

LA SCALA



09/22



Rivista del Teatro

Il matrimonio segreto, Ottavio Dantone,
Irina Brook, Onegin,
Roberto Bolle, Christian Thielemann,
Elio De Capitani, Alice Mariani



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

FONDATORI PERMANENTI

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

FONDATORI SOSTENITORI

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

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Caffè Borbone

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

EDITORIALE

La Scala si rinnova e guarda al futuro. Il piano di riforme promosso dal Sovrintendente Dominique Meyer si riverbera sul complesso delle attività del Teatro, incluse le iniziative editoriali che con la nuova stagione rinnovano la veste grafica ma soprattutto ripensano la linea editoriale. A partire dal numero che state leggendo il mensile del Teatro cambia nome, progetto e immagine. L'agile taglio informativo del Magazine si amplia e si struttura, il nome echeggia l'originale della rivista di Franco Abbiati: era allora La Scala - Rivista dell'opera, diviene oggi La Scala - Rivista del Teatro a significare la crescita del balletto, dei concerti, degli spettacoli per i ragazzi e delle iniziative di divulgazione. La nuova grafica dello studio Tomo Tomo sceglie una linea decisamente contemporanea attingendo a elementi dalle salde radici storiche, a partire dai caratteri bodoniani; la copertina stessa, rinnovata nel colore rosso acceso, omaggia quella degli anni di Abbiati. Il contenuto resta giornalistico, di rapida lettura, lasciando ai programmi di sala pensati da Raffaele Mellace lo spazio dell'approfondimento, e le firme restano prevalentemente giovani, spazio di crescita per nuovi nomi e di ascolto per nuove idee, con alcuni contributi di prestigio.

Apredo la rivista troverete una foliazione quasi raddoppiata, una suddivisione in sezioni dedicate all'Opera, al Balletto, ai Concerti e alle Rubriche. Tra queste ultime tornano "Prospettive", la pagina in cui personaggi dell'arte e della cultura raccontano il loro punto di vista sulle produzioni, e "Scaligeri", che dà voce chi lavora sul palcoscenico, nei laboratori e negli uffici.

Le nuove sezioni valorizzano la storia della Scala mettendo a disposizione del lettore materiali provenienti dagli archivi del Teatro e del Museo, sempre in relazione con la programmazione corrente. Vittoria Crespi Morbio, che libro dopo libro ha composto un'autentica enciclopedia su scenografi e costumisti, li presenta sulla rivista; Andrea Vitalini propone curiosità e omaggi dagli archivi e Luca Chierici, che sui programmi di sala ripercorre la ricezione critica degli allestimenti, pubblica anche qui un estratto dei suoi interventi. Infine Valentina Grassani e Davide Massimiliano offrono una selezione di immagini dallo sterminato archivio fotografico della Scala. Armando Torno e Luca Ciammarughi, che tengono due fortunati cicli di incontri al Museo

Teatrale dedicati rispettivamente alle novità editoriali e discografiche, assumono le nuove rubriche dedicate ai libri e ai dischi. A coordinare il tutto, come ormai da alcuni anni, Mattia Palma.

Questo numero si apre con la sezione Opera dedicata alla nuova produzione del *Matrimonio segreto* di Cimarosa per il Progetto Accademia: all'introduzione di Raffaele Mellace seguono le interviste di Luca Baccolini a Ottavio Dantone e di Liana Püschel a Irina Brook completate dalla sezione di fotografie storiche accompagnate da un testo di Luca Chierici. Nella sezione sul Balletto Carla Vigevani presenta Onegin secondo John Cranko e Valentina Crosetto intervista Roberto Bolle che torna a interpretare il protagonista mentre per i concerti Alessandro Tommasi ha conversato con Christian Thielemann. La parte dedicata al cartellone di settembre si chiude con un'anticipazione sull'edizione 2022 della Scala in Città. Nell'ultima sezione, che raccoglie le rubriche, Vittoria Crespi Morbio inaugura la sua collaborazione con un ricordo di Luciano Damiani. Il regista Elio De Capitani rilegge la regia del *Rigoletto* di Verdi firmata dal collega Mario Martone; Armando Torno recensisce il volume di Federico Fornoni sulla sensualità e sessualità nel mondo dell'opera e Luca Ciammarughi il bel disco di Asmik Grigorian e Lucas Geniušas il cui programma è replicato in concerto il 4 settembre. Andrea Vitalini anticipa l'apertura di stagione con *Boris Godunov* ricordando uno dei grandi interpreti scaligeri della parte, Nicola Rossi Lemeni. Il numero si chiude festeggiando la nomina a prima ballerina di Alice Mariani, intervistata da Mattia Palma.

La nuova rivista, che a partire dal 2023 sarà integrata nel nuovo sito web e potenzierà la sua diffusione digitale, è solo il primo elemento di una strategia omnicanale che rinnoverà e renderà più coerenti gli strumenti editoriali del Teatro alla Scala adattando un'unica linea ai contenuti e al tono di voce dei diversi media. Raffaele Mellace è al lavoro con Anna Paniale e Giancarlo Di Marco sui nuovi programmi di sala, Silvia Farina è impegnata sul sito web e piano social. Vi racconteremo presto i prossimi passi.

— PAOLO BESANA

«Per fortuna trovò il palco della marescialla affollato di signore, e fu confinato vicino all'ingresso, quasi completamente nascosto dai cappelli. Questo particolare lo salvò dal ridicolo: gli accenti divini della disperazione di Carolina nel *matrimonio segreto* lo fecero piangere.»

— DA *IL ROSSO E IL NERO*, STENDHAL

LA SCALA

Rivista del Teatro 09/22
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: Tomo Tomo + Kevin Pedron
STAMPA: Galli Thierry srl

Si consiglia di verificare date e programmi
sul sito www.teatroallascala.org

COPERTINA: Bozzetto di Patrick Kinmonth
per *Il matrimonio segreto*

01

OPERA

Il matrimonio segreto
6

Un anello
di congiunzione
tra Mozart e Rossini
8

Un matrimonio
tra i giovani
e la Scala
12

Il matrimonio segreto
alla Scala
16

02

BALLETTO

Onegin
26

Le metamorfosi
di Onegin
28

03

CONCERTI

Il suono di velluto
della Staatskapelle
Dresden
36

La Scala
va in città
40

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Damiani alla Scala
24

PROSPETTIVE
La rivolta degli oppressi
50

LIBRI
Un bacio ancora...
52

DISCHI
Il senso del dramma
di Asmik Grigorian
53

MEMORIE DELLA SCALA
Il grande Boris
di Rossi Lemeni
54

SCALIGERI
Alice Mariani
57



Brayan Ávila Martínez

O1

OPERA

Il matrimonio segreto

6

Un anello
di congiunzione
tra Mozart e Rossini

8

Un matrimonio
tra i giovani
e la Scala

12

Il matrimonio segreto
alla Scala

16



Greta Doveri, Paolo Nevi

Basterebbero forse le circostanze del debutto – il trionfo nella Vienna appena orfana di Mozart, tributato a un musicista di rientro in Italia dopo anni di carriera internazionale – a certificare la qualità del *Matrimonio segreto*. Sarà però la prova della scena a dimostrare a quale velocità Cimarosa sia stato in grado di lanciare la macchina formidabile dell'opera buffa del Settecento maturo con la sua varietà di registri, dalla farsa al dramma sentimentale. Effervescente e al contempo incardinata in un classico gioco di simmetrie in grado di calamitare l'attenzione, *Il matrimonio segreto* è teatro in presa diretta che traduce battute e gesti con una naturalezza che coinvolge lo spettatore nei bisticci che si accendono frequenti sul palcoscenico. Il canto restituisce alla perfezione l'atmosfera sempre tesa come una corda di violino. Diventa rossinianamente *nonsense* («ba, ba, ba, ci, ci, chiò, chiò, chiò») per mimare il parossismo d'un conflitto senza apparente via d'uscita, ma d'altra parte si distende in volute melodie suadentissime che s'insinuano anche nella misura breve di arie squisitamente comiche, a testimoniare il prodigioso dono melodico

di Cimarosa: quella seducente cordialità espressiva che spingeva Stendhal a collocarlo con Mozart e Rossini nel triumvirato degli operisti più grandi. Recita un cast perfettamente simmetrico di tre figure femminili litigiosissime, tra gelosie reciproche e obblighi sociali, e tre uomini molto ben caratterizzati: l'aristocratico bizzarro, il mercante interessato e mezzo sordo, l'amante giovane in evidenti difficoltà. Sul *plot* incombe appunto il matrimonio segreto, una relazione ormai consumata che sequestra irrimediabilmente Carolina alle prospettive matrimoniali che si stanno pericolosamente avvicinando. Canova ritrasse Cimarosa in un busto mirabile. Da oltre mezzo secolo si va perlustrando il suo catalogo vasto e anfrattuosamente comico e serio. E tuttavia quella promessa di felicità che promana dalla sua musica – la stessa che circonfonde le tele di Raffaello, secondo Stendhal – ci parla soprattutto attraverso questo capolavoro seducente, dopo oltre quarant'anni nuovamente sul palcoscenico scaligero.

— RAFFAELE MELLACE

IL MATRIMONIO SEGRETO

UN ANELLO DI CONGIUNZIONE TRA MOZART E ROSSINI

**Intervista a Ottavio Dantone
di Luca Baccolini**

Nel 1792 *Il matrimonio segreto* si conquistò subito un posto stabile tra i titoli "cult" del repertorio buffo. E ci riuscì nonostante un'apparizione cronologicamente rischiosissima: la prima viennese, infatti, avvenne due mesi dopo la morte di Mozart e appena un mese prima di quella dell'Imperatore Leopoldo II, uno dei primi fautori del successo del capolavoro di Cimarosa (si dice che ne abbia richiesto seduta stante il bis per intero, ovviamente concesso). A officiarne insieme all'Accademia della Scala questa nuova produzione, che torna nella sala del Piermarini dopo essere stata alla Piccola Scala nelle storiche edizioni di Giorgio Strehler e Lamberto Puggelli, sarà Ottavio Dantone, che qui debuttò nel 1999 con un'altra pietra miliare di questo repertorio, la quasi coeva *Nina, ossia la pazza per amore* di Paisiello. Dantone sta vivendo un periodo d'oro: fresco di riconoscimento all'ultima edizione del premio Abbiati (*Il ritorno d'Ulisse in patria* apparso a Firenze è stato eletto dalla giuria dei critici il miglior spettacolo italiano del 2021), si prepara ora

**La produzione affidata quest'anno
all'Accademia della Scala
è il capolavoro di Cimarosa, che
prefigura l'opera buffa che verrà.
Sul podio torna Ottavio Dantone**

al 40° compleanno della sua Accademia Bizantina (lo festeggerà nel 2023), mentre nel 2024 diventerà ufficialmente direttore musicale all'Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, festival specializzato nella riscoperta di autori poco frequentati del Settecento. Com'è, appunto, Domenico Cimarosa.

LB C'è una prassi esecutiva specifica anche per la musica di Cimarosa?
OD Certamente. Per ogni epoca ce n'è una. Cimarosa è un anello di congiunzione tra Mozart e Rossini. Quando lo si ascolta a volte non si riesce nemmeno a percepire il passaggio dall'ambiente musicale di uno verso quello dell'altro. I suoi elementi identificativi traggono linfa dal passato ma sono sviluppati in modo tale da prefigurare l'opera buffa del primo Ottocento. Ma non per questo bisogna affrontare Cimarosa in una prospettiva ottocentesca, che sarebbe fuorviante. Il suo è ancora un teatro con gesti e stilemi ancora tipici del Settecento.



Domenico Cimarosa

IL MATRIMONIO SEGRETO*Nuova produzione Teatro alla Scala*

DIRETTORE Ottavio Dantone
 REGIA Irina Brook
 SCENE E COSTUMI Patrick Kinmonth
 LUCI Marco Filibeck

CAST Pietro Spagnoli, Fan Zhou /
 Francesca Pia Vitale, Greta Doveri
 / Aleksandrina Mihaylova, Mara
 Gaudenzi / Valentina Pluzhnikova,
 Jorge Martínez / Sung-Hwan
 Damien Park, Brayan Ávila
 Martínez / Paolo Nevi

Orchestra dell'Accademia Teatro
 alla Scala, Solisti dell'Accademia
 di perfezionamento per Cantanti
 lirici del Teatro alla Scala

“Cimarosa era compositore senza remore, di sentimento e immediatezza comunicativa, dotato di eccezionale facilità melodica”

LB *Il matrimonio segreto* apparve per la prima volta a Vienna nel febbraio 1792, a due mesi dalla morte di Mozart. Una coincidenza cronologica quantomeno suggestiva.

