

LA SCALA



04/23



Rivista del Teatro

Riccardo Chailly, Yannis Kokkos, Andrea Marcon,
Leo Muscato, Frédéric Olivieri, Silvia Colasanti,
Renata Scottò, Sandro Laffranchini



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

Nel calendario scaligero del mese di aprile campeggiano due prime d'opera importanti e attese che si spartiscono le pagine di questo numero della rivista, aperta da uno sguardo in avanti sulla nuova opera su Anna Achmatova commissionata dalla Scala a Silvia Colasanti, intervistata da Alessandro Tommasi.

Da martedì 4 è in scena *Li zite ngalera* ("I fidanzati sulla nave") di Leonardo Vinci, rappresentata per la prima volta nel 1722 al Teatro dei Fiorentini di Napoli. Per la Scala un titolo nuovo, un compositore mai eseguito e un intero genere da riscoprire, la commedea pe museca, cui è dedicato anche un convegno di studi il 31 marzo. Il titolo si iscrive nel progetto di approfondimento delle radici italiane del melodramma voluto dal Sovrintendente Meyer e inaugurato con successo nella scorsa stagione con *La Calisto* di Francesco Cavalli. L'incursione nel '700 napoletano proseguirà nel mese di giugno con la rappresentazione in forma di concerto di *Carlo il Calvo* di Nicola Porpora. A presentare gli *Zite* ai lettori troviamo, dopo la consueta introduzione di Raffaele Mellace, il direttore Andrea Marcon intervistato da Carlo Mazzini e il regista Leo Muscato intervistato da Elisabetta Tizzoni.

L'altra grande prima operistica del mese è l'approdo alle scene dell'allestimento di *Lucia di Lammermoor* che avrebbe dovuto inaugurare la Stagione 2020/2021 riportando finalmente Donizetti alla ribalta della Prima, ma era stato cancellato dopo l'inizio delle prove a causa della situazione sanitaria. Il progetto è rimasto a lungo in sospeso anche a causa della difficoltà di riunire i cantanti protagonisti, Lisette Oropesa e Juan Diego Flórez. Il Direttore Musicale Riccardo Chailly ci guida nella partitura in dialogo con Elisabetta Fava, tornando anche sull'inserimento dell'armonica a bicchieri nella tavolozza timbrica di Donizetti. Luca Baccolini interroga invece il regista Yannis Kokkos sulla qualità tragica di *Lucia* ma anche sulla sua idea di rappresentazione teatrale come apertura dello spazio della fantasia, in opposizione alla moda dei "concept" stringenti e univoci.

Al capolavoro donizettiano è dedicato uno spazio preponderante anche nella sezione delle rubriche: al portfolio sulle grandi Lucie scaligere introdotto da Luca Chierici si aggiungono la sezione dedicata all'attività di Yannis Kokkos come scenografo a cura di Vittoria Crespi Morbio, la recensione dell'ultima incisione di Lisette Oropesa firmata da Luca Ciammarughi, l'analisi spettrografica della voce di Renata Scotto, che di Lisette è stata insegnante, condotta da Lisa La Pietra, e un'indagine d'archivio sulla presenza dell'armonica a bicchieri nelle esecuzioni ottocentesche svolta da Andrea Vitalini. E sul rapporto tra Donizetti e Franz Liszt si concentra l'esordio della nuova rubrica "Note d'archivio", che apre un dialogo tra la nostra Rivista e l'Archivio Ricordi con la firma prestigiosa di Gabriele Dotto. Nel complesso un tentativo di restituire al lettore la vastità delle implicazioni di questa produzione pensata come apertura di Stagione.

Completano le pagine delle rubriche Armando Torno che presenta il volume di Paolo Fabbri su Rossini e una chiacchierata di Mattia Palma con il Primo violoncello scaligero Sandro Laffranchini.

Ma non c'è solo l'opera: mentre il Corpo di Ballo è impegnato nella preparazione dell'attesissima serata dedicata a William Forsythe (dal 10 maggio), la Scuola dell'Accademia presenta il 14 aprile *La fille mal gardée*, su musica di Peter Ludwig Hertel con le scenografie create da Luisa Spinatelli per la versione di Heinz Spoerli. Vito Lentini ha intervistato Frédéric Olivieri nella doppia veste di coreografo e direttore della Scuola. Infine, nella sezione dedicata ai concerti, Liana Püschel annuncia il debutto del giovane direttore Timur Zangiev con le Quinte sinfonie di Čajkovskij e Šostakovič e il ritorno di un'autentica istituzione del pianismo viennese, Rudolf Buchbinder, con un bel programma tra Mozart, Beethoven e Schubert.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

ASPETTANDO ANNA A

La Scala ha commissionato a Silvia Colasanti un'opera sulla grande poetessa russa Anna Achmatova, su libretto di Paolo Nori, che andrà in scena nel 2025

Nel febbraio 2025 andrà in scena alla Scala la prima di *Anna A*, l'opera di Silvia Colasanti dedicata alla straordinaria vita della poetessa russa Anna Achmatova e al rapporto tra arte e potere. Un progetto nato per i giovani, ma un'opera rivolta a tutti, che si avvarrà del libretto realizzato con lo scrittore e traduttore Paolo Nori. "Seguo Paolo da anni e ammiro la sua capacità di divulgare la letteratura russa", racconta Silvia Colasanti. "Quando la Scala mi ha proposto il progetto ho pensato subito a lui. Ancora non sapevo che contemporaneamente stava scrivendo un libro proprio su Anna Achmatova, era la dimostrazione che stavamo guardando nella stessa direzione".

Il libretto di quest'opera, un atto unico della durata di circa un'ora, non ripercorre tutta la vita di Achmatova, ma ne presenta alcuni momenti, come quadri. "La cornice sono Anna e l'amica Lidija Čukovskaja, che la va a trovare ogni giorno. I loro dialoghi introducono episodi, ricordi e reminiscenze dalla vita di Anna, in particolare dai fatti narrati in *Requiem*". Forse il massimo capolavoro di Achmatova, *Requiem* è una raccolta di 12 canti che raccontano i mesi passati a fare la coda di fronte al carcere di Leningrado per andare a trovare il figlio lì imprigionato. "Con *Requiem*, la storia fa il suo ingresso nell'opera di Anna Achmatova, che si fa voce di un popolo, di un coro di madri che come lei aspetta di fronte al carcere per vedere i propri figli, a volte imprigionati solo a causa del proprio cognome".

La storia si fa poesia attraverso il volto di una di queste donne: "Al sentire che è una scrittrice, una delle madri le chiede se potesse descrivere tutto ciò che stavano vivendo. Achmatova risponde "Posso". La reazione non può essere espressa che con le parole della stessa poetessa: "Allora una specie di sorriso scivolò per quello che una volta era stato il suo volto". A esprimere la voce più intima di Achmatova, un violino solista che ostinatamente continuerà a cantare, mentre l'orchestra sarà percorsa dai timbri degli strumenti russi e dalla rielaborazione di canti popolari slavi, a indicare il ruolo della poetessa come alfiere di tutta una popolazione. È questa la forza della poesia e dell'arte in generale, saper parlare per tutta un'epoca, incarnare il dolore in una storia che resta nei secoli, a perenne sfida e monito dei potenti.

Una tematica, questa del rapporto tra arte e potere, che oltre a funzionare particolarmente bene in un progetto didattico, dà voce a una delle principali missioni del musicista, secondo Colasanti. "La musica e il canto devono mantenere vivo il dialogo. Sta a noi compositori farci capire - che non vuol dire semplificare". L'obiettivo è raccontare la complessità del presente con chiarezza e un forte intento comunicativo, senza fare *tabula rasa* di ciò che veniva prima, ma confrontandosi a fronte alta con la tradizione musicale. "Siamo un 'precipitato' di una storia complessa e ricca, che può essere soverchiante, ma è nelle nostre mani saper dialogare con questa tradizione, parlando dei temi di oggi".



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E ANISANO

Paolo Nori,
Silvia Colasanti

Il rapporto tra arte e potere non potrebbe essere più attuale. "L'idea dell'opera precede la guerra in Ucraina, ma oggi è diventato ancora più stringente parlare di una figura come Anna Achmatova". D'altronde, si può parlare di temi attuali senza parlare di cronaca. "Ci sono storie che diventano universali, figure emblematiche che ci riguardano tutti". Anche per questo la compositrice non ha alcun pudore nel parlare di Russia. "Anna Achmatova era una voce discorde, un'artista non asservita al potere, una figura libera. Scegliere di non parlare di Achmatova oggi, significa fare un favore al potere". La grande arte, per Silvia Colasanti, è sempre stata libera e ogni volta ha vinto sui regimi. "La politica ha sempre cercato di servirsi dell'arte e della cultura per le proprie finalità propagandistiche. Parlare di chi ha scelto di opporsi è parlare dell'essere umano, in tutte le sue epoche". In questo senso, la storia di Achmatova può veramente diventare universale.

La commissione di quest'opera ha un'altra particolarità, oltre al tema attuale. Silvia Colasanti è infatti la prima donna a cui il Teatro alla Scala, nei suoi quasi 250 anni di storia, abbia mai commissionato un'opera lirica. Una responsabilità importante che ricade sulle spalle di Colasanti, che però sposta l'attenzione altrove. "Per me il dato più interessante non è che una donna scriva un'opera per la Scala, ma che il più importante teatro italiano commissioni una nuova opera. Il nostro settore, oltre che maschile, è conservatore. Prima della

questione di genere, viene quella della produzione". È però innegabile che i cartelloni siano storicamente dominati da uomini, ma Colasanti non trova particolarmente interessante riscoprire figure cancellate dalla storia. "Non possiamo cambiare ciò che è stato, dobbiamo concentrarci sul presente, incentivare la creazione di nuove opere e la partecipazione di più compositrici. Ma ci vorrà del tempo perché il divario venga veramente colmato. Parliamo di secoli di tradizione, di un retaggio culturale che non va rinnegato", ma che consegna agli attori del panorama musicale di oggi il compito di ripensare gli spazi della musica contemporanea, dando voce alle compositrici viventi e alle storie straordinarie come quella di Anna Achmatova.

— ALESSANDRO TOMMASI

Giornalista e organizzatore, ha studiato management culturale e pianoforte, scrive per *Amadeus*, *Quinte Parallele*, *Le Salon Musical* ed è membro dell'Associazione Critici Musicali

«Lucia incominciò con aria austera la cavatina in sol maggiore; descriveva le sue pene d'amore ed esprimeva il desiderio di poter volare. Anche Emma avrebbe voluto fuggire dalla vita, andarsene in un abbraccio.»

— DA *MADAME BOVARY*, GUSTAVE FLAUBERT

LA SCALA

Rivista del Teatro 04/23
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

COPERTINA: Bozzetto di Federica Parolini
per *Li zite ngalera*

01

OPERA

Li zite ngalera
9

È cchiù doce
lo gaudé!
10

Cartoline dalla Napoli
del Settecento
15

Lucia
di Lammermoor
19

Vertigini
donizettiane
20

Se la follia di Lucia
è memoria
25

Lucia
di Lammermoor
alla Scala
29

02

BALLETTO

Amori
e divertimenti
al confine
al confine
con l'opera buffa
36

03

CONCERTI

Confronti
tra Quinte
43

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Kokkos alla Scala
48

LIBRI
Ripensare Rossini
52

DISCHI
Belcanto d'oltralpe
53

VOCI ALLA SCALA
Renata Scotto
e le "volatine"
della sua Lucia
54

NOTE D'ARCHIVIO
Donizetti by Liszt
57

MEMORIE DELLA SCALA
Il mistero dell'armonica
a bicchieri alla Scala
58

SCALIGERI
Sandro Laffranchini
61



Lisette Oropesa in abito da sera
Giorgio Armani Privé per la serata
“... a riveder le stelle” 7 dicembre 2020

FOTOGRAFIA DI Stefano Guindani

01

OPERA

Li zite ngalera
9

È cchiù doce
lo gaudé!
10

Cartoline dalla Napoli
del Settecento
15

Lucia
di Lammermoor
19

Vertigini
donizettiane
20

Se la follia di Lucia
è memoria
25

Lucia
di Lammermoor
alla Scala
29

LI ZITE NGALERA



Bozzetti di Federica Parolini

Lo spirito della commedia – brillante, vivace, irriverente, irresistibile – anima *Li zite ngalera*, tra i prodotti più freschi e gustosi di una civiltà dello spettacolo che nella Napoli austriaca degli anni Venti del Settecento raggiunse l'approdo luminoso di un'illustre vicenda secolare. L'agitazione frenetica e i palpiti sentimentali del numeroso cast, che attinge a ogni età e condizione in un gioco illusionistico tra ruoli vocali e identità di genere (con giovani uomini interpretati da donne, donne anziane interpretate da uomini, la protagonista travestita da uomo...), sono tradotti dal librettista Bernardo Saddumene nel dialogo rapido e saporito della lingua napoletana. Il compositore (coetaneo?) Leonardo Vinci conferisce loro una veste immancabilmente efficace e calzante, che nella mobilità degli incisi e nella qualità melodica trasforma in invenzioni musicali icastiche e memorabili una cornucopia di detti sentenziosi («L'uomo è come un pezzo di pane», «Noi donne siamo fatte così», «Povere quelle che son soggette», «Lo so che è una pazzia voler bene alle donne», «Sono fiore senza odore») e di diverbi, sentimentali o concitati. Agli osservatori più imparziali (francesi, inglesi) Vinci apparve come il «Lully italiano», l'inventore, a forza di puro genio, d'uno stile naturale e umanissimo: un vero e proprio manifesto dell'illuminismo. Non è un caso se, ripensando da Vienna alla Napoli della gioventù, dove non sarebbe più tornato, Metastasio rievocasse con nostalgia, d'un intero e brulicante mondo musicale, soprattutto la «grazia», l'«espressione» e la «fecondità» di Vinci.

Il compositore calabrese, scomparso improvvisamente prima dei quarant'anni, al culmine d'una carriera che nel decennio aperto dagli *Zite ngalera* gli aveva consegnato le chiavi delle principali piazze teatrali della Penisola, vive da dieci anni a questa parte una considerevole fortuna scenica, disco e videografica, anche grazie alle potenzialità offerte agli interpreti dalle parti composte soprattutto per l'opera seria, generosissime per virtuosismo ed espressione patetica. Allestirne il capolavoro comico, l'unico suo titolo di questo genere di cui sopravviva la musica (tra l'altro in uno splendido autografo), nella sala del Piermarini significa garantirgli le condizioni per apprezzare pienamente la qualità d'una musica ancora troppo soffocata tra il barocco maggiore d'un Händel e il classicismo d'un Mozart. Il Settecento è stato anche altro: lo sapeva bene Händel, che a Londra metteva in scena le opere di Vinci, arrangiandone ad esempio la *Didone abbandonata*; e lo sapeva anche Mozart, per il quale lo stile galante rappresentò un riferimento imprescindibile in quella carriera teatrale che proprio a Milano spiccò il volo. Correre con il pensiero alla verve delle *Nozze di Figaro* mentre si assiste al mulinello di stratagemmi e travestimenti degli *Zite ngalera* dimostrerà tutta la vitalità del teatro comico in musica, ancora prodigo di sorprese, da un capo all'altro del Settecento.

— RAFFAELE MELLACE

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

“È CCHIÙ DOCE LO GAUDÉ!”

Intervista ad Andrea Marcon
di Carlo Mazzini

In un caleidoscopio di equivoci, doppi sensi e storie d'amore, Leonardo Vinci realizza nel 1722 con *Li zite ngalera* un capolavoro di comicità e leggerezza. Dopo la sua ripresa moderna nel 1979, si contano sulle dita d'una mano le occasioni di riascolto dal vivo di questa commedia musicale. Tanto più preziosa è perciò la nuova produzione della Scala, in scena dal 4 al 21 aprile e affidata ad Andrea Marcon, classe 1963: direttore, cembalista e organista, è considerato uno dei grandi specialisti del repertorio barocco e debutta alla Scala in questa occasione.

CM Direttore veneto, specialista di Vivaldi, vincitore del Premio Händel 2021. Si considera uno specialista del repertorio barocco?

