mi, molto importante perché si riferisce alla tonalità tipica di Grimes. Le grandi arie del personaggio sono in Mi e oscillano tra il maggiore e il minore, creando un’ambivalenza che si sente quasi in ogni frase.

LP Anche l’aria di Grimes “Now the Great Bear and the Pleiades” è in quella tonalità e, in più, la melodia vocale tende continuamente ad appiattirsi sulla nota Mi.

SY Anche quest’aria è come il mare. Certe volte la superficie del mare sembra piatta come uno specchio, ma nel profondo il movimento continua, pieno di mistero; così il canto di Grimes resta tranquillo, con una nota che si sente chiara e ripetuta, mentre l’accompagnamento orchestrale è più complesso. Il mistero delle profondità marine è in rapporto con il fatto che Grimes è in contatto sia con la natura sia con il mondo metafisico, ma è incapace di esprimersi.

LP Accanto a momenti come questo, di espansione lirica per i solisti, ci sono anche molti episodi riservati al coro.

SY Questa è una grande opera per il coro che, in quanto personaggio collettivo, assume un ruolo molto importante. È una delle opere che i cori amano, perché ci sono tanti piccoli ruoli per i solisti e perché la musica è di grande bellezza e difficoltà. Anche l’orchestra diventa un personaggio a sé stante durante gli interludi.

LP Nell’opera i rapporti tra le voci e l’orchestra sono molto vari. Nel finale, per esempio, Balstrode chiede a Peter di tornare in mare per affondare la barca usando lo stile parlato, senza alcun accompagnamento.

SY Questo è un momento così triste che forse non era possibile per Britten metterlo in musica e scelse lo stile del dramma parlato per renderlo ancora più profondo. Neanche la *Sprechstimme* di Schönberg e di Berg avrebbe potuto funzionare meglio in questo episodio. Dopo queste parole c’è un lungo silenzio e poi si sente di nuovo la musica del sole che sorge e della vita del villaggio che ricomincia come in un giorno normale. È un finale stranissimo, ma credo anche che sia un finale perfetto.

— LIANA PÜSCHEL

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

18, 21, 24, 27, 30 OTTOBRE, 2 NOVEMBRE

Benjamin Britten

## PETER GRIMES

Opera in un prologo e tre atti  
Libretto di Montagu Slater

Nuova produzione Teatro alla Scala

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

DIRETTRICE Simone Young  
REGIA Robert Carsen  
SCENE E COSTUMI Gideon Davey  
LUCI Robert Carsen e Peter Van Praet  
DRAMMATURGIA Ian Burton  
VIDEO Will Duke  
COREOGRAFIA Rebecca Howell

CAST  
*Peter Grimes* / Brandon Jovanovich  
*Ellen Orford* / Nicole Car  
*Captain Balstrode* / Ólafur Sigurdarson  
*Auntie* / Margaret Plummer  
*First niece* / Katrina Galka  
*Second niece* / Tineke Van Ingelgem  
*Bob Boles* / Michael Colvin  
*Swallow* / Peter Rose  
*Mrs. Sedley* / Natascha Petrinsky  
*Rev. Horace Adams* / Benjamin Hulett  
*Ned Keene* / Leigh Melrose  
*Hobson* / William Thomas

MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi



FOTOGRAFIA DI TOMMASO DE PERA

# GRIMES L'ESCLUSO

Intervista a Robert Carsen  
di Mattia Palma

È alla figura del diverso, dell'escluso, dell'emarginato, a cui Benjamin Britten si rivolge per il suo primo capolavoro teatrale, *Peter Grimes*, che rivela il grande compositore a un'Europa uscita sconvolta dal secondo conflitto mondiale. Per Robert Carsen non c'è dubbio che Britten sentisse una connessione con questo personaggio "dannato", questo pescatore solitario e violento che però, secondo il regista canadese, vorrebbe essere amato, o quantomeno compreso.

MP In cosa consiste la diversità di Grimes? Perché l'intero villaggio lo rifiuta?

RC La ragione non è chiara, ma credo che il punto sia proprio questo. È chiara nel poema originale di George Crabbe, *The Borough*, in cui Grimes è davvero colpevole di ciò di cui è accusato. Ma Britten e il librettista, Montagu Slater, modificano il testo di partenza fino a renderne inapplicabili le logiche alla loro opera. Sono convinto che sia stato lasciato apposta irrisolto. Gli abitanti del villaggio non capiscono Grimes, che a sua volta non fa alcun tentativo per farsi comprendere meglio: più gli altri sono ostili con lui, più lui si chiude e meno vuole avere a che fare con loro. In fondo è facile per un gruppo di persone isolare chiunque non gli si adatti. Molte opere affrontano lo stesso tema, pensiamo a Verdi, a Janáček,

**Isolato nella comunità di pescatori in cui vive, Peter Grimes nella lettura di Robert Carsen è un capro espiatorio la cui storia mostra come la società si comporta con chi viene ritenuto diverso**

e ovviamente allo stesso Britten, i cui lavori sono spesso incentrati su un diverso.

MP Sta pensando alla biografia del compositore? Alla sua omosessualità?

RC Certo, all'epoca in cui Britten lavora su *Peter Grimes*, negli Stati Uniti, si tratta di un tema per lui molto difficile, a differenza di come lo vive ad esempio un suo amico di quegli anni, il poeta Wystan Hugh Auden. Ma non c'è solo questo, la società britannica non gli aveva reso la vita facile quando aveva compiuto i suoi primi passi come artista, e inoltre si era esposto a forti critiche per via della sua posizione pacifista durante la guerra. Insomma, Britten forse non era un incompreso, ma era sicuramente poco compreso, cosa che potrebbe averlo spinto verso un personaggio come Grimes.

MP Grimes che, come diceva, nell'opera non è colpevole.

RC Non è responsabile della morte del suo apprendista. Poi non si può certo dire che sia compassionevole con lui: lo costringe a lavorare fino allo sfinimento, lo colpisce, ma non è un assassino né un pedofilo, Britten non voleva andare in quella direzione. Eppure gli abitanti decidono comunque che di Grimes bisogna

avere paura, dal momento che ben due ragazzini muoiono mentre lavorano per lui. In un certo senso non si fatica a comprendere il loro punto di vista, ma bisogna essere molto chiari sulla sua innocenza.

MP Però la violenza c'è: Ellen trova un livido sul collo del piccolo John. Livido causato da Grimes.

RC Grimes colpisce i suoi apprendisti quando questi sbagliano qualcosa. Faticando a esprimersi, le sue reazioni sono soprattutto fisiche. Quello che penso di Grimes è che evidentemente è stato trattato allo stesso modo quando era bambino. Ci si sorprende sempre quando si scopre che gli stessi che hanno subito violenza da giovani, la replicano quando crescono. Eppure capita spesso. Come si spiega questa spinta a ripetere? Gli psicanalisti dicono che si ritorna sempre a ciò che si conosce, che si tende a ricreare ciò a cui si è stati abituati.

MP Insomma niente correzioni.

RC Mi viene in mente una poesia di Philip Larkin, *This Be The Verse*, che parla di persone che sono state rovinare dai loro genitori. Nel primo verso si legge: "They fuck you up, your mum and dad", e poco oltre: "But they were fucked up in their turn".

MP Nel suo percorso, Grimes passa dall'isolamento alla follia. Viene in mente un altro capolavoro del Novecento, che lei ha messo in scena pochi anni fa al Theater an der Wien: *Wozzeck* di Alban Berg.

RC Si potrebbe dire che se *Wozzeck* non fosse esistito forse Britten non avrebbe scritto *Peter Grimes*. Ma pensandoci meglio, il rapporto di *Wozzeck* con le altre persone è diverso da quello di Grimes. *Wozzeck* è matto – se vogliamo usare questa parola – fin dall'inizio. Peter Grimes ci arriva solo alla fine. Ma il vero dramma di Grimes, secondo me, è che vorrebbe davvero far funzionare le cose. Vorrebbe sposare la maestra Ellen e vorrebbe avere successo, solo che si convince di potercela fare senza rendersi conto di quello che fa veramente.

MP Quindi la follia diventa per Grimes l'agognato "harbour" in cui "shelters peace"?

RC In un certo senso sì, anche se fino a un certo punto Grimes pensa che la pace risieda nel rispetto ricevuto dagli altri, che si convince di poter ottenere solo con il successo e con i soldi. Invece la pace per lui arriverà solo quando smetterà di lottare. C'è qualcosa di universale in tutto ciò, non vale solo per questa sperduta comunità di poveri pescatori. Tutti vogliamo essere accettati, tutti vogliamo piacere alle persone e far parte di un gruppo. Solo che purtroppo non

sempre è possibile, a volte ci sentiamo incompresi e rifiutati. Se pensiamo a come va il mondo adesso, l'emarginazione sta diventando sempre più diffusa: la gente non ha tempo, non è interessata.

MP Due persone che sembrano interessate a Grimes però ci sono: Ellen e Balstrode.

RC Ellen prende da subito le difese di Grimes, cerca di aiutarlo. Per lei sarà uno shock scoprire che anche il suo secondo apprendista, John, è morto: è successo di nuovo, e per giunta è stata lei ad aiutare Grimes a prendere quel ragazzo. In quest'opera continuiamo a vedere persone convinte di certe cose che poi immancabilmente non funzionano. Quanto a Balstrode, in questa produzione lo considero un uomo d'affari. Tutti i pescatori lavorano per lui, fanno quello che si dice nella canzone "Old Joe": pescano il pesce, lo portano a riva, lo sventrano, lo imballano e lo vendono, tutte azioni che si vedranno nello spettacolo. Balstrode paga i pescatori a fine lavoro, e questo secondo me giustifica il fatto che Grimes parli così tanto di soldi, perché vede che l'amico guadagna molto con la sua attività. Per questo Balstrode ha bisogno che tutti nel villaggio vadano d'accordo, altrimenti i suoi affari andranno male: non aiuta Grimes per altruismo cristiano, ma perché ha bisogno di lavorare. È un concetto che esprime bene anche Auntie, la proprietaria del pub, quando dice che lei deve vendere i suoi drink e per questo non vuole schierarsi con nessuno nelle discussioni.

MP Alla fine però Balstrode suggerisce a Grimes di andare al largo con la sua barca e affondarla. Insomma, lo spinge al suicidio. Come se lo spiega?

RC In quel momento si rende conto che la folla è arrivata a un odio tale nei confronti di Grimes che sicuramente lo lincerà. Per quanto sia paradossale, l'unica via d'uscita è che si uccida in mare.

MP Veniamo appunto al mare. Che significato ha in quest'opera?

RC Il mare è un ambiente difficile e imprevedibile. Mi viene in mente un'altra bellissima opera marina su una comunità di pescatori, *Riders to the Sea* di Ralph Vaughan Williams. Anche qui come in *Peter Grimes* il mare permette a queste persone di guadagnarsi da vivere, ma allo stesso tempo li obbliga ad abituarsi a perdite e tragedie improvvise. L'unico modo per cavarsela è essere consapevoli che da soli non ce la si può fare: tutti in un modo o nell'altro hanno bisogno di aiuto. Grimes invece è sempre solo, non lavora con gli altri e gli altri non lavorano con lui.

MP Ma il mare ha anche un significato metaforico?



Robert Carsen in prova

RC C'è qualcosa in questo ambiente che richiama gli elementi naturali come il clima, le onde, il vento, la tempesta... Si può dire che ci sia una corrispondenza con quello che avviene dentro Grimes, nella sua testa e nel suo cuore. Per questo motivo vorrei evitare di realizzare uno spettacolo troppo narrativo, perché già l'azione è molto narrativa, con tutti i personaggi che bisogna presentare, finché all'improvviso ti ritrovi da solo con Grimes e con i suoi pensieri, e tutta l'energia che muove la storia di colpo si concentra su un solo uomo, che peraltro a volte si esprime in modo incomprensibile. Sono curioso di vedere come sarà la traduzione dei sovratitoli: è molto difficile tradurre qualcosa che non è chiaro, normalmente ogni traduzione tende a dare un senso al testo. Ma se il senso non c'è?

MP Dal punto di vista scenico cosa dobbiamo aspettarci?

RC L'opera inizia con una sorta di interrogatorio nel municipio del villaggio, che noi abbiamo reso una vera e propria aula di tribunale che poi si trasformerà a vista, durante gli interludi, rivelando altri luoghi, anche se in fondo resterà sempre riconoscibile, come se il processo di Grimes non avesse mai fine. C'è una ciclicità nel modo in cui la società si comporta con i diversi: ogni giorno c'è un nuovo Peter Grimes da condannare.

— MATTIA PALMA

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



Peter Pears, Leonard Thompson,  
direzione di Tullio Serafin,  
regia di Hans Zimmermann, 1947

## Portfolio — Fotografie d'archivio

Le prime reazioni di certa critica nei confronti del capolavoro di Britten devono tenere conto del breve stacco che intercorre tra la prima esecuzione assoluta dell'opera nel 1945 e la sua proposta nel nostro Paese, dapprima in versione radiofonica e poi con la messa in scena nel nostro Teatro nel 1947.