OD Sì, ma non bisogna dimenticare che la morte di Mozart, il 5 dicembre 1791, passò quasi inosservata. E non credo che abbia condizionato in alcun modo il debutto di quest'opera. Certo, da un punto di vista simbolico la contiguità dei due eventi ai nostri occhi appare singolare. Che l'ascolto di Cimarosa ci ricordi il teatro di Mozart è innegabile, ma questo rientra nell'uso di alcuni stilemi dell'epoca; parlo di certi sil-labati e di un certo modo di accompagnare il canto. Mozart aveva molto rispetto per Cimarosa, anche se la musica del salisburghese aveva una complessità imparagonabile. Io sono fermamente convinto che Mozart si sia dovuto trattenere per farsi capire meglio dai suoi contemporanei. Se avesse liberato tutto il suo genio chissà cosa avremmo potuto ascoltare.

LB Cosa ascoltiamo, invece, in Cimarosa?

OD Un compositore senza remore, di sentimento e immediatezza comunicativa, dotato di eccezionale facilità melodica. Questo nell'opera buffa. Ma non dobbiamo dimenticare la sua produzione seria e sacra, nonché – e qui lo dico da clavicembalista – il corpus di sonate per clavicembalo. Era un compositore completo, figlio di un tempo in cui l'Italia non esisteva, perché stretta dalle dominazioni francesi e spagnole. Eppure proprio l'italiano era la lingua egemone nei teatri di tutta Europa, perché si parlava nel 95% delle produzioni operistiche, da Vienna fino alla Russia, due realtà in cui Cimarosa ebbe modo di lavorare.

LB Porterà con sé alcuni musicisti dell'Accademia Bizantina?

OD No, non è mia abitudine. Lo feci col *Rinaldo* alla Scala, portando la mia “spalla”. Ma fu un'eccezione. Chiamare musicisti dall'esterno sarebbe una mancanza di fiducia. Con tempo e con pazienza si può lavorare bene ovunque. E soprattutto qui alla Scala, dove peraltro ho già avuto ottime esperienze con i musicisti dell'Accademia. Ho accettato questa produzione perché mi piace lavorare coi giovani. Il cast poi è integrato da un fuoriclasse come Pietro Spagnoli nel ruolo di Geronimo. Abbiamo lavorato con cura. Ho fatto notare ai cantanti alcuni dettagli e c'è stata un'immediata ricezione. Questo repertorio non è facile. Ci sono *nuance* e gesti vocali che sono figli del passato ma già parti integranti dell'epoca successiva. E però gli affetti, la sottolineatura delle parole, l'emissione non sempre uguale, il vibrato usato con una specifica funzione (e non come emissione fissa del suono): tutte queste cose bisogna metterle bene a fuoco. Una cosa è certa: cantare questo repertorio

fa bene alle orchestre e anche alla voce. Ripulisce il suono da certe convenzioni ottocentesche.

LB Merito anche di un ritrovato interesse per la prassi esecutiva storicamente informata. Cui si stanno dedicando anche i teatri, non soltanto le compagnie specializzate.

OD Ricordo ancora con piacere, diciott'anni fa, il *Rinaldo* che diressi alla Scala, splendida produzione con la regia di Pier Luigi Pizzi. Il risultato degli archi “barocchi” fu prodigioso. Non era scontato, a quel tempo. Negli anni a venire, però, molte orchestre, Scala compresa, hanno vissuto con sempre maggior interesse la riscoperta della musica antica. Quando suonavo in orchestra io, invece, la si vedeva addirittura con sospetto. Scordiamoci che il gusto del pubblico cambi da solo. La ricezione parte sempre dagli esecutori. A prescindere dagli strumenti antichi, l'approccio filologico alla musica ha la funzione di entrare meglio nel pensiero del compositore. È una delicatissima questione di linguaggio, di prosodia, di pronuncia. Il risultato ha indubbie conseguenze espressive, e dunque anche emotive.

LB Non le sembra paradossale il fatto che proprio l'Italia abbia dovuto rincorrere gli altri paesi nel campo della musica antica?

OD Quarant'anni fa chi faceva musica antica era considerato un eccentrico, o addirittura un amatore. Siamo arrivati in ritardo – come sempre, mi verrebbe da dire – ma poi abbiamo fatto cose eccellenti, recuperando terreno. Quando ero ragazzo i pochi gruppi di musica antica provenivano da Olanda, Inghilterra e Svizzera. Gli anni Ottanta hanno segnato la svolta: fu in quel decennio che nacquero gruppi come Il Giardino Armonico, Europa Galante e ovviamente Accademia Bizantina. Finalmente “padroni” della nostra lingua, che grazie alla multiforme realtà politica del XVII e XVIII secolo ha generato molte committenze e molti modi di fare arte, quasi per emulazione reciproca.

LB Con l'Accademia Bizantina il prossimo anno festeggerà 40 anni di attività.

OD Stiamo progettando festeggiamenti all'altezza, sicuramente a Bagnacavallo, la nostra amata sede in provincia di Ravenna. Bagnacavallo è un piccolo miracolo di collaborazione tra amministrazione locale, cittadinanza e pubblico. Abbiamo una sala prova permanente di cento metri quadrati, gli uffici, un teatro. Tutto è a misura d'uomo. I nostri dischi, i corsi, i progetti nascono lì. E spesso apriamo le prove al pubblico. In queste occasioni la cultura diventa un vero tessuto connettivo della società. Non è retorica. Basta venire a Bagnacavallo per rendersene conto.



FOTOGRAFIE DI GIULIA PAPPERTI



FOTOGRAFIA DI Annachiara Di Stefano

UN MATRIMONIO TRA I GIOVANI E LA SCALA

Durante le prove del *Matrimonio segreto*, Irina Brook ha chiesto agli studenti dell'Accademia di recitare come in una serie di Netflix: serve perché tutto sembri più reale

Intervista a Irina Brook
di Liana Püschel



FOTOGRAFIE DI Brescia e Amisano

Nel febbraio del 2021, Irina Brook fu invitata a debuttare alla Scala nelle condizioni più difficili: il teatro era chiuso per il lockdown e la scarsità di tempo imponeva il recupero dei materiali di scena dai magazzini dell'Ansaldo. Lo spettacolo, il dittico di Kurt Weill e Bertolt Brecht *I sette peccati capitali* e *Mahagonny Songspiel* diretto da Riccardo Chailly, fu trasmesso in streaming ed ebbe un'accoglienza entusiasmante. Adesso, in un contesto di ritrovata normalità, la regista è stata richiamata in Teatro per affrontare una nuova sfida: rendere irresistibile al pubblico giovane un'opera buffa del Settecento dal contenuto un po' ingenuo come *Il matrimonio segreto* di Cimarosa.

ragazzi, Paolino e Carolina, si sposano in segreto e poi decidono di fuggire per far funzionare il loro rapporto. Ci sono momenti drammatici e c'è tanto divertimento. Il librettista, Giovanni Bertati, era davvero acuto!



SOPRA
Irina Brook

SOTTO
Greta Doveri, Mara Gaudenzi,
Pietro Spagnoli, Francesca Pia Vitale

A DESTRA
Mara Gaudenzi e Paolo Nevi

LP Quest'opera può ancora far ridere ed emozionare gli ascoltatori?
IB Mesi fa avrei risposto in modo piuttosto negativo a questa domanda. Quando ho letto per la prima volta il libretto, l'ho trovato veramente noioso, sessista e vecchio. Se poi consideriamo che una delle arie principali gira intorno all'idea che "con un marito via meglio si sta", c'è da disperarsi. Mi domandavo come avrei fatto a proporlo ai giovani d'oggi. Poi, appena abbiamo iniziato le prove con i cantanti, ho capito che sbagliavo, che è un'opera geniale. La trama è buona quanto quella di una serie di Netflix: due

LP In questa occasione, gli interpreti saranno i solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Come si è trovata con loro?

IB Negli ultimi tempi mi sto dedicando solo a produzioni con studenti: lo adoro, mi rende molto felice. Per quanto riguarda *Il matrimonio segreto*, mi sembra il titolo ideale per lavorare con i giovani artisti dell'Accademia che stanno imparando recitazione. All'inizio anche loro hanno trovato il libretto un po' sciocco, ma quando hanno cominciato a studiarlo in modo più approfondito lo hanno amato, perché si sono accorti che è ricco di spunti e di battute brillanti. Recitato in modo sincero è fantastico. Per esempio, in un primo momento uno dei cantanti era in difficoltà, muoveva le mani in modo manierato, come si faceva un tempo; allora l'ho fermato e gli ho chiesto di comportarsi come un ragazzo di oggi; anzi, gli ho chiesto di pensare alla serie *How I met your mother*, una commedia americana con attori ventenni. Da quel momento la sua recitazione ha avuto una svolta. Chiedere di ispirarsi alle serie televisive non sembra un suggerimento registico di altissimo livello, ma invece lo è, perché i giovani attori di Netflix sono straordinari.

LP In quanto regista, qual è il suo obiettivo?

IB Fare in modo che tutto sembri reale, reale, reale! Siccome il dramma di Bertati è divertente e funziona molto bene, è stato semplice trasferirlo nella contemporaneità senza fare pazzie. In generale, la mia ossessione nell'opera, come nel teatro, è di rendere logiche anche le cose più illogiche. Gli interpreti come il pubblico devono credere che ogni battuta sia vera. Quindi sono ossessionata con la drammaturgia di ogni singola parola: tutto quello che è menzionato nel libretto deve essere presente.

LP Chi è lo spettatore ideale del suo *Matrimonio segreto*?

IB I giovani. Ho insistito molto con il Teatro perché attraverso la comunicazione, puntando molto sui social network, si raggiungessero più giovani possibile. Quest'opera, che è puro divertimento, è pensata per loro. Ed è meglio che gli adulti che vorranno venire siano giovani e spiritosi dentro, perché *Il matrimonio segreto* racconta una storia gioiosa, un po' sciocca ma veramente ben fatta da un punto di vista teatrale.

LP Quando deve preparare una nuova regia operistica, come in questo caso, quali sono le fasi del suo lavoro?

IB L'aspetto fastidioso delle regie operistiche è che ogni dettaglio deve essere deciso con un anno di anticipo, cosa che per il mio modo di lavorare è completamente innaturale, perché per me tutto sorge dagli interpreti e dalle prove. Ma alla fine questa costrizione si rivela una sorta di sfida divertente. Devo sedermi da

sola, o con il mio assistente o il mio designer, ascoltare una scena alla volta, fare attenzione alle parole e lasciare che nella mia mente si formi una specie di film. Semplicemente ascolto la musica e mi segno cosa significa: questa è musica per correre, questa per litigare, eccetera. Una volta che ho ascoltato la musica, letto le parole e si è formato un "film" nella mia testa, il settanta per cento del lavoro è pronto, il resto si mantiene aperto e libero di essere reinventato durante le prove.

LP Avendo iniziato la sua carriera come regista teatrale, cosa le piace dell'opera?

IB Negli ultimi tempi è nato il desiderio di dedicarmi esclusivamente alla regia d'opera e non più a quella teatrale, perché sono stanca del teatro di prosa. Ne ho fatto troppo nella mia vita. Amo la musica e, non so come né perché, ma capisco il ritmo e la musica in generale. Ciò che mi piace di più in assoluto dell'opera è avere già pronta una forma data dalla musica: adoro poter costruire a partire dalla musica e non da me stessa. È come se tutto venisse da fuori, mentre a teatro è tutto molto intenso e troppo coinvolgente dal punto di vista emotivo. L'opera fornisce una cornice già pronta entro cui ci si deve muovere, formata dalla musica, dalla storia e da ciò che i cantanti possono o non possono fare. Mi sembra che l'opera somigli di più a un set cinematografico che non al teatro.

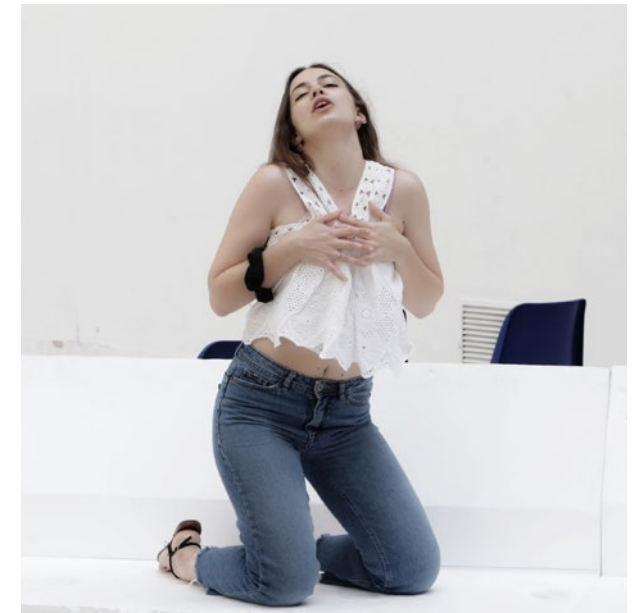
LP A cosa si deve questa similitudine?