AM C'è da dire che in realtà i confini temporali della musica che ho finora diretto vanno molto al di là del barocco: quando ero direttore artistico a Granada ho diretto spesso Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, mentre nell'opera mi sono spinto fino all'*Idomeneo* di Mozart. È importante conoscere il repertorio che si ama, poi essere "specialista" è un'etichetta che si crea in base a quanto si fa: nel mio caso, ad esempio, ho registrato dei dischi di musica barocca che hanno avuto grande successo e ho vinto il Premio Händel di Halle, città natale del compositore.

CM Nel suo repertorio c'era Leonardo Vinci?

AM No, Vinci non lo conoscevo e non lo avevo mai

Il direttore veneto Andrea Marcon, specialista nel repertorio barocco, debutta alla Scala nell'opera di Leonardo Vinci, una commedia musicale tutta in napoletano

diretto prima: grazie all'invito della Scala per questa produzione ho iniziato un inedito percorso di studio e approfondimento.

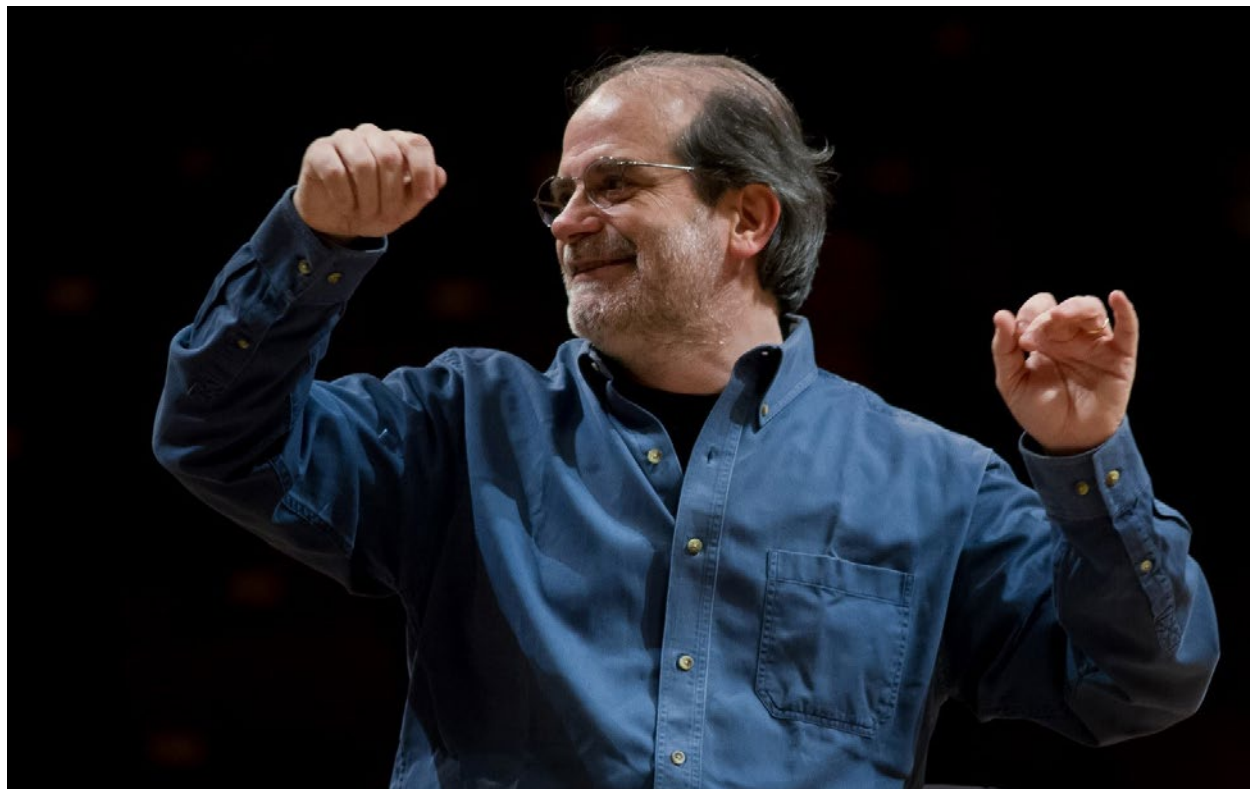
CM Che differenze ha trovato rispetto agli autori diretti finora?

AM Chiaramente il linguaggio è diverso, e le differenze sono le stesse che troviamo, ad esempio, nell'arte in senso lato. Tutti sappiamo riconoscere un quadro del Settecento: diverso è capire se si tratti di un quadro veneto o napoletano, o addirittura identificare l'autore preciso. Quest'ultimo passaggio può essere fatto solo tramite il passo successivo, dove si comprende anche il contesto culturale in cui nasce l'opera: nel nostro caso, non si tratta solo di un'operazione sulle note, ma anche di un confronto con le altre opere per capire che si è di fronte a una commedia musicale. Non abbiamo lunghe arie, ma ognuna di queste è un piccolo quadretto che si inserisce nei lunghi recitativi, di per sé molto complessi e serrati. Anche in questo si percepisce il carattere di commedia. Tutta in dialetto.

CM Cosa non così comune in altre realtà...

AM Infatti. Ad esempio, non abbiamo opere in dialetto veneziano e dobbiamo aspettare Wolf Ferrari per avere le prime all'inizio del secolo scorso. Non so perché, ma nonostante la ricca produzione di prosa in dialetto veneto di Goldoni, nessun compositore a lui





4, 12, 15, 18, 21 APRILE 2023

Leonardo Vinci

LI ZITE NGALERA

Nuova produzione Teatro alla Scala

LIBRETTO DI Bernardo Saddumene
 DIRETTORE Andrea Marcon
 REGIA Leo Muscato
 SCENE Federica Parolini
 COSTUMI Silvia Aymonino
 LUCI Alessandro Verazzi

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
 su strumenti storici

CAST

Carlo Celmio / Francesca Aspromonte
Belluccia Mariano / Chiara Amarù
Ciomma Palumbo / Francesca Pia Vitale
Federico Mariano / Filippo Morace
Meneca Vernillo / Alberto Allegrezza
Titta Castagna / Filippo Mineccia
Col'Agnolo / Antonino Siragusa
Ciccariello / Raffaele Pe
Rapisto / Marco Filippo Romano
Assan / Matías Moncada
Na schiavottella / Fan Zhou

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO (2)

contemporaneo l'ha messa in musica. A Napoli invece c'era una grande tradizione in tal senso, e *Li zite* figura tra le prime opere napoletane di questo genere ad aver conquistato subito un grandissimo successo. Un'opera, tra l'altro, con un libretto eccezionale, pieno di ambiguità e doppi sensi intraducibili in italiano.

CM E il fatto che il libretto sia in napoletano rappresenta una difficoltà durante il lavoro di preparazione?

AM Il regista Leo Muscato, che firma questo nuovo allestimento scaligero, ci ha fornito subito la traduzione, utile a capire perfettamente l'intreccio e la trama. Ma la grande fortuna è soprattutto che lui sia napoletano e che abbia una lunga esperienza con compagnie teatrali napoletane: vedrei qualche difficoltà in più dovendo collaborare con un regista tedesco su questo titolo...

CM Non c'è solo il napoletano però: abbiamo l'italiano metastasiano del padre di Belluccia/Peppariello, Federico Mariano, oppure il napoletano/africano di Assan.

AM Sì, infatti, e quello di Assan, anche se secondario, è un personaggio curioso. Queste differenze anche di registro mettono in evidenza la genialità del libretto. Sarà un problema per chi dovrà fare i sottotitoli: bisognerà operare delle scelte e temo che alcuni doppi sensi si perderanno.

CM Lei è abituato a dirigere orchestre nate come compagini storicamente informate, come la Venice Baroque Orchestra. Com'è il suo approccio invece con orchestre come quella della Scala, che pur suonerà con strumenti antichi?

AM Ho affrontato anni fa l'orchestra del Bol'soj nell'*Alcina* di Händel per ben diciannove recite, ho diretto rinomate orchestre sinfoniche, quindi sono abituato a lavorare con orchestre moderne, peraltro sempre più aperte a letture e interpretazioni storicamente informate. Devo dire che qui alla Scala il percorso sulle prassi esecutive è iniziato anni fa, e quindi non si creano quei malintesi tipici di chi non le abbia mai praticate: l'opposto diventerebbe una situazione difficilissima per il direttore. Qui invece, dove da subito si parla un linguaggio comune, è tutto più semplice: mi sono trovato col primo violino e ci siamo intesi subito.

CM Tra l'altro questo repertorio, con l'eccezione di Händel, non è così frequente alla Scala. Due anni fa è stata eseguita per la prima volta un'opera di Cavalli, ma per esempio manca ancora Vivaldi.

AM In effetti le opere di Vivaldi sarebbero una proposta importante, anche se è un autore molto complesso, soprattutto per quanto riguarda la vocalità. Una volta era difficile, se non impossibile, trovare tutte le voci adatte per una sua opera, mentre adesso per fortuna sta entrando nella programmazione dei grandi teatri: basti pensare al *Giustino* fatto da poco all'Opera di Berlino; è stata la prima volta che in quel cartellone è apparso Vivaldi, segno di apertura nei confronti di questo repertorio. Ed è un atteggiamento culturale giusto perché prima di Mozart abbiamo quasi due secoli di repertorio operistico, soprattutto italiano, che non possiamo più ignorare.

CM Qual è il vantaggio di eseguire questa musica, soprattutto in teatri con delle tradizioni così radicate come la Scala?

AM La cosa meravigliosa è che, in questo modo, il pubblico viene a teatro spinto dalla curiosità di sentire qualcosa di nuovo, e non per titoli di repertorio che conosce a memoria. Perché altrimenti l'unica cosa da discutere è la regia, che diventa la sola novità. Se invece si programmano opere da riscoprire - qualcuno ha mai sentito in teatro la *Merope* di Geminiano Giacomelli? - si crea nel pubblico la stessa curiosità di chi va al cinema a vedere un nuovo film. Che poi era il senso del teatro già all'epoca.

CM Lei aveva sentito *Li zite* dal vivo? Magari nella prima ripresa moderna al Maggio Musicale Fiorentino del 1979?

AM No, non l'avevo mai sentita dal vivo, ed è un'opera di cui ci sono anche pochissime incisioni. Sono passati esattamente tre secoli dalla prima esecuzione e oggi possiamo tranquillamente affermare che questa commedia musicale di Vinci si ripresenta fresca, luminosa e vivida. Sono certo che non mancherà di stupire ed entusiasmare il pubblico scaligero.

— 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



FOTOGRAFIA DI THILIO BEU

CARTOLINE DALLA NAPOLI DEL SETTECENTO

Intervista a Leo Muscato
di Elisabetta Tizzoni

Leo Muscato mette in scena il giorno di ordinaria follia de *Li zite ngalera*: un “delirio superorganizzato” di schermaglie amorose e comicità dialettale nella Napoli del Settecento

È la rivincita di Leonardo Vinci che da sempre paga lo scotto della quasi omonimia con il genio italiano. Finalmente la sua “commedeja pe museca” arriva alla Scala nella sua prima rappresentazione moderna. Non si tratta di un dramma carcerario come il titolo potrebbe suggerire, ma di un’opera dal sapore partenopeo che rientra nel progetto di riscoperta e rilancio del repertorio barocco italiano del Teatro. A curarne l’allestimento l’eclettico Leo Muscato, che accetta la sfida e ci racconta il suo approccio registico.

ET Com’è stato cimentarsi con quest’opera?

LM Quando mi hanno chiesto se me la sentivo di mettere in scena un’opera del repertorio barocco in napoletano antico non l’ho vissuta come una sfida, ma come un “giocare in casa”. Col senno di poi, forse istintivamente con un po’ troppo ottimismo.

ET Si sentiva vicino a questo genere?

LM Da ragazzo ho lavorato a lungo come attore nella compagnia di Luigi De Filippo e dopo la sua scomparsa ne sono diventato direttore artistico. Quindi, non so come dire, pensavo che mi sarebbe riuscita facile. In realtà è stato molto complicato.

ET Da quale punto di vista?

LM La lingua. L’opera è settecentesca, ha debuttato

301 anni fa, ma il linguaggio sembra ancora più antico. Nonostante avessi acquistato sei o sette vocabolari sono riuscito a capire la metà delle parole che mi sarebbero servite. Poi fortunatamente sono stato affiancato da un consulente linguistico e da Raffaele Mellace, consulente scientifico del Teatro, che si è prodigato per la verifica certosina di libretto e partitura.

ET A proposito del libretto può dirci qualcosa?

LM L’autore è Bernardo Saddumene, che ha creato un delirio superorganizzato. La trama è piuttosto esile ma i versi sono molto interessanti. Ho letto diverse critiche dell’epoca che gli attribuiscono un certo gusto metastasiano ed effettivamente siamo davanti a un bel lavoro; alla fine è l’opera per cui viene ricordato.

ET Rispetto alle opere di repertorio, quali sono le sfide da affrontare con un titolo da riscoprire?

LM Con un’opera così si deve partire da zero, iniziando a capire quando e per chi è nata, per quale pubblico è stata concepita. In realtà è nata per il Teatro dei Fiorentini, un teatro popolare nel pieno centro di Napoli che si era specializzato proprio in quegli anni nelle farse comiche in musica. Quindi commedia e musica, non opera lirica come la

“Il libretto è molto realistico e la cosa più vicina è il teatro di Goldoni: *La locandiera*, *I rusteghi*, *Il campiello*. Quest’ultima in particolare è molto simile”

intendiamo noi. Probabilmente una sorta di Teatro Sistina di Garinei e Giovannini, dove a recitare c'erano i Gigi Proietti, i Carlo Verdone e i Christian De Sica dell'epoca, figure che erano prima di tutto attori. Poi c'è un abisso tra ciò che era quel teatro e questo Teatro.

ET Quali sono le differenze tra il Teatro dei Fiorentini e la Scala?

LM Il teatro dei Fiorentini aveva un palcoscenico di 6,80 metri o poco più per una platea di non più di trecento persone, quindi un teatro proprio piccolo. Qui parliamo di tutta un'altra cosa a livello di spazi e di sedute, che ha messo in luce criticità ed esigenze ben precise, ad esempio per quanto riguarda l'ambientazione unica: siamo in un vicolo di Napoli e tutto accade al suo interno nell'arco di una giornata. Fissi in un vicolo, con l'opera che dura più di tre ore, il rischio “effetto presepe” era dietro l'angolo.

ET Come evitare questa staticità?

LM Inventando una struttura diversa, un po' come abbiamo fatto per *Il barbiere di Siviglia* allestito qui alla Scala nel 2021. Anche lì la scena era fissa e il tutto si svolgeva nell'arco di ventiquattrore, il luogo era sempre il teatro, ma suddiviso in spazi diversi che si alternavano movimentando il tutto.

ET La galera del titolo ha aiutato questa movimentazione?

LM In realtà ci ha dato molto filo da torcere, perché c'è ma non la vedi. A un certo punto tutti scendono da un'imbarcazione, che quindi dovrebbe sottintendere la vicinanza a una zona costiera. Questa deduzione ci ha fatto riflettere e visto che molte pensioni all'epoca si concentravano vicino al porto, abbiamo deciso di ambientare tutto in una locanda sul porto di Napoli.

ET Come sono state concepite le scene?

LM La scenografia si compone di tante cartoline, come la veduta del golfo di Napoli con il Vesuvio. In

realtà sono circa diciotto ambienti diversi di questa locanda che si compongono e si scompongono dalla cucina, al salotto, ai corridoi, alle camere e sono tutti piuttosto realistici. A un certo punto lo spazio si svuota e si apre in un mondo più esterno. Lì arriva la galera che altro non è se non un fondale dipinto, giusto per dire: “Signori, si chiama *Li zite ngalera*, ecco la galera”. Ma se uno legge il testo non c'è bisogno della galera, non c'è un luogo dove inserirla, musicalmente parlando.

ET Passiamo ai personaggi. Può descriverceli brevemente?