La prima esecuzione scaligera è piaciuta a tutti e su L'Unità si cita il coro "perfetto" diretto da Veneziani, la regia

di Zimmermann "un poco pletorica talvolta nelle scene di massa" e le scene di Neher "minutamente descrittive, anche se il suo villaggio appariva più mediterraneo che nordico". La successiva produzione inglese del 1975, importata alla Scala l'anno seguente, suggerisce ancora a Duilio Courir del Corriere la caratterizzazione dell'opera e del suo autore come esempio del "risveglio moderno della musica inglese" da parte di un musicista "capace di dar forma all'aspirazione ... di un'opera nazionale". Per Massimo Mila la direzione di Colin Davis è "prestigiosa e animatrice", le scene e i costumi di Tazeena Firth e Timothy O'Brien hanno "un sigillo d'isolana autenticità". Vickers è "uno dei maggiori tenori del giorno d'oggi, celebrato per qualità di vigoria, vocale e interpretativa" ma Peter Pears "per il quale la parte è stata pensata, è un tenore squisitamente lirico, aduso alle raffinatezze del canto cameristico". La Harper è "una Ellen Orford maternamente protettiva nel calore affettuoso d'una voce piena e pastosa" e Geraint Evans è "eccellente nella parte del bravo capitano Balstrode". Parlando della nuova produzione scaligera del 15 giugno 2000, Paolo Isotta (sul Corriere) nota come la concertazione di Jeffrey Tate "si tuffa nelle profondità del suono, adotta tempi assai più meditativi". L'ultimo allestimento in ordine cronologico è stato quello affidato alla direzione di Robin Ticciati e alla regia di Richard Jones. Angelo Foletto, su La Repubblica, parla di "spettacolo senza allusioni d'ambiente a parte i gabbiani che scrutano come avvoltoi, una sgradevole umanità intrappolata tra pub hopperiani, interni e abiti borghesi anni Settanta-Ottanta."

— LUCA CHIERICI (dal testo del programma di sala)

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

# PETER GRIMES ALLA SCALA



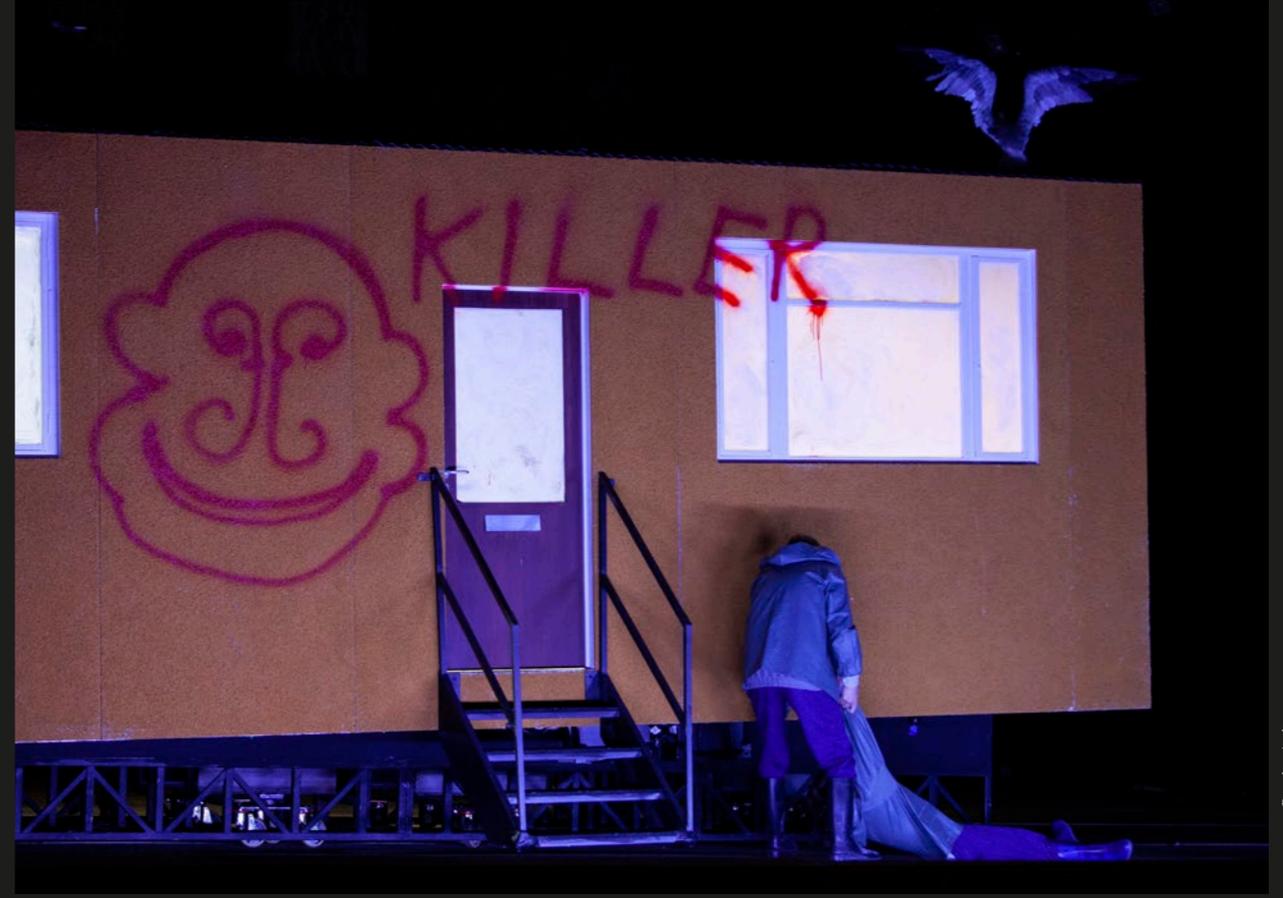
SOPRA  
Geraint Evans, Jon Vickers,  
direzione di Colin Davis,  
regia di Elijah Moshinsky, 1976



A DESTRA  
Philip Langridge, direzione di  
Jeffrey Tate, regia di John Richard  
Schlesinger, 2000



FOTOGRAFIA DI Andrea Tamoni



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

A SINISTRA  
Brett Polegato, Philip  
Langridge, direzione di Jeffrey  
Tate, regia di John Richard  
Schlesinger, 2000

SOPRA  
Direzione di Robin Ticciati,  
regia di Richard Jones, 2012



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Roberto Bolle, Maria Eichwald, *Onegin*,  
coreografia di John Cranko, 2012

# 02

## BALLETTO

Onegin e l'eredità  
di John Cranko  
30

# ONEGIN E L'EREDITÀ DI JOHN CRANKO

Intervista a Reid Anderson  
di Vito Lentini

Reid Anderson, già direttore artistico dello Stuttgart Ballet e supervisore dei balletti di Cranko, ricorda l'originalità creativa del grande coreografo, figura chiave del balletto narrativo del ventesimo secolo

Nel mese di novembre la Scala renderà omaggio a John Cranko nel cinquantenario della sua scomparsa riproponendo uno degli esempi più nobili di balletto drammatico, *Onegin*. Ispirato al romanzo in versi di Aleksandr Puškin e creato sulle musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, il titolo dedicato a una delle più grandi e infelici storie d'amore godrà ancora una volta della supervisione coreografica di Reid Anderson. Già direttore artistico dello Stuttgart Ballet, è di prim'ordine la sua lunga attività volta a preservare e coltivare l'eredità artistica di John Cranko in numerose compagnie di danza. Dal 1993 è presenza costante alla Scala in tutte le riprese di *Onegin*, suo il compito di tutelare l'autenticità di un titolo irrinunciabile della coreografia novecentesca.

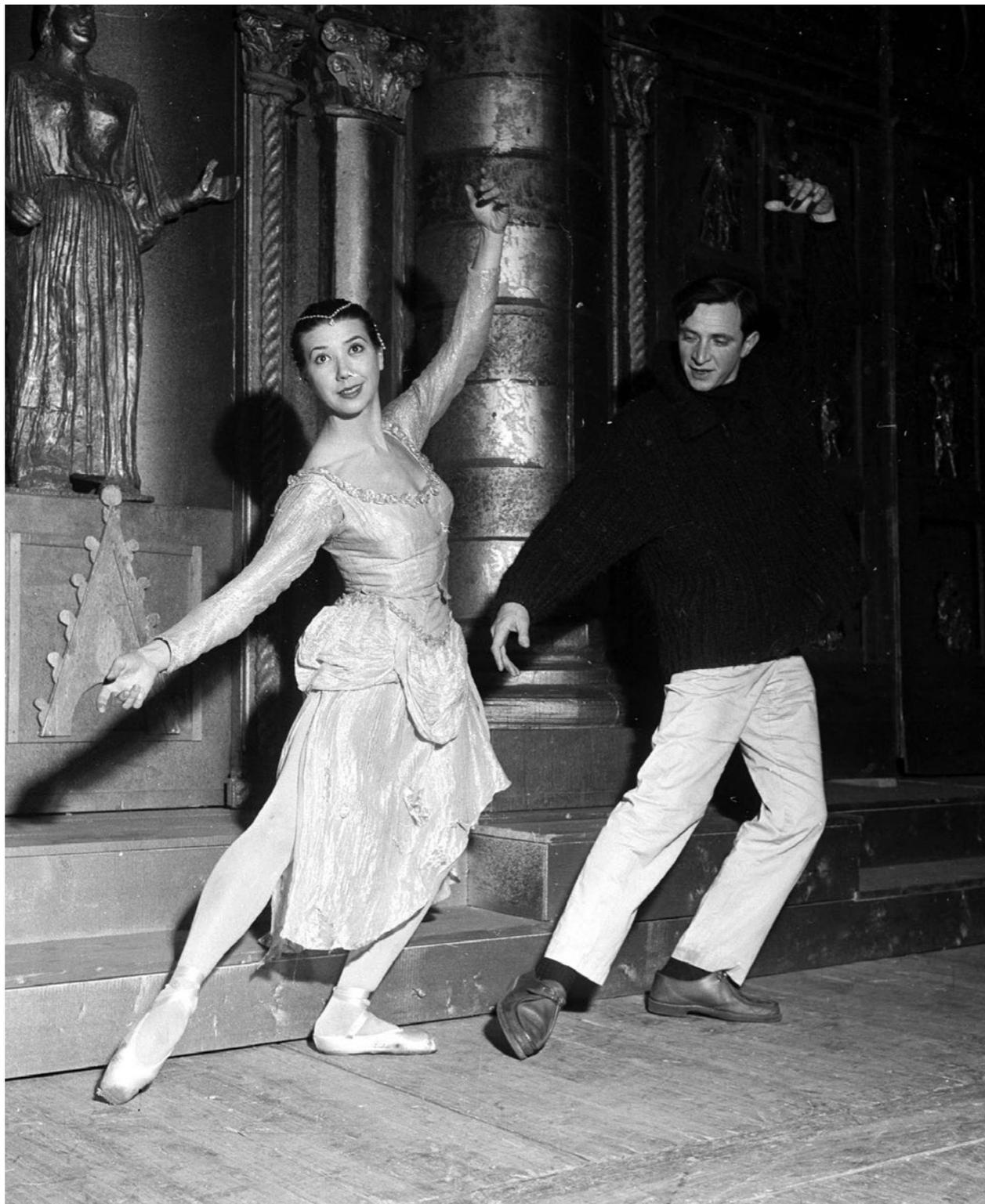
VL Nell'anno che segna il cinquantenario della prematura scomparsa di John Cranko, la Scala omaggia il grande coreografo con la ripresa di *Onegin*. Cosa rappresenta per lei questo esempio mirabile di *dance drama*?

RA *Onegin* è stato il primo balletto di John Cranko che ho visto quando, dopo la formazione alla Royal Ballet School di Londra, sono entrato a far parte dello Stuttgart Ballet. Era il 1969 e in quei giorni la compagnia portava in scena proprio questo titolo. Mi credea, all'epoca non sapevo nulla di questa creazione, l'unica cosa che ho riconosciuto era la musica di Čajkovskij. Mi sono subito reso conto, però, che la storia veniva raccontata in modo splendido, tutto aveva senso ed ero riuscito a capire quel che accadeva in scena riconoscendo le peculiarità di tutti i personaggi principali. John Cranko amava ripetere, infatti, che un vero balletto narrativo è tale che, se arrivi tardi in teatro, le luci si sono abbassate, non conosci la trama e non puoi leggere il programma di sala, dovresti comunque poter capire quanto accade sul palco. *Onegin* è così comprensibile che non importa quale sia il background dello spettatore per apprezzarlo. Pensi che ho sentito alcuni affermare che la danza non era la loro arte prediletta eppure, dopo aver visto questo balletto, è cambiata la loro vita. Per me è questo il segreto della danza.