IB A teatro tutto è molto lungo e lento, mentre il cinema è una sfida mentale, è veramente divertente da un punto di vista intellettuale, come risolvere un rompicapo. Tutto il tempo si deve pensare velocemente e mi piace tantissimo. Nell'opera a volte si hanno in scena molte persone che cantano contemporaneamente cose diverse: il regista deve seguire ciò che dice ciascuno di loro e trovare un senso, raccontare una storia. La mente deve funzionare a tutta velocità: è estenuante, ma alla fine della giornata mi sento completamente allenata, come se avessi fatto una corsa veloce.

LP C'è una differenza nel suo rapporto con gli attori rispetto a quello con i cantanti?

IB Per me i cantanti non sono attori che cantano, sono qualcosa di completamente diverso; somigliano piuttosto a degli atleti olimpici: nel loro mestiere c'è qualcosa di sportivo e qualcosa di scientifico. Lavorare con loro è difficile ma è stimolante, perché comporta un minor coinvolgimento emotivo; in qualche modo è tutto più veloce, breve ed efficiente. A teatro invece il lavoro è più viscerale e intenso. Gli attori sono come tanti figli a cui si deve badare continuamente, mentre i cantanti sono come i figli di un'altra persona che vengono a fare merenda da te: te li godi veramente per un po' e poi li rimandi a casa!

“Per me i cantanti non sono attori che cantano, sono qualcosa di completamente diverso; somigliano piuttosto a degli atleti olimpici: nel loro mestiere c'è qualcosa di sportivo e qualcosa di scientifico”



Progetto Accademia

La prova più impegnativa a cui sono chiamati tutti gli allievi dell'Accademia della Scala è sicuramente il *Progetto Accademia*, un titolo operistico inserito sin dal 2000 all'interno della stagione del Teatro e completamente affidato alle forze della Scuola scaligera. Da allora,

numerosi gli allestimenti storici e le nuove produzioni che sono andate in scena al Piermarini con nomi di livello assoluto, sia per la direzione musicale sia per la regia, e ampio il repertorio, con diversi titoli di Mozart, Rossini, Donizetti, Humperdinck, Cherubini, Verdi, Puccini.

SOPRA
Mara Gaudenzi

SOTTO
Prova di regia del
Matrimonio segreto

Portfolio — Fotografie d'archivio

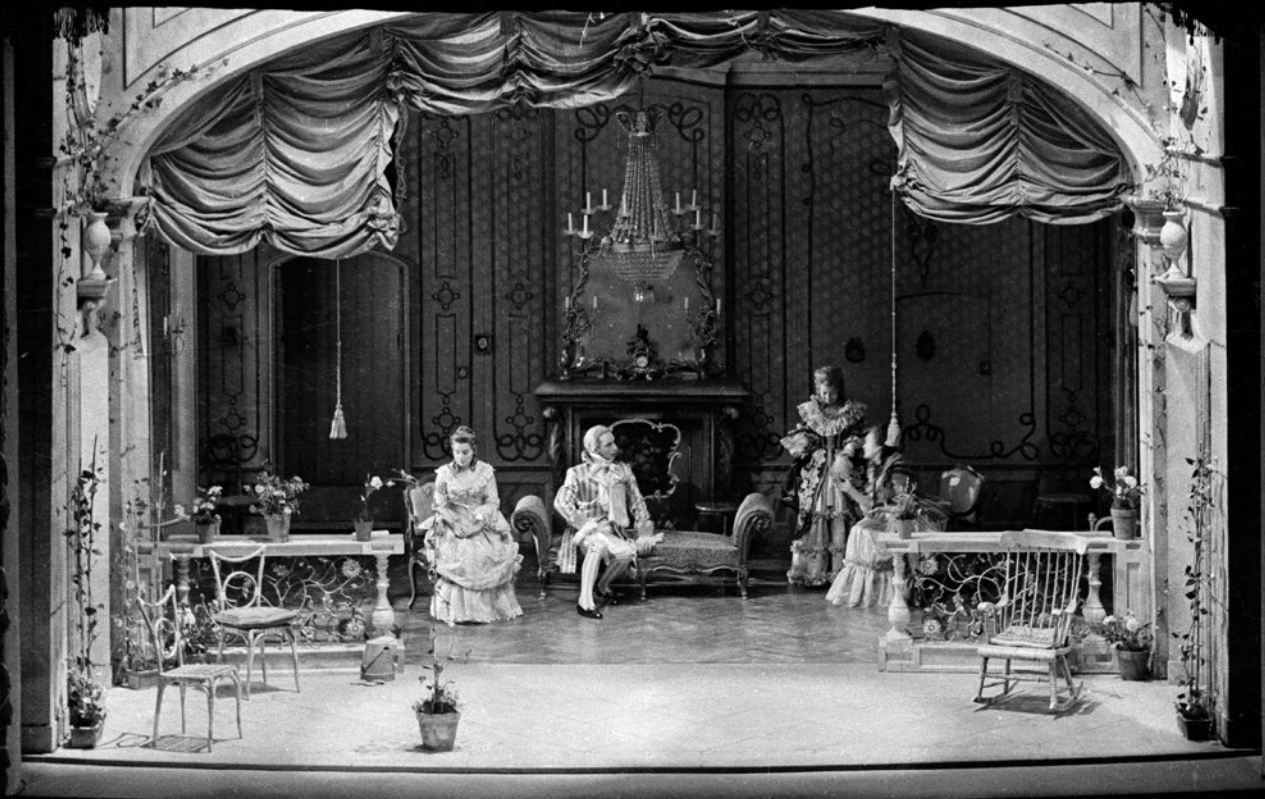
FOTOGRAFIE DI Erio Piccagliani

Dall'elenco delle rappresentazioni del capolavoro di Domenico Cimarosa alla Scala si evince una struttura cronologicamente tripartita. Il primo periodo va dal 1793 al 1828, inizia come eco del successo fenomenale della prima "viennese" e coinvolge alcuni cantanti di fama come Filippo Galli e Luigi Lablache. Segue un silenzio di più di ottant'anni con un recupero che va dal 1911 al periodo della Seconda guerra mondiale, in cui si notano nomi di eccezione quali Tito Schipa, Mafalda Favero e Fedora Barbieri. Infine il grande successo che scaturisce dalla produzione di apertura della Piccola Scala, la sera di Santo Stefano del 1955, con la regia del giovane Giorgio Strehler e una compagnia di canto nella quale campeggiano i nomi di Luigi Alva, Graziella Sciutti e Giulietta Simionato con la direzione di Nino Sanzognò. Un allestimento che tiene banco fino al 1972, seguito da due ultime rappresentazioni (1979-1980) guidate da Bruno Campanella, con regia di Lamberto Puggelli.

— LUCA CHIERICI
DAL TESTO DEL PROGRAMMA DI SALA

IL MATRIMONIO SEGRETO ALLA SCALA





PAGINA 17
Luigi Alva, Eugenia Ratti,
regia di Giorgio Strehler, 1955

A SINISTRA
Graziella Sciutti, Giulietta
Simionato, Eugenia Ratti,
Franco Calabrese, regia di
Giorgio Strehler, 1955

SOPRA
Graziella Sciutti, Carlo Badioli,
Eugenia Ratti, regia di Giorgio
Strehler, 1955



SOPRA
Luigi Alva, Alida Ferrarini,
Enzo Dara, regia di Lamberto
Puggelli, 1979



A DESTRA
Enzo Dara, Luigi Alva,
regia di Lamberto Puggelli,
1979



A SINISTRA
Siparietto con Alida Ferrarini
e Luigi Alva, regia di Lamberto
Puggelli, 1979

SOTTO
Claudio Desderi, Enzo Dara,
regia di Lamberto Puggelli,
1979





02

BALLETTO

Onegin
26

Le metamorfosi
di Onegin
28

ONEGIN

Un giovane aristocratico annoiato dalla vita si lascia sfuggire, per gioco, quello che troppo tardi riconoscerà come il vero, grande amore. *Onegin* è un esempio perfetto di moderno “dramma in danza” ispirato al romanzo in versi di Aleksandr Puškin, che John Cranko riscrisse con maestria e sensibilità. Rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1965, nella sua versione definitiva nel 1967 e a New York nel 1969, alla Scala è in repertorio fin dal 1993, e ha visto alternarsi protagonisti di grandissimo spessore, perché questo balletto è davvero una prova di maturità artistica e di impegno interpretativo. È una grande storia d'amore infelice, narrata con straordinaria potenza espressiva, personaggi scolpiti con precisione e una splendida galleria di danze d'insieme, e mostra l'abilità di Cranko nel reinventare una storia scritta e nel narrarla in puri termini di danza, ad esempio nel gioco d'amore tra i quattro giovani protagonisti del primo atto (Tat'jana, Ol'ga, Lenskij e Onegin) e dei tre protagonisti adulti nel secondo atto (Tat'jana, il Principe Gremin suo marito e Onegin). Il corpo di ballo viene esaltato nelle danze d'insieme – quelle festose dei contadini, quelle borghesi dei signori di provincia

e il gran ballo aristocratico del terzo atto – e gli interpreti principali raggiungono il climax nei passi a due di grande intensità, come nella scena della lettera del primo atto, in cui Tat'jana sogna il suo grande amore per Onegin corrisposto con identica passione, così come il duello e la morte di Lenskij e il passo a due finale tra Tat'jana e Onegin, denso di ambiguità e sentimenti inespressi. Il balletto si dipana interamente su musiche di Čajkovskij senza però nemmeno una nota tratta dalla sua opera *Evgenij Onegin*. Con l'elaborazione di Kurt-Heinz Stolze, fidato collaboratore di Cranko, la scelta fu di orchestrare dei brani per pianoforte, alcuni dei quali tratti dal ciclo delle *Stagioni*, ed estrapolare dei momenti da poemi sinfonici quali *Francesca da Rimini* e *Romeo e Giulietta*, oltre che dall'opera *I capricci di Oksana* o *Vakula il fabbro* – più conosciuta col titolo *Gli stivaletti*. L'assemblaggio e l'orchestrazione vennero concepiti proprio in relazione alla espressività drammatica di ciascun brano, legandosi alla concezione di rendere questo balletto uno spettacolo teatrale davvero completo.

— CARLA VIGEVANI



LE METAMORFOSI DI ONEGIN

Intervista a Roberto Bolle
di Valentina Crosetto

L'antieroe tratto da Puškin è stato un ruolo di svolta per Roberto Bolle, che dopo *Onegin* torna alla Scala la prossima stagione con due lavori contemporanei

Ci sono titoli di balletto che richiedono protagonisti dotati di straordinaria sottigliezza interpretativa. Uno di questi è *Onegin* uscito dal romanzo in versi di Aleksandr Puškin del 1825 e cesellato nel 1965 dalla sapiente coreografia di John Cranko, fondatore del ricco repertorio narrativo dello Stuttgart Ballet. Con le sofisticate scene di Pier Luigi Samaritani, autore anche dei costumi insieme a Roberta Guidi di Bagno, e la direzione d'orchestra di Felix Korobov, *Onegin* tornerà sulle tavole del Piermarini dal 14 al 26 settembre. Nei panni del crudele e disincantato dandy pietroborghese l'*étoile* Roberto Bolle, icona internazionale della danza nonché ambasciatore della cultura italiana nel mondo, che sarà affiancato per quattro recite dall'argentina Marianela Núñez, *principal* del Royal Ballet di Londra.

vc Quando si è avvicinato per la prima volta a *Onegin*?

RB Da ragazzino, quando ancora frequentavo la Scuola di Ballo della Scala, vidi la prima edizione al Piermarini con Carla Fracci e Rex Harrington. Rimasi subito affascinato dalla perfezione della struttura narrativa di *Onegin*: ogni ingranaggio, ogni scena, ogni cambio di quadro è funzionale alla storia, a una

drammaturgia ben precisa. Diversamente da alcuni balletti classici, dove certi passaggi risultano noiosi, i personaggi vi sgorgano in modo vivido e tangibile e tutti trovano la giusta connotazione grazie a una gestualità naturale, per nulla ostentata. È uno di quei rari capolavori, costruiti in maniera esemplare, che continuano ad affascinare il pubblico per la loro disarmante bellezza. Anche la partitura musicale di Čajkovskij, rielaborata e orchestrata da Kurt-Heinz Stolze senza mai attingere all'opera omonima dell'autore russo, si adatta benissimo allo svolgimento del racconto.

vc Ricorda il suo esordio nel ruolo del titolo alla Scala?