LM Lavorano quasi tutti all'interno di questa locanda: c'è zia Meneca che è la padrona, probabilmente una nobile decaduta; c'è suo figlio Titta che è un tuttofare innamorato della cugina Ciomma, che è la bella del posto. Seguono il cuoco Rapisto, il barbiere stralunato Col'Agnolo e Ciccariello, il *fool* shakespeariano, in questo caso un simpatico scugnizzo napoletano. Poi c'è tutto il mondo degli avventori, tra cui “li zite” del titolo: Belluccia, che da dodici anni è alla ricerca del fidanzato che l'ha sedotta e abbandonata, un tale Carlo, un Don Giovanni “di noialtri”. Ho inserito anche dieci mimi che fanno un po' da servitori della locanda e un po' da clienti.

ET Qual è il filo conduttore della storia?

LM L'amore “sbagliato”. Tutti amano la persona sbagliata: Belluccia è innamorata di Carlo, lui è innamorato di Ciomma e quest'ultima è innamorata di Peppariello (Belluccia travestita da maschio). È un cortocircuito continuo. A creare ulteriore comicità, oltre agli amori giovanili ci sono quelli dei vecchi per i giovani: Col'Agnolo innamorato di Ciomma e zia Meneca infatuata di Peppariello.

ET Ci sono altri elementi che contribuiscono alla comicità generale?

LM Le tessiture vocali. Era prassi musicale dell'epoca che certi personaggi avessero delle voci soprannili, e quindi troviamo Carlo interpretato da un soprano; Belluccia che, anche se si traveste da Peppariello, è un altro soprano; Titta che è un contralto ed è quindi un'altra voce femminile; mentre zia Meneca è interpretata da un tenore.

ET Qualcuno potrebbe pensare che si tratti di una storia *gender fluid* ante litteram...

LM Con questo delirio avremmo potuto osare, avremmo potuto raccontare quel mondo in modo veramente facilissimo. Ci siamo però ritrovati a fare diverse considerazioni: la trama non avrebbe retto e a me di solito piace l'idea di raccontare l'opera e i personaggi, quel clima lì.



FOTOGRAFIE DI BRECCIA E AMISANO

Prove de
Li zite ngalera

ET Con che tipo di commedia abbiamo a che fare?

LM Al netto di questo delirio, il libretto è molto realistico e la cosa più vicina è il teatro di Goldoni: *La locandiera*, *I rusteghi*, *Il campiello*. Quest'ultima in particolare è molto simile, ambientata in una giornata ordinaria nella vita di tanti personaggi ordinari ma in un momento in cui accade una cosa tanto fuori dall'ordinario che scuote le loro vite e le rivoluziona. È un luogo di realismo dove l'emotività di tutti in una frazione di secondo sale alle stelle, ma sempre in un clima da commedia. Un continuo sali e scendi della temperatura emotiva, un continuo alternarsi tra il serio e il faceto.

ET Come ha vinto la tentazione di trasportare tutto nel presente?

LM Quando metto in scena uno spettacolo ci sono tre date da cui non posso mai prescindere: quella in cui l'opera è andata in scena la prima volta - e quindi com'era il mondo in quel momento e cosa raccontava di quel mondo l'opera -, la data di ambientazione e infine quella in cui andrà in scena, che è la data più complicata di tutte. Su una di queste tre bisogna premere l'acceleratore, e qui abbiamo puntato su quella in cui l'opera è stata rappresentata, che in questo caso coincide con l'ambientazione. Per il pubblico dell'epoca si trattava di una commedia contemporanea popolata da riferimenti contemporanei che tutti coglievano e in cui si immedesimavano.

ET Può farmi un esempio?

LM Il momento in cui l'azione si svolge non è un giorno qualsiasi, ma è martedì grasso, la fine della stagione di Carnevale. Nel terzo atto c'è una scena in cui Rapisto e Ciccariello provano per lo spettacolo che dovranno fare la sera. Può sembrare che questa messa in scena arrivi così all'improvviso, ma non se si pensa al contesto temporale. Il Carnevale a Napoli era, ed è ancora, molto sentito e quindi è giusto che ci sia. Fa parte di quel mondo di riferimenti, all'epoca immediati perché contemporanei, che noi oggi non possiamo nemmeno lontanamente immaginare.

— ELISABETTA TIZZONI

Laureata in Lettere moderne e Storia dell'arte, ha pubblicato articoli per l'editore Campisano e il BTA. Ha studiato Pianoforte e Musicologia e collabora con il Museo Teatrale alla Scala

LUCIA DI LAMMERMOOR



Bozzetti di Yannis Kokkos

In uno dei romanzi simbolo del grande Ottocento letterario e del costume di quel secolo, Emma Bovary constaterà la distanza siderale tra la propria meschina vicenda sentimentale e “la poesia della finzione che la conquistava” assistendo proprio alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti al Teatro di Rouen, “sporgendosi dal palco piantando le unghie nel velluto del parapetto” e “abbandonandosi all’onda della melodia”, nell’aspirazione repressa d’“involarsi in un abbraccio d’amore”. Così Gustave Flaubert. Sarà sempre la *Lucia* donizettiana a inquietare Anna Karenina in Tolstoj. A una rappresentazione di *Lucia* assisterà significativamente anche Harriet Herriton nel romanzo *Where Angels Fear to Tread* (*Monteriano: dove gli angeli non osano metter piede*, 1905) di Edward Morgan Forster, l’autore di *Camera con vista*, *Passaggio in India* e *Casa Howard*.

Detonatore potentissimo, evidentemente, l’opera che Donizetti aveva scritto nel 1835 per Napoli, nel far deflagrare le passioni di altre eroine della fantasia, che a loro volta avrebbero moltiplicato nei lettori di diversi paesi e lingue, fino al mondo globale di oggi, le passioni di Lucia ed Edgardo, sublimazione d’un amore infelice che non trova spazio nella realtà. Non è propriamente casuale, un risultato tanto lusinghiero. Donizetti aveva dedicato molta cura a una partitura perfetta per misura, equilibri, costruzione complessiva e singoli dettagli. Straripante di bellezze melodiche, da un lato, che si

offrono pronte alla memoria per restarvi per sempre; dall’altro, compiuta realizzazione della ricetta classica del melodramma romantico, di cui dimostra al millimetro l’efficacia. Perfetta, grazie anche al contributo d’un librettista di talento come Salvatore Cammarano, nel conferire il debito spazio all’anelito di libertà, cioè di felicità, della coppia di protagonisti e all’opposizione inaggrabile d’una realtà ostile, rappresentata dal fratello di lei, Enrico: una *débâcle* che i due amanti scontreranno l’una con la follia, l’altro con il suicidio.

L’attenzione del compositore – e quella dello spettatore, sin da quel 1835 – è calamitata in particolare da due “posizioni”, come le avrebbe chiamate Verdi, formidabili: momenti in grado di catalizzare le emozioni più violente dei protagonisti in corrispondenza dell’epilogo delle rispettive vicende. Epilogo che ciascuno vivrà per conto suo, in allucinata o straziata solitudine, tanto più drammaticamente, poiché è segno dello scacco esistenziale più cocente, che non consente neppure la condivisione degli estremi istanti con l’amato, e lascia ai due infelici soltanto l’eco flebile ed empatica di due voci provenienti dall’orchestra, un’armonica a bicchieri e un violoncello.

— RAFFAELE MELLACE

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

VERTIGINI DONIZETTIANE

Intervista a Riccardo Chailly
di Elisabetta Fava

Con la produzione di *Lucia di Lammermoor* che sta per andare in scena si recupera un titolo molto atteso del cartellone scaligero: in origine era previsto per il Sant'Ambrogio 2020, ma poi si è dovuto rinunciare a causa della pandemia e ora fa il suo dovuto rientro all'interno della Stagione presente. Solo nel 1967, direttore Claudio Abbado, protagonista Renata Scottò, la Scala aveva inaugurato con *Lucia di Lammermoor* e Riccardo Chailly ricorda ancora che impressione fece a lui, ragazzino, quella drammaturgia così potente e incisiva. Da allora gli studi critici sono molto progrediti e oggi potremo ascoltare *Lucia* nella sua versione integrale, quella concepita per la prima rappresentazione (Napoli 1835), senza i tagli apportati via via e divenuti prassi comune, anche con le migliori intenzioni: in questo modo si recupera la struttura originaria, restituendo il giusto peso a tutti i personaggi e ripristinando una drammaturgia di notevole modernità, dove niente suona superfluo. Il Maestro Chailly è felice di poter contare su due interpreti come Lisette Oropesa, con il suo formidabile dominio degli acuti, e Juan Diego Flórez, che in questi anni ha affiancato alla qualità belcantistica della voce anche un sensibile rafforzamento dei centri: due

Al lavoro su Lucia di Lammermoor, Riccardo Chailly approfondisce il modo in cui i vari strumenti riescono a ritrarre gli stati d'animo dei personaggi. Fondamentale la glassarmonica, uno strumento che fa pensare al Novecento

voci ideali per far rivivere la scrittura donizettiana, che segna la transizione dal belcanto di Rossini alla drammaticità di Verdi. E tuttavia Chailly precisa che *Lucia* si basa su un vero quartetto vocale: sono fondamentali per la quadratura drammaturgica anche il baritono (con le frequenti rischiose salite al registro tenorile che richiedono un timbro chiaro e una voce giovane, come quella di Boris Pinkhasovich, in grado di dominare anche una tessitura acuta scomodissima) e il basso, che la tradizione ha ridotto a comprimario a furia di tagli, ma che alla Scala con Michele Pertusi e Carlo Lepore si potrà ascoltare reintegrato nell'interezza del suo ruolo, cruciale nell'economia drammatica del lavoro.

EF Maestro, quali sono i caratteri determinanti di questa ripresa della *Lucia* dal punto di vista della sua integrità e del suo valore strumentale?
RC Alla Scala sono al mio secondo Donizetti, dopo il *Don Pasquale*, e siamo di fronte a due partiture miracolose; a eseguirle come sono scritte si resta incantati dalla perfezione di una scrittura dove non c'è nulla di utopico, mai; certo, c'è bisogno di un'orchestra virtuosa, che sappia rendere giustizia al respiro sinfonico



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

“L’orchestra è determinante fin dal principio, anche per la ricerca timbrica: basta sentire il colore impressionante del Preludio, che stabilisce subito il clima tragico, lugubre, tenebroso dell’opera”

ininterrotto, al mordente di questi lavori anche sotto il profilo del tessuto strumentale; un’orchestra che non è affatto solo accompagnamento, ma che deve riuscire nel doppio compito di dialogare con le voci, rispettandone il fraseggio, e di far emergere tutti i colori e le sfumature che Donizetti le affida.

EF Le prove si annunciano quindi impegnative?

RC La preparazione di queste opere richiede una grande cura del dettaglio, un’estrema elasticità nel rapporto voci-orchestra e molta flessibilità nell’uso dei tempi, per assecondare il continuo passaggio del canto dal lirismo alla declamazione. L’orchestra è davvero determinante fin dal principio, anche per la ricerca timbrica: basta sentire il colore impressionante del Preludio, una vera marcia funebre, che stabilisce subito il clima tragico, lugubre, tenebroso dell’intera opera: riesce a identificare un preciso stato d’animo attraverso l’impiego di quattro corni nella tessitura grave.

EF Questa capacità di ritrarre gli stati d’animo attraverso la strumentazione e le armonie si conferma anche nel corso dell’opera?

RC Senza dubbio: a partire dalla cavatina di Lucia, dove la lunga introduzione dell’arpa allude al pallore lunare; fra l’altro con una scrittura virtuosistica che richiede uno strumentista di prim’ordine; e anche qui

il timbro si trasforma in vero e proprio elemento drammaturgico. Ma d’altra parte tutta questa partitura è attenta alla drammaturgia: la parte di Raimondo è proprio pensata in questo senso; la nostra edizione ripristina nella sua integrità la scena iniziale del II atto (“Cedi, cedi”), che è fondamentale per scolpire l’azione e muovere il dramma.

EF Ci sono momenti su cui la tensione drammatica si convoglia in modo particolare?

RC Su tutti direi il grande concertato che va a chiudere il II atto, il vero climax dell’intera opera, con un’articolazione interna che potenzia questo effetto. Quando si arriva allo scoppio dei piatti si resta senza respiro, uno di quei casi in cui Donizetti ci insegna che cosa sia la catarsi, la vertigine pura: ci sposta su un’altra regione dello spirito. E anche qui bisogna tendere le orecchie per cogliere quel che succede in orchestra, con una scrittura complessa, sinfonica, che conduce il discorso e lo rilancia: perché qui in realtà i culmini sono ben due. E l’atto non è ancora finito: c’è ancora la stretta conclusiva con il coro “Esci, fuggi”, un 6/8 indiavolato, che ci travolge d’impeto dopo lo sbalordimento del concertato.

EF Tornando alla personalità dell’orchestra, anche il terzo atto contiene momenti memorabili.

RC Senza dubbio, a partire dal temporale con cui comincia, un vero poema sinfonico, di nuovo in piena sintonia con l’azione: qui l’uso delle percussioni, la scrittura quasi onomatopeica, la densità del tessuto orchestrale confermano il livello dell’orchestra di Donizetti e ancora una volta il suo impiego drammaturgico. E comunque l’intuizione più originale, oltre che modernissima, è certo quella della glassarmonica per la scena della follia: un timbro immateriale, ma anche di un’instabilità particolarissima, nevrotica, allucinata. Chissà quanto gli dovette costare, povero Donizetti, doversi rinunciare quando lo strumentista si diede alla macchia, insoddisfatto del contratto, a un paio di giorni dalla prima di Napoli, costringendolo a ripiegare frettolosamente sul flauto da cui poi non si liberò mai più; ma senza dubbio era questa l’idea timbrica che aveva in testa, e di nuovo era un’idea che coglieva con assoluta precisione uno stato d’animo. Anzi, qui Donizetti si preoccupa anche di fissare l’interpretazione: per esempio quando Lucia arriva ai trilli finali, muovendosi con una serie di intervalli sempre più verso l’acuto, una serie di didascalie prescrive alla glassarmonica un’esecuzione “ondeggiante”, e dunque partecipa: deve tenere un lungo do, però non deve farne un suono fisso; deve diventare umana, rispecchiare la perdita di baricentro di Lucia, estraniarsi con lei.

EF Quindi la glassarmonica è irrinunciabile?

RC Certamente! È una scelta scomoda, ma va recuperata senza ombra di dubbio, perché è l’unica che davvero restituisce il mondo della follia, l’instabilità nervosa e mentale; e va lasciata sola, senza alcun raddoppio: lei e la voce di Lucia, a vibrare da sole, nel vuoto. E poi sarà che amo tanto Varèse, ma a me questo strumento fa pensare al Novecento; per me è un’anticipazione del theremin, in parte anche delle onde Martenots: suoni indeterminati, con un’intonazione di per sé oscillante, inquietante.

EF La follia di Lucia è diversa, per la sua natura patologica, neuropatica, da tutte le altre follie, per quanto certo ci fosse una tradizione nutrita di scene di follia all’opera. Questo è certo un elemento di notevole modernità: ma tutta l’opera ha qualcosa di sperimentale, anche nella struttura, a partire dal libretto, che era in sostanza l’esordio di Cammarano.

RC Sì, la scrittura di Donizetti qui produce il meglio di sé: c’è l’invenzione lirica, c’è una sensibilità estrema nel fraseggio vocale, sempre attentissimo agli

aspetti di declamazione; e poi la forma si apre e nei varchi entra questo straordinario tessuto sinfonico, che è fatto di colori, ma anche di armonie d’estremo interesse, che vanno a incidere continuamente sull’azione e sui suoi riflessi interiori. Le parole di Cammarano, a dire il vero, mi suonano un po’ d’altri tempi; se la scrittura di Donizetti nella *Lucia* è tuttora modernissima, il testo invece è quanto meno classico, o persino arcaico ai nostri occhi. Però porge al compositore una serie di situazioni perfette anche per il loro montaggio; e lì sopra Donizetti trova soluzioni di efficacia strabiliante e di una novità psicologica che ancora oggi ci lascia senza fiato.