SOPRA  
Reid Anderson in prova per *Onegin*  
con Martina Arduino,  
Nicola Del Freo, Vittoria Valerio

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

SOPRA  
John Cranko in prova con  
Vera Colombo, *Romeo e  
Giulietta*, 1959

A PAGINA 35  
John Cranko in prova  
con Mario Pistoni e Vera Colombo,  
*Romeo e Giulietta*, 1959

VL Quest'anno ricorre anche il trentesimo anniversario della prima rappresentazione al Teatro alla Scala di *Onegin*. Era l'11 febbraio del 1993 e lei curava la supervisione artistica della produzione. Cosa ricorda di quell'esperienza?

RA Ricordo tanto nervosismo. Per quella prima avevamo un nuovo bellissimo allestimento firmato da Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno. In quell'anno ricordo anche di aver lavorato con Carla Fracci per il ruolo di Tat'jana: tutta la compagnia era entusiasta, e lo ero anche io. Ho vissuto un momento magico, l'intero lavoro assumeva una nuova veste, posso dire di aver fatto esperienza di quello che amo definire un *perfect storm*.

VL Negli anni successivi ha ripreso questo balletto diverse volte per il Corpo di Ballo scaligero, quali peculiarità ravvisa in questa compagnia nell'avvicinamento a tale titolo?

RA Trovo che gli italiani siano molto orgogliosi e possiedano una sensualità irresistibile, in tutto ciò che fanno riescono a donare una sorta di stile distintivo, hanno un fascino meraviglioso, come pure un innegabile *sex appeal*. Queste caratteristiche le riscontro anche nei ballerini: hanno un portamento e un modo di muoversi che li caratterizza e che non trovi altrove, talvolta sanno anche mostrare quell'arroganza che, ad esempio, in un personaggio come Onegin è molto utile. Per queste ragioni ho sempre lavorato con piacere qui alla Scala, in questa compagnia i ballerini hanno anche un modo di approcciarsi alle attività quotidiane che si adatta estremamente bene a un'arte come la danza. In questo Teatro sono tornato spesso anche perché ho lavorato per altri titoli di John Cranko, come *La bisbetica domata* e *Romeo e Giulietta*, balletto creato proprio per questa compagnia nel 1958. Con la Scala ho un legame particolare, la considero come un filo rosso nella mia vita, qui ho lavorato con diversi direttori e numerosi ballerini. Pensi che ho conosciuto Roberto Bolle quando aveva diciotto anni.

VL Proprio la nostra *étoile* in una delle sue ultime interviste ha affermato che lei è un *répétiteur* eccezionale, che ama guidare gli interpreti in ogni passaggio per affrontare al meglio i personaggi.

RA Roberto Bolle è un artista straordinario, il suo corpo sembra creato da una mano divina, le sue proporzioni sono perfette. Fisicamente ha sempre avuto tutto ciò che la danza richiede. Con lui all'inizio ero consapevole che dovevo insegnargli non cosa fare ma come farlo; la modalità di esecuzione di ogni singolo movimento è una parte del mio lavoro. È un artista che è cresciuto molto nel tempo, ma ciò che non è mai

**“John Cranko amava ripetere che un vero balletto narrativo è tale che, se arrivi tardi in teatro, le luci si sono abbassate, non conosci la trama e non puoi leggere il programma di sala, dovresti comunque poter capire quanto accade sul palco”**

cambiato è che lui non è mai cambiato: in Roberto, infatti, ritrovo sempre la stessa persona dolce, disponibile e seria che ho conosciuto fin da giovane, non è mai scomparsa la sua etica del lavoro. È un artista sempre aperto al miglioramento e per me questo è molto gratificante. Potrei trascorrere diverse ore della mia giornata in sala ballo con i danzatori, mi creda, non ho mai avuto la sensazione di aver lavorato neppure un giorno nella mia vita, adoro la mia attività.

VL Un'attività essenziale per l'arte della danza. Quali sono gli aspetti più difficili del suo impegno nella tutela e nella ripresa di questi capolavori?

RA Quando mi trovo in una compagnia che non conosco, sicuramente individuare i ballerini per i diversi cast è una scelta ardua. In genere mi fido del mio istinto e nell'80% dei casi identifico bene gli interpreti per i ruoli. Naturalmente lavoro sempre con i direttori e chiedo il loro parere nelle mie scelte. Cerco di adattare la coreografia affinché i danzatori abbiano la possibilità di riuscire a interpretare al meglio, voglio che si sentano a loro agio dal momento che i balletti di John Cranko possono offrire un'opportunità per scoprire capacità che non pensavano di avere. Nella mia lunga attività di direttore e *répétiteur* ho conosciuto migliaia di artisti. A volte posso commettere degli errori ma cerco di essere sempre gentile con tutti, credo sia sempre importante avere consapevolezza che essere un danzatore è molto difficile, occorre dedicare molte attenzioni creando anche un'atmosfera che consenta a ogni artista di fiorire nel modo migliore.

VL In effetti in una delle sue interviste lei ha dichiarato che danzare i balletti di John Cranko è fisicamente faticoso ma che l'interprete ne esce ogni volta vivificato e cresciuto come artista. Quali doni apporta *Onegin* a un ballerino?

RA La tecnica e le dinamiche di questa coreografia sono davvero meravigliose e quando impari a portare il tuo cuore nel movimento il pubblico cessa di prestare attenzione ai passi e privilegia l'emozione veicolata attraverso la danza. Non puoi non dare tutto in questi balletti e il pubblico comprende che stai donando te stesso, momenti rari che un artista non dimentica mai. Se *Onegin* è andato in scena perfettamente è perché tutti i ballerini coinvolti erano presenti e agivano innanzitutto come persone. I danzatori in questo balletto devono imparare a chiedersi perché la coreografia prevede alcuni passaggi, cosa comunicano alcuni passi, come si parla con il proprio corpo. Ciò che distingue John Cranko dalla maggior parte degli altri coreografi è che se il ballerino non si interroga sulle ragioni di ciò che sta facendo lo spettacolo non può funzionare. Ho avuto la fortuna di seguire questo straordinario coreografo anche in sala prove e so come preparava i danzatori. Questo mi aiuta molto nel mio lavoro in giro per il mondo poiché posso portare ciò che egli donava ai ballerini aiutandoli a capire cosa danzeranno.

VL Sono questi, quindi, i meriti di John Cranko riscontrabili in tale balletto?

RA Esattamente, in *Onegin* la storia è raccontata in modo splendido e questo è uno dei più celebri balletti narrativi a serata intera. La coreografia dei *pas de deux* è di grande valore e descrive allo stesso tempo una storia. Questo era un grande talento di John Cranko, come pure la rapidità nella creazione. Pensi che ha realizzato *La bisbetica domata* in cinque settimane.

VL Per la musica, la scelta di Kurt-Heinz Stolze di non attingere all'opera *Evgenij Onegin* di Čajkovskij ma di selezionare, rielaborare e orchestrare altre creazioni del compositore russo secondo lei perché è vincente?

A suo avviso quale valore apportano le pagine cajkovskijane alla struttura coreografica pensata da John Cranko?

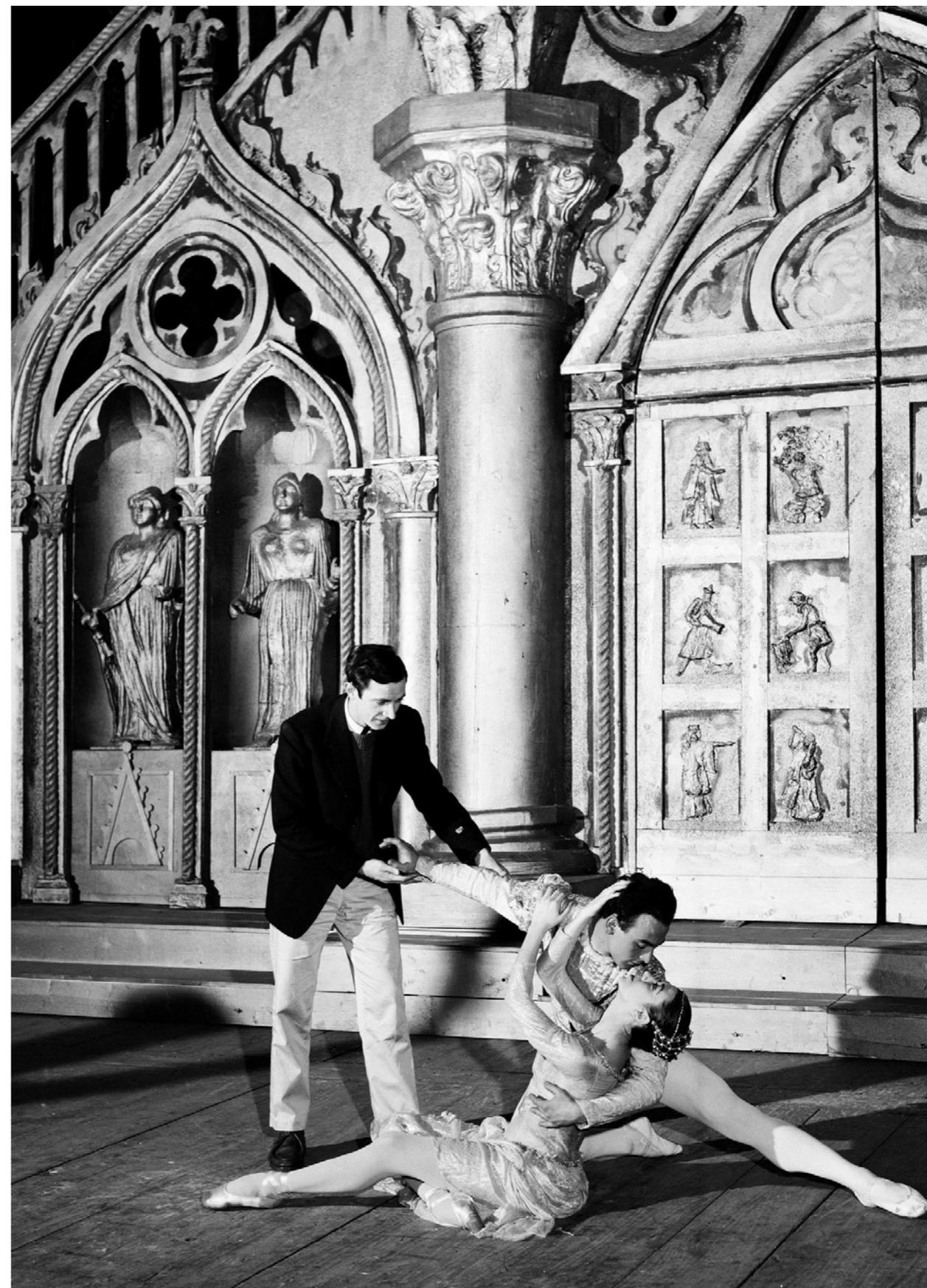
RA Credo che il lavoro di Kurt-Heinz Stolze sia stato brillante, anzi direi geniale, perché sapeva perfettamente di quali sensazioni aveva bisogno John Cranko. Condivido la scelta di non aver utilizzato pagine dell'opera, ogni brano musicale selezionato è perfetto per la danza che è stata creata e dal momento che quest'arte è applicata alla musica, se la musica è inappropriata non puoi creare danza, la simbiosi è inscindibile.

VL Nel 2018 Jiří Kylián parlando di John Cranko disse che era un grande intellettuale e un uomo molto generoso. Lei condivide? Perché?

RA Assolutamente sì. Quotidianamente amava fermarsi a lungo in mensa e, sorseggiando vino bianco, si dilettava a risolvere cruciverba utilizzando penne di diverso colore. Chiunque passasse da lì poteva sedersi e conversare, la mensa era il suo ufficio. Con lui potevi parlare di tutto, era una persona molto aperta, oltre che intelligente, in un giorno poteva leggere tre libri in tre lingue diverse e ricordare ogni dettaglio. Era sempre ben informato ma non peccava mai di superbia, capiva le persone all'istante e sapeva leggere nei loro occhi. A lui non si poteva nascondere nulla. Era anche molto gentile, sebbene talvolta si infiammava rapidamente. Quando parlo di lui mi piace usare la parola straordinario nella duplice accezione di "extra" e "ordinario", era effettivamente diverso da qualsiasi altra persona ma poteva anche essere uno come tanti. Le confido un aneddoto: un giorno sedetti con lui a mensa e mi chiese se fossi felice; risposi di sì, adoravo quella compagnia ma gli rivelai che mi sentivo spesso inappropriato. La testa grossa, la scarsa estensione del collo, la parte superiore del mio corpo simile a una scatola e le gambe lunghe come stuzzicadenti mi mettevano a disagio. Sa cosa mi ha risposto? Mi disse che tutto ciò che avvertivo come inappropriato era esattamente quello che amava di me, per lui prima di tutto ero una persona, per lui ciò di cui un ballerino aveva bisogno era la personalità. Al pubblico occorreva offrire la personalità, bisognava portare se stessi nel balletto, amava ripetere "il pubblico incontra qualcuno attraverso il tuo linguaggio del corpo, quando sali sul palco sei solo tu, così come sei". John ti faceva davvero sentire speciale, una persona autentica.