RB Fu un momento di svolta dopo una lunga galleria di principi ed eroi romantici. Avevo affrontato il titolo nei panni di Lenskij, quando ancora ero Primo ballerino della compagnia, ma il debutto come *Onegin* arrivò molto più tardi, a 35 anni, nel 2010. È un ruolo che richiede affinate capacità d'attore e una presenza scenica ben definita: sono contento di averlo interpretato con una maturità artistica consolidata alle spalle. Negli anni l'ho ripreso più volte e in diverse compagnie, non solo alla Scala ma anche con l'American Ballet a New York e con il Royal Ballet a



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

Roberto Bolle e Marianela Núñez, 2019

“Intensificando al massimo la potenza espressiva del corpo dei danzatori, non più legata alla pantomima tradizionale, Cranko ha consegnato al pubblico l’umanità dei sentimenti”



Londra, ballandolo per intero o nei passi a due dei miei Gala. Ad ogni recita ne ho perfezionato le sfumature e ne ho esplorato le pieghe più nascoste, con la passione e la determinazione della prima volta. Ormai lo considero un fedele compagno di viaggio.

vc Onegin è raffigurato da Puškin come un nobile cinico, altero, ombroso, che desidera ma non sa amare. Come si traduce la sua personalità nella danza?

RB Onegin è un antieroe modernissimo nella sua contorta ricerca d’identità. Sprezzante dell’amore di Tat’jana, coinvolto in un omicidio, piombato in un vuoto esistenziale fino al tentativo (fallito) di ritrovare l’amata, è un uomo corroso dalle stesse fragilità e insicurezze che insidiano le relazioni nella società di oggi. Inizialmente, la sua postura rigida e fiera ne accentua la durezza dei modi, mette in risalto la sua noncuranza verso Tat’jana. Provato dagli anni di esilio e dal peso del rimorso, subisce però una metamorfosi: nel terzo atto è invecchiato, il suo atteggiamento si è ingentilito e lo spettatore partecipa con empatia alla sua sconfitta. Sono dettagli della coreografia di Cranko che scolpiscono con precisione Onegin e gli altri personaggi di Puškin, rendendoli più umani e vicini alla nostra sensibilità.

vc Proprio nella bottega di Cranko, allo Stuttgart Ballet, ha forgiato Onegin sotto la guida degli assistenti del coreografo. Che cosa ha appreso da quell’esperienza?

RB Cranko è stato uno dei maestri della coreografia del secondo Novecento. Come MacMillan, ha sfidato i limiti della tecnica accademica trasformando la parola in danza. Non è un caso che nessuno abbia avuto il coraggio di rimettere mano al suo *Onegin*: la sua cifra stilistica ha promosso gesti, pose, movimenti, che rappresentano un marchio di fabbrica difficilmente replicabile. Intensificando al massimo la potenza espressiva del corpo dei danzatori, non più legata alla pantomima tradizionale, ha consegnato al pubblico l’umanità dei sentimenti. A Stoccarda ho imparato che bisogna lasciarsi trasportare dalle emozioni per calarsi pienamente nel ruolo e che la danza senza interpretazione è solo tecnica fine a se stessa.

vc In *Onegin* conta molto anche la complicità con Tat’jana...

RB In questo sono stato molto fortunato, con Marianela Núñez siamo una coppia rodada dal 2012. Marianela ha una tecnica cristallina, ma anche una profonda sensibilità, ed è con lei che si toccano i momenti più intensi e impegnativi dello spettacolo, ovvero i celebri *pas de deux* che contrappongono l’amore ideale nel primo atto all’amore travagliato

nel terzo. Abbiamo raggiunto una tale fluidità nell’esecuzione dei passi e delle dinamiche che ogni volta è bello ritrovare quell’intesa e restituirla al pubblico con spontaneità rinnovata. In passato, altre mie straordinarie partner e profonde conoscitrici del ruolo di Tat’jana sono state Maria Eichwald, con cui ho debuttato in *Onegin* alla Scala, e Alessandra Ferri, che ho affiancato su un palco altrettanto prestigioso come il Metropolitan di New York.

vc Contemporanei saranno i lavori che porterà alla Scala nella prossima stagione, *Remanso* di Nacho Duato e *Aspects of Nijinsky* di John Neumeier.

La sua carriera ha iniziato un nuovo corso?

RB Esauriti quasi tutti i ruoli principali del balletto classico, mi interessava aprire porte su altri universi creativi. Quando si arriva al vertice diventa fondamentale l’umiltà di ricominciare daccapo. Le collaborazioni con coreografi contemporanei della levatura di Neumeier, Forsythe e Duato rappresentano sfide stimolanti per continuare a superare i propri limiti e avvicinare la danza al grande pubblico. Con Duato ho lavorato in *Remanso* vent’anni fa al Royal Ballet e in *Schiaccianoci* alla Scala nel 2016. *Remanso* è un piccolo gioiello tutto al maschile basato sui *Valses poéticos* di Enrique Granados, che sorprende per gusto estetico e geometria delle linee. Il sodalizio con Neumeier è invece di lunga data, dalla *Dame aux camélias* scaligera (2007) all’*Orpheus* (2011) creato per me ad Amburgo, fino a numeri quali *Opus 100* sulle note di Simon & Garfunkel. *Aspects of Nijinsky* sarà per me un’ennesima scoperta: ne seguirò l’intero processo creativo insieme a John, che di questa figura leggendaria dei Ballets russes è un cultore. L’alchimia che si crea quando un genio come Neumeier plasma su di te un nuovo ruolo è un’esperienza impagabile.



14-26 SETTEMBRE 2022

Pëtr Il'ič Čajkovskij

ONEGIN

Produzione Teatro alla Scala

BALLETTO IN TRE ATTI DI John Cranko
 ISPIRATO AL POEMA DI Aleksandr Puškin
 ARRANGIAMENTO E ORCHESTRAZIONE
 Kurt-Heinz Stolze
 DIRETTORE Felix Korobov
 SCENE Pier Luigi Samaritani
 COSTUMI Pier Luigi Samaritani
 e Roberta Guidi di Bagno
 LUCI Steen Bjarke
 RIPRESA DA Birgit Deharde
 SUPERVISIONE COREOGRAFICA Reid Anderson
 PROPRIETÀ DEI DIRITTI Dieter Graefe
 ÉTOILE Roberto Bolle (14, 17, 20, 23 set.)
 ARTISTA OSPITE Marianela Nuñez
 (14, 17, 20, 23 set.)

Corpo di Ballo del Teatro alla Scala
 Orchestra del Teatro alla Scala



03

CONCERTI

Il suono di velluto
della Staatskapelle
Dresden

36

La Scala
va in città

40

IL SUONO DI VELLUTO DELLA STAATSKAPELLE DRESDEN

Intervista a Christian Thielemann
di Alessandro Tommasi

Dopo il trionfo all'inaugurazione della scorsa stagione sinfonica, Christian Thielemann torna alla Scala per due concerti con la sua Staatskapelle Dresden

Stabilmente alla guida della Staatskapelle Dresden fin dal 2012 (ma già prima direttore musicale de facto), Christian Thielemann ha conquistato il pubblico milanese lo scorso novembre, sostituendo all'ultimo Esa-Pekka Salonen e inaugurando la stagione sinfonica con la Filarmonica della Scala, in programma i Vier Lieder op. 27 di Strauss e la Quarta Sinfonia di Brahms. L'8 e il 9 settembre il direttore tedesco sarà ospite con la sua orchestra, proponendo rispettivamente la Quinta Sinfonia di Bruckner e le Sinfonie n. 8 e 7 di Beethoven, un programma ritagliato sul suono dell'orchestra tedesca.

AT Sono ormai 12 anni da quando ha cominciato a lavorare con la Staatskapelle Dresden. Qual è il punto di forza di quest'orchestra?

CT Ce ne sono diversi. Innanzitutto è un'orchestra perfetta per il nostro repertorio principale, che va da Beethoven a Strauss, passando per Weber, Schumann, Brahms e ovviamente Wagner. Ma è anche un'ottima orchestra per la contemporanea.

AT Perché?

CT Perché ha un bellissimo suono, quasi di velluto, dunque anche qualche debolezza di strumentazione di un brano in prima assoluta viene subito compensata da questa sonorità rotonda.

AT È la morbidezza la caratteristica principale della

Staatskapelle?

CT Insieme all'eleganza. Sa, si dice che quest'orchestra non sappia fare un vero fortissimo. Ovviamente non è vero, ma è vero che il loro fortissimo non è mai gridato, mai fastidioso. D'altronde il fortissimo non è sempre un discorso di volume, ma di intensità, di slancio, di fuoco.

AT Cos'ha imparato in questi 12 anni?

CT Tantissimo. Ma se dovessi scegliere una cosa, a cercare un suono limpido, mai troppo pesante, potrei quasi dire "senza grasso". Lo sappiamo, troppo grasso fa male, in musica come a tavola! E la Staatskapelle Dresden sa suonare con forza ma senza strafare, senza appesantire.

AT Per il concerto dell'8 settembre porterete la *Quinta* di Bruckner, un compositore in cui è facile strafare.

CT Senz'altro, anche perché Bruckner scrive un climax dopo l'altro. Sta all'interprete capire come trattenerlo, come mantenere il respiro necessario per poter crescere ancora di più. Bruckner è un po' come un paesaggio collinare, prima collina, poi una più alta, poi una vallata, poi un'altra collina.

AT C'è un'idea in particolare che associa alla musica di Bruckner?

CT Due in realtà. La prima è un'altra immagine,



Orchestra Ospiti 2022/23

19 NOVEMBRE 2022

ORCHESTRA
DELL'ACCADEMIA
NAZIONALE
DI SANTA CECILIA

ANTONIO PAPPANO
LISA BATIASHVILI,
violino

Beethoven: *Concerto*
op. 61 per violino
e orchestra
Schumann: *Sinfonia n. 2*

3 DICEMBRE 2022

ENGLISH BAROQUE
SOLOISTS
MONTEVERDI CHOIR

SIR JOHN ELIOT
GARDINER

Bach: da
Weihnachtsoratorium
BWV 248 Parte I – II – III

25 MAGGIO 2023

GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHESTER

DANIELE GATTI

Mahler: *Adagio* dalla
Sinfonia n. 10; *Sinfonia n. 1*

20 GIUGNO 2023

WIENER
PHILHARMONIKER
RICCARDO CHAILLY

Strauss: *Don Juan* op.20;
da *Guntram* op. 25
Preludio; da *Feuersnot*
op. 50 Scene d'amore;
Ein Heldenleben op. 40



“Bruckner scrive un climax dopo l'altro. Sta all'interprete capire come trattenersi, come mantenere il respiro necessario per poter crescere ancora di più”

quella di un lungo viale alberato, con querce centenarie ai lati che si uniscono in cima a creare un tetto per questa strada che prosegue all'infinito. Questa immagine si lega alla seconda idea, che è quella della fede. Per suonare Bruckner bisogna credere. Non so in cosa, ma bisogna credere.

AT D'altronde il rapporto tra Bruckner, abilissimo organista, e la Chiesa è strettissimo.

CT Sì. E della sua orchestrazione mi affascina moltissimo proprio l'abilità di trasformare tutta l'orchestra in un organo. Non credo che sia poi un caso che nella sua musica manchino movimenti veramente rapidi e brillanti. È come se componesse pensando alle ampie navate di una chiesa, in cui il riverbero renderebbe incomprensibili tempi troppo veloci.

AT C'è un collegamento con le due Sinfonie di Beethoven che suonerete il 9 settembre?

CT I repertori delle tournée raramente sono davvero collegati, dipende da così tanti fattori: quello che hai pronto, quello che ti chiedono gli enti ospitanti, quello che rappresenta bene l'orchestra. Però in questo caso direi che un collegamento c'è. Beethoven e Bruckner provengono da una medesima “scuola” sinfonica, ciò che fa il secondo è fondamentalmente espandere (anche come lunghezza) il modello sinfonico beethoveniano.

AT Questi due concerti sono l'occasione di tornare alla Scala in seguito al successo del suo “secondo debutto” di novembre, dopo 28 anni di assenza dal Piermarini. Com'è stato tornare?