— ELISABETTA FAVA

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

SE LA FOLLIA DI LUCIA È MEMORIA

Intervista a Yannis Kokkos
di Luca Baccolini

Dopo quasi quindici anni dall'ultima volta, con *Assassinio nella cattedrale* nel 2009, il regista Yannis Kokkos torna alla Scala con il capolavoro di Donizetti

Un titolo e un cast da inaugurazione di stagione (quale in effetti era questa *Lucia di Lammermoor* firmata da Yannis Kokkos, prima che il covid del 2020 facesse saltare i piani) si riprende il palcoscenico con la forza di una promessa mantenuta. Greco di nascita e parigino d'adozione dal 1963, Kokkos ha sviluppato un'idea di teatro che parte dal disegno, matrice di un pensiero creativo che si sviluppa come un flusso continuo, essenziale e mai decorativo. Alla Scala si ricorda il suo storico *Pelléas et Mélisande* del 1986, ultima produzione di Claudio Abbado a Milano, e poi nella *Götterdämmerung* di Wagner, senza contare Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*) e Gluck (*Iphigénie en Aulide*, alla prima di stagione agli Arcimboldi). Eleganza e semplicità sono ora messe alla prova con l'incandescenza del melodramma donizettiano.

LB Maestro, è la sua prima *Lucia*?

YK No, ne avevo già curata una a Pechino, per la prima cinese del titolo. Un progetto completamente diverso, molto più calato nella storia. Parlando con Riccardo Chailly abbiamo convenuto sul fatto che in questa produzione dovesse esserci una tensione permanente, pur nel rispetto dei cambi di scena. Spero che la rapidità di passaggio da una scena all'altra darà allo spettatore un senso di urgenza che è già ben

percepibile nella musica di Donizetti. *Lucia* è un melodramma pienamente romantico ma è scritto in una maniera che lo avvicina a una tragedia in senso classico, dove la fatalità e la nemesi assumono dimensioni necessarie.

LB La sua carriera è divisa in due grandi stagioni: quella da scenografo, soprattutto al fianco di Antoine Vitez, e poi da regista in proprio. Che rapporto gerarchico c'è, secondo lei, tra scenografia e regia?

YK La scenografia è un'arte vera e propria, e una componente della regia, una sua espressione non indipendente, perché niente a teatro è autonomo. Le grandi scenografie non prescindono mai dalla visione registica. Da scenografo, ho sempre lavorato con registi che avessero la stessa mia lunghezza d'onda e viceversa. Ma quando ho cominciato a fare teatro in un senso totale la prima preoccupazione è stata sugli attori. Attenzione, non che non pensassi agli attori quando facevo lo scenografo. Gli attori si muovono pur sempre all'interno della scenografia. Da regista, però, ho dovuto cominciare a preoccuparmi anche dei loro movimenti e di ciò che i movimenti significano nell'economia dello spettacolo. In generale, non ho mai percepito uno stacco tra la prima vita da

“Il teatro è far apparire cose segrete senza dire che lo stai facendo mentre lo stai facendo”

scenografo e quella da regista. Tutto è avvenuto nel segno della continuità. Facendo il regista non ho mai pensato di aver cominciato una nuova attività.

LB La scenografia sarebbe un personaggio, secondo alcuni scenografi. È d'accordo?

YK Non credo che la scenografia sia un personaggio. Se lo fosse veramente, interferirebbe con la drammaturgia e distoglierebbe troppo l'attenzione dalla musica. La scenografia è un essere vivente, sì, ma deve dare la possibilità di vedere cose che non abbiamo mai immaginato. È importante dare una visione personale, ma il concept non può avere la meglio su tutto. Secondo me è fondamentale che le cose si capiscano chiaramente lasciando spazio alla fantasia, o perlomeno senza costringere la fantasia a prendere direzioni troppo precise. Il teatro è far apparire cose segrete senza dire che lo stai facendo mentre lo stai facendo. Se facessi una *Lucia di Lammermoor* in un ospedale psichiatrico non sbaglierei, forse sarebbe persino interessante, ma così la follia diventerebbe nient'altro che follia e perderebbe immediatamente potenza.

LB Invece cos'è la follia?

YK La follia è la memoria di Lucia che affiora tutta all'improvviso. Tutte le opere sono memorie di cose passate. In questo, *Lucia* è un frammento di memoria eterna, e come tale va animato con gesti memorabili. Ho piacere che ci sia Lisette Oropesa, grande cantante ma pure grande attrice: con lei è garantita non solo l'emozione musicale, ma anche quella teatrale. In questo titolo l'elemento fantasmatico è centrale, ma i personaggi non sono necessariamente inquadrabili in buoni e cattivi. Enrico è senza dubbio un manipolatore, ma anche lui ha un suo lato fragile, senza contare la passione per la sorella, al limite dell'incestuoso. Tutti quanti si muovono in una società senza valori, basata sul tradimento.

LB In che disposizione d'animo desidera che esca da teatro un suo spettatore?

YK Dai miei spettacoli, ma in generale potrei dire da tutti gli spettacoli, bisognerebbe uscire non con una spiegazione in tasca, ma con una sensazione di indefinitezza, oserei dire di sgomento, di dubbio. La regia d'opera sta andando verso una didascalizzazione sistematica, c'è una ricerca spasmodica nel costruire il “libretto delle istruzioni” per lo spettatore. Nel mio lavoro difendo invece un principio di vaghezza, di astrazione, pur cercando di esplicitare e chiarire la vicenda.

LB Un teatro la contatta per una nuova produzione. Lei accetta. Da lì in avanti come lavora?

YK Per prima cosa ascolto l'opera in tutte le versioni possibili per farmi un'idea generale e complessiva della struttura musicale. Poi passo al disegno a mano: butto giù scene o momenti particolari, e affianco questa operazione alla ricerca di pitture, foto, altri disegni connessi al titolo. È un passaggio molto libero e creativo, che serve ad attivare l'immaginario. Poi dimentico tutto e torno al lavoro con la mia squadra di collaboratori.

LB Ha una squadra fissa?

YK Mia moglie, Anne Blancard, mi aiuta molto sul piano drammaturgico sin dai miei esordi nella regia. Fare regia non è mai un lavoro solitario. In questa *Lucia* ci saranno le luci di Vinicio Cheli, che ha lavorato a lungo con Strehler, i video di Eric Duranteau, ma c'è anche il contributo di Paola Mariani per i costumi. Come si sa, attribuisco un'importanza particolare ai costumi, perché sono la prima cosa che l'attore guida nello spazio e ciò che fa entrare l'attore nel personaggio. Ma ho anche assistenti per i modellini delle scene, per i movimenti di scena...

LB Quanto conta l'artigianalità nel suo lavoro?

YK La mano ha sempre il primato. E non può che essere così. Quando si progetta una scena a tre dimensioni sullo schermo di un computer si produce un'idea essenzialmente falsata, anche perché una volta realizzata non sarà più esattamente quella. Certo, anche i modellini possono generare molti errori, ma è interessante vedere come e perché nascono quegli errori, e da lì trovare nuovi spunti. Col digitale non è possibile fare errori: è già tutto stabilito al millimetro. Il teatro invece è un continuo divenire, non è mai fermo. Il teatro, nella sua essenza, non esiste. Ma esiste nella memoria. Ed è quella che bisogna difendere, sollecitare, evocare.

— LUCA BACCOLINI

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E ANISANO

Yannis Kokkos in prova con Lisette Oropesa, novembre 2020

13, 16, 20, 23 (HI4:30), 26, 29 APRILE;
2, 5 MAGGIO 2023

Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR

Nuova produzione Teatro alla Scala

LIBRETTO DI Salvatore Cammarano
DIRETTORE Riccardo Chailly
REGIA, SCENE E COSTUMI Yannis Kokkos
LUCI Vinicio Cheli
SCENE E COSTUMI Luisa Spinatelli
VIDEO Eric Duranteau
COLLABORATRICE DEL REGISTA E DRAMMATURGIA
Anne Blancard

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

CAST

Enrico / Boris Pinkhasovich
Lucia / Lisette Oropesa
Edgardo / Juan Diego Flórez
Arturo / Leonardo Cortellazzi
Raimondo / Michele Pertusi / Carlo Lepore
Alisa / Valentina Pluzhnikova
Normanno / Giorgio Misseri

Portfolio — Fotografie d'archivio

Esempio non frequentissimo di melodramma che non è mai uscito dal repertorio nel corso dei suoi 180 anni di vita e che ha conosciuto un successo strepitoso fin dalla prima esecuzione napoletana del 1835, *Lucia di Lammermoor* viene rappresentata alla Scala nel corso dell'Ottocento per ben 106 volte – degne di nota soprattutto nel 1893-94 le recite con Nellie Melba, alla quale si deve l'introduzione della grande

cadenza per voce e flauto nella scena della pazzia – per conoscere poi un oblio che dura quasi trent'anni, fino al recupero voluto da Toscanini nel 1922. Da quel momento fino al 1928 protagonisti applauditissimi sono Toti Dal Monte e Aureliano Pertile: la prima incarna alla perfezione la tipologia vocale del soprano di coloratura che si era andata nel corso del tempo a identificare con il ruolo di Lucia, mentre il secondo, prediletto dal grande direttore, dà vita a un Edgardo che costituirà un esempio per le generazioni successive. Di enorme impatto fu la Lucia di Maria Callas (1954) che sovrappone alle caratteristiche originali e di tradizione del personaggio una visione del tutto antitetica dove anche una vocalità essenzialmente fuori luogo diventa funzionale a una interpretazione che si impone in maniera carismatica, complice il supporto direttoriale e registico di un Karajan, anch'egli contro corrente nel difendere a spada tratta il migliore Donizetti. Renata Scotto è Lucia nel 1967. A lei si alternano Margherita Rinaldi, Maria Luisa Cioni e Anna Moffo, con un giovane Claudio Abbado sul podio. Altra protagonista di spicco per virtuosismo e presenza scenica sarà Beverly Sills nel 1970, mentre la Lucia degli anni Ottanta sarà Luciana Serra con l'Edgardo di Luciano Pavarotti. L'allestimento di Pier'Alli (2006) è particolarmente notevole per l'approdo alla nuova edizione critica preparata da Gabriele Dotto e Roger Parker per Ricordi. La novità più appariscente consiste nell'impiego dell'armonica a vetro (o "armonica a bicchieri" ossia la glass harmonica utilizzata anche da Mozart e Haydn) al posto del flauto nella scena della pazzia.

— 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*

LUCIA DI LAMMERMOOR ALLA SCALA

Maria Callas, direzione e regia di
Herbert von Karajan, 1954



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

A DESTRA
Luciana Serra, Luciano
Pavarotti, direzione di
Peter Maag, regia di
Pier Luigi Pizzi, 1983

фотосъемка в Египте Печеглиант (2)



ФОТОГРАФИИ Лелли е Масотти



FOTOGRAFIE DI MARCO BRESCIA



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

A SINISTRA
Giuseppe Filianoti, Mariella
Devia, direzione di Roberto
Abbado, regia di Pier'Alli, 2006

SOPRA
Diana Damrau, direzione di
Stefano Ranzani, regia di Mary
Zimmerman, 2015



Rebecca Luca,
Gisèle Odile Ghidoli

FOTOGRAFIA DI ROBERTO MICCRO © CONSO DI FOTO,
VIDEO E NEW MEDIA DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

02

BALLETTO

Amori
e divertimenti
al confine
con l'opera buffa
36

AMORI E DIVERTIMENTI AL CONFINE CON L'OPERA BUFFA

Intervista a Frédéric Olivieri
di Vito Lentini

Lo spettacolo della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala rispolvera per due recite, il 14 e il 16 aprile, il balletto nato al tempo della Rivoluzione francese: *La Fille mal gardée*. Esempio mirabile di balletto pantomimico originariamente creato su una indefinita partitura di diverse musiche, lo spettacolo vide la luce al Grand Théâtre de Bordeaux nel 1789 a opera del coreografo francese Jean Dauberval e giovò, già nell'Ottocento, di due distinte partiture scritte rispettivamente da Ferdinand Hérold e Peter Ludwig Hertel con inserti di altri autori. Numerosi furono i coreografi che nel tempo si accostarono al soggetto e alla Scala - dopo due edizioni della *Figlia mal custodita* andate in scena nel 1795 e nel 1798 - il balletto con il titolo francese arrivò nel 1880 a opera di Paolo Taglioni. L'ultima ripresa risale alle stagioni del 1987 e 1988 con la coreografia di Heinz Spoerli. Oggi è il Direttore della Scuola di Ballo, Frédéric Olivieri, ad aver scelto questa commedia danzata per gli allievi.

VL Da diversi anni la sua direzione della Scuola di Ballo è segnata da una sfida di rilievo per i suoi giovani danzatori: portare in scena titoli cardinali del repertorio ballettistico. Quali motivazioni la spingono a proseguire su questa linea?

Gli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia, guidati da Frédéric Olivieri, portano in scena uno dei balletti più antichi del repertorio: *La Fille mal gardée*

FO Il repertorio classico e contemporaneo deve essere conosciuto dai nostri allievi, negli anni di formazione devono cimentarsi con tali coreografie poiché il loro futuro artistico sarà anche questo. Riconosco, inoltre, che dopo l'esperienza del palcoscenico tutti gli allievi tornano in sala molto cambiati: li trovo sempre più maturi, più espressivi, più sicuri delle loro potenzialità.

VL Quindi è anche un'opportunità didattica?

FO Sì, senza dubbio, il clima che si crea durante le prove è straordinario: gli allievi sono pieni di entusiasmo, amano la condivisione, sono totalmente dediti alla creazione e allo studio.

VL Dopo l'esperienza dello *Schiaccianoci* e di *Cenerentola* com'è scaturita l'idea di optare, adesso, per uno dei balletti più antichi del repertorio?

FO L'idea è in linea con il ritorno alla tradizione del repertorio accademico, è questo l'orientamento che intendo continuare a dare alla Scuola di Ballo. Sebbene la coreografia sia mia ho prestato molta attenzione a non mischiare gli stili che conosco, ho preferito mantenere una visione estetica propria del



FOTOGRAFIE DI PRESCIA E AMISANO

LA FILLE MAL GARDÉE

Balletto in due atti

COREOGRAFIA DI Frédéric Olivieri
MUSICA DI Peter Ludwig Hertel
(edizione Mario Bois, Parigi)

Scuola di Ballo dell'Accademia
Teatro alla Scala
DIRETTA DA Frédéric Olivieri

Orchestra dell'Accademia
Teatro alla Scala
DIRETTORE David Coleman
SCENE E COSTUMI Luisa Spinatelli
LUCI Andrea Giretti

Si ringrazia Fondazione Milano per la Scala balletto
e la signora Hélène de Prittwitz Zaleski

Rebecca Luca, Frédéric Olivieri,
Gisèle Odile Ghidoli



FOTOGRAFIA DI Roberto Vicario © Corso di foto, video e new media dell'Accademia Teatro alla Scala

repertorio prettamente classico; per me, d'altra parte, *La Fille mal gardée* rappresenta proprio quel momento storico della danza. Devo ammettere, però, che la scelta di proporre questo titolo è anche legata alla disponibilità, nei laboratori della Scala, di alcuni elementi di una precedente produzione del balletto che risale agli anni Ottanta e pensata per la versione coreografica di Heinz Spoerli. In accordo con la Sovrintendenza ho chiesto, dunque, di riprendere le scene e i costumi firmati, all'epoca, da Luisa Spinatelli.

VL Un allestimento che manca da più di trent'anni. Si sono rese necessarie alcune azioni di recupero?

FO Sì, i reparti sartoria dell'Accademia si sono occupati di rivedere alcuni costumi sotto la supervisione di Luisa Spinatelli. Ciò che mancava per le scene, i costumi e l'attrezzatura è stato ricreato o riadattato da Angelo Sala e Maria Chiara Donato. Abbiamo dovuto realizzare anche nuovi costumi dal momento che ho

aggiunto un segmento coreografico, si tratta della "danza dei bambini" abitualmente inserita in altre versioni, che ho pensato fosse opportuno proporre anche nella mia. Sono stati ricreati anche alcuni elementi scenici, ma i laboratori del Teatro custodivano diversi oggetti; pensi che sono riuscito a trovare anche la nota zangola che Lise utilizza per la preparazione del burro.