— VITO LENTINI

*Docente di Filosofia e Scienze Umane, insegna Pedagogia e Storia della Danza all'Accademia Teatro alla Scala, è critico di danza e balletto e redattore della rivista Sipario*



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCEGLIANI



FOTOGRAFIA DI ANDREA TIMONI

SOPRA  
Yseult Lendvai, Rex Harrington,  
*Onegin*, 1997

A DESTRA  
Rex Harrington, Carla Fracci,  
*Onegin*, 1993



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

5, 8, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 25 NOVEMBRE 2023

## ONEGIN

Balletto in tre atti di  
John Cranko

Ispirato al poema di Aleksandr Puškin

MUSICA Pëtr Il'ič Čajkovskij  
ARRANGIAMENTO E ORCHESTRAZIONE Kurt-Heinz Stolze  
SCENE Pier Luigi Samaritani  
COSTUMI Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno  
LUCI Steen Bjarke

Supervisione coreografica di Reid Anderson  
Proprietà dei diritti Dieter Graefe

DIRETTORE Simon Hewett

Corpo di Ballo e Orchestra  
del Teatro alla Scala

*Produzione Teatro alla Scala*

*Onegin* / Roberto Bolle  
*Tat'jana* / Nicoletta Manni  
(5, 8, 15, 17 nov.)

*Onegin* / Timofej Andrijashenko  
*Tat'jana* / Martina Arduino  
(18, 21 nov.)

*Onegin* / Marco Agostino  
*Tat'jana* / Vittoria Valerio  
(19, 25 nov.)

*Onegin* / Gabriele Corrado  
*Tat'jana* / Alice Mariani  
(23 nov.)



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

# 03

## CONCERTI

Mehta torna  
a Messiaen

# MEHTA TORNA A MESSIAEN

Mozart e Messiaen, l'uno accanto all'altro. Nella sbalorditiva carriera di Zubin Mehta l'attenzione alla musica del presente è stata una presenza costante e feconda fin dagli anni in cui, allievo di Hans Swarovsky insieme a Claudio Abbado nella capitale austriaca, il giovane maestro indiano era stato tra i protagonisti della rinascita esecutiva della Seconda Scuola di Vienna. Il rapporto con Schönberg ha avuto un'importante diramazione italiana nella musica di Luigi Nono, genere del compositore. Non a caso tra i progetti di Mehta alla Scala prima della pandemia c'erano in successione *Die Fledermaus* di Johann Strauss e *Intolleranza* di Nono, testimonianza di un'apertura che nasce dall'esperienza di vita, dall'essere cresciuti in una koiné in cui la più alta delle tradizioni e le novità più sapienti e audaci forse confliggevano, ma fiorivano entrambe. L'importanza di Mehta interprete della musica del secondo Novecento si radica in questa esperienza e nel rapporto diretto con i compositori. Così, tornando dopo diversi anni a una cattedrale musicale come *Turangalila*, Mehta per la prima volta non ritrova al pianoforte Yvonne Loriod, la moglie di Messiaen. Commissionata da Serge Koussevitzky nell'immediato Dopoguerra, in anni in cui la Boston Symphony si imponeva tra i laboratori più fervidi ed entusiasmanti in un panorama di rinascita culturale, la *Turangalila* (il nome è derivato dal sanscrito e può significare, come spiegava l'autore, "canto d'amore, inno alla gioia, tempo, movimento, ritmo, vita e morte") viene eseguita nel 1949 con Leonard Bernstein sul podio e

appunto la Loriod al pianoforte. Mehta, che ha diretto la Sinfonia per la prima volta a New York e poi a Los Angeles, a Monaco, in Israele, a Firenze e Salisburgo, ricorda che le sue indicazioni sull'interpretazione furono più utili di quelle dello stesso compositore che aveva previsto dei metronomi fin troppo sostenuti. Il Maestro racconta come *Turangalila*, densa di riferimenti alle culture musicali d'Oriente, convincesse piuttosto il pubblico di Los Angeles che quello di New York. In Israele Messiaen era presente alle prove e i musicisti, senza avvertire il Maestro, gli chiesero di abbreviare la colossale sinfonia omettendo due movimenti. Il concerto, come alla Scala, prevedeva una sinfonia di Mozart in apertura e il compositore fu categorico: "Se volete, tagliate Mozart!". Nel complesso tuttavia *Turangalila* si è affermata nei programmi come occasione rara e preziosa. La prima milanese risale al 1982, con l'Orchestra della Scala diretta da Hubert Soudant con Pierre-Laurent Aimard al pianoforte, mentre nel 1993 Riccardo Chailly la propone con Jean-Yves Thibaudet. Titolo insolito nei programmi dei Wiener Philharmoniker, è tornato proprio con Yuja Wang diretta da Esa-Pekka Salonen nel 2022; formidabile virtuosa ma sempre più autorevole interprete, la Wang ha ritrovato Zubin Mehta quest'anno con un memorabile *Terzo* di Rachmaninov al Festival di Verbier.

— PAOLO BESANA  
Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala



# Stagione Sinfonica 2022/23

11, 12, 14 OTTOBRE

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  
Martenot e orchestra

## Da non perdere

1 OTTOBRE, ORE 20

FILARMONICA DELLA SCALA

Oltre a dirigere la ripresa delle mozartiane *Nozze di Figaro*, questo mese Andrés Orozco-Estrada torna nella stagione della Filarmonica con un programma tutto dedicato a Hector Berlioz: insieme alla *Sinfonia fantastica*, *Il carnevale romano* e *Les nuits d'été* con il soprano Christiane Karg.

3, 4, 5, 6, 7, 8 OTTOBRE

TOURNÉE DEL CORPO DI BALLO

Dopo il tutto esaurito registrato nelle recite di settembre dello storico *Lago dei cigni* con la coreografia di Rudolf Nureyev, il Corpo di Ballo della Scala è atteso in tournée al Teatro Lirico di Cagliari per presentare il balletto ciaikovskiano.

5 OTTOBRE, ORE 20

RECITAL DI CANTO

Il tenore francese Benjamin Bernheim, uno dei più amati al mondo per il lirismo delle sue interpretazioni, chiude l'apprezzata stagione dei Recital di canto con un programma che prevede musiche di Chausson, Berlioz, Duparc, Puccini e Verdi.

6, 19 E 25 OTTOBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista delle recite di *Peter Grimes* di Britten, gli Amici della Scala, in collaborazione con il Teatro, organizzano il 6 ottobre un incontro di approfondimento tenuto da Piero Mioli. Per quanto riguarda la ripresa di *Onegin*, sarà Alfio Agostini a presentare il 19 il balletto di Cranko. Infine il 25 per parlare della rara opera di Montemezzi, *L'amore dei tre re*, è atteso Cesare Orselli.

22 OTTOBRE, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Nel Ridotto dei Palchi "Arturo Toscanini", i professori dell'Orchestra della Scala riprendono i loro seguitissimi concerti da camera, con musiche di Mendelssohn-Bartholdy, Mozart e Britten.

22 OTTOBRE, ORE 20

GRANDI PIANISTI ALLA SCALA

Sarà il talento di Igor Levit a chiudere il ciclo "Grandi pianisti alla Scala" della Stagione 2022/2023, con un concerto che prevede musiche di Liszt e due arrangiamenti di musiche di Mahler e Wagner.

29 OTTOBRE, ORE 19

DUO PIANISTICO LABÈQUE

La voce narrante di Alessandro Baricco e il virtuosismo pianistico delle sorelle Katia e Marielle Labèque animano una serata straordinaria pensata per i bambini, con musiche di Ravel e Saint-Saëns.

## Mostre a Milano

11 OTTOBRE – 11 FEBBRAIO 2024

PALAZZO REALE  
EL GRECO

Per la prima volta a Milano, un ampio e inedito progetto espositivo dedicato al grande pittore Doménikos Theotokópoulos, universalmente noto come El Greco (Creta, 1541 – Toledo, 1614) abiterà gli spazi del Piano Nobile di Palazzo Reale. La mostra EL GRECO, promossa dal Comune di Milano Cultura e prodotta da Palazzo Reale e MondoMostre, con il patrocinio dell'Ambasciata di Spagna in Italia, è curata da Juan Antonio García Castro, Palma Martínez – Burgos García e Thomas Clement Salomon.

Il progetto espositivo presenta oltre 40 opere del maestro cretese e vanta prestigiosi prestiti internazionali: un'occasione unica per scoprire l'opera dell'artista alla luce delle ultime ricerche sul suo lavoro. La mostra EL GRECO è infatti il frutto di una profonda e innovativa riflessione storico-critica, i cui punti di forza sono costituiti dall'attenta riconsiderazione dell'impatto dei modelli italiani nella formazione dell'artista e dall'interpretazione dell'ultimo periodo toledano in termini di consapevole recupero di un'impostazione compositiva in senso lato bizantina.

El Greco, *Laocoonte*



© Sebastião Salgado/Contrasto

# COMPONI LA TUA STAGIONE ALLA SCALA

Sono da pochi giorni disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta della Stagione 2023/2024, per avere la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date per il prossimo anno.

Con 14 titoli d'opera, 7 di balletto e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2023/2024 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule **Carnet** – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento, pianificando in anticipo le vostre serate scaligere per i prossimi mesi. Una soluzione ideale, dunque, per chi desidera selezionare alcuni titoli specifici e per chi deve organizzare una trasferta per assistere agli spettacoli. Inoltre, i Carnet garantiscono una priorità nella scelta di posti (seconda solamente a quella degli abbonamenti a data fissa) e un'agevolazione del 10% rispetto al costo dei singoli biglietti.

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

## CARNET OPERA E BALLETO Gennaio – Giugno (minimo 3 date)

Opere	Balletti
Don Carlo (recite di gennaio)	Coppélia (recite di gennaio)
Médée	Smith / León e Lightfoot / Valastro
Simon Boccanegra	Madina
Die Entführung aus dem Serail	La bayadère
Guillaume Tell	Don Carlo
La rondine	
Cavalleria rusticana / Pagliacci,	
Don Pasquale	

## CARNET OPERA E BALLETO Luglio – Novembre (minimo 3 date, disponibile online dal 13 febbraio 2024)

Opere	Balletti
Werther	L'histoire de Manon
Turandot	La Dame aux camélias
Il cappello di paglia di Firenze	Tritico Balanchine / Robbins
L'Orontea	
Der Rosenkavalier	
Das Rheingold	

Chi volesse combinare per esempio **tre opere** o **tre balletti**, avrà la scelta fra tutti i titoli della prima metà di stagione (da gennaio a giugno 2024) oppure tra tutti i titoli della seconda metà (da luglio a novembre 2024, carnet disponibili dal 13 febbraio 2024).

Per gli amanti del Seicento e Settecento, il **Carnet Barocco** offre un percorso tematico fra tutti gli spettacoli di questo repertorio della Stagione, unendo molti appuntamenti altrimenti fuori abbonamento. Per i giovani sotto i 36 anni, infine, è possibile scegliere già da subito tre o più date del ciclo dei **Giovedì 30/35**, serate a prezzo speciale introdotte da un aperitivo offerto dal Teatro. In questo caso la riduzione rispetto al costo dei biglietti può arrivare fino al 50%.

I Carnet sono anche una preziosa idea per un regalo natalizio, da affiancare alle proposte "Regala la Scala" per singoli spettacoli che saranno disponibili a partire dalla seconda metà di ottobre.