CT È stata un'avventura. Sono molto amico del Sovrintendente Meyer, che per anni ha provato ad invitarmi, ma purtroppo ero sempre impegnato. Questa volta mi trovo in vacanza in Italia quando di colpo mi è arrivata una sua telefonata, in cui mi chiedeva se per caso sulla via del ritorno non volessi fermarmi a Milano. Ci ho pensato dieci minuti, poi ho accettato ed è stata un'esperienza splendida, mi sono trovato benissimo.

AT Con la Filarmonica della Scala ha portato Brahms e Strauss. Come si è trovato a lavorare su questo repertorio con un'orchestra italiana?

CT Molto interessante. L'orchestra suona alcune cose con la propria personalità e al contempo accoglie idee e spunti. C'è stato un dialogo, uno scambio intenso che accade raramente.

AT Come ha trovato la Filarmonica?

CT Innanzitutto è un'orchestra molto precisa. E poi è un'orchestra colta, conosce approfonditamente i vari stili e sa come affrontarli. Ma ciò che più mi ha

colpito è stata la sua flessibilità, la sua capacità di comprendere ciò che volevo senza che io dovessi aprir bocca. Un'intesa veramente ideale.

AT Nei primi anni della sua carriera lei ha dato molto all'Italia, divenendo Primo Direttore Ospite del Comunale di Bologna nel '93.

CT Al contrario, è l'Italia che mi ha dato molto! Quando in Germania lavoravo ancora come maestro al pianoforte, dirigendo solo eccezionalmente, in Italia mi è stata data la possibilità di affrontare regolarmente repertori sempre più importanti.

AT C'è una cosa che le è rimasta particolarmente di quegli anni?

CT Certo: la lingua. Quando sono arrivato non parlavo quasi per nulla l'italiano, ma fin da bambino venivo in vacanza in Italia, mia madre la amava moltissimo e per la cultura tedesca l'Italia ricopre un ruolo veramente importante. Dunque è stato per me un piacere immenso poter finalmente imparare questa lingua, che mi ha aperto molte nuove porte.

AT Anche in musica, immagino.

CT Certamente, basti pensare che sono finalmente riuscito a cogliere i doppi sensi nei libretti di Da Ponte. Mi ricordo ancora le ore passate a lavorare sulla trilogia Mozart-Da Ponte con a fianco lo Zingarelli per cercare di cogliere tutti i riferimenti, tutte le ambiguità.

AT Eppure non dirige così spesso in Italia.

CT Lo so ed è una cosa che mi dispiace infinitamente, mi manca questo Paese. Però la mia carriera si svolge soprattutto tra Vienna, Bayreuth, Dresda... Per dirigere di più dovrei rinunciare alla mia vita privata. E questa è una cosa che non potrò mai fare.

8 SETTEMBRE 2022

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE
DRESDEN

DIRETTORE Christian Thielemann
PROGRAMMA Bruckner: *Sinfonia n. 5*

9 SETTEMBRE 2022

SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE
DRESDEN

DIRETTORE Christian Thielemann
PROGRAMMA Ludwig van Beethoven: *Sinfonia n. 8* in fa magg. op. 93;
Sinfonia n. 7 in la magg. op. 92

LA SCALA VA IN CITTÀ

La nuova edizione de “La Scala in città” avrà luogo dal 27 settembre al 1° ottobre

Il Teatro alla Scala torna a riempire luoghi e spazi dei quartieri milanesi con cinque giornate di spettacoli, in diciotto sedi, unendo musica, danza, teatro con una rinnovata attenzione ai più giovani e alle iniziative didattiche e formative. La nuova edizione de “La Scala in città”, dal 27 settembre al 1° ottobre, allargherà ulteriormente il cerchio delle aree coinvolte e vedrà il Teatro collaborare con associazioni attive sul territorio: oltre all’Accademia scaligera, il centro PIME, l’associazione SONG, la cooperativa B-CAM e lo Spirit de Milan. Sono sempre più numerosi i palcoscenici e nell’ultima giornata saranno i cittadini dei diversi quartieri a essere invitati al Piermarini per una maratona di musica e danza. La proposta artistica si fa ancora più articolata: la Filarmonica partecipa in diverse formazioni - dagli Archi al Quartetto di Percussioni, dal Sestetto di Fiati agli Ottoni e Percussioni, dall’Ensemble strumentale al Trio Jazz, mentre il Coro diretto da Aberto Malazzi presenta un repertorio che dalle origini del melodramma con *L’Orfeo* di Monteverdi, arriva alle pagine più celebri de *I Lombardi alla prima crociata* e di *Nabucco*. Anche il Corpo di Ballo, diretto da Manuel Legris, spazia dai classici sulle punte a creazioni disegnate sugli interpreti scaligeri in quattro diversi appuntamenti. Ma la novità assoluta dell’edizione 2022 sono gli eventi dedicati ai bambini e ai ragazzi ideati da Mario Acampa in veste di autore, regista e attore, insieme alle Voci Bianche ai solisti dell’Accademia di Canto e agli allievi della Scuola di Ballo, in linea con gli spettacoli presentati nell’ambito della programmazione del Teatro. Completano

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



Il manifesto de “La Scala in città”
Stagione 2022/23



Un ringraziamento particolare, oltre che al Comune di Milano e alla Fondazione Cariplo, va a BMW e Edison che sostengono l’iniziativa, ad Allianz per gli spettacoli all’Allianz Cloud. La Filarmonica della Scala ringrazia UniCredit e Esselunga per il sostegno.

il programma le visite guidate ai Laboratori Ansaldo, il grande spazio dove nascono scenografie e costumi di opere e balletti della Scala. Con queste cinque giornate di spettacoli il Teatro rinnova il suo legame con Milano, i suoi cittadini, i molti protagonisti della sua vita culturale e sociale, interpretando in termini contemporanei l’insegnamento di Paolo Grassi.

A SINISTRA I Percussionisti della Filarmonica della Scala allo Spirit de Milan
SOTTO Il Coro Femminile della Scala alla Certosa di Garegnano e il Corpo di Ballo della Scala ai Bagni Misteriosi



ABBONAMENTI STAGIONE 2022/23

Per la Stagione 2022/2023, il Teatro alla Scala propone un cartellone sempre più ampio e diversificato, pensato per offrire a ciascuno il suo modo di vivere il Teatro.

Il capolavoro di Musorgsky *Boris Godunov*, diretto dal M° Riccardo Chailly per la regia di Kasper Holten, apre una ricca stagione d'opera da 14 titoli. Il cuore è come sempre italiano, con grandi classici di Verdi (*I Vespri siciliani*, *Macbeth*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), Puccini (*La bohème*) e Giordano (*Andrea Chénier*) ma anche rarità come *Li zite 'ngalera* di Leonardo Vinci e *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi, che ci permettono di attraversare due secoli di storia del melodramma: dal barocco napoletano fino al Novecento. Nel repertorio internazionale, tornano titoli capitali come *Salome* di Richard Strauss, *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach, *Le nozze di Figaro* di Mozart e *Peter Grimes* di Britten, oltre a *Rusalka* di Dvořák in scena per la prima volta alla Scala.

La stagione di balletto si apre a dicembre con *Lo schiaccianoci* di Nureyev, di cui ritroviamo anche *Il lago dei cigni*. Classici come *Le Corsaire* (coreografia di Manuel Legris) o *Romeo e Giulietta* di MacMillan si alternano a importanti nomi di oggi: David Dawson, Nacho Duato, Philippe Kratz e Jiří Kylián (uniti in un'unica serata), William Forsythe con *Blake Works I / V* e John Neumeier con il trittico dedicato a *Aspects of Nijinsky*. L'omaggio a Carla Fracci si rinnova con la seconda edizione del Gala a lei dedicato.

Nei mesi autunnali entra nel vivo la **Campagna abbonamenti**, con un'ampia scelta di formule che conferma tutte le opzioni presenti nelle stagioni scorse a cui si aggiungono nuove soluzioni per i giovani e giovanissimi. Agli abbonati della stagione 2021/2022 è come sempre garantita la possibilità di rinnovare i propri posti e tutti i benefit dedicati fino al 26 settembre.

Le proposte **Prime Opera** (14 opere, da € 970 a 3.010*) e **Prime Balletto** (7 balletti, da € 373 a 950*) si confermano la scelta più ricca e prestigiosa, includendo tutti i titoli in cartellone e assicurando i posti migliori per le "Prime" recite di debutto, come sempre le più attese. I classici abbonamenti **Opera** (10 opere, da € 696 a 2.160*) e **Balletto** (5 balletti, da € 266 a 675*) mantengono

le loro tradizionali composizioni con una selezione che privilegia le nuove produzioni e gli spettacoli ospiti mai visti a Milano, a partire dai due titoli inaugurali (rispettivamente *Boris Godunov* e *Lo Schiaccianoci*).

Le opzioni **Mini** (4 opere e 2 balletti oppure 3 opere e 3 balletti, da € 375 a 1.125*) raccolgono invece le riprese dei titoli di repertorio più amati, con una composizione complementare alle formule Opera e Balletto, così come la soluzione **Weekend** (4 opere e 1 balletto, da € 338 a 1.015*) che si concentra inoltre su date nel fine settimana per poter essere fruita anche da chi abita lontano da Milano.

Tra i concerti, proseguono tutti i cicli tradizionali (**Stagione Sinfonica** e **Recital di Canto**, entrambi da 7 concerti, rispettivamente da € 385 a 665* e da € 126 a 350*) e le nuove iniziative dell'anno in corso (**Orchestra Ospiti** e **Recital di Pianoforte**, rispettivamente da 4 appuntamenti da € 220 a 380* e da 5 appuntamenti da € 275 a 475*), con un'ideale rassegna dei più importanti direttori, solisti e cantanti della scena internazionale.

Dopo il successo di questi primi mesi, si rinnova la formula "**Un palco in famiglia**" che permette ai minori di 18 anni accompagnati di accedere a prezzi speciali (10/15 euro) in posti di palco per tutti gli spettacoli della Stagione e per tutte le formule di Abbonamento.

Per favorire ulteriormente l'accesso ai giovani, il progetto **UNDER30** si amplia dalla prossima stagione alla fascia 30/35 con proposte di abbonamenti Opera, Balletto e Sinfonica da 4 titoli a tariffe ridotte fino al 70% (a partire da € 88*) e con numerose iniziative anche sui singoli spettacoli.

BIGLIETTERIA DEL TEATRO ALLA SCALA

Largo Ghiringhelli, 1 – Milano
(dal lunedì al sabato, dalle 12 alle 18)

INFOTEL E ASSISTENZA CLIENTI

+39 02 72 003 744
lascalarisponde@fondazioneascale.it
abbonamento@fondazioneascale.it

