Rivista del Teatro 02/25

LA SCALA

Patrick De Bana, Margherita Palli, Leonor Fini, Gastón Fournier-Facio, Paola Calvetti, Roberto Bossi

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

EDITORIALE

Lasciati appena tre mesi fa Wotan, Fricka e gli altri dèi sulla grande scalinata che termina nel nulla, immaginata da David McVicar per rappresentare l'ingresso del Walhalla, la programmazione scaligera entra nel vivo del nuovo *Ring*. *Die Walküre* rappresenta "un nuovo inizio", come riflette Raffaele Mellace nella sua introduzione: prima Giornata del progetto wagneriano, è forse la più eseguita dell'intera Tetralogia, anche per la sua autonomia drammaturgica. Ulteriori approfondimenti sulla regia di McVicar e sulla direzione di Simone Young e Alexander Soddy saranno pubblicati in un numero speciale della Rivista, interamente dedicato alla storia e all'interpretazione del *Ring* scaligero.

Wagner è centrale in questo numero: Andrea Vitalini rievoca il fondamentale ma spesso dimenticato *Ring* diretto da André Cluytens negli anni Sessanta, mentre Gabriele Dotto riflette sulla classica rivalità – forse più editoriale che musicale – tra Verdi e Wagner. Non mancano riferimenti a mondi wagneriani pop con la rubrica Crossover curata da Daniele Cassandro, che esplora illustrazioni e fumetti dal déco alla Marvel.

Ma a febbraio va in scena anche un altro titolo non meno "toscaniniano" dei drammi musicali di Wagner: *Evgenij Onegin*, che torna dopo più di quindici anni in una nuova produzione diretta da Timur Zangiev con regia di Mario Martone, che già nel 2019 con *Chovanščina* aveva mostrato la sua affinità con il grande repertorio russo. Di questa affinità Martone ha parlato con uno dei più importanti esperti italiani di letteratura russa, Paolo Nori – peraltro librettista della nuova opera di Silvia Colasanti dedicata alla poetessa Anna Achmatova – in un articolo che sarà pubblicato nel prossimo numero della Rivista, ma che anticiperemo online prima del debutto dello spettacolo. A Luca Baccolini e Luca Chierici il compito di orientare i lettori rispettivamente fra le produzioni internazionali e fra le incisioni più rilevanti del passato.

> «Una cosa sola ancora voglio:
> la fine, la fine!»
>
> — WOTAN IN *DIE WALKÜRE*, ATTO II

A firmare le scene del nuovo *Onegin* è una delle artiste scaligere per eccellenza di questa epoca, Margherita Palli, che Sara Chiappori ha intervistato per ricordare il suo lavoro con Luca Ronconi nel decimo anniversario della scomparsa del grande regista di spettacoli impossibili. Palli è anche responsabile dell'allestimento della mostra sul lavoro del fotografo di danza Gérard Uféras, che il 12 febbraio apre al pubblico nelle sale del Museo Teatrale: "Lo sguardo nascosto. La danza dietro il sipario". Ce ne parla Valentina Bonelli, che ha intervistato Paola Calvetti, curatrice insieme a Livia Corbò.

Per la Stagione di Balletto va in scena alla fine del mese la serata *Kratz / Preljocaj / De Bana*, trittico "flessibile e spiazzante" nelle parole di Marinella Guatterini, con due riprese e una novità: *Solitude Sometimes*, *Annonciation* e una nuova *Carmen*, quintessenza di una Spagna ancestrale, che Patrick de Bana ha descritto a Carla Vigevani. Dopo le serate mahleriane dirette in gennaio da Lorenzo Viotti e Riccardo Chailly, Daniele Gatti dirige la *Decima Sinfonia* con il completamento di Deryck Cooke. Su questo celebre caso musicologico ha ragionato Luca Ciammarughi con lo studioso mahleriano Gastón Fournier-Facio.