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

## CARNET BAROCCO (minimo 3 date)

Alcina (Opera in concerto)	08/02/2024
Collegium Vocale Gent / Herreweghe (Concerto)	25/03/2024
The Fairy Queen (Opera in concerto)	30/06/2024
L'Orontea (Opera)	data a scelta

## CARNET GIOVEDÌ (minimo 3 date)

Ingo Metzmacher (Concerto)	25/01/2024
Alcina (Opera in concerto)	08/02/2024
Cavalleria rusticana / Pagliacci (Opera)	18/04/2024
La bayadère (Balletto)	13/06/2024
Werther (Opera)	27/06/2024
L'histoire de Manon (Balletto)	18/07/2024
L'Orontea (Opera)	26/09/2024
La Dame aux camélias (Balletto)	03/10/2024
Das Rheingold (Opera)	07/11/2024
Tritico Balanchine / Robbins (Balletto)	21/11/2024



## RUBRICHE

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Clerici alla Scala  
**46**

NOTE D'ARCHIVIO  
Sulle orme del Tristano  
**50**

RICORDO DI  
RENATA SCOTTO  
La Diva  
dei due mondi  
**52**

VOCI ALLA SCALA  
Il canto  
dei dannati  
**54**

LIBRI  
Il punto su Puccini  
**56**

DISCHI  
Sulla strada tra  
Garnier e Comique  
**57**

MEMORIE DELLA SCALA  
Lo strano caso  
di Jon Vickers  
e del signor Grimes  
**58**

SCALIGERI  
Beatrice Staccini  
**61**

# CLERICI ALLA SCALA

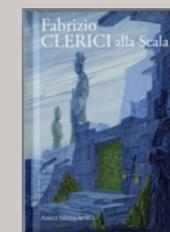
Bozzetto per *Sogno d'una notte d'estate* di Benjamin Britten, 1961



Artista visionario, creatore di fantasmagorie, Fabrizio Clerici (1913-1993) tradisce una dimensione teatrale in tutta la sua pittura, palcoscenico dove si rappresentano un passato sontuoso, miti, vestigia enigmatiche, “cose” e presenze indagate con l’amore bizzarro del collezionista. Nel dopoguerra Clerici sceglie di dedicarsi esplicitamente al teatro: alla prosa, alla musica, alla danza. Alla Scala mette in scena opere fuori dal repertorio battuto, regalando alla musica di Cesti, di Cherubini, di Busoni, di Britten la materia viva e umida delle sue vegetazioni misteriose, ma anche lo splendore ironico e festoso della luce mediterranea. Una gloriosa epifania del visibile, sempre «al servizio dell’invisibile», come scrisse Leonardo Sciascia.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



Bozzetto per *Turandot* di Giacomo Puccini, 1962



Figurino per Oberon, *Sogno d'una notte d'estate* di Benjamin Britten, 1961



Figurino per Ippolita, *Sogno d'una notte d'estate* di Benjamin Britten, 1961



Figurino per Teseo, *Sogno d'una notte d'estate* di Benjamin Britten, 1961



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.

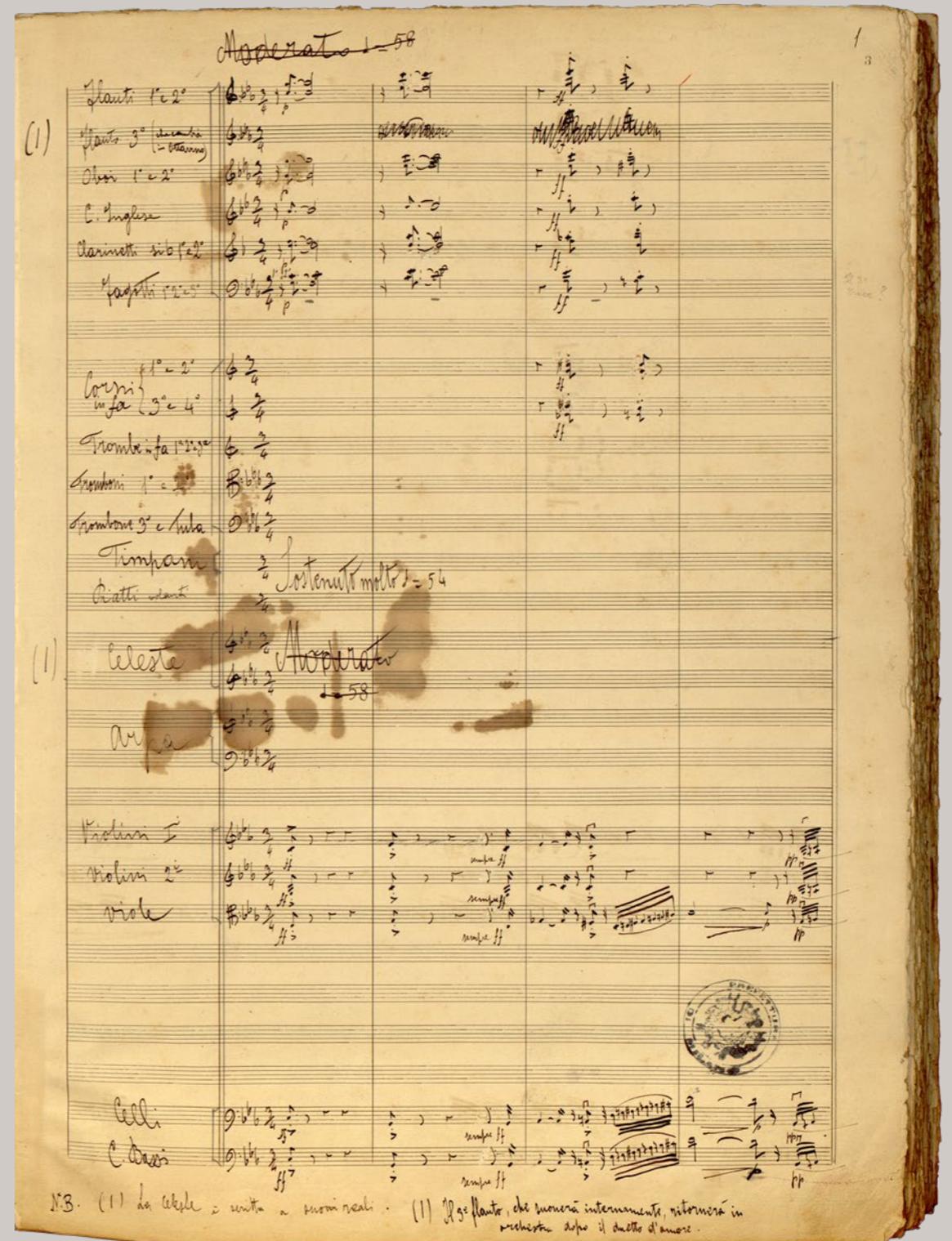
## SULLE ORME DEL TRISTANO

Uno studioso li ha battezzati “I figli di *Tristan*” – quel gruppo di compositori italiani all’inizio del Novecento il cui stile risentiva di una forte influenza wagneriana: Mascagni (*Isabeau*, ma soprattutto con la sua *Parisina*), Zandonai (*Francesca da Rimini*), persino Leoncavallo (*I Medici*). E spiccando tra questi, per il suo capolavoro *L'amore dei tre re*, Italo Montemezzi. L'influenza musicale di Wagner su costoro si abbinava a quella letteraria su D'Annunzio: nei suoi drammi come *Fedra*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Jorio*, *La nave* e *Parisina* si scorgeva la ricerca in chiave italiana di un *mythos* alla maniera wagneriana. E tra tutte le opere del compositore tedesco, quella che più risuonava con il pubblico italiano alla fine dell'Ottocento era appunto *Tristan und Isolde*. Opera poco conosciuta in Italia prima di fine secolo (sebbene già nel 1899 Verdi l'avesse indicata come l'opera wagneriana che più ammirava), dopo il 1900 iniziò rapidamente a girare nei teatri italiani. Quando Mascagni, direttore del Teatro Costanzi di Roma, formulò il programma della Stagione 1909-1910, scelse *Tristan* per l'inaugurazione. L'atteggiamento degli operisti italiani verso la musica di Wagner, arrivati al primo decennio del Novecento, era fortemente mutato rispetto agli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, quando la sua estetica musicale era oggetto di accesi dibattiti (e a volte forte contestazione). Ma nel 1908 un compositore della più giovane generazione come Zandonai ebbe a commentare “Chi al giorno d'oggi non ammira Wagner?”. Oltre all'interesse di scrittori come D'Annunzio e dei compositori citati, non poca influenza ebbe, nella cresciuta accettazione critica di Wagner in Italia, anche un colosso editoriale come Casa Ricordi, la quale nel 1888 acquistò la casa editrice Lucca – rappresentante

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.

italiana delle opere di Wagner –, portando così nel proprio catalogo l'esclusiva italiana dei melodrammi del maestro. E con questo, passando da esserne critici, a diventarne sostenitori (gli affari sono affari...), e attivando la propria esperienza promozionale per aumentarne ancora di più il giro. Tito II Ricordi (quarto dirigente nella dinastia della casa editrice fondata dal bisnonno un secolo prima) era particolarmente sensibile a far crescere la giovane scuola nel proprio catalogo per consolidare la posizione dominante nel panorama dell'editoria delle opere liriche, e ad aumentare nella scuderia della Casa la presenza di nuovi autori, sperando di poter replicare con uno di loro i duraturi successi ottenuti con Verdi e Puccini. In quest'ottica, arrivò alla sua attenzione la prima opera del giovane Montemezzi, *Giovanna Gallurese*, presentata (senza successo) al Concorso Sonzogno, poi riscritta come opera in tre atti e rappresentata, a proprie spese, con buon esito. Tito si affrettò ad acquistarne i diritti e a commissionargli una seconda opera, *Héllera*. La quale però fallì: soggetto sentimentale sulla vita borghese, era un genere che interessava sempre meno al pubblico italiano. Tito non si perse d'animo (difficile non scorgere qui un'analogia con Puccini, autore sostenuto da Giulio Ricordi, padre di Tito, nonostante gli iniziali insuccessi): sottoscrisse un contratto per il soggetto di una potenziale terza opera, *L'amore dei tre re* di Sem Benelli. Come pezzo teatrale *L'amore* non aveva avuto successo, ma Montemezzi, intravedendone le potenziali melodrammatiche, convinse Tito ad appoggiare il progetto. Benelli, se non proprio un “dannunziano”, replicava però quel suo linguaggio elaborato ed stravagante e la sua passione per la rappresentazione teatrale della sensualità, persino della violenza. La partitura di Montemezzi, mentre offriva una ricca scrittura orchestrale influenzata da Wagner, restava tuttavia saldamente ancorata alla tradizione lirica italiana. Dalla loro collaborazione nacque un capolavoro che, dopo la prima scaligera del 1913, girò in pochi anni i teatri d'Italia per poi diventare, per diversi decenni, un successo anche internazionale.

— GABRIELE DOTTO  
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi



Partitura autografa de *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi custodita dall'Archivio Storico Ricordi

# Ricordo di Renata Scotto

A cura di  
Francesco Maria Colombo

# LA DIVA DEI DUE MONDI



FOTOGRAFATA DI ERO PICCIGLIANI

**A rendere Renata Scotto una Diva contribuirono istinto, razionalità e intuizione: elementi necessari per la profondità delle sue interpretazioni**

SOPRA  
Renata Scotto, *Lucia di Lammermoor*,  
direzione di Claudio Abbado,  
regia di Giorgio De Lullo, 1967

Ci fu una volta in cui capii, tutto d'un colpo, cosa significa la parola Diva: lo racconto in prima persona come dato di cronaca. Andai una sera al Met con Renata Scotto, un *Trovatore* bruttarello, primi anni Duemila. Per un disguido con il taxi arrivammo trafelati, entrammo in sala cinque minuti prima del levarsi del sipario, e nel vedere la Scotto scendere in platea verso la sua poltrona il pubblico cominciò ad alzarsi in piedi: la additavano e la riconoscevano e, ben prima che raggiungessimo i nostri posti, tutto, dicasi tutto il teatro si rovesciò nella cascata dell'applauso. Lei aveva un sorriso che conoscevo, un insieme di consapevolezza, prestigio, ironia e soddisfazione di una bimba birichina: gli occhi, che aveva svelti e prensili, le scintillavano in tralice. Dopotutto aveva scelto di vivere in America, il Met era il "suo" teatro e quello, dopo i folgoranti debutti alla Scala e la presenza su tutti i maggiori palcoscenici del mondo, dove più a lungo aveva plasmato la sua musicalità, spesso in comunione con James Levine.

Diva, dunque, lo era: per imperio del carattere, per dedizione alla disciplina, per la capacità di trasfigurare il suo essere fisico, quello di una donna minuta che poteva diventare il corpo stesso dell'erotismo (si guardi il second'atto di *Manon Lescaut* con la regia di Gian Carlo Menotti, registrato in video al Met): e quest'ultima metamorfosi è la condizione cui tutti gli artisti veri che calchino un palcoscenico aspirano, divenire senza residui il personaggio interpretato (gli artisti fake aspirano invece a far diventare il personaggio uno specchio di sé, pratica miserima). La supportava il carisma e la alonava l'aura, che non è cosa che si possa fingere.

Ma a fare da piedistallo alla Diva c'era una sbalorditiva commistione di virtù regalate dal Cielo e di virtù conquistate con la volizione. Nacque e debuttò tutta armata come Minerva dalla testa di Giove: mostrava subito un timbro personalissimo, luminoso e penetrante, una dizione perfetta, un'intonazione senza fallo, un'estensione e soprattutto un'omogeneità nell'estensione impressionante, uno sprezzo del pericolo che la portò a far presto ruoli come Lucia, Gilda, Violetta, Cio-Cio-San in grandi sedi e, anche in disco, con grandi direttori. A trent'anni era già uno dei soprani maggiori del mondo. Tutto questo rappresentava però il punto di partenza, non il punto d'arrivo della sua arte.