*prezzi soggetti alla disponibilità effettiva di posti in ciascun settore



RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Damiani alla Scala
24

PROSPETTIVE
La rivolta
degli oppressi
50

LIBRI
Un bacio ancora...
52

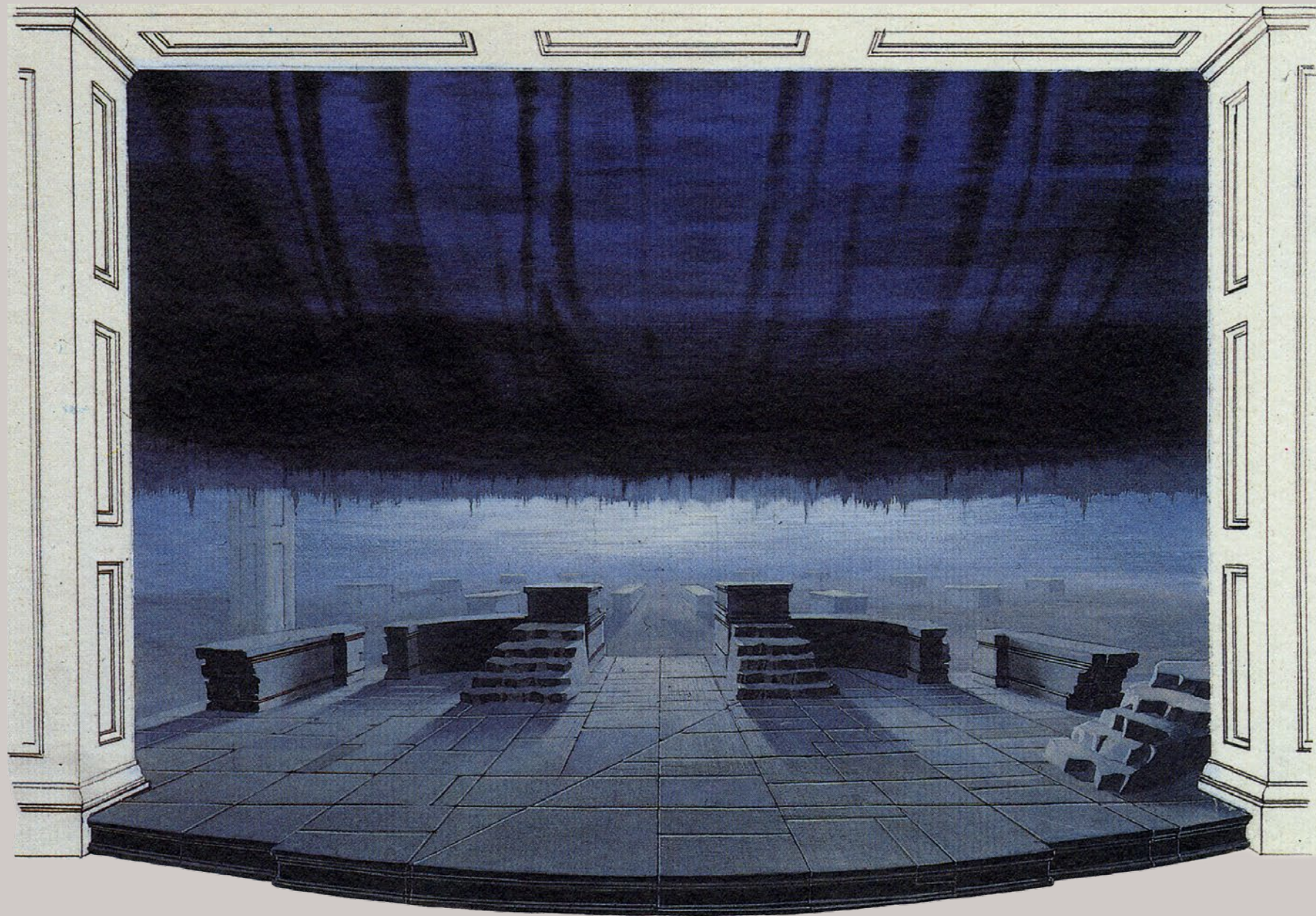
DISCHI
Il senso del dramma
di Asmik Grigorian
53

MEMORIE DELLA SCALA
Il grande Boris
di Rossi Lemeni
54

SCALIGERI
Alice Mariani
57

DAMIANI ALLA SCALA

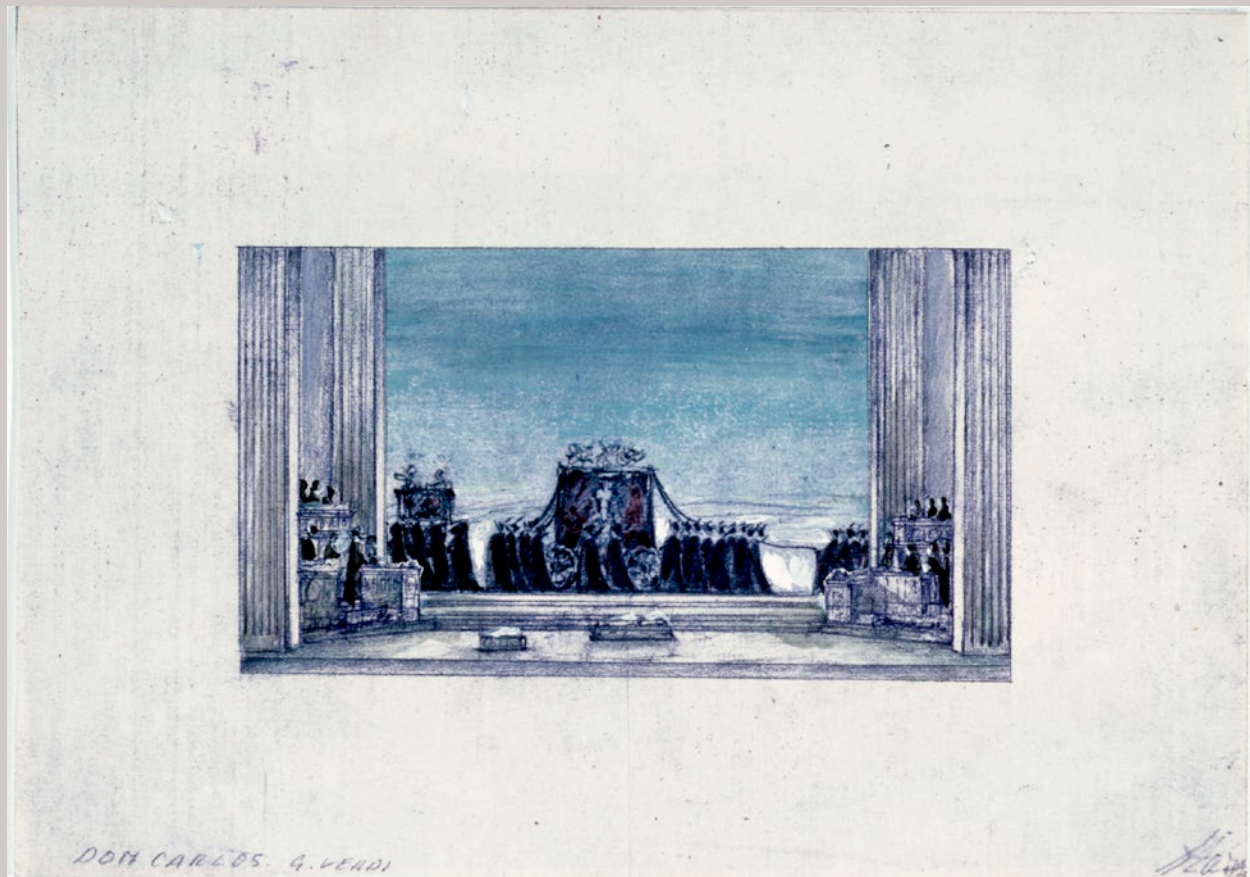
Bozzetto per *L'Orfeo* di Monteverdi, 1957



Luciano Damiani (1923-2007) è stato uno dei massimi scenografi italiani, capace di creare un'idea dello spazio teatrale in modo coerente e determinato. Dai primi anni Cinquanta sino agli anni Ottanta, Damiani sottrae alla scena gli elementi decorativi sino a renderla gradualmente essenziale. I colori si depurano virando spesso al bianco. La prospettiva viene spesso abolita. Si generano i suoi mitici luoghi atemporali: le luciferine lande in rame del *Macbeth* di Verdi (Teatro alla Scala, 1975), il fluttuante soffio di un cielo, una nuvola, un sogno o un rimpianto, nel telo sospeso sul *Giardino dei Ciliegi* di Čechov (Piccolo Teatro, 1974). A fianco di Giorgio Strehler, Damiani crea i propri capolavori e si conferma l'indiscusso rivoluzionario della scena moderna.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

Immagini tratte dal volume *Luciano Damiani alla Scala*, catalogo della mostra a cura di Franco Quadri, editore Amici della Scala, 1990

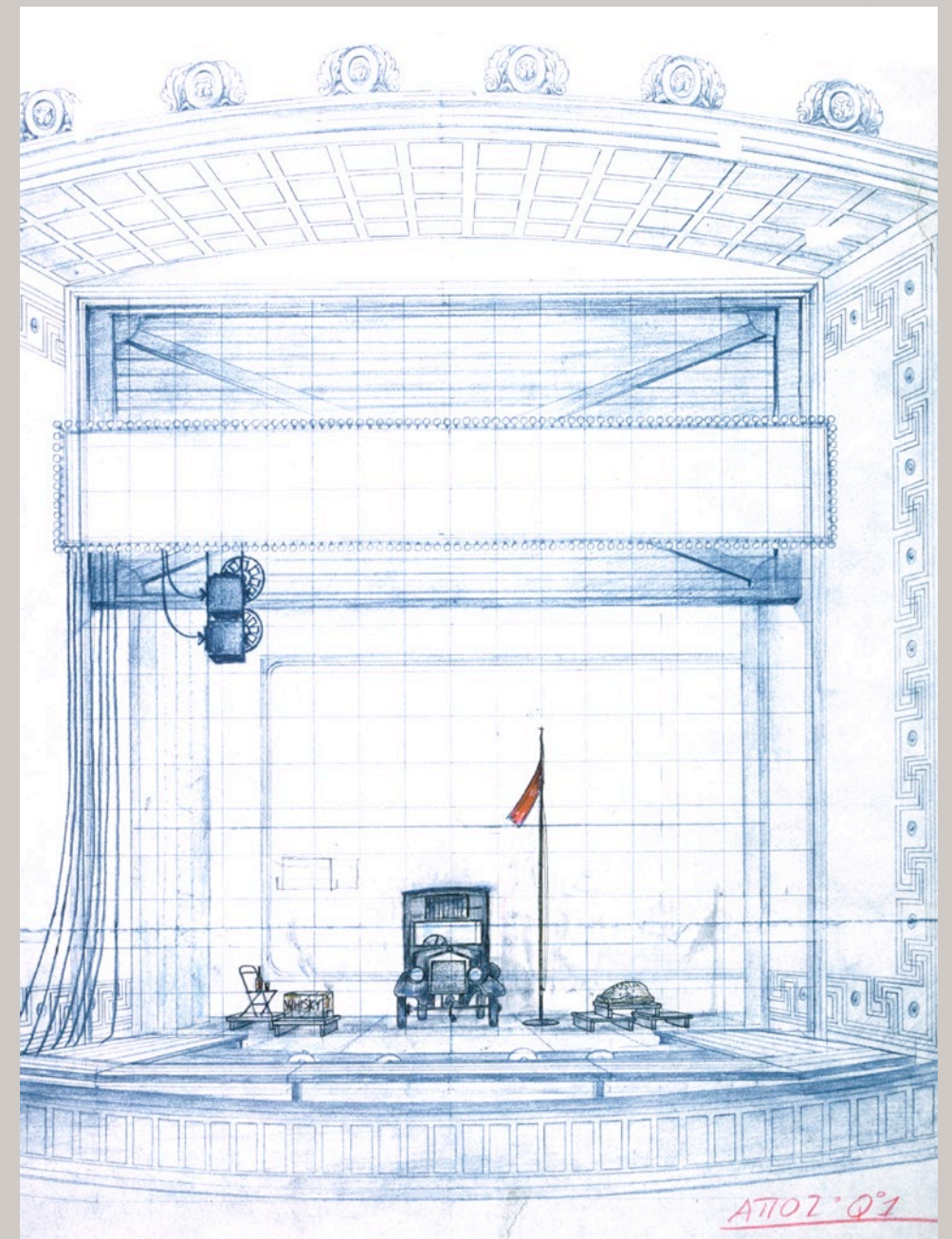


Bozzetto per *Don Carlo* di Verdi, 1977

Bozzetto per *Macbeth* di Verdi, 1974



Bozzetto per *Ascesa e declino della città di Mahagonny* di Weill, 1964





SOPRA Bozzetto per *Il ratto dal serraglio* di Mozart, 1972
 SOTTO Bozzetto per *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, 1955



Figurini per *Macbeth*
 di Verdi, 1974



Figurini per *Il ratto dal serraglio*
 di Mozart, 1972

Bozzetto per *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, 1974



AMICI DELLA SCALA

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

Prospettive

Gli spettacoli scaligeri visti dai protagonisti dell'arte, della cultura, della scienza.

LA RIVOLTA DEGLI OPPRESSI



FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄNNINEN

Elio De Capitani riflette sulla messinscena di *Rigoletto* di Mario Martone

Il finale del *Rigoletto* messo in scena da Martone? Più passa il tempo, più ci ragiono. È riemerso nella mia mente il lavoro di Martone su Napoli, sia al cinema sia a teatro: “Napoli come metafora del caos”, in tante opere, una diversa dall'altra, ma frutto di una ricerca costante. I trenta secondi finali sono postulati nel controcanto registico dei basifondi. Il palco gira ed ecco il doppio abissale e brulicante del palazzo. *Rigoletto* è intreccio di doppi allo

SOPRA Finale di *Rigoletto*, regia di Mario Martone, direzione di Michele Gamba, 2022

specchio. La necessità di palesarli tutti visivamente è urgente in Martone: il doppio fondante dei due padri – Monterone e Rigoletto stesso, che in Verdi sigilla nell'anima del buffone l'incantesimo della maledizione – si riflette nel doppio femminile delle due figlie violate perché vediamo, gettata da Rigoletto tra le braccia del padre in accappatoio bianco – come poi Gilda – anche la figlia di Monterone che, a differenza di Hugo e di Verdi, Martone porta sulla scena. Prende forza anche l'altro doppio fondante, solo sotteso nell'opera, ma che segna di sé la regia: proprio la rappresentazione visiva del *mondo di sotto* dei servi. Al coro verdiano dei cortigiani si contrappone il coro muto “lumpen-proletario”, la plebe senza futuro – non ancora popolo direbbe Hugo – alle prese con i mille espedienti di chi può vivere solo un giorno alla volta, in un carpe diem rovesciato dalla disperazione. E vediamo soprattutto le giovani che accedono al palazzo come escort ma devono tornare a festa finita là dove cova la disperazione e il rancore sociale. Tutte le donne sono prede e una delle ragazze sarà anche tentata di svegliare Gilda dal suo innamoramento per un predatore che lei ben conosce.