Completano il numero le segnalazioni di libri e dischi curate da Armando Torno e Luca Ciammarughi, l'intervista di Carlo Mazzini a Roberto Bossi, punto di riferimento per le Scuole Secondarie di Secondo Grado, Università e Conservatori del Servizio Promozione Culturale, e la nuova rubrica Teatro alla moda curata da Fabiana Giacomotti, che individua *fils rouges* fra teatro, arte e stile, e non poteva trovare una figura più adatta per cominciare di Leonor Fini, a cui è dedicata un'importante mostra a Palazzo Reale. Questo nell'ottica di ampliare gli sguardi come nell'impostazione voluta da Paolo Besana fin da quando, dieci anni fa, ha rifondato questa pubblicazione, che dal prossimo mese avrò l'onore di dirigere.

— MATTIA PALMA
Giornalista e Dramaturg. È coordinatore di redazione della Rivista della Scala

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

01

OPERA

INTRODUZIONE
Die Walküre
↘

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Die Walküre
nel mondo
↘

INTRODUZIONE
Evgenij Onegin
↘

PORTFOLIO
L'OPERA OGGI
Evgenij Onegin
nel mondo
↘

APPROFONDIMENTO
Evgenij Onegin
in disco
↘

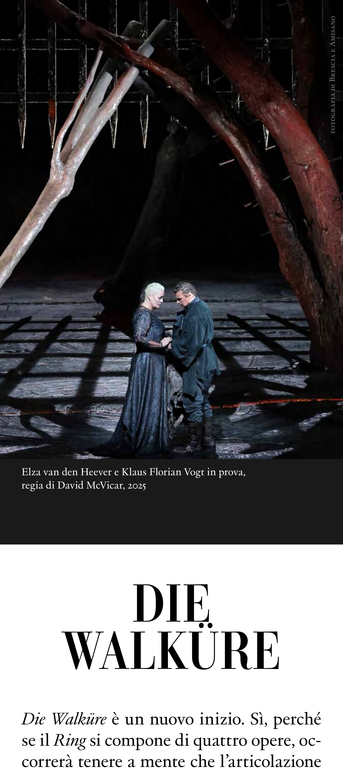
Maquette per *Die Walküre* di David McVicar
e Hannah Postlethwaite

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



FOTOGRAFIA DI BERTOLE E ARESSANO

Elza van den Heever e Klaus Florian Vogt in prova, regia di David McVicar, 2025

DIE WALKÜRE

Die Walküre è un nuovo inizio. Sì, perché se il *Ring* si compone di quattro opere, occorrerà tenere a mente che l'articolazione fondamentale consiste in un prologo e tre giornate: non puro vezzo drammaturgico, bensì una scansione essenziale. Wagner aggiunse per ultimo il prologo del *Rheingold* per dare evidenza scenica all'antefatto mitico originario della vicenda. Quest'ultima consiste in realtà nella tragedia in tre stazioni sviluppata nelle tre "giornate" successive. Una tragedia, appunto, i cui protagonisti si succedono o avvicendano. Permangono gli dèi, già conosciuti dal Prologo; s'intrecciano le due coppie di eroi della saga. I gemelli amanti Siegmund e Sieglinde, protagonisti nella *Walküre*, lasceranno infatti il posto nelle giornate successive a Brünnhilde e Siegfried: la prima, della *Walküre* è il personaggio eponimo, il secondo vi compare ancora nel grembo della madre Sieglinde.

Il dislivello fondamentale, il gradino altissimo che separa *Das Rheingold* dalla *Walküre* è l'irruzione dell'umano: il salto dal mondo del Mito a quello della Storia. Campo delle forze che si scontrano senza esclusione di colpi sono le passioni, sempre umane anche quando coinvolgono gli dèi. La tempesta su cui il dramma si apre ne rappresenta la metafora potente. I desideri della coppia di eroi, le proprie contraddizioni interne, gli ostacoli sulla loro strada, l'intervento su fronti opposti degli dèi sostanziano la tensione d'un intrigo al calor bianco. Una vicenda su cui si proietta l'ombra inquietante di Wotan, il padre degli dèi, immerso più di tutti nelle proprie contraddizioni, costantemente minacciato dall'incombere della fine ineluttabile profetizzata sin dal *Rheingold*, cui tenta invano di sfuggire.