Il punto d'arrivo è qualcosa cui partecipano istinto, razionalità, intuizione: è la capacità di indagare la scrittura musicale, nel rapporto tra altezza delle note, fonema, parola, significazione drammaturgica, ritmo, accento, con una profondità inimmaginabile. In

tutte le parti interpretate, soprattutto nella maturità della carriera, Renata Scotto sapeva scendere nell'abisso del personaggio e trarlo alla luce. In disco ha registrato due volte *Madama Butterfly*: la prima, nel 1966 con Barbirolli, è una meraviglia di freschezza, spontaneità e tecnica vocale; ma la seconda, nel 1977 con Maazel, è una lezione di analisi del testo, di teatralità, di psicologia, che non finisce di stupefare. Ogni minima cellula del discorso musicale è cesellata e illuminata dal genio dell'interprete, dalla fantasia e dall'intelligenza. E questo avveniva con *Norma*, con *Lady Macbeth*, con *Adriana*, con *Mimì* e con *Musetta*, ma anche con la *Marescialla* e con *Kundry* e in ogni dove, fino a *Somewhere Over the Rainbow*, il bis preferito, quello in cui le riappariva sul volto il sorriso da bimba birichina.

— FRANCESCO MARIA COLOMBO

## Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Per la profondità del suo tratto vocale, il tenore Jon Vickers è stato un interprete di riferimento di alcuni personaggi “dannati” del repertorio, in particolare Peter Grimes

Nativo di Prince Albert, nel Canada occidentale, Jon Vickers vive un'infanzia piuttosto complicata che lo prepara a una vita da contadino, predicatore o commerciante piuttosto che da star dell'opera internazionale. Un insolito background culturale che gioca certamente un ruolo importante nel plasmare quella voce particolarmente urgente, ma che spiega anche alcuni suoi atteggiamenti rigorosamente religiosi e il suo carattere esplosivo, causa di aspri contrasti nel corso della sua carriera. Come Vickers sia arrivato a quella “chiamata” e perché considerasse la sua voce e la musica come “sacri talenti” a lui affidati da Dio è una storia affascinante. Pur avendo manifestato fin da giovanissimo l'attitudine al canto, Jon Vickers entra al Conservatorio di Toronto solo a 24 anni, nel 1950, ed esordisce nel 1957 al Covent Garden di Londra nel ruolo di Riccardo in *Un ballo in maschera* di Verdi. Di lì a poco debutta in tutti i principali teatri internazionali, imponendosi subito come uno dei maggiori *Heldentenor* della sua generazione. Dà il meglio di sé come tenore drammatico e wagneriano ma, soprattutto nei primi anni, interpreta anche ruoli di tenore lirico in opere di Donizetti e Cherubini. Dopo trent'anni di carriera, si ritira dalle scene nel 1987. Alla Scala Vickers debutta nel 1960 nel *Fidelio* di Beethoven, diretto da Karajan,

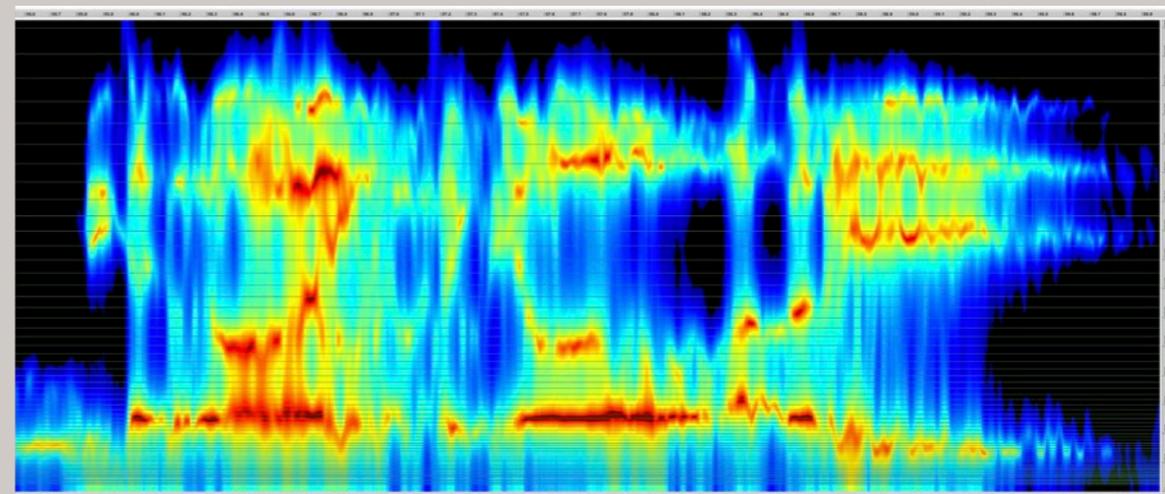
# IL CANTO DEI DANNATI



Jon Vickers, Peter Grimes, 1976

come Florestano al fianco di Birgit Nilsson. L'anno successivo è Giasone in *Medea* con Thomas Schippers sul podio, spettacolo con cui accompagna, tra dicembre 1961 e giugno 1962, Maria Callas nella conclusione del suo percorso scaligero. Nel 1968 torna per *Die Walküre* diretta da Prêtre e nel 1970 è Canio in *Pagliacci*, con la direzione di Verchi. Nel 1976 è finalmente Peter Grimes alla Scala, con i complessi del Covent Garden di Londra diretti da Sir Colin Davis. Il tormento, che ne ha contraddistinto la vita sin dalle origini, fa di Vickers una di quelle personalità artistiche che hanno alimentato la drammaticità di alcuni ruoli della letteratura operistica del XX secolo. È il caso degli eroi dannati, come Peter Grimes, in cui il vissuto dell'interprete contribuisce a plasmare l'essere umano da un lato e il personaggio dall'altro, andando oltre persino alle aspettative o agli ideali del compositore, come accade nel caso di

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



Britten, che non si riconosce mai nella sua interpretazione. È proprio con questo approccio ultra-sanguigno che Vickers nutre il personaggio di Peter Grimes attraverso la condizione dell'escluso. Si pone così l'attenzione su una conoscenza umana più ampia, dietro le false spoglie di un'opera straordinariamente riuscita grazie alla cultura musicale di Britten, che oltre a essere un eccezionale musicista, era forse prima di tutto qualcuno in grado di rappresentare il carattere universale della lotta perpetua fra uomini e donne. A tal proposito si prende in considerazione il verso: “The whole truth and nothing but the truth” (tutta la verità e null'altro che la verità), del prologo del primo atto, in cui durante l'inchiesta giudiziaria preliminare Swallow, avvocato, sindaco della città e magistrato, interroga Grimes a proposito della morte del mozzo di cui viene accusato. Il dialogo fra Swallow e Grimes si configura immediatamente nell'oscillazione delle onde del mare e la voce di Grimes, scoperta dall'orchestra, denuncia immediatamente lo stato di solitudine implicito nella condizione psicologica del pescatore indagato. Lo stile vocale di Grimes si alleggerisce dell'ornamentazione della tradizione romantica, pur conservando un raffinato lirismo che, nonostante tutto, affiora dalla multiformità della scrittura musicale di Britten. Vickers, a sua volta, affronta la frase mostrando una tecnica vocale proiettata verso una vocalità diversa rispetto a una tradizione

belcantistica legata all'emissione in maschera. La posizione del suono sempre alta consente al tenore una proiezione del suono stabile, la gola aperta e una forte attenzione sulle parole, che si evince dalla quantità di energia rappresentata dall'ispessimento del tratto della seconda armonica. Su tale concentrazione di energia attorno alla frequenza del segnale sonoro  $F_1$ , che è generata dalla sollecitazione dei corpi risonatori del tratto vocale, Vickers pone l'attenzione sulla forma espressiva del parlato umano, ovvero sulle cosiddette “formanti”. Questa modalità di concepire l'attivazione della voce intonata dà origine a tale stile di canto e si basa sull'articolazione dei dittonghi attraverso i quali Vickers crea la cavità per la produzione del suono. Si tratta di una modalità che ben si accorda alla scrittura musicale di quei compositori che si distaccano dal retaggio melodico convenzionale di un sentimentalismo ormai ritenuto stereotipato e obsoleto. La profondità del tratto vocale di Vickers rappresenta il suo vissuto quanto il dolore che riesce a restituire a un personaggio tragico e dannato come quello di Peter Grimes, il cui delirio interiore denuncia la distorsione implicita che emerge dalla bellezza estenuante, come la più salda tra le umane contraddizioni.

— 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  
Rappresentazione della struttura formantica del verso “The whole truth and nothing but the truth”, stabile sulla seconda armonica  $F_2$  a 400Hz. Si evidenzia il comportamento vocale della tecnica di Vickers, in cui l'attenzione sulle parole rende stabile il flusso di suono nelle frequenze basse, a differenza delle alte frequenze in cui emerge il vibrato.

Registrazione: Londra, aprile 1978  
Orchestra e Coro: Royal Opera House  
Direttore: Sir Colin Davis  
Copyright fonografico: Philips Classics Productions  
Realizzato da: PolyGram Classics  
Casa discografica: PolyGram Records, Inc.

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

# IL PUNTO SU PUCCINI



Sfogliando le pagine di Adriano Lualdi, risalenti alla fine degli anni Cinquanta, dedicate a *Giacomo Puccini e i suoi detrattori*, si resta colpiti da alcune frasi riferite. Sono pensieri del compositore toscano. Ne riportiamo tre che riassumono l'estetica pucciniana: "Senza melodia non esiste musica"; "Soltanto con la commozione si vince e si resta"; "Vi sono delle leggi fisse in Teatro: interessare, sorprendere, commuovere".

Un maestro come Lualdi, che nel *Viaggio musicale in Europa* definì Schönberg un "tragico scocciato", offre in semplici parole il segreto dell'attualità di Puccini. Un musicista che ghermì i sentimenti degli ascoltatori, legandoli a sé con l'aiuto di un'arte che suscita emozioni senza requie. Si può dire che la sua musica abbia qualcosa di magico, o forse di contagioso: tra l'uno e l'altro la differenza non c'è, perché si confondono.

Per il prossimo anno, centenario della scomparsa di Puccini, occorre leggere, compulsare, tenere a portata di mano la monografia che gli ha dedicato Virgilio Bernardoni che, tra i molti incarichi, presiede la commissione scientifica preposta all'Edizione nazionale delle opere del Maestro.

Il volume esce nell'ambito della serie "L'opera italiana", progetto curato da Paolo Gallarati per il Saggiatore in cinque titoli, corrispondenti ai nostri massimi compositori lirici. È una ricerca aggiornata, analitica e notevolmente documentata dell'opera di Puccini. Bernardoni esamina attentamente opere e periodi, ripensamenti e ricerche (interessante è anche il capitolo d'epilogo "Puccini dopo Puccini"); offre inoltre il catalogo delle opere e un'utile bibliografia. Negli ultimi quattro decenni il compositore toscano è stato oggetto di attenzioni che mai ebbe: il libro fa il punto su tale universo, segnalando non poche novità.

C'è altro, anche perché l'autore di questa monografia non dimentica di informare l'ascoltatore devoto o quello più distaccato delle relazioni o delle idee di Puccini, delle sue confidenze con i mille riflessi dell'amore e di quel che pensava della morte. Insomma, di come sapeva creare musica.