Martone cita *Parasite*, il film coreano, ma io ritrovo l'eco fortissimo di un suo lavoro del 2000, *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, un capolavoro, fino ad allora trascurato, del teatro del Novecento, napoletano e mondiale.

“Il testo è dominato dalla fame: attraverso il teatro Napoli esprime spudoratamente il suo stato di capitale di sud del mondo. Il coro de *I dieci comandamenti* si aggira in una città sofferente interrogandosi attonito sul dio che lo colpisce così duramente: questo popolo, fratello di tanti popoli sofferenti, vivo più che mai intorno a noi, ci insegna ad aprire gli occhi, guardare in faccia il dolore e trasformare il dolore in energia.”

Mario Martone scrisse allora queste parole, e allestì lo spettacolo con una simile scena rotante e dentro a quella viveva un mondo di oltre cento personaggi: anche lì quel coro agiva per rivelare la carica politica, quasi brechtiana, di un testo che è divenuto il testamento artistico di Viviani.

Altra eco illuminante è *Nostalgia*, film recentissimo di Martone su Napoli, sul Rione Sanità: il suo finale tragico è altrettanto fulminante. Nella distorta mente di Oreste, boss camorrista, la felicità, la compiutezza esistenziale, quel senso di appagamento ottenuto grazie a una vita intera di duro lavoro in esilio da Napoli dell'amico Felice, tornato nel quartiere dove entrambi sono nati, non è sopportabile. La cesura brutale del colpo di lama finale ha prodotto in me spettatore la necessità di una meditazione come la mattanza finale nel *Rigoletto*. Eccoci di nuovo a quei trenta secondi di strage, dove le giovani donne in primo luogo si vendicano. Non è

un tentativo di attualizzazione dell'opera, come ho letto. Sta su un piano diverso il senso di quella scena finale. Non va scambiata neppure per una speranza di rivoluzione – infatti è solo una rivolta. Ma, come tale, una rivolta è appunto un violentissimo segnale. Uno squarcio finale che rimanda immediatamente a *Fuente Ovejuna*, testo emblematico di Lope De Vega del 1614. Un aristocratico, che pare il Don Rodrigo dei *Promessi sposi*, esercita un'oppressione atroce sopra il popolo e violenta la promessa sposa del protagonista, portando alla rivolta tutto il villaggio di Fuente Ovejuna, che assalta il palazzo e truccida il tiranno. Nessuno sarà condannato, perché davanti al giudice, alla domanda “chi è stato a uccidere?”, tutti risponderanno “Fuente Ovejuna!”. Quel testo rompe con ogni regola del teatro e trasformò un *caso de la honra* – una tipica storia d'onore – in un dramma corale di forte risonanza politica che ebbe un immediato successo sulla scena spagnola e, dopo un oblio di due secoli, fu riscoperto nel teatro del Novecento da Lunačarskij, da García Lorca e infine da Fassbinder, a cui dobbiamo un suo adattamento ancor più radicale del 1970.

“Qualcosa, nella dominazione, ha a che fare col cannibalismo. E la brutalità finisce prima o poi per provocare una contro-brutalità. Così è mi pare ben chiaro che pure gli oppressi, a un certo punto, finiscano per diventare dei cannibali”.

Queste parole di Fassbinder fanno da suggello alla lucidità del finale di Martone: come riverbero diretto della seconda maledizione di Monterone, quella che colpisce il Duca e i cortigiani. E l'aver messo in contesto *Rigoletto*, dentro la nostra epoca, dà un senso allegorico a quell'immagine brutale: mostra un'immagine metaforica di cosa potrebbe produrre l'accrescersi incessante delle disuguaglianze nel nostro mondo, che relega strati sempre più grandi di popolazione ai margini della vita economica – quindi della vita sociale. Il finale è un'intuizione che a Fassbinder sarebbe piaciuta e che, giustamente, trova alla Scala i suoi buiatori: perché anche le platee dei nostri teatri oggi sono divise, come lo è il mondo. E forse proprio perché siamo a un punto nodale della storia in cui dobbiamo decidere se andare indietro o avanti: e come andarci soprattutto, visto che c'è in ballo l'intera umanità, di nuovo.

— ELIO DE CAPITANI

Elio De Capitani è uno dei più importanti attori e registi italiani. Da quasi cinquant'anni è legato al Teatro dell'Elfo di Milano.



UN BACIO ANCORA...

Alla fine del duetto del secondo atto della pucciniana *Manon Lescaut*, in un momento di estasi amorosa, la protagonista canta: “La bocca mia è un altare/ dove il bacio è Dio!”. Siamo nel 1893. La descrizione del contatto labiale diventa più peccaminosa di quella della *Traviata* di Verdi (correva il 1853 e l'opera fu considerata immorale), dove Alfredo nel brindisi affida alla melodia i versi “Libiamo, amore; amor fra i calici/ più caldi baci avrà”.

Già, il bacio. Anche se la casuistica dei gesuiti lo concedeva ai fidanzati già da un paio di secoli, l'Ottocento continuava a parlarne con prudenza. Vero è che nei *Promessi sposi* Renzo e Lucia non se ne concedono nemmeno uno in tutto il romanzo. L'opera, però, non può farne a meno; anzi, al bacio si aggiunge ben altro. Il pubblico, in particolare nella seconda metà dell'Ottocento, desidera conoscere le passioni, non soltanto quelle recate dai baci. Le scene cominciano a riempirsi di violenze carnali; le prostitute diventano anche protagoniste, gli adulteri non si contano. Si comprende, tra l'altro, che i personaggi soffrono di malattie quali sifilide o tubercolosi, trasmissibili con gli incontri amorosi.

Insomma, da Verdi a Puccini, senza dimenticare compositori quali Errico Petrella, sulle scene arriva non poco sesso con le sue ricadute, tra malmaritate e l'avvio dell'emancipazione femminile, con peccati, ossessioni e molta seduzione. L'inventario di questa rivoluzione recata dal melodramma italiano del secondo Ottocento si deve al saggio di Federico Fornoni dal titolo *L'opera a luci rosse*.

Tra sessualità e sensualità la musica aiutò la società a capirsi e la liberava da vecchie censure. Fornoni analizza con grande mestiere opere e anche singole romanze, non trascurando la danza, presenta la mascolinizzazione dell'eroina o la “femme fatale”. Descrive un cambiamento estetico e dell'immaginario, nuovi modelli, ricordandoci che le relazioni sentimentali sulle scene riflettevano un rinnovato erotismo della società.

— ARMANDO TORNO

Curatore per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna “*Lecture e note al Museo*”



Federico Fornoni
e Leo S. Olschki

L'opera a luci rosse.
Seduzione e sessualità
nel melodramma
del secondo Ottocento

408 pagine
Olschki editore

IL SENSO DEL DRAMMA DI ASMİK GRIGORIAN



Il 4 settembre al Teatro alla Scala si terrà il recital di canto di Asmik Grigorian, soprano e Lukas Geniušas, pianoforte

labirinto della mente umana si agita, accanto alla passione amorosa, il fantasma della depressione – che colpì a fondo Rachmaninov – e quel pessimismo cechoviano proprio di un'epoca in cui non vi sono prospettive sufficienti per sperare nella felicità.

Che non si tratti di meri bozzetti intimistici da salotto, lo afferma la stessa Grigorian, sottolineando che queste romanze sono “mini-opere di qualche minuto” che esigono una “potenza operistica”. La sua voce è fra le poche a poter esprimere, oggi, le mille sfaccettature di queste pagine, dal sussurro nostalgico allo sfogo imperioso con acuti adamantini rivestiti di velluto.

Il senso del dramma, acuito dalla presenza di climax e anti-climax che in pochi secondi fanno mutare il clima emotivo passando dall'estasi alla disperazione o viceversa, è presente anche nel pianoforte, che non soltanto delinea la scena dal punto di vista descrittivo, ma amplifica i sentimenti espressi dalla voce, spesso attraverso lunghe e ispirate *code*. Il pluripremiato Lukas Geniušas, che con Grigorian ha in comune le origini lituane, non è certo un semplice accompagnatore: valga come esempio *Acque di primavera*, in cui soltanto un pianista di cotanti mezzi virtuosistici può restituire l'euforico strabordare dei torrenti, simbolo di rinascita. Su testi di Tjutchev, Čechov, Puškin, Aleksej Tostoj, ma anche dei francesi Hugo e Musset, Grigorian e Geniušas ci donano un viaggio in un'anima e in un'epoca.

— LUCA CIAMMARUGHI

Curatore per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna “*Dischi e tasti*”

“Le mie membra sono congelate dalla passione e dalla paura”: questi versi della romanza *Dissonance*, che dà il titolo all'album di debutto in ambito liederistico del soprano Asmik Grigorian, ci immergono immediatamente negli ossimori e negli estremi conflitti interiori di Rachmaninov, del quale nel 2023 si celebreranno i 150 anni dalla nascita. Non c'è miglior viatico all'anniversario di un cd che ci fa scoprire il compositore russo al di là dei cliché hollywoodiani o degli inflazionati, seppur meravigliosi, concerti per pianoforte e orchestra. In queste liriche, vi è da un lato la contemplazione di una natura in cui ricercare il benessere, la liberazione dai tormenti, la pace: il profumo dei tigli, la luce calda di un crepuscolo, l'odore della terra russa, la notte silenziosa non sono solo evocazioni paesaggistiche, ma riflessi di uno stato interiore. Dall'altro lato, nel

Asmik Grigorian, soprano;
Lukas Geniušas, pianoforte

Rachmaninov, *Dissonance* –
19 romanze da camera



Memorie della Scala

Il patrimonio
degli archivi del Teatro

Nicola Rossi Lemeni in *Boris Godunov* di Musorgskij, 1953



IL GRANDE BORIS DI ROSSI LEMENI

FOTOGRAFIE DI Erio Piccagliani

Il 10 settembre 1947, settantacinque anni fa, debutta al Teatro alla Scala un giovane basso non ancora ventisettenne: Nicola Rossi Lemeni. L'opera è il *Boris Godunov* diretta da Jonel Perlea, il suo ruolo Varlaam, a fianco di Tancredi Pasero come Boris e di Boris Christoff nel ruolo di Pimen. Nelle successive edizioni scaligere di *Boris Godunov* del 1953 e 1956, dirette da Antonino Votto con la regia di Tatiana Pavlova, sarà proprio lui a interpretare il ruolo del protagonista, forse quello che più di tutti ne ha esaltato le innate doti canore, la grande tecnica e le spiccate qualità interpretative.

Di madre russa e padre italiano di origini veronesi, Rossi Lemeni muove i primi passi in Italia esordendo alla Fenice di Venezia nel 1946 (anche in questo caso come Varlaam nel *Boris*) e viene poi ingaggiato per una tournée negli Stati Uniti, il cui inizio è previsto nel gennaio 1947 con una *Turandot* a Chicago. Ci racconta il figlio Alessandro - in procinto di donare alla Scala il costume di *Boris* indossato da Rossi Lemeni nelle recite scaligere - che a causa dell'improvviso fallimento dell'organizzatore il padre si era trovato costretto a cercare ingaggi e lavori improvvisati per mantenersi negli USA, così come altri componenti del cast, tra cui un soprano greco-americano, Maria Kalogeropoulos, di cui Rossi Lemeni diventa grande amico. Grazie al suo intervento e a quello del direttore veronese Sergio Failoni, il giovane soprano - in arte Maria Callas - ottiene un'audizione con Giovanni Zenatello, il grande tenore, all'epoca Direttore artistico dell'Arena di Verona, che la scrittura per il festival estivo. I due cantanti nel giugno 1947 partono insieme in nave diretti in Italia, dove il 2 agosto Maria Callas esordisce nella *Gioconda* di Ponchielli, con Nicola Rossi Lemeni nel ruolo di Alvisè. Insieme saranno poi protagonisti di sei produzioni scaligere tra il 1952 e il 1957, tra cui *La vestale* del 7 dicembre 1954.