VL Quale partitura ha scelto? Quella di Ferdinand Hérold o quella di Peter Ludwig Hertel?

FO Ho scelto quella di Hertel. È una musica che conosco molto bene e creare è molto più agevole quando la partitura da utilizzare è nota. A mio avviso questa musica consente anche di seguire bene la coerenza del soggetto, che non può essere un semplice susseguirsi di passi: il pubblico deve cogliere e capire l'identità dei personaggi e il loro sviluppo. Per me la musica di Hertel soddisfa perfettamente questa esigenza.

VL È interessante notare che questa fu la partitura scelta anche per lo storico debutto scaligero della *Fille mal gardée* del 1880. All'epoca la coreografia era di Paolo Taglioni e in locandina figuravano anche le allieve della Scuola di Ballo. Si può sostenere che permane, quindi, un'identità tipicamente scaligera anche nella sua rilettura?

FO Certamente sì, musicalmente mi sento molto vicino, infatti, alla versione di Taglioni, la prima coreografia sulle note di Hertel.

VL Quale orchestra eseguirà la partitura?

FO L'orchestra scelta sarà quella dell'Accademia diretta dal Maestro David Coleman.

VL Una bacchetta di prim'ordine per la danza e il balletto.

FO Assolutamente sì. Per altro è inglese e conosce molto bene anche l'altra partitura, quella di Hérold utilizzata per la nota versione di Frederick Ashton.

VL Storicamente in questo spettacolo si contarono diversi contributi di artisti italiani. La sua *Fille* oggi intercetta uno stile e una qualità tipicamente italiana di danzare così come era in voga nell'Ottocento?

FO Per me è fondamentale preservare l'italianità della danza. Esiste un talento italiano nell'espressività che ritengo sia unico. Le lunghe sezioni pantomimiche di questo balletto ne sono una dimostrazione, grazie a esse si possono cogliere diverse sfumature del soggetto e ogni allievo è stato seguito per affrontare pienamente il linguaggio mimico proprio della danza. Diverse sessioni delle prove sono state dedicate appositamente a questo scopo al fine di agevolare lo svolgimento della trama in modo chiaro e credibile. Abbiamo allievi che su questo versante mostrano un vero talento, allievi che saranno danzatori dotati di grande espressione all'italiana unita alla tecnica, alla vivacità artistica, all'enfasi e allo spirito donato a ogni personaggio.

VL A proposito di personaggi, la trama è stata modificata? Troveremo le note scene bucoliche, le scaramucce amorose e alcune buffe presenze quali la vedova Simone e il giovane Alain?

FO La trama resterà invariata. Sì, troverete la vedova Simone e il bizzarro Alain e per tutti gli allievi coinvolti ho cercato di assegnare un personaggio ben definito, in questa versione la madre Simone non sarà *en travesti* ma sarà interpretata da un'allieva.

VL La coreografia trae spunto da precedenti versioni e riletture o vedremo un lavoro completamente nuovo?

FO Sarà un lavoro totalmente nuovo, nella mia carriera ho danzato alcune versioni di questo balletto e sicuramente un'influenza più o meno esplicita si potrà riscontrare. L'unica sezione coreografica che non ho cambiato è il passo a due tradizionale del matrimonio; non ho trovato appropriato, infatti, modificare un momento così celebre che, oltretutto, è spesso proposto nei gala e nei concorsi di danza.

VL Anche in questo caso prevale, dunque, una scelta formativa?

FO Esattamente, gli allievi devono necessariamente conoscere questo passo a due. Pensi che nella partitura noleggiata all'Opéra de Paris questa sezione non era presente, ma l'ho così fortemente voluta che essa sarà tratta da un'altra fonte: le Editions Mario Bois rappresentate in Italia da Curti Editore.

VL Quanto tempo si è reso necessario per creare il lavoro e trasmetterlo agli allievi?

FO Circa due mesi, ma consideri che con gli allievi ho potuto lavorare non più di due ore al giorno dal momento che devono seguire le lezioni scolastiche oltre a tutte le attività previste dal loro piano di lavoro quotidiano qui in Accademia e che ho sempre cercato di non stravolgere, per di più dovendo programmare anche le prove di altri spettacoli. Naturalmente nelle ultime settimane prima del debutto, reso possibile anche grazie al supporto della Fondazione Milano per la Scala, abbiamo intensificato le sessioni di lavoro giornaliere.

VL Si può, dunque, sostenere che la formazione coreutica scaligera continua a definire, anche in un titolo come questo, il connubio tra Scuola e Corpo di Ballo?

FO Sì, consentire agli allievi di formarsi e conoscere tutto il repertorio che troveranno in Compagnia è una delle mie priorità. Oggi il nostro Dipartimento Danza è il cuore di quella formazione coreutica che recupera l'italianità del danzare di cui parlavamo prima, un'offerta che si articola in quattro proposte differenti in relazione all'età e ai livelli degli allievi e degli artisti coinvolti: la propedeutica, la Scuola di Ballo, il Diploma accademico di primo livello in danza classica a indirizzo tecnico-didattico e il nuovissimo corso di perfezionamento che ha lo scopo di approfondire il repertorio internazionale e anche la metodologia scaligera.

— 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*



Rudolf Buchbinder, 2022

FOTOGRAFIA DI PRESCIA E AMISANO

03

CONCERTI

Confronti
tra Quinte

CONFRONTI TRA QUINTE



Timur Zangiev
dirige *La dama
di picche* di Pëtr Il'ič
Čajkovskij, 2022

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

L'agenda concertistica di aprile riserva agli appassionati una serie di appuntamenti imperdibili. Per la Stagione Sinfonica, il 24, 27 e 28 aprile, sarà accolto sul podio Timur Zangiev, già apprezzato dal pubblico scaligero per la sua direzione della *Dama di picche*. In questa occasione il giovane Maestro propone due "quinte" sinfonie di autori diversissimi ma non inconciliabili: Čajkovskij e Šostakovič. Quest'ultimo, infatti, collocava il collega tra i più grandi artisti, a fianco di Beethoven e di Mozart; forse la sua stima nasceva dalla convinzione di Šostakovič che "la melodia è l'anima della musica" e Čajkovskij aveva un dono melodico squisito. Le loro sinfonie n. 5, scritte a quasi cinquant'anni di distanza, sono accomunate da interessanti coincidenze. In primo luogo, sono ispirate a un programma extramusicale che si riferisce alla lotta dell'uomo per superare le difficoltà della vita: tale idea si traduce, in entrambi i casi, in un percorso armonico che parte da una tonalità minore nel primo movimento e si conclude con una brillante tonalità maggiore nell'ultimo. I finali giubilanti dei due lavori sono spesso interpretati dalla critica come artificiosi e ironici, ed esprimono il pessimismo dei loro autori.

Il 3 aprile, per la stagione della Filarmonica, il Teatro ospita la Czech Philharmonic e il suo direttore principale, Semyon Bychkov. In programma la poderosa Sinfonia n. 6 "Tragica" di Mahler, il cui organico orchestrale prevede un numero e una varietà straordinaria di fiati e di percussioni che include otto corni, quattro tromboni, campanacci e nacchere. A tale ricchezza sonora corrisponde anche una stupefacente eterogeneità di temi musicali, che trovano una convergenza nel finale, il quale, secondo una dichiarazione dell'autore alla moglie, avrebbe dovuto evocare "l'eroe che viene colpito tre volte dal destino, il terzo colpo lo abbatte, come un albero".

Il "Grande pianista" di aprile è Rudolf Buchbinder, artista versatile e rigoroso. Il cuore pulsante del suo vasto repertorio è costituito dalle trentadue sonate di Beethoven, che continuano a sorprenderlo e a commuoverlo, pur avendole interpretate una quantità impressionante di volte. Alla Scala, il 2 aprile, il musicista eseguirà una delle sonate più celebri e intense del catalogo beethoveniano, la n. 23 "Appassionata". Buchbinder proporrà anche le *Dodici variazioni sulla canzone francese "Ah, vous dirai-je Maman"*, in cui Mozart dimostra la sua perfetta conoscenza della tecnica pianistica nonché la sua abilità nel trasformare il materiale più banale in qualcosa di stimolante. Completa il programma la *Sonata in si bemolle maggiore D 960* che Schubert scrisse pochi mesi prima di morire; si tratta di un lavoro di struggente bellezza, contraddistinto dal tono intimo e da passaggi pieni di mistero.

La proposta cameristica è particolarmente ricca questo mese con tre appuntamenti dei professori dell'Orchestra della Scala, previsti nel tradizionale orario mattutino della domenica. Il 2 aprile, clarinetto, viola e pianoforte metteranno a confronto il Classicismo apollineo di Mozart e lo slancio romantico di Schumann. Il 16, i professori si riuniscono in una piccola orchestra e, insieme al mezzosoprano Marzia Castellini, interpretano una selezione di pagine di Berio, Andriessen, Perruchon, Malipiero e Reich. Infine, il 30 torna protagonista Schubert, questa volta accostato a Boccherini in un concerto per quintetto d'archi.

— LIANA PÜSCHEL

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

Stagione Sinfonica 2022/23

16, 18, 19 GENNAIO 2023

FILARMONICA DELLA SCALA

RICCARDO CHAILLY
DANIEL LOZAKOVICH
violino

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

15, 16, 18 FEBBRAIO 2023

FILARMONICA DELLA SCALA

DANIEL HARDING

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

6, 8, 10 MARZO 2023

FILARMONICA DELLA SCALA

LORENZO VIOTTI
MARC BOUCHKOV
violino

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

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

Richard Strauss: *Tod und Verklärung* op. 24

24, 27, 28 APRILE 2023

FILARMONICA DELLA SCALA

TIMUR ZANGIEV

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

Dmitrij Šostakovič:
Sinfonia n. 5 in re min. op. 47

18, 19, 20 MAGGIO 2023

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

CORO DEL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

RICCARDO CHAILLY

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

11, 12, 14 OTTOBRE 2023

FILARMONICA DELLA SCALA

ZUBIN MEHTA
YUJA WANG
pianoforte

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

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

Da non perdere

1 E 22 APRILE, ORE 15

DAME E CAVALIERI!

Il Museo apre le sue porte ai bambini delle elementari. Nel laboratorio "Dame e Cavalieri!", aperto ai bambini dai 6 ai 10 anni, i piccoli visitatori scopriranno che, all'interno del Teatro alla Scala, avvenivano anche eventi bizzarri come tornei equestri.

6 APRILE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Il ciclo di incontri organizzato dagli Amici della Scala con il Teatro prosegue con Paolo Fabbri che, in occasione della nuova produzione di *Lucia di Lammermoor*, dialogherà con il Maestro Riccardo Chailly. Il titolo dell'incontro è "L'onda della melodia".

15 E 23 APRILE, ORE 15

BUONGIORNO MUSEO!

Nel laboratorio "Buongiorno Museo!", aperto ai bambini dai 6 ai 10 anni, i piccoli visitatori potranno conoscere la storia di tutti i personaggi che hanno reso celebre il Teatro alla Scala, curiosando tra le sale del Museo Teatrale.

23 APRILE, ORE 11

BRILLA MUSEO!

Nel laboratorio "Brilla Museo!", aperto ai bambini di 4 e 5 anni, i piccoli visitatori apprenderanno alcuni segreti del Teatro e potranno ammirare la magia della luce irradiata dal suo grande lampadario di cristallo.

Mostre a Milano

24 MARZO – 25 GIUGNO 2023

PALAZZO REALE
HELMUT NEWTON. LEGACY

Inaugura a Palazzo Reale l'ampia retrospettiva HELMUT NEWTON. LEGACY, ideata in occasione del centesimo anniversario della nascita del fotografo (Berlino, 1920 – Los Angeles, 2004). La mostra mira a dare uno sguardo nuovo all'unicità, allo stile e al lato provocatorio del lavoro dell'artista.

Promossa dal Comune di Milano – Cultura e prodotta da Palazzo Reale e Marsilio Arte, in collaborazione con la Helmut Newton Foundation di Berlino, l'esposizione è curata da Matthias Harder, direttore della Helmut Newton Foundation, e da Denis Curti e ripercorre attraverso 250 fotografie, riviste, documenti e video l'intera carriera di uno dei fotografi più amati e discussi di tutti i tempi. Accanto alle immagini iconiche, un *corpus* di scatti inediti, presentati per la prima volta in Italia, svelerà aspetti meno noti dell'opera di Newton, con un focus specifico sui servizi di moda più anticonvenzionali. Polaroid e *contact sheet* permetteranno di comprendere il processo creativo che si cela dietro alcuni dei motivi più significativi del lavoro di Newton, mentre pubblicazioni speciali, materiali d'archivio e dichiarazioni del fotografo consentiranno di ricostruire il contesto nel quale è nata l'ispirazione di questo straordinario artista.

Helmut Newton. *Machine Age*,
Thierry Mugler, American
Vogue. Monte Carlo, 1995



© Helmut Newton Foundation

ALLA SCALA CON TUTTA LA FAMIGLIA!



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E ANISANO

Continua per tutte le recite della Stagione l'offerta "Un palco in famiglia", che permette di portare i minori di 18 anni a teatro a un prezzo simbolico: 10 euro per i concerti e 15 euro per opere e balletti

I palchi della Scala sono da sempre un luogo di appartenenza per famiglie, fin dalla nascita del Teatro nel 1778, quando le più eminenti casate nobili milanesi potevano essere riconosciute (con tanto di stemma araldico) dal posto che occupavano nello scacchiere delle logge.

In oltre due secoli, aristocratici e imprenditori, re e artisti, letterati e benefattori, signore della cultura e della mondanità, hanno condiviso un palco con le persone a loro più intime, facendo della Scala il centro della vita culturale, sociale e spesso politica di Milano, un condominio di minuscoli salotti, un alveare di piccole stanze con vista sulla sala e sul palcoscenico.

Ancora oggi tanti Abbonati del Teatro scelgono i palchi (sottoscrivibili in abbonamento solo per intero) per mantenere viva

quell'esperienza di condivisione e socialità, e nei ricordi di molti spettatori scaligeri la loro prima volta è stata in palco con i genitori o i nonni.

Per dare continuità e nuova linfa a questa tradizione, dalla Stagione 2021/2022 la Scala propone "Un palco in famiglia", la nuova iniziativa che permette di portare con sé a Teatro bambini e ragazzi fino a 18 anni al prezzo speciale di 10 euro per i concerti e 15 euro per opere e balletti. L'adulto accompagnatore paga invece il prezzo intero (senza prevendita, con un risparmio quindi fino al 20%).

Dopo il successo del primo anno, che ha visto oltre mille famiglie coinvolte, l'offerta si rinnova su tutte le recite di opera, balletto e concerti del 2023. La tariffa "Un palco in famiglia" per minori accompagnati è disponibile sia online che in biglietteria, per i palchi da quattro posti di III e IV ordine. È possibile acquistare da due a quattro posti, includendo almeno un adulto accompagnatore e da uno a tre under 18.

A tutte le famiglie che assistono agli spettacoli nei posti "Un palco in famiglia", il personale di sala consegnerà uno speciale programma di sala illustrato gratuito dedicato ai più piccoli e il fumetto *Una giornata alla Scala*, con testi e disegni di Angelo Lodi, che racconta tutto ciò che avviene nel backstage di uno spettacolo.

L'iniziativa "Un palco in famiglia" è realizzata grazie al sostegno di Esselunga.