— ARMANDO TORNO

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



Virgilio Bernardoni

*Puccini*

pp. 576  
il Saggiatore  
euro 39

# SULLA STRADA TRA GARNIER E COMIQUE



Atteso il 5 ottobre in duo con la pianista Carrie-Ann Matheson per un recital di canto in cui alla Francia di Chausson, Duparc e Berlioz è affiancata l'Italia di Puccini e Verdi, il tenore Benjamin Bernheim accosta i due Paesi anche nel suo recente cd *Boulevard des Italiens*: il famoso viale parigino collega infatti l'Opéra Garnier con l'Opéra Comique (all'epoca Théâtre des Italiens in Place de la Comédie italienne, oggi Place Boieldieu). Ciò che colpisce immediatamente nella tracklist di questo album Deutsche Grammophon è la presenza di Puccini: Bernheim non si è infatti limitato a quelle arie che gli operisti italiani scrissero appositamente su libretto francese, ma ha voluto esplorare anche alcuni adattamenti, com'è il caso delle traduzioni che Paul Ferrier fece dei libretti di *Tosca* e *Madama Butterfly*. È impressionante notare come, cambiando la lingua, l'atmosfera musicale cambia completamente, soprattutto con un cantante attento al cesello della parola come Bernheim: fin dalla prima aria "Adieu, séjour fleuri" ("Addio, fiorito asil") percepiamo più del consueto

l'eredità di Massenet ma anche l'influsso reciproco fra Puccini e Debussy. Le atmosfere francesizzanti *fin de siècle* emergono anche nell'aria da *Amica* di Mascagni, intrisa di raffinatezze armoniche. Difficile trovare oggi nel mondo un tenore che interpreti questo repertorio con la luminosità e al contempo la morbidezza di Bernheim: l'equilibrio fra squillo e *sensiblerie* è evidente in un'aria come "Ange si pur" dalla *Favorite* di Donizetti, in cui il tenore riesce a rendere davvero angelico il registro acuto senza perdere mai rotondità. Nel *côté* donizettiano il non plus ultra è "Seul sur la terre", dal *Dom Sébastien*: Bernheim domina pienamente l'uso della "voce mista", con note di testa che non suonano mai forzate o innaturali (così come mai spinto è in generale il registro acuto). Da manuale anche il dialogo voce-clarinetto in "Je l'ai vu" dal *Don Carlos* di Verdi, così come l'appassionata virilità nel duetto con il Marchese di Posa, mirabilmente interpretato da Florian Sempey. La godibilità del cd è aumentata dalla molteplicità dei registri espressivi, sottolineati anche dai timbri dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna diretta da Frédéric Chaslin: si pensi al senso di mistero e poi di disperazione dell'aria "Que j'ai vu" dalla *Vestale* di Spontini o al registro malinconico dell'"Emir auprès de lui m'appelle" dalla *Jérusalem* verdiana, seguita dall'elegante valzer di "Je veux encore entendre ta voix"; o ancora al clima patetico-amoroso dell'aria da *Ali Baba* di Cherubini. Un disco davvero prezioso, che somma l'approfondimento culturale al puro piacere dell'ascolto di una voce superba.

— 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"

Benjamin Bernheim

*Boulevard des Italiens*

Orchestra del Teatro Comunale di Bologna  
Frédéric Chaslin

Deutsche Grammophon



# LO STRANO CASO DI JON VICKERS E DEL SIGNOR GRIMES

Jon Vickers, Thomas Schippers, Maria Callas, 1961



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

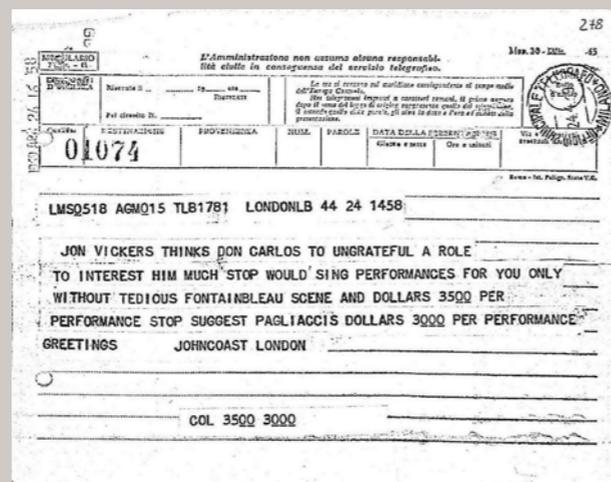
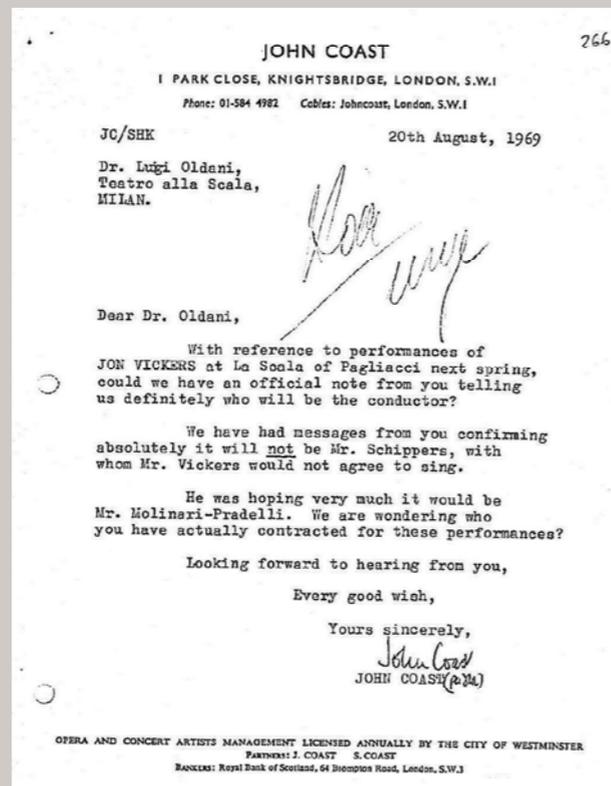
Il grande tenore canadese era capace di totale abnegazione per le sue memorabili interpretazioni. Ma fuori dal palcoscenico aveva un carattere complesso e a volte scontroso

“Ho avuto molti tenori meravigliosi sul palco. C'erano Jussi Björling, Set Svanholm, Carlo Bergonzi, Ramón Vinay, [...] Franco Corelli, Giuseppe Di Stefano, [...] Plácido Domingo, [...] José Carreras, per citarne alcuni. C'era anche Beniamino Gigli, quando ero molto giovane. Ma Jon Vickers era diverso, molto diverso, sia come artista, sia come essere umano. Non guardava né a destra né a sinistra; le sue opinioni erano forti quanto la roccia di *Die Walküre*. Doveva fare a modo suo, qualunque cosa accadesse. Ho sempre trovato molto emozionante cantare con Jon, perché dava sempre più del cento per cento, arrivava al centoventi! Avresti dovuto proprio essere di pietra per non rispondere al suo modo incredibilmente intenso di cantare e recitare. Dopo la nostra prima *Walküre* al MET, nel gennaio 1960, la critica scrisse che Nilsson aveva finalmente trovato il giusto 'compagno' per le grandi opere wagneriane. Anch'io in qualche modo sentivo di essere destinata a cantare i grandi ruoli wagneriani con Jon, e credo che nel profondo del suo cuore lui provasse lo stesso nei miei confronti. Tuttavia, Jon non è stato facile da convincere. Accettava una data e poi la cancellava, per poi ripetere la stessa cosa, ancora e ancora. Ho aspettato e aspettato il mio *Tristano* per quattordici anni, proprio come Giacobbe aspettava Rachele nella Bibbia. Credetemi, valeva la pena di aspettare Jon!”. Con queste parole Birgit Nilsson introduce la biografia scritta da Jeannie Williams sulla vita e la carriera di Jon Vickers da cui, secondo Peter G. Davis nella critica sul *New York Magazine* del 31 gennaio 2000, “emerge un fatto indiscutibile: Vickers era effettivamente un notevole cantante che faceva a modo suo e aveva un talento abbastanza grande da far piegare il pazzo mondo dell'opera alle sue intenzioni. Gestiva il suo mondo, come evidenzia un collega tenore. Diceva alla gente con quali regole avrebbe giocato e loro le seguivano”. I tratti che emergono dalla biografia dipingono un

ritratto di Jon Vickers molto complesso e contraddittorio. La sua infanzia difficile nel Canada occidentale e l'educazione fondamentalista ricevuta aiutano a spiegare i suoi atteggiamenti positivamente biblici e il suo carattere esplosivo, che lo portano ad avere violente controversie nel corso della sua carriera, in particolare con direttori d'orchestra, registi, colleghi e impresari. Eclatante il “caso *Tannhäuser*”, quando nel 1977 pianta in asso sia il Covent Garden (costringendo il teatro di Londra a cancellare sei rappresentazioni), sia il Metropolitan di New York (che stava programmando l'inaugurazione stagionale con lui). Tutto ciò perché ha improvvisamente maturato la convinzione che il capolavoro wagneriano sia da considerarsi blasfemo. In positivo, Vickers si caratterizza per un fortissimo impegno, quasi una devozione, verso gli ideali artistici in cui crede con enorme passione. La sua energia emotiva, indirizzata nel canto, lo rende in grado di interpretare in modo ineguagliabile una galleria di “eroi tormentati” come Otello, ruolo per il quale insieme a Mario Del Monaco è considerato da diversi critici il maggior interprete del Dopoguerra, Siegmund, Don José, Canio, Tristano, Parsifal, Florestan, Enea, i Sansoni di Händel e Saint-Saëns, oltre a Peter Grimes, ruolo per cui è ritenuto interprete insuperabile. Eppure – anche qui una contraddizione – la sua padronanza del personaggio non è priva di ironie, soprattutto per il fatto che Vickers non si sente mai a suo agio con l'omosessualità, che per molti è legata a Peter Grimes e al suo autore. Nonostante il suo credo sia sempre stato quello di mettere il compositore al primo posto e i cantanti al suo servizio, la sua interpretazione del ruolo non viene mai apprezzata dallo stesso Britten, che ritiene non corrisponda alla sua concezione lirica, tanto che in almeno due occasioni abbandona la sala durante le esecuzioni di Vickers. “Non gli piacevo!” dichiara Vickers senza mezzi termini. Non meno complesso e tortuoso è il percorso di Jon Vickers alla Scala. Consultando le carte dell'archivio documentale del Teatro troviamo nel suo fascicolo ben 294 pagine di corrispondenza, quasi tutte con il suo agente, John Coast. Corposi scambi di comunicazioni che nell'arco di circa dieci anni producono solo quattro titoli, per 19 recite (*Fidelio* nel 1960/61 con Karajan e Nilsson; *Medea* nel 1961/62 con Schippers e Callas; *Die Walküre* con Prêtre nel 1968/69; *Pagliacci* nel 1969/70 con la direzione di Nino Verchi), se si considera che il quinto e ultimo, *Peter Grimes*, viene proposto nel 1976 nell'ambito della tournée dei complessi della Royal Opera House di Londra alla Scala. Una sorta di tela di Penelope che si fa e si disfa, prendendo in considerazione molti titoli, discutendone a lungo, per progetti destinati poi a non concretizzarsi. Emblematico in tal senso è il caso di *Otello*: da luglio 1965 a maggio 1969 si sviluppa una discussione sul titolo

verdiano, andato in scena alla Scala per l'ultima volta per l'apertura della Stagione 1959/60 con Mario Del Monaco, che alla fine non porterà a nulla, tanto che si dovrà attendere quello del 7 dicembre 1976 con Plácido Domingo. Tra i vari argomenti, Vickers chiede rassicurazioni su direttore, regista e cast e il direttore artistico Francesco Siciliani scrive all'agente: "Lei mi insegna che, quando si deve mettere in programma un'opera come *Otello*, la prima cosa per un teatro è di poter avere un tenore adeguato [...]. Può quindi tranquillizzare il Signor Vickers che l'*Otello* alla Scala rappresenta un impegno per il teatro, che dell'opera ha dato sempre eccelse rappresentazioni." Per la direzione si parla di Karajan, con cui Vickers ha un ottimo sodalizio, ma poi ci sono problemi di date e anche di una concomitanza del titolo con la programmazione di Salisburgo e qui Siciliani si picca e risponde duramente: "Se è vero, come Vickers afferma, che 'desidera moltissimo cantare Otello alla Scala' e che ciò costituisce 'una delle sue più grandi ambizioni' non posso obiettivamente approvare le sue conclusioni, cioè aspettare di eseguire l'opera al Festival di Salisburgo [...]. A questo proposito vorrei ricordarle il proverbio che 'il meglio spesso è nemico del bene.' [...] La Scala ha le sue immediate necessità di programmazione, che non possono essere subordinate a decisioni di altre Istituzioni o a convenienze personali. Comportandosi diversamente, la Scala diventerebbe un teatro 'di comodo', e ciò sarebbe contrario alle sue tradizioni, dalle quali non potrà mai derogare". Passando per Maazel si arriva infine a Mehta, ma prima di accettare il tenore vuole attendere un incontro con il direttore per discutere i dettagli della sua interpretazione. Di fatto la programmazione di *Otello* slitta di anno in anno fino al 1970 e poi si smette di parlarne. Per il 1969 si parla di realizzare una *Carmen*, ma Vickers pone il veto su Grace Bumbry e segnala che gradirebbe Fiorenza Cossotto. Gli viene proposto anche il *Don Carlo* di Abbado, ma ritiene che potrebbe cantarlo solo senza la "noiosa scena di Fontainebleau", obiettando comunque che "in *Don Carlo* tutti i cantanti hanno l'opportunità di cantare, salvo Don Carlo stesso". Per i *Pagliacci* del 1970 Vickers accetta l'impegno, a patto che a dirigere non sia Thomas Schippers, con cui non accetterebbe più di cantare. Dopo il 1970 i contatti si interrompono e Vickers torna alla Scala solo nel 1976 per interpretare il "suo" *Peter Grimes* con i complessi del Covent Garden. Chiude così nei panni di quel personaggio tenace, complesso e burrascoso, spesso scontroso, che al di fuori delle scene in qualche modo caratterizza Jon Vickers anche nella vita.