Ed è sul palcoscenico della Scala, racconta sempre Alessandro Rossi Lemeni, che nel 1956 inizia la relazione tra suo



SOPRA Nicola Rossi Lemeni e Virginia Zeani in *Giulio Cesare in Egitto* di Händel, 1957
SOTTO Nicola Rossi Lemeni in *Mefistofele* di Boito, 1952



Nicola Rossi Lemeni ne *Il turco in Italia*, 1955

Nicola Rossi Lemeni in *Faust* di Gounod, 1954



padre Nicola e sua madre, il soprano romeno Virginia Zeani, oggi novantaseienne, conosciuta alcuni anni prima. I ruoli di Giulio Cesare e Cleopatra, interpretati nell'opera sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni, di fatto si trasformano in realtà. Canteranno insieme alla Scala anche nel 1961 ne *I racconti di Hoffmann*.

Il nome di Nicola Rossi Lemeni è legato soprattutto alla Grande Scala degli anni Cinquanta. Dopo l'esordio del 1947 in *Boris Godunov*, nel 1948 è Archibaldo ne *L'amore dei tre re* di Montemezzi e nel 1949 Ivan Chovanskij nella *Chovansčina*, ancora di Musorgskij. Il 27 gennaio 1951 è chiamato da Victor de Sabata per la *Messa da Requiem* del Cinquantenario Verdiano, con Renata Tebaldi, Nell Rankin e Giacinto Prandelli. È l'inizio di una presenza costante nelle stagioni scaligere per tutto il decennio. Tra i direttori che l'hanno avuto sul palco, oltre a De Sabata, ricordiamo Franco Capuana, Antonino Votto, Dimitri Mitropoulos, Carlo Maria Giulini, Gianandrea Gavazzeni e Nino Sanzogno. Importante anche il legame con il compositore Ildebrando Pizzetti, di cui ha interpretato tre opere: *La figlia di Iorio* (1956), *Assassinio nella cattedrale* (tre volte: nel 1958, 1959 e 1969) e *Fedra* (1959).

Complessivamente sono 30 i titoli d'opera che ha interpretato, considerando anche le riprese ha partecipato a 40 produzioni con il Teatro alla Scala, oltre a due concerti sinfonico corali e due di canto. Le presenze sono 195, l'ultima il 22 marzo 1972 con un concerto di canto alla Piccola Scala, esattamente cinquant'anni fa, venticinque dopo il suo esordio.

Tra i tanti ruoli che ha fatto suoi, in ogni caso, quello che più lo caratterizza è quello di Boris, che interpretava in modo eccellente sia in lingua italiana, sia in versione originale. Il prossimo 7 dicembre la Stagione scaligera si inaugura proprio con *Boris Godunov*, quale occasione migliore per onorare la memoria di Nicola Rossi Lemeni?

— ANDREA VITALINI

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Lo scorso luglio, Alice Mariani ha vinto il concorso internazionale indetto dalla Scala ed è diventata Prima ballerina, dopo meno di un anno dal suo ingresso nel Corpo di Ballo del Teatro. Nata a Massa, ha studiato alla Scuola di Ballo della Scala, per poi approdare alla Semperoper di Dresda, dove ha danzato fino all'anno scorso.

MP Immagino sia il coronamento di un sogno, ma ripercorriamo la sua carriera.

AM Quando sono entrata alla Scala nell'estate del 2021, ho sentito di essere tornata in un luogo a cui sono sempre stata legata. Ricordo ancora con il sorriso gli anni che ho vissuto a Milano mentre frequentavo l'Accademia, nonché la grande emozione delle due produzioni a cui presi parte l'ultimo anno: *Il lago dei cigni* e *Jewels*.

MP Per quale ragione ha deciso di proseguire la sua carriera in Germania?

AM In verità ero in graduatoria anche per la Scala, ma desideravo fare un'esperienza all'estero. Per lo spettacolo dell'ultimo anno della Scuola era in programma

Da poco Prima ballerina della Scala, racconta i passi che l'hanno portata a questa importante nomina

ALICE MARIANI

una coreografia di William Forsythe, e per rimontare il balletto venne a Milano Aaron Watkin, direttore del Corpo di Ballo a Dresda. Mi offrì immediatamente un contratto e io accettai senza esitazione, anche se non potevo immaginare che ci sarei rimasta dieci anni.

MP Cosa ha imparato nel suo periodo a Dresda?

AM Dal punto di vista umano è stato impagabile potermi confrontare con così tante persone provenienti da tutto il mondo, con lingue e culture diverse delle mie. Invece parlando di lavoro, ho avuto l'opportunità di stare a stretto contatto con alcuni importanti coreografi con cui abbiamo creato tante cose. La relazione con loro è stata sicuramente la parte più stimolante di questi anni. Ad esempio con David Dawson e William Forsythe, che ritroverò entrambi nella programmazione della prossima stagione alla Scala. Mi sembra un segno che sono arrivata nel posto giusto.

MP Invece come è avvenuto il ritorno in Italia?

AM Ho sempre avuto il desiderio di tornare alla Scala, aspettavo solo il momento giusto. Così quando è uscito il bando del Concorso non ci ho pensato un

“In futuro vorrei fare Giulietta, per l'intensità sentimentale che si può dare al personaggio”

secondo e ho fatto domanda. Di solito alla Scala non è semplice entrare da esterna, senza aver lavorato in qualche produzione. Ma il direttore Manuel Legris ha voluto darmi lo stesso questa opportunità.

MP Per quale motivo secondo lei?

AM Sicuramente il fatto di essere Prima ballerina a Dresda mi ha aiutato a presentarmi in un certo modo. In ogni caso quest'anno ho avuto diverse opportunità che, credo, lo hanno soddisfatto confermando quindi la sua scelta. Ma mai mi sarei aspettata di passare così in fretta da solista a Prima ballerina.

MP In effetti meno di un anno. Che impatto ha avuto arrivando alla Scala?

AM Fin dal primo giorno mi sono sentita a casa. L'accoglienza dei colleghi e degli insegnanti è stata molto generosa e positiva, non ho mai avuto la sensazione di essere l'ultima arrivata. Forse il fatto di aver frequentato l'Accademia ha aiutato i rapporti. Poi certo c'era l'ansia di dimostrare le mie qualità: quando arrivi da fuori hai sempre gli occhi puntati addosso.

MP Quali sono stati secondo lei i momenti fondamentali che le hanno permesso la sua svolta recente?

AM Sicuramente *Don Chisciotte* con la coreografia di Nureyev agli Arcimboldi: ho fatto Kitri, vale a dire il ruolo principale di un balletto di tre atti molto complesso. Ma anche *Sylvia* con la coreografia di Legris, sempre nel ruolo principale, anch'esso estremamente impegnativo.

MP Nel corso di quest'anno è cambiato il suo rapporto con il repertorio?

AM Mi sono avvicinata ancora di più al repertorio classico. Anche in Germania si faceva, ma non era il perno della programmazione. Ora invece mi sono resa conto che lo apprezzo molto di più, dal punto di vista sia tecnico sia interpretativo. Anche se mi è sempre piaciuto ballare ogni stile, dal classico al contemporaneo.

MP Il ruolo dei suoi sogni?

AM Vorrei fare Giulietta, per l'intensità sentimentale che si può dare al personaggio. Mi piacerebbe dedicarmi di più a balletti interpretativi, che finora ho affrontato meno rispetto ai ruoli più tecnici.

MP A proposito di tecnica, qual è stata la prova più difficile quest'anno?

AM Dal punto di vista della resistenza fisica *Sylvia*. Ma c'è un passaggio nel passo a due del terzo atto del *Don Chisciotte* che è una vera sfida, in cui il partner gira intorno alla donna che rimane su una gamba sola, e viene fatto due volte in due posizioni diverse. È difficilissimo dal punto di vista dell'equilibrio.

MP Progetti per il prossimo anno?

AM La stagione è bellissima e molto varia: spazia dal classico al contemporaneo, anche con nuove creazioni. Non so ancora cosa farò, la verità è che vorrei fare tutto! Credo di essere sempre stata capace di godermi il momento in cui vado in scena, e spero che possa continuare.

— MATTIA PALMA



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

SETTEMBRE 2022
dall'1 al 14

GIOVEDÌ 1 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Opera</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa
DOMENICA 4 ore 20 Abb. Recital di Canto	<i>Recital di Canto 2021/2022</i> Asmik Grigorian , soprano Lukas Geniušas , pianoforte <i>Musiche di Čajkovskij, Rachmaninov</i>
LUNEDÌ 5 ore 20 Prima rappresentazione Turno G	<i>Progetto Accademia - OperaUnder30</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa Direttore Ottavio Dantone Regia di Irina Brook Scene e costumi di Patrick Kinmonth - Luci di Marco Filibeck Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Pietro Spagnoli e i Solisti dell'Accademia di perfezionamento per Cantanti lirici del Teatro alla Scala
MARTEDÌ 6 ore 21 Riservato Info: 02.87905 www.mitosettembremusicait	<i>Festival MITO SettembreMusica - Sedicesima edizione</i> Philharmonia Orchestra Direttore John Axelrod <i>Musiche di Mason, Grieg, Rimskij-Korsakov</i>
MERCOLEDÌ 7 ore 20 Abb. Prime Opera	<i>Progetto Accademia</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa Direttore Ottavio Dantone Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Pietro Spagnoli e Solisti dell'Accademia di perfezionamento per Cantanti lirici del Teatro alla Scala
GIOVEDÌ 8 ore 20 Abb. Orchestre ospiti	<i>Orchestre Ospiti 2021-2022</i> Sächsische Staatskapelle Dresden Direttore Christian Thielemann <i>Bruckner: Sinfonia n. 5</i>
VENERDÌ 9 ore 20 Abb. Orchestre ospiti	<i>Orchestre Ospiti 2021-2022</i> Sächsische Staatskapelle Dresden Direttore Christian Thielemann <i>Beethoven: Sinfonie n. 8 e n. 7</i>
SABATO 10 ore 20 Turno N	<i>Progetto Accademia</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa Direttore Ottavio Dantone Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Pietro Spagnoli e Solisti dell'Accademia di perfezionamento per Cantanti lirici del Teatro alla Scala
DOMENICA 11 ore 20 Fuori abbonamento	Orchestra Sinfonica di Milano Direttore Andrey Boreyko Lukas & Arthur Jussen , pianoforti <i>Musiche di Wagner, Mendelssohn Bartholdy, Brahms</i>
MARTEDÌ 13 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> Onegin di Pëtr Il'ič Čajkovskij
MARTEDÌ 13 ore 20 Turno M	<i>Progetto Accademia</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa Direttore Ottavio Dantone Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Pietro Spagnoli e Solisti dell'Accademia di perfezionamento per Cantanti lirici del Teatro alla Scala
MERCOLEDÌ 14 ore 20 Prima rappresentazione Fuori abbonamento	Onegin di Pëtr Il'ič Čajkovskij Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Scene di Pier Luigi Samaritani - Costumi di Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno - Luci di Steen Bjarke Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Mariana Nuñez

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

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

SETTEMBRE 2022
dal 15 al 28

GIOVEDÌ 15 ore 20 Fuori abbonamento	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Scene di Pier Luigi Samaritani Costumi di Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno Luci di Steen Bjarke Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
SABATO 17 ore 20 Fuori abbonamento	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Marianela Nuñez
LUNEDÌ 19 ore 20 Turno O	<i>Progetto Accademia</i> Il matrimonio segreto di Domenico Cimarosa Direttore Ottavio Dantone Regia di Irina Brook Scene e costumi di Patrick Kinmonth Luci di Marco Filibeck Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala Pietro Spagnoli e Solisti dell'Accademia di perfezionamento per Cantanti lirici del Teatro alla Scala
MARTEDÌ 20 ore 20 Turno P	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Marianela Nuñez
MERCOLEDÌ 21 ore 20 Fuori abbonamento	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
GIOVEDÌ 22 ore 20 Fuori abbonamento	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
VENERDÌ 23 ore 20 Turno R	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Marianela Nuñez
SABATO 24 ore 20 Fuori abbonamento	Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
LUNEDÌ 26 ore 20 Invito alla Scala	<i>Invito alla Scala per Giovani e Anziani</i> Otello di Giuseppe Verdi Coreografia di John Cranko Direttore Felix Korobov Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
MERCOLEDÌ 28 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Opera</i> Fedora di Umberto Giordano

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

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

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