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Kokkos alla Scala
48

LIBRI
Ripensare Rossini
52

DISCHI
Belcanto d'oltralpe
53

VOCI ALLA SCALA
Renata Scotto e le "volatine"
della sua Lucia
54

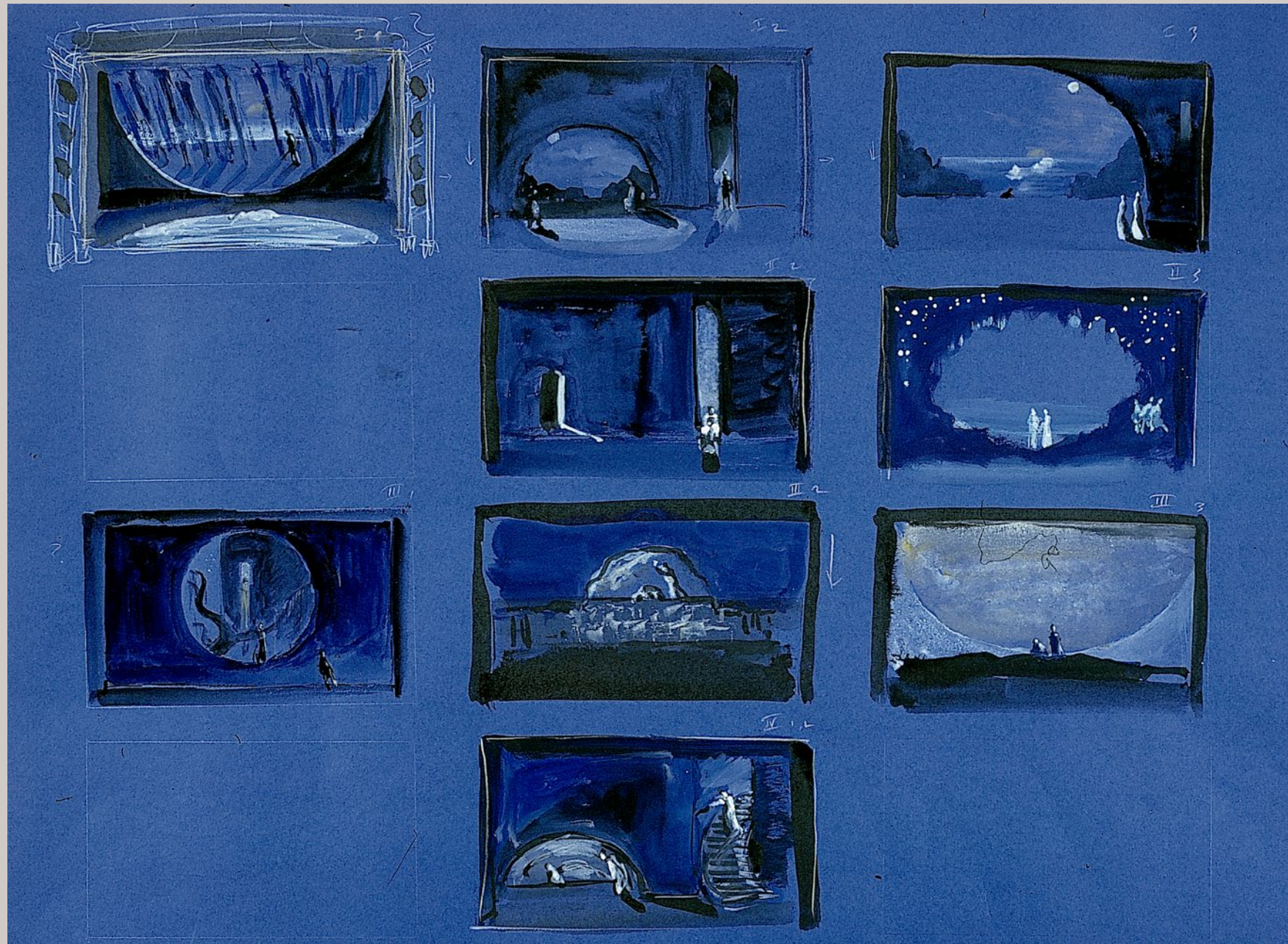
NOTE D'ARCHIVIO
Donizetti by Liszt
57

MEMORIE DELLA SCALA
Il mistero dell'armonica
a bicchieri alla Scala
58

SCALIGERI
Sandro Laffranchini
61

KOKKOS ALLA SCALA

Bozzetti per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, 1986



Scenografo, costumista e regista, Yannis Kokkos (1944) è uno dei grandi protagonisti del teatro contemporaneo. Greco di nascita e parigino d'adozione, ha sviluppato un'idea drammaturgica di grande originalità partendo dal disegno, matrice del pensiero creativo: il disegno attraverso il quale l'azione teatrale si sviluppa, nelle sue prospettive, come un flusso continuo. Essenziale e non decorativo, il palcoscenico secondo Kokkos ha incantato gli spettatori della Scala in uno storico *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1986), ultima produzione di Claudio Abbado per il Teatro milanese, e nei capolavori di Wagner, Gluck e Pizzetti. Eleganza e semplicità vi si caricano di un'intensità simbolica quale memoria del teatro greco antico.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



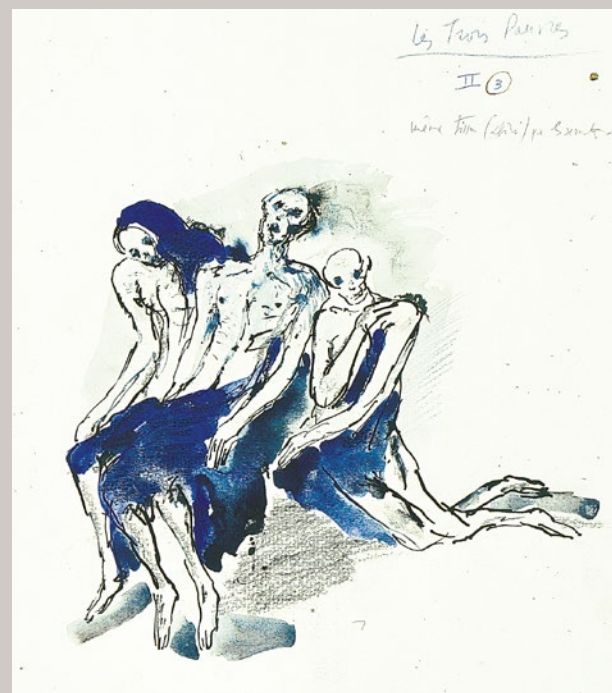
Bozzetto per *Iphigénie en Aulide* di Christoph Willibald Gluck, 2002



Figurino per *Assassinio nella cattedrale* di Ildebrando Pizzetti, 2009



Figurino per *Iphigénie en Aulide* di Christoph Willibald Gluck, 2002



Figurini per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, 1986



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.

RIPENSARE ROSSINI



Un impresario e critico, Gino Monaldi (1847-1932), nel saggio del 1875 *La musica melodrammatica in Italia* ha lasciato un giudizio e un paragone ancora validi, anche se ripresi da Giuseppe Mazzini: “Il genio di Rossini era fecondo come quello di Napoleone: dovunque esso toccava dava vita a nuove e vigorose energie. Il contatto di Napoleone creava gli eroi, quello di Rossini i cantanti”. Tali parole vengono alla mente aprendo il vasto e documentato saggio di Paolo Fabbri *Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini*, un'opera che si apre ricordando che il compositore pesarese resta “quello che per primo può ambire a dar nome a un'epoca”.

Il libro di Fabbri si basa su una notevole documentazione e ha il vantaggio, rispetto a opere monumentali del passato (per esempio i tre volumi di Giuseppe Radiciotti, usciti tra il 1927 e il 1929), di avere a disposizione nuovi studi filologici e critici, senza contare che l'edizione di *Lettere e documenti*, cominciata nel 1992 dalla Fondazione Rossini di Pesaro, è giunta al V volume (fino al 28 aprile 1839). Inoltre lo stesso Fabbri lavora da oltre un trentennio sul sommo Gioacchino curando memorie o testi con autografi, scrivendo saggi che mostrano il musicista come personaggio letterario o paragonandolo ad altri compositori.

Nel volume ora pubblicato Rossini è descritto anno per anno, dal 1792 al 1868, ma anche città per città, da Pesaro a Parigi; soprattutto di opera in opera. Non è qui possibile soffermarsi sul *Barbiere* o sulla *Gazza ladra*; tuttavia è il caso di segnalare che Fabbri dedica il capitolo 7 al periodo 1810-1815 offrendo analisi su “Le radici, lo stile”, soffermandosi sui duetti o sulle arie o sulle migrazioni di materiali, arte quest'ultima di cui fu maestro. Cioè sulle abitudini al riuso che – nota Fabbri – “potevano andare dal semplice trabordo, al riciclo con modifiche, al reimpiego rifunzionalizzante, al riaffacciarsi di spunti isolati o di strutture solidificate, al prelievo consapevole o al percorrere processi creativi già una volta innescatisi”. Anche questo fa parte della grandezza di Rossini.

— ARMANDO TORNO

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



Paolo Fabbri

Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini

pp. 872
Libreria Musicale Italiana
euro 45

BELCANTO D'OLTRALPE



Ars est celare artem, “l'arte consiste nel celare l'arte”: il motto latino si addice perfettamente a Lisette Oropesa, le cui qualità vocali e musicali sono tanto più evidenti quanto meno ostentate. C'è una sorta di “naturalità raggiunta” nel canto del soprano statunitense, una mancanza di affettazione che ovviamente richiede anni di disciplina e di affinamento di un'arte apollinea. Ritroviamo tale qualità nel cd pubblicato da Pentatone, *French Bel Canto Opera Arias*, che ha anche il merito di non essere uno dei tanti *pot-pourris*: Oropesa affronta infatti, in ordine cronologico (1826-1840), una selezione di arie tratte da tutte le opere francesi di due autori, Rossini e Donizetti. Il focus su due sole figure rende questo disco prezioso anche dal punto di vista della divulgazione musicologica: l'ascoltatore potrà infatti accorgersi di come la riscrittura di opere italiane in francese porti con sé alcuni cambiamenti espressivi. “Juste ciel” da *Le Siège de Corinthe*, per esempio, ha un carattere

più elegiaco-malinconico rispetto all'equivalente in lingua italiana, più disperato, nel *Maometto II*.

Sposando il suo amore per l'eleganza della lingua francese con quello per il belcanto italiano, Oropesa trova i massimi momenti di grazia nelle arie dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti: nella cabaletta “Toi par qui mon cœur rayonne” rifugge un re sovracuto conclusivo, ma ciò che ancor più colpisce è la spiritualità complessiva degli acuti, spesso volutamente alleggeriti per raggiungere una dimensione che trascenda quella puramente sensuale. Non mancano momenti di alta pirotecnica, come nelle arie della contessa Adèle dal *Comte Ory*, ma Oropesa rifugge dal mitragliare le colorature (esemplari quelle di “O Patrie!”, sempre dal *Siège*), nitide ma sempre fluidamente fraseggiate.

Ampia estensione vocale e omogeneità dei registri, bellezza del legato, perfezione dell'intonazione sono tra i pregi principali del soprano, che sa offrire anche momenti di pathos sentimentale, come nelle arie della *Fille du régiment*. Per nulla secondario, nel comporre questo quadro ideale, l'apporto di Corrado Rovaris, alla guida della Dresdner Philharmonie: il direttore non si limita ad “accompagnare” con particolare sensibilità per gli equilibri timbrici, ma rilancia costantemente il discorso con un dinamismo di fraseggio non poi così usuale nei cd antologici. Particolarmente affascinanti sono i momenti in cui il timbro di miele del soprano dialoga con la sezione dei legni. Un disco fatato.

— 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”

Lisette Oropesa

Rossini & Donizetti
French Bel Canto Arias

Dresdner Philharmonie
Corrado Rovaris
Pentatone



RENATA SCOTTO E LE “VOLATINE” DELLA SUA LUCIA

Renata Scotto, Flora Rafanelli,
Lucia di Lammermoor,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Giorgio De Lullo, 1967



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Interprete di riferimento di Lucia di Lammermoor, Renata Scotto ha saputo conquistare un rapporto tra fraseggio e agilità che restituisce dignità filologica alla scrittura donizettiana

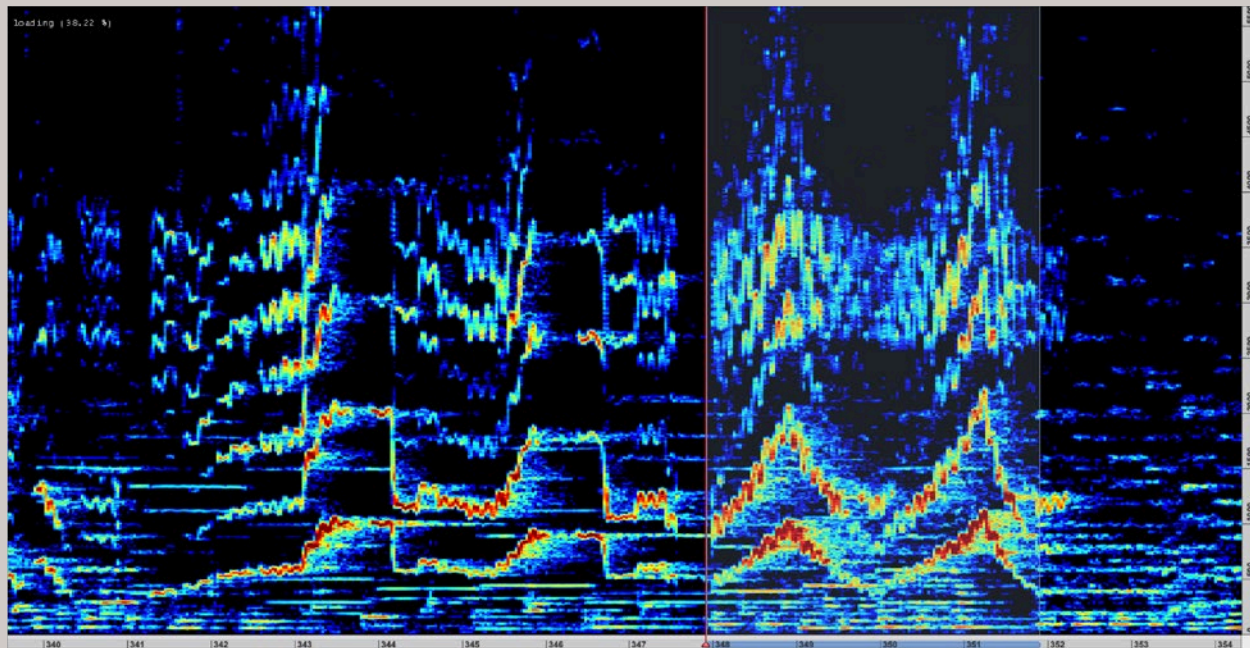
Quello di Renata Scotto è un percorso di indagine sulla propria voce molto utile per chiunque si trovi ad affrontare una qualsiasi fase di esplorazione della propria strumentalità o dimensione vocale. Dopo una primissima fase di studio da contralto iniziata a 14 anni, appena diciottenne interpreta il ruolo di Violetta nella *Traviata* nel teatro della sua città, dove nel 1953 esordisce anche in *Madama Butterfly*. Nello stesso anno vince il concorso all'AsLiCo con l'aria "È strano! È strano!" dalla *Traviata* e debutta nel ruolo anche al Teatro Nuovo di Milano.

Tali esperienze avevano da subito mostrato il talento del soprano, ma il disorientamento iniziale nella classificazione del registro secondo la sua natura e l'interpretazione di ruoli prematuri per la sua età l'avevano portata, come raccontato dalla stessa Scotto in diverse occasioni, a riscontrare i primi segni di affaticamento vocale: "Ho rischiato parecchio e mi sono trovata con dei problemi vocali proprio a vent'anni, quando io avevo già cantato

alla Scala. Dopo, le richieste erano molte, ma la mia tecnica non era buona. Devo ringraziare il mio grande amico Alfredo Kraus che mi ha detto: "Tu devi cambiare maestro, vieni con me e andiamo da Mercedes Llopert". Infatti, grazie a quella che sarebbe diventata la sua insegnante, Renata Scotto decide di prendere un periodo di pausa dalla carriera, dedicandosi a una ricostruzione tecnica per circa un anno, trascorso il quale il soprano prende consapevolezza della sua identità vocale, basata su una tecnica consolidata che le consente di risolvere il passaggio dalla prima ottava del registro sopranile a quella degli acuti, conquistando, senza interruzione di continuità cromatica, la costruzione del rapporto tra fraseggio e agilità.