— ANDREA VITALINI  
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala



IN ALTO  
Lettera dell'agente di Vickers al direttore artistico della Scala Luigi Oldani per opporsi alla scelta di Schippers come direttore dei *Pagliacci*

IN BASSO  
Telegramma dell'agente di Vickers in cui si definisce "tedious" la scena di Fontainebleau del *Don Carlo*

## Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



Non c'è dubbio che tra le attività più importanti e complesse in un teatro d'opera come la Scala ci siano le tournée. Dal 2021 una delle figure chiave per tournée, coproduzioni e progetti speciali è Beatrice Staccini, che alla Scala lavora già dal 2014.

MP Quasi dieci anni alla Scala. Ci racconta qual è stato il suo percorso prima di arrivare qui?  
BS Mi sono laureata in Lingue e letterature straniere a Perugia, nella mia regione – sono di Marsciano, un paese vicino a Todi –, ma ho anche studiato musica e mi sono diplomata in flauto traverso in conservatorio. Dopo l'università ho frequentato un master in management culturale internazionale a Genova e, dopo un periodo di formazione all'Opera di Roma, sono approdata al Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, dove sono rimasta per otto anni. A Spoleto seguivo le attività portate avanti dal Direttore Generale. Il momento più importante dell'anno era ovviamente il concorso di canto, che dal secondo Dopoguerra in avanti ha lanciato grandissimi cantanti, come Renato Bruson, Leo Nucci,

## BEATRICE STACCINI

Entrata alla Scala nel 2014, Beatrice Staccini lavora da due anni in Direzione Artistica e si occupa tra l'altro delle tournée, una delle attività fondamentali della vita di un teatro

Mariella Devia, fino ad arrivare a cantanti che sono ancora sulla cresta dell'onda, come Maria Agresta. Poi nel 2014 sono entrata alla Scala tramite un concorso.

MP Quali sono state le differenze che ha notato nel passare dallo Sperimentale alla Scala?  
BS Nelle realtà più piccole come Spoleto si ha il vantaggio di poter fare esperienze a tutto tondo. Ricordo che mi capitava di fare di tutto, addirittura i comunicati stampa e attività di promozione. È stata davvero una bella palestra. Alla Scala invece i ruoli sono più definiti. Nei miei primi anni sono stata in Direzione Generale, mentre da due anni sono approdata in Direzione Artistica, dove lavoro con il coordinatore artistico André Comptoi.

MP E si dedica principalmente alle tournée.  
BS Diciamo che il mio ambito riguarda tutte quelle attività in cui la Scala si apre all'esterno, entrando in relazione con soggetti che operano in Italia o all'estero. Durante le tournée è come se il Teatro diventasse in qualche modo un ambasciatore

nel mondo dell'arte e della cultura. A volte penso che non sia solo un'azione semplicemente artistica, quella di portare la musica al di fuori del Piermarini, ma anche un momento di diplomazia culturale: quindi l'arte come strumento e veicolo di dialogo tra i Paesi.

MP A parte le tournée, lei si occupa anche di coproduzioni. Di cosa si tratta?

BS La coproduzione è un momento molto importante e significativo per un teatro, perché permette di elaborare uno spettacolo insieme a un'altra istituzione. Quindi c'è la possibilità di confrontarsi per scegliere il team creativo che in seguito svilupperà lo spettacolo. Chiaramente viene tutto studiato in modo che ogni aspetto funzioni sia per il palcoscenico della Scala sia per altri palcoscenici. Ma la soddisfazione maggiore è vedere la comunione di intenti e la collaborazione per riuscire a ottenere qualcosa che sia vantaggioso per tutte le parti coinvolte.

MP Di nuovo quindi lo scambio. Tornando alle tournée, ce n'è una che vuole ricordare, dove magari ha sentito in modo particolare il dialogo tra Paesi di cui parlava prima?

BS Sicuramente fu molto importante la tournée del 2016 a Seul, Shanghai e Mosca, ma se dovessi scegliere direi l'ultima, che si è appena conclusa, dove abbiamo girato diverse città europee con l'Orchestra e il Coro diretti dal Maestro Chailly. Ho veramente notato un grandissimo apprezzamento nei confronti della Scala e del nostro bagaglio artistico, anche in sale dove secondo me non era scontato ricevere un così grande calore da parte del pubblico. Sicuramente anche merito del programma, con sinfonie, cori e balabili verdiani: puro DNA scaligero.

MP Ci sono anche altri vantaggi di cui vi accorgete durante le tournée?

BS Mi rendo conto che si tratta di momenti ideali per intessere nuove relazioni e parlare di future collaborazioni. Spesso è proprio così che nascono nuovi progetti e coproduzioni. Essere lì e conoscersi finalmente di persona, di solito dopo essersi mandati mail su mail, è davvero importante per tutti, perché capisci chi sono le persone con cui hai costruito un progetto così grande dall'inizio alla fine. Non bisogna dimenticare che una tournée può essere molto sfidante e impegnativa, anche per via di tutti gli imprevisti che possono esserci.

MP In quest'ultima tournée, per esempio, è saltata una data a causa del tragico terremoto avvenuto in Marocco lo scorso 8 settembre.

BS Eravamo ad Aalborg, in Danimarca, quando abbiamo appreso la notizia. Il nostro charter è rima-

**“Le tournée sono momenti ideali per intessere nuove relazioni e parlare di future collaborazioni. Spesso è proprio così che nascono nuovi progetti e coproduzioni”**

sto bloccato a Marrakech e non c'è stato modo di trovare un altro trasporto per arrivare in tempo a Bruxelles, dove era previsto un concerto al Bozar.

MP Questa in Europa è stata la prima grande tournée della Scala dopo lo stop forzato dovuto alla pandemia.

BS Sì, ci sono stati alcuni progetti più piccoli: al Comunale di Bologna e al Festival Chorégies d'Orange. Ma solo ora possiamo dire di aver ricominciato veramente. E nei prossimi anni lavoreremo per andare sempre più lontani.

MP Secondo lei c'è un'energia diversa dei complessi della Scala quando sono in tournée, rispetto a quando suonano “a casa”, nella sala del Piermarini?

BS Quando andiamo a presentarci all'estero io avverto un po' più di orgoglio. Come se, confrontandoci con dei pubblici che a volte non sono abituati ad ascoltare Verdi o Puccini, ci fosse ancora più consapevolezza di quella che è la nostra identità.

MP C'è un aneddoto che le viene in mente che vuole condividere con noi?

BS In quest'ultima tournée mi sono portata dietro mia figlia, che ha cinque mesi. Ovviamente c'era con me anche mio marito, altrimenti non avrei potuto lavorare, con una bimba così piccola da seguire da sola. Da una parte è stata un'esperienza provante, dall'altra però abbiamo sperimentato grande vicinanza e affetto da parte di tutto il gruppo, dai professori d'orchestra agli artisti del coro, che si offrivano di aiutarci con le valigie, i passeggini e quant'altro. Anche questo può far parte della vita di un teatro.

— 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**

**OTTOBRE 2023**  
dal 1 al 15

DOMENICA	<b>1</b>	ore 20	<b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> <b>Christiane Karg</b> , soprano Musiche di <i>Berlioz</i>
LUNEDÌ	<b>2</b>	ore 20	Concerto in occasione del ventesimo anniversario di Fondazione Veronesi <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> <b>Julian Rachlin</b> , violino Musiche di <i>Mozart, Beethoven</i>
MERCOLEDÌ	<b>4</b>	ore 19.30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> Regia di <b>Giorgio Strehler</b> ripresa da <b>Marina Bianchi</b> Scene di <b>Foto Frigerio</b> - Costumi di <b>Franco Squarciapino</b> Luci di <b>Marco Filibeck</b> - Coreografia di <b>Frédéric Olivieri</b> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala <b>Ildebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nevi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza</b>
GIOVEDÌ	<b>5</b>	ore 20	Recital di Canto 2022/2023 <b>Benjamin Bernheim</b> , tenore <b>Carrie-Ann Matheson</b> , pianoforte Musiche di <i>Chausson, Duparc, Pizzetti, Mascagni, Puccini</i>
VENERDÌ	<b>6</b>	ore 18	Prima delle Prime - Opera <b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten
SABATO	<b>7</b>	ore 19.30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala <b>Ildebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nevi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza</b>
MARTEDÌ	<b>10</b>	ore 19.30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala <b>Ildebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nevi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza</b>
MERCOLEDÌ	<b>11</b>	ore 20	Stagione Sinfonica 2022/2023 <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Zubin Mehta</b> <b>Yuja Wang</b> , pianoforte <b>Cécile Lartigan</b> , arce Martenot Musiche di <i>Mozart, Messiaen</i>
GIOVEDÌ	<b>12</b>	ore 20	Stagione Sinfonica 2022/2023 <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Zubin Mehta</b> <b>Yuja Wang</b> , pianoforte <b>Cécile Lartigan</b> , arce Martenot Musiche di <i>Mozart, Messiaen</i>
VENERDÌ	<b>13</b>	ore 19.30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore <b>Andrés Orozco-Estrada</b> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala <b>Ildebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nevi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza</b>
SABATO	<b>14</b>	ore 20	Stagione Sinfonica 2022/2023 <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Zubin Mehta</b> <b>Yuja Wang</b> , pianoforte <b>Cécile Lartigan</b> , arce Martenot Musiche di <i>Mozart, Messiaen</i>
DOMENICA	<b>15</b>	ore 20	<b>Concerto dell'Accademia Teatro alla Scala</b>

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 srl



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA SANPAOLO

**OTTOBRE 2023**

dal 17 al 30

MARTEDI	17	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 Sceno 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 Idebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nesvi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza
MERCOLEDI	18	ore 20	<b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten Direttore Simone Young Regia di Robert Carsen Sceno e costumi di Gideon Duvey Luci di Robert Carsen e Peter van Praet Coreografia di Rebecca Howell Video di Will Duke Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Ólafur Sigurdarson, Margaret Plummer, Michael Colvin, Peter Rose, Natascha Petrinsky, Benjamin Hulett, Leigh Melrose, William Thomas
GIOVEDI	19	ore 18	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> <b>Onegin</b> di Petr Il'ic Cajkovskij
VENERDI	20	ore 19,30	<b>Le nozze di Figaro</b> di Wolfgang Amadeus Mozart Direttore Andrés Orozco-Estrada Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Idebrando D'Arcangelo, Olga Bezsmertna, Benedetta Torre, Luca Micheletti, Svetlana Stoyanova, Rachel Frenkel, Andrea Concetti, Matteo Falcier, Paolo Nesvi, Mariya Taniguchi, Ludovico Filippo Ravizza
SABATO	21	ore 20	<b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten Direttore Simone Young Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Ólafur Sigurdarson, Margaret Plummer, Michael Colvin, Peter Rose, Natascha Petrinsky, Benjamin Hulett, Leigh Melrose, William Thomas
DOMENICA	22	ore 11	<i>Musica da camera</i> <b>Musici dell'Orchestra del Teatro alla Scala</b> <i>Musiche di Boccherini, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy</i>
DOMENICA	22	ore 20	<i>Grandi Pianisti alla Scala</i> <b>Igor Levit</b> , pianoforte <i>Musiche di Liszt, Mahler, Wagner</i>
MARTEDI	24	ore 20	<b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten Direttore Simone Young Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Ólafur Sigurdarson, Margaret Plummer, Michael Colvin, Peter Rose, Natascha Petrinsky, Benjamin Hulett, Leigh Melrose, William Thomas
MERCOLEDI	25	ore 18	<i>Prima delle Prime - Opera</i> <b>L'amore dei tre re</b> di Italo Montemezzi
VENERDI	27	ore 11	<i>La Scala per i bambini</i> <b>Il Piccolo Principe</b> di Pierangelo Valtinoni Direttore Bruno Nicolò Regia di Polly Graham Sceno e costumi di Basia Bińkowska Luci di Marco Filibeck Coreografia di Jenny Ogilvie Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
VENERDI	27	ore 20	<b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten Direttore Simone Young Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Ólafur Sigurdarson, Margaret Plummer, Michael Colvin, Peter Rose, Natascha Petrinsky, Benjamin Hulett, Leigh Melrose, William Thomas
SABATO	28	ore 20	<b>L'amore dei tre re</b> di Italo Montemezzi Direttore Pinchas Steinberg Regia di Ales Ollé/La Fura dels Baus Sceno di Alfonso Flores Costumi di Line Castells Luci di Marco Filibeck Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Günther Grunshöck, Roman Burdenko, Giorgio Berrugi, Giorgio Misseri, Chiara Iotton
DOMENICA	29	ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> <b>Il Piccolo Principe</b> di Pierangelo Valtinoni Direttore Bruno Nicolò Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
LUNEDI	30	ore 20	<b>Peter Grimes</b> di Benjamin Britten Direttore Simone Young Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Ólafur Sigurdarson, Margaret Plummer, Michael Colvin, Peter Rose, Natascha Petrinsky, Benjamin Hulett, Leigh Melrose, William Thomas

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)

# 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