Alla Scala Renata Scotto esordisce il 7 dicembre 1953 nella *Wally* diretta da Carlo Maria Giulini, nella parte di Walter, ottenendo un grandissimo successo; poi torna a esibirsi con i complessi scaligeri dopo quattro anni, nell'estate del 1957, partecipando alla tournée a Edimburgo, in cui interpreta Adina nell'*Elisir d'amore*, sostituendo Rosanna Carteri, e Amina nella *Sonnambula*, al posto di Maria Callas. Dall'anno successivo diventa una presenza costante nel cartellone della Scala e una delle grandi interpreti di *Lucia di Lammermoor*, ruolo che ricopre nelle edizioni del 1964 e 1967, ma che già in precedenza aveva sostenuto nell'incisione realizzata nel settembre 1959 con i complessi della Scala diretti da Nino Sanzogno. Da tale registrazione è stata estratta una sezione dell'aria "Regnava nel silenzio", in corrispondenza delle misure 11, 12 e 13 di cifra 31 [Ricordi, Fr. 2006], su cui è stata effettuata l'analisi acustica.

Nella sezione del sonogramma evidenziata, che va dal secondo 348 al 349 e che corrisponde alla battuta 12, si legge geometricamente l'andamento morfologico di una "volatina", i cui intervalli vengono realizzati con una precisione che appare quasi meccanica.



La meticolosità dell'esecuzione descrive un andamento grafico lineare, sia in senso ascendente che discendente, in cui tutte le note vengono eseguite con eguale intensità pneumofonica, da cui scaturisce la resa uniforme del timbro nonostante la velocità richiesta per definizione dal passaggio. Lo stesso meccanismo lo si ritrova nella battuta successiva, e precisamente dal secondo 350 al 352, segno del controllo vocale che caratterizza Renata Scotto sia nell'agilità, sia nel coordinamento razionale che fa del suo strumento, invitando a una riflessione su un concetto di organologia della voce come strumento musicale.

Anche nella misura precedente alla volatina si ritrova la stessa capacità di modulare il gesto vocale. Dal secondo 343 Renata Scotto effettua una scaletta, poi sembra interrompere la legatura di valore e ribatte la nota che aveva appena lasciato, effettuando un intervallo rapidissimo, con una sorta di portamento quasi impercettibile all'orecchio umano. Poi termina l'esecuzione con lo stesso approccio di leggerezza di spirito e allo stesso tempo di rigore e omogeneità, fino alla ripetizione dello stesso modulo tecnico ed espressivo. Ciò si verifica a

SOPRA
Il sonogramma rappresenta una delle sezioni più articolate dell'aria: "Regnava nel silenzio", da battuta 10 a battuta 13 di cifra 31

Direttore: Nino Sanzogno
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano
Data di registrazione: settembre 1959
Sede della registrazione: Milano, Teatro alla Scala

Etichetta: Ricordi - OCL 16085
Serie: Orizzonte
Formato: Vinile, LP

distanza di un semitono, che (come da partitura) intercorre nella trasposizione del primo e secondo movimento rispetto al terzo e al quarto, posti a cavallo fra i secondi 345 e 346. Come si deduce dalla distribuzione dell'energia, che nel sonogramma è resa dalla presenza del colore rosso, nella prima frequenza F_0 , dal levare del terzo movimento di battuta 10 al penultimo sedicesimo di battuta 13, il timbro rimane costante e omogeneo in tutti gli spostamenti della voce. L'identità vocale di Renata Scotto sta proprio nell'essere riuscita a trovare un equilibrio tecnico fra il registro centrale del medium della voce e quello considerato acuto nel *range* del registro soprano, restituendo così dignità filologica alla scrittura donizettiana, che con *Lucia di Lammermoor* aveva subito molti fraintendimenti stilistici.

— 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

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

DONIZETTI BY LISZT

"Eccomi a passeggio per le strade di Milano come se stessi girovagando per i boulevard di Parigi e presto mi ritrovo davanti a Casa Ricordi, situata proprio di fronte alla Scala. [...] Entro, mi siedo a un pianoforte e incomincio a improvvisare, come modo di presentare le mie credenziali. [Giovanni] Ricordi c'è. Non lo conosco, lui non mi conosce. Ascolta, si emoziona [...] e dice al suo assistente 'Questo è Liszt o è il Diavolo!'"

Così descrive simpaticamente Franz Liszt il suo primo incontro (settembre 1837) con il rinomato editore musicale che, nei suoi reportage di viaggi *Lettres d'un bachelier ès musique*, Liszt descrive poi come "primo editore musicale d'Italia e tra i più importanti in assoluto d'Europa". Incontro che sarebbe sfociato in una duratura collaborazione attraverso tre generazioni di gerenti della dinastia familiare editoriale: il Catalogo numerico Ricordi elenca ben 128 edizioni di sue composizioni tra il 1837 e il 1873, mentre la Gazzetta musicale di Milano (avviata da Ricordi nel 1842), nei primi tre lustri di vita editoriale, parlerà del grande compositore e pianista ungherese oltre centocinquanta volte. All'epoca, l'appetito del pubblico amatoriale per brani pianistici era enorme e non si limitava alle composizioni originali: quel "mercato" era avido anche di arrangiamenti, trascrizioni, *pot-pourris* e "fantasie" basate sulle più celebri opere liriche o sinfoniche. Ricordi, naturalmente, correva a soddisfare la richiesta con nuove edizioni, specie se a firma di una figura così illustre. Inevitabile che Liszt - già autore di brani ispirati a melodie di Rossini, Bellini, Meyerbeer - si sarebbe occupato di Donizetti, le cui opere in quegli anni avevano sorpassato, come programmazione,

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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

quelle di Rossini e Bellini nei teatri italiani. Curiosamente, *Lucia di Lammermoor*, dopo il suo esordio trionfale a Napoli e un cammino applaudito a Genova, Firenze, Roma e Venezia, arriva invece a Milano alquanto "in sordina" proprio in quello stesso 1837, al piccolo Teatro Re (approda finalmente alla Scala due anni più tardi). Ma è già opera lanciata a diventare parte di quel rarefatto e inossidabile "repertorio fisso" dove sarebbe poi rimasta per ormai quasi due secoli. Liszt, in questa sua *Réminiscences de 'Lucia di Lammermoor' - Fantaisie dramatique pour le piano op. 13* (S.397) del 1840, di cui il prezioso autografo è custodito all'Archivio Storico Ricordi, prende spunto dal celebre sestetto "Chi mi frena in tal momento" per elaborare un excursus virtuosistico (sebbene prevedendo anche una opzionale parte meno ardua per la mano sinistra). Fu un successo editoriale: anche questa brillante composizione, come già l'opera che l'ha ispirata, fu destinata a diventare una presenza familiare nei concerti pianistici fino ai giorni nostri.

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi, è co-curatore (con Roger Parker) dell'edizione critica di *Lucia di Lammermoor*, in programma questo mese alla Scala.



Partitura autografa di *Réminiscences de 'Lucia di Lammermoor'* — *Fantaisie dramatique pour piano. Op. 13* (S.397), Franz Liszt

IL MISTERO DELL'ARMONICA A BICCHIERI ALLA SCALA

Antonio Ghislanzoni, per gentile
concessione dell'Archivio Ricordi



In una delle sue stroncature, Antonio Ghislanzoni ironizza su un suonatore di armonica a bicchieri che si esibisce alla Scala gli stessi giorni di una ripresa di *Lucia di Lammermoor*. Che fosse un tentativo filologico *ante litteram*?

Il 25 gennaio 1861, il critico musicale del quotidiano La Lombardia esordisce nell'Appendice dedicata ai Teatri di Milano in questo modo: "Dopo i *fiaschi* i bicchieri, diceva l'altra sera un abbonato entrando nel Teatro alla Scala - e in quella sera abbiamo avuto *fiaschi* e bicchieri. Il primo atto del *Mosè*... - Che? Alla Scala si dà ancora il *Mosè* dopo l'esito poco favorevole della serata di Santo Stefano? - Gnorsì, e un *Mosè* invecchiato, cronico, zoppicante, un *Mosè* che ha perduta la fede, la barba, la voce... insomma una vera parodia... Giova sperare che i sibili di martedì a sera l'abbiano seppellito per sempre nei vortici del Mar Rosso. E come c'entrano i bicchieri col Teatro alla Scala? Io credo che l'impresa abbia avuto in mente di fare un epigramma. Se ciò è, lode allo spirito dei signori Marzi! Essi trovarono un paziente e abilissimo professore di musica, che con arte meravigliosa giunse a concertare parecchi bicchieri raccolti in una cassetta e a trarne suoni, se non gradevoli, sorprendenti".

A firmare il pezzo è Antonio Ghislanzoni, che dieci anni più tardi sarà celebrato autore del libretto dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, un testo che resta fra i più significativi di questo genere letterario. Dopo Giuseppe Rovani, che abbiamo recentemente citato in queste pagine in relazione alle taglienti critiche ai *Vespri siciliani* e al *Corsaro* del 1857, troviamo quindi un'altra firma d'eccellenza a recensire gli spettacoli milanesi, che, come possiamo facilmente notare, non gli è certamente inferiore in quanto a schiettezza! Nato a Lecco nel 1824, Ghislanzoni, dopo una burrascosa esperienza in seminario culminata con la sua espulsione nel 1841, si dedica allo studio del canto con buoni risultati, tanto da firmare un contratto quinquennale con un impresario milanese come "primo baritono assoluto", esordendo a Lodi e confermando le sue doti con un lusinghiero successo nel 1847 al

Teatro Carcano. Mazziniano e attivo politicamente, viene arrestato dai francesi, deportato in Corsica e poi liberato. Dopo un'esperienza al Théâtre des Italiens di Parigi (dove il 2 dicembre 1851 si esibisce nell'*Ernani* di Verdi, proprio la sera del colpo di stato di Luigi Napoleone Bonaparte) torna a esibirsi a Milano, ma nel 1855 registra un clamoroso insuccesso che lo porta ad abbandonare il canto. La fine del cantante coincide con la nascita dello scrittore, ricorderà lo stesso Ghislanzoni in un'autobiografia di alcuni anni dopo (*Libro serio*, Milano, 1879), rievocando in particolare una pesante recensione proprio di Giuseppe Rovani che, rallegrandosi per il suo abbandono delle scene, gli aveva preannunciato "allori più invidiabili nel campo delle lettere".

Dopo aver detto dello spettacolo "misto" di martedì 22 gennaio, durante il quale si era esibito il Signor Gagliano con la sua armonica a bicchieri, Ghislanzoni continua nel suo articolo commentando la *Lucia di Lammermoor* andata in scena nei due giorni successivi (23 e 24 gennaio 1861) per quelle che resteranno le uniche due rappresentazioni di un'edizione non particolarmente felice: "Mercoledì, per dar tregua alla *Favorita*, comparve la *Lucia di Lammermoor*, eseguita dai coniugi Tiberini e dal baritono Saccomanno". Per la verità i giudizi del critico non sono eccessivamente severi sugli esecutori, per quanto diversi appunti non manchino. Tuttavia, Ghislanzoni constata che "il pubblico non fu troppo cortese verso gli esecutori della *Lucia*" e che "probabilmente si tornerà presto alla *Favorita*", cosa che puntualmente accade.

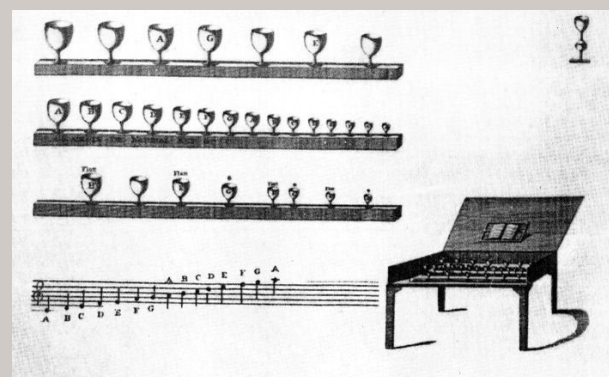
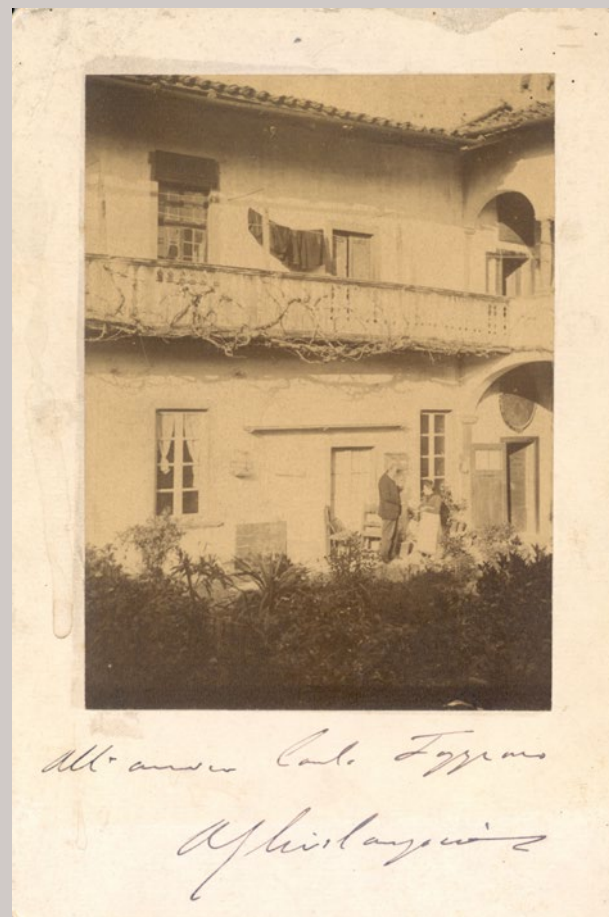
Tornando allo spettacolo del 22 gennaio 1861, i documenti scaligeri annotano in tale data il "Concerto del signor Comingio Gagliano di Napoli", confermando l'esistenza dell'esibizione con l'armonica a bicchieri citata nell'articolo da Ghislanzoni. Questo particolare strumentista risulta molto attivo negli anni Sessanta del XIX secolo: prima che alla Scala, lo troviamo al Teatro Armonia di Trieste (23 novembre 1860), poi a Firenze nel settembre 1861, il 16 gennaio 1864 si ha nota di un suo concerto al Teatro de la Zarzuela di Madrid, quindi nel maggio 1866 è a New York e in precedenza a Montevideo e Rio de Janeiro. Secondo la Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia risulta morto il 18 gennaio del 1893 a Burgas, in Bulgaria.

L'armonica a bicchieri di Comingio Gagliano ci porta subito alla memoria un altro professore ai massimi livelli nell'uso di questo strumento: Domenico Pezzi, anch'egli di scuola napoletana, l'esecutore per cui Gaetano Donizetti aveva scritto la parte strumentale originaria per la scena della pazzia della *Lucia di Lammermoor*. Com'è ampiamente documentato, infatti, Pezzi nel 1835 aveva lungamente provato con la prima interprete del ruolo di *Lucia*, Fanny Tacchinardi Persiani, anche a piena orchestra nella sala del Teatro

di San Carlo, in preparazione della prima assoluta dell'opera, ma a causa di dissidi con l'impresa in ultima istanza il rapporto con l'esecutore era stato sciolto e l'uso dell'armonica accantonato. In assenza di un'adeguata sostituzione, quindi, Gaetano Donizetti, che aveva dettagliatamente e approfonditamente preparato la parte per armonica a bicchieri, con cui aveva particolare dimestichezza (aveva utilizzato tale strumento anche in un'altra opera data in prima sempre a Napoli nel 1829: *Il castello di Kenilworth*), era stato costretto a ripiegare sull'uso dei flauti.

Certo che, mettendo insieme i "pezzi", la circostanza che quello che è forse l'unico concerto di armonica a bicchieri proposto al Teatro alla Scala nel corso di tutta la sua storia (con buona pace di Antonio Ghislanzoni) sia stato dato il giorno prima dell'andata in scena di *Lucia di Lammermoor*, una delle rare opere che ne poteva prevedere l'utilizzo, appare davvero un'incredibile coincidenza. Che i signori Marzi, gli impresari citati in apertura, avessero scritturato Comingio Gagliano anche per eseguire la parte nell'opera in un tentativo filologico *ante litteram*? O forse ne avevano intenzione e poi avevano rinunciato, proponendo all'esecutore un concerto in ripiego? Eppure, la riscoperta della partitura originale di Donizetti dovrebbe risalire alla metà del XX secolo e si ritiene che nel tardo Ottocento fosse stata completamente dimenticata. Dalle ricerche effettuate non è emersa nessuna prova documentale che suffragi la tesi che *Lucia di Lammermoor* nel 1861 al Teatro alla Scala fosse stata realizzata utilizzando l'armonica a bicchieri e che il signor Gagliano si fosse seduto tra gli altri professori d'orchestra. Con ogni probabilità lo stesso Antonio Ghislanzoni avrebbe commentato, certamente con sdegno, un episodio del genere. È in ogni caso affascinante questa ipotesi e, chissà, forse in futuro nuove ricerche potranno riservarci delle sorprese!

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



SOPRA
Antonio Ghislanzoni davanti a casa sua,
Museo Teatrale alla Scala

SOTTO
Armonica a bicchieri

Scaligeri

Le persone
che fanno la Scala



**Primo violoncello
dell'Orchestra della Scala,
dove è entrato nel 1999,
Sandro Laffranchini
è un musicista poliedrico
contrario alle divisioni nette
tra generi**

Per Sandro Laffranchini la musica, di qualsiasi tipo, deve sempre comunicare energie positive. Ed è con questo entusiasmo che da quasi venticinque anni entra in buca d'orchestra con il suo violoncello. Come faceva prima di lui anche suo padre, Giuseppe. Entrambi violoncellisti, entrambi prime parti dell'Orchestra della Scala, per un periodo anche contemporaneamente.

MP Com'era suonare alla Scala insieme a suo padre?
SL Mi sembrava una persona diversa, meno severa, più rilassata. Si divertiva con gli altri colleghi, con cui aveva momenti di convivialità, come il mitico Ezio Pederzani, contrabbassista, che purtroppo oggi non c'è più. Quando siamo andati in tournée in Giappone, dove siamo rimasti per circa un mese, mi sembrava quasi un amico. Lui è sempre stato estremamente esigente, preoccupato soprattutto che trovasse un posto fisso - quello su cui scherza il comico Checco Zalone -, così ho fatto varie volte il concorso per diventare prima parte. Sono concorsi dove si suona dietro una tenda, per restare anonimi. Una volta non fui ammesso alla fase finale perché uscendo dissi "buon-

giorno" alla commissione: eliminato.

MP Quindi lei è cresciuto immerso nella musica.
SL Una volta parlando con il mio collega Alfredo Persichilli, Primo violoncello, figlio di Angelo Persichilli che era Primo flauto nell'Orchestra di Santa Cecilia, abbiamo entrambi convenuto sul fatto che i nostri genitori hanno sempre avuto più passione di noi per lo strumento. Ancora oggi mio padre studia ogni mattina.

MP E la sua passione qual è?
SL Per la musica in generale. Ad esempio mi interessa moltissimo la partitura, capirne i movimenti armonici, o esplorare il repertorio da camera, i quartetti d'archi, i trii col pianoforte, ma mi diverto anche a trascrivere canzoni di oggi per il violoncello. Credo che tutto sia utile per arricchire il mio percorso musicale, oltre che per tenermi in forma. Anche se a volte mi sottopongo a veri e propri *tour de force*.

MP Per esempio?
SL Ultimamente è capitato che avessi prova in

Teatro la mattina, *Les contes d'Hoffmann*, poi il pomeriggio ho preso, nell'ordine, un treno, una funivia e una motoslitte cingolata per arrivare in alta montagna in un paese in Svizzera tedesca dove dovevo suonare. Il giorno dopo sono rientrato a Milano in tempo per un'altra prova e per suonare *Le Corsaire* la sera. La vita al limite di un musicista.

MP È più a suo agio nel repertorio sinfonico o nell'opera?

SL Forse musicalmente la Scala tende più all'opera, ma la verità è che una delle capacità più importanti di un musicista è riuscire a destreggiarsi tra diversi repertori. Negli ultimi anni ho cambiato idea su molte cose: all'inizio pensavo solo a suonare bene, a migliorarmi continuamente, ma bisogna stare attenti a non farlo a scapito dei rapporti umani, soprattutto in un'orchestra grande e complessa come quella della Scala.

MP Quali sono i momenti più difficili quando si lavora in orchestra?

SL I più stressanti sono sempre le prime letture, perché non tutti arriviamo con le parti lette alla perfezione e magari fino a pochi minuti prima pensiamo ai nostri problemi quotidiani. Ma non appena il direttore comincia a scorrere la partitura noi dobbiamo suonare e non ci sono scuse: qualcosa deve venire fuori.

MP La serata che le ha dato più soddisfazione?

SL Forse il balletto *Cello Suites*, dove oltre alle difficoltà di Bach bisognava coordinarsi anche con i movimenti dei ballerini. È stata un'esperienza molto faticosa anche dal punto di vista tendineo, per la tensione.

MP E per quanto riguarda i direttori?

SL A proposito di Riccardo Chailly, con cui mi sono sempre trovato benissimo, noto che mi capita spesso di pensare gli stessi fraseggi che pensa lui. Amo soprattutto il modo in cui affronta il repertorio del Novecento: il magnifico *Apprendista stregone* che abbiamo suonato in piazza Duomo, Stravinskij diretto sempre a memoria e ultimamente le sinfonie di Prokof'ev. Prima di lui c'era Daniel Barenboim, che una volta ci lasciò tutti senza parole durante una prova in cui dirigeva a memoria, dava le indicazioni a noi in italiano, a una cantante in tedesco, a un'altra in inglese, a una terza addirittura con qualche parola di russo: davvero un quoziente intellettuale fuori dalla norma, oltre che un grande musicista. Anche Daniele Gatti ha una memoria prodigiosa, come ha dimostrato dirigendo la *Lulu* di Berg senza partitura. Tra i più giovani mi hanno colpito per il modo di

“Una delle capacità più importanti di un musicista è riuscire a destreggiarsi tra diversi repertori”

concertare Lorenzo Viotti, che è tornato il mese scorso per la Stagione Sinfonica, Michele Gamba, con cui il 23 maggio suonerò a Bolzano il Concerto di Schumann con l'Orchestra Haydn, e Michele Mariotti. A proposito di Mariotti mi ricordo in particolare *Orphée et Euridice*: in quella produzione l'orchestra era collocata al centro del palcoscenico su una pedana mobile. Potevamo ascoltare Flórez da vicino, vedere le danze, mentre normalmente in buca non si ha nessuna percezione di quello che avviene in scena, dove semmai puoi solo buttare l'occhio ogni tanto.

MP Lei non trascura nemmeno la musica di oggi, come dimostra un programma che eseguirà con altri suoi colleghi nel Ridotto dei Palchi il 16 aprile, con musiche di Berio, Andriessen, Perruchon, Malipiero e Reich.

SL È un concerto organizzato dal collega violista Thomas Cavuoto. Io suonerò un brano di Perruchon per timpani e violoncello con Andrea Bindi. Ma parlando di musica di oggi, sono molto felice che il 27 maggio, al Conservatorio di Firenze con la Filharmonie, eseguirò un brano molto bello di Mauro Montalbetti, *Foresta di fiori*, eseguito per la prima volta nel 2014 da Mario Brunello.

— 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

APRILE 2023
dall 2 al 16

DOMENICA 2 ore 11 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Musica da camera</i> MUSICISTI DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA <i>Musiche di Mozart, Schumann</i>
DOMENICA 2 ore 20 Abb. Grandi Pianisti	<i>Grandi Pianisti alla Scala</i> Rudolf Buchbinder , pianoforte <i>Musiche di Mozart, Beethoven, Schubert</i>
LUNEDI 3 ore 20 Stagione Filarmonica tel. +39.02.72023671 www.filarmonica.it	Czech Philharmonic Direttore Semyon Bychkov <i>Musica di Mahler</i>
MARTEDI 4 ore 20 Prima rappresentazione Abb. Prime Opera	Li zite ngalera di Leonardo Vinci Direttore Andrea Marcon Regia di Leo Muscato Scene di Federica Parolini Costumi di Silvia Aymonino Luci di Alessandro Verazzi Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e La Cetra Barockorchester Francesca Aspromonte, Chiara Amari, Francesca Pia Vitale, Filippo Morace, Alberto Allegrezza, Filippo Mineccia, Antonino Siragusa, Raffaele Pe, Marco Filippo Romano, Matias Moncada, Fan Zhou
GIOVEDI 6 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Prima delle Prime - Opera</i> Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti
MERCOLEDI 12 ore 20 Turno A	Li zite ngalera di Leonardo Vinci Direttore Andrea Marcon Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e La Cetra Barockorchester Francesca Aspromonte, Chiara Amari, Francesca Pia Vitale, Filippo Morace, Alberto Allegrezza, Filippo Mineccia, Antonino Siragusa, Raffaele Pe, Marco Filippo Romano, Matias Moncada, Fan Zhou
GIOVEDI 13 ore 20 Prima rappresentazione Abb. Prime Opera	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Regia, scene e costumi di Yannis Kokkos Luci di Vinicio Chelli Video di Eric Duranteau Collaboratrice del regista e drammaturga Anne Blancard Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Michele Pertusi
VENERDI 14 ore 20 Fuori abbonamento	<i>Spettacolo della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala</i> La fille mal gardée di Peter Ludwig Hertel Coreografia di Frédéric Olivieri Direttore David Coleman Scene e costumi di Luisa Spinatelli Allievi della Scuola di Ballo e Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
SABATO 15 ore 20 Turno C	Li zite ngalera di Leonardo Vinci Direttore Andrea Marcon Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e La Cetra Barockorchester Francesca Aspromonte, Chiara Amari, Francesca Pia Vitale, Filippo Morace, Alberto Allegrezza, Filippo Mineccia, Antonino Siragusa, Raffaele Pe, Marco Filippo Romano, Matias Moncada, Fan Zhou
DOMENICA 16 ore 11 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Musica da camera</i> MUSICISTI DELL'ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA <i>Musiche di Berio, Andriessen, Perruchon, Malipiero</i>
DOMENICA 16 ore 14,30 Fuori abbonamento	<i>Spettacolo della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala</i> La fille mal gardée di Peter Ludwig Hertel Coreografia di Frédéric Olivieri Direttore David Coleman Scene e costumi di Luisa Spinatelli Allievi della Scuola di Ballo e Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala
DOMENICA 16 ore 20 Turno G Opera Under30 e 30/35	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Michele Pertusi

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

Inspaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

APRILE 2023

dal 18 al 30

MARTEDI 18 ore 20 Turno B	Li zite ngalera di Leonardo Vinci Direttore Andrea Marcon Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e La Cetra Barockorchester Francesca Aspromonte, Chiara Amari, Francesca Pia Vitale, Filippo Morace, Alberto Allegranza, Filippo Mineccia, Antonino Siragusa, Raffaele Pe, Marco Filippo Romano, Matias Moncada, Fan Zhou
MERCOLEDI 19 ore 18 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	Prima delle Prime - Opera Andrea Chénier di Umberto Giordano
GIOVEDI 20 ore 20 Turno A	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Carlo Lepore
VENERDI 21 ore 17 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini" Fuori abbonamento	<i>I Concerti dell'Accademia</i> Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala Solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici Direttore Marco Angius
VENERDI 21 ore 20 Turno D	Li zite ngalera di Leonardo Vinci Direttore Andrea Marcon Orchestra del Teatro alla Scala su strumenti storici e La Cetra Barockorchester Francesca Aspromonte, Chiara Amari, Francesca Pia Vitale, Filippo Morace, Alberto Allegranza, Filippo Mineccia, Antonino Siragusa, Raffaele Pe, Marco Filippo Romano, Matias Moncada, Fan Zhou
DOMENICA 23 ore 20 Fuori abbonamento	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Carlo Lepore
LUNEDI 24 ore 20 Stagione Sinfonica Turno A	<i>Stagione Sinfonica 2022/2023</i> Filarmonica della Scala Direttore Timur Zangiev <i>Čajkovskij: Sinfonia n. 5; Sostaković: Sinfonia n. 5</i>
MERCOLEDI 26 ore 20 Turno B	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Carlo Lepore
GIOVEDI 27 ore 20 Stagione Sinfonica Turno B	<i>Stagione Sinfonica 2022/2023</i> Filarmonica della Scala Direttore Timur Zangiev <i>Čajkovskij: Sinfonia n. 5; Sostaković: Sinfonia n. 5</i>
VENERDI 28 ore 20 Stagione Sinfonica Turno C & Under 30 d. 30/35	<i>Stagione Sinfonica 2022/2023</i> Filarmonica della Scala Direttore Timur Zangiev <i>Čajkovskij: Sinfonia n. 5; Sostaković: Sinfonia n. 5</i>
SABATO 29 ore 20 Fuori abbonamento	Lucia di Lammermoor di Gaetano Donizetti Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Boris Pinkhasovich, Lisette Oropesa, Juan Diego Flórez, Leonardo Cortellazzi, Michele Pertusi
DOMENICA 30 ore 11 Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	<i>Musica da camera</i> Musici dell'Orchestra del Teatro alla Scala <i>Musiche di Boccherini, Schubert</i>

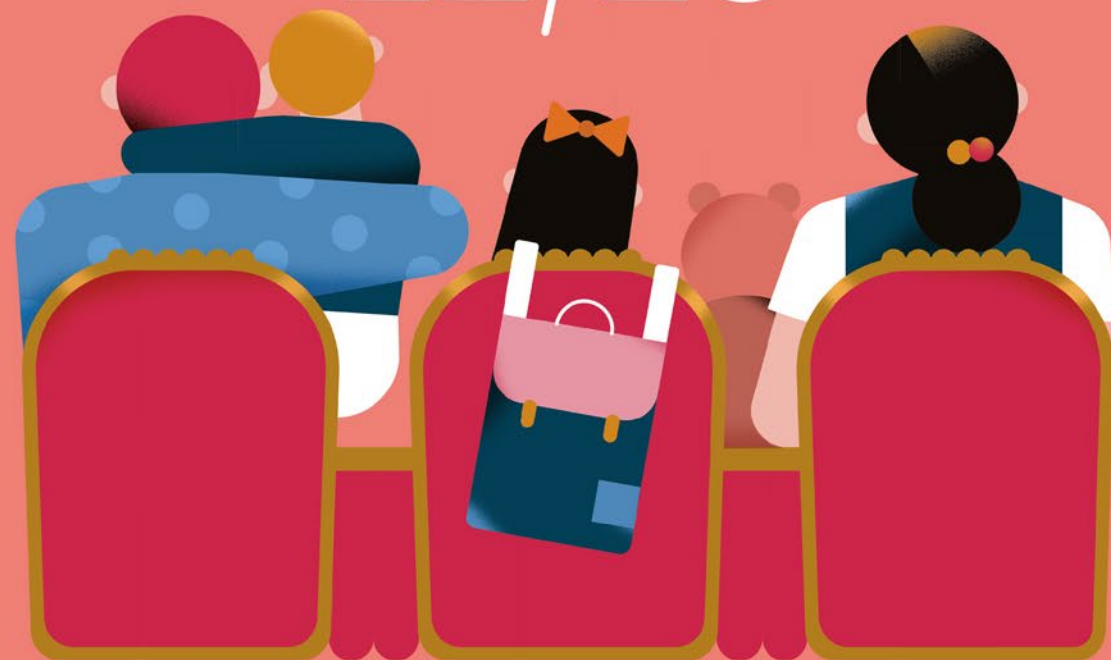
La Biglietteria è aperta dal lunedì al sabato dalle 12 alle 18.
La Biglietteria è inoltre aperta a partire da 2 ore prima dello spettacolo fino a 10 minuti dopo l'inizio.
Informazioni: tel. 02/72003744 - Il Teatro della Scala su Internet: www.teatroallascala.org

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