Espressione di tali passioni sono, *more wagneriano*, i *Leitmotive*, "vettori dei flussi di passioni", come il compositore ebbe a definirli. Nella *Walküre* il parco dei *Leitmotive* si arricchisce sensibilmente rispetto al *Rheingold*: se ne conserva una ventina provenienti dal Prologo, se ne aggiungono oltre trenta, due terzi dei quali si accamperanno stabilmente a innervare anche le due giornate successive. Le costellazioni di nuovi motivi introdotti nella *Walküre* coprono l'intero spettro delle passioni e dei personaggi che le incarnano nel corso del dramma: motivi eroici (quello celeberrimo della Cavalcata delle Valchirie, l'Eroismo dei Wälsidi, il Grido di guerra delle Valchirie, quello della spada Notung, quello, fondamentale, dell'eroe venturo Siegfried); motivi disforici, tragici, depressivi (Addio, Angoscia, Annuncio di morte, Disperazione di Wotan, Enigma del destino, Morte, Punizione, Sdegno); motivi di tema erotico-affettivo che si contrappongono ai precedenti (Amore, Amore incestuoso, Compassione, Ebbrezza, Giustificazione, Sieglinde). A quest'ultimo gruppo appartiene il motivo chiave dell'intera Tetralogia, quello della Redenzione d'amore che, unico a comportarsi così, viene presentato nella *Walküre* alla profezia della nascita di Siegfried per risuonare nuovamente e soltanto al termine della saga, nella scena finale della *Götterdämmerung*, quando dominerà la conclusione del monologo di Brünnhilde, caparra d'un mondo nuovo e migliore.

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

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI JAVIER DEL REAL

Elisabet Strid, direzione di Pablo Heras-Casado, regia di Robert Carsen, Teatro Real, Madrid, 2020

DIE WALKÜRE NEL MONDO

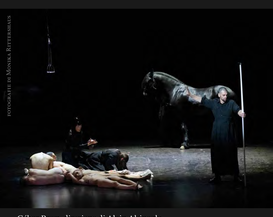
Stilizzare o attualizzare? Questo è l'eterno dilemma dei registi di fronte a Wagner. *Die Walküre* sembra tuttavia il terreno più adatto a un compromesso, essendo dei quattro pannelli del *Ring* quello più autonomo e "umano". La Tetralogia di Robert Carsen concepita vent'anni fa per Colonia (dove andò in scena nell'arco di appena 36 ore, con tanto di massaggi rilassanti per le schiene degli spettatori) puntava proprio a questa terza via, facendo rientrare la vicenda in un contesto di guerra moderna, ma in un certo senso senza tempo, in cui Hunding era un trafficante di armi, Wotan un generale corrotto, Fricka un'aristocratica interessata a garantirsi i privilegi di casta e Brünnhilde una ragazza viziata che vive nel lusso, chiarendo così subito un punto centrale: a un passo dall'Apocalisse, non ci sono più né buoni né cattivi. A Berlino Dmitri Tcherniakov optò invece per un radicale slittamento distopico all'interno della E.S.C.H.E. ("Esche" in tedesco vuol dire "frassino"), un centro di ricerche sul comportamento umano di cui Wotan è il direttore. Se in *Rheingold* Alberich dà avvio alla ribellione durante un esperimento gestito dalle figlie del Reno (credendo che il casco degli impulsi cerebrali gli consenta di trasformarsi in drago), in *Walküre* Wotan osserva l'evoluzione dei rapporti tra Siegmund e Sieglinde, prima che Brünnhilde venga intercettata (e punita) per aver turbato il processo di ricerca. Nel sacrario di Bayreuth – che in realtà è il luogo in cui Wagner da anni viene messo più in discussione – il giovane Valentin Schwarz, classe 1989, ha immaginato un *Anello* anti-didascalico, sovrapponendo storie che si allontanano decisamente dalla vicenda originale (due esempi su tutti: il suicidio di Freia e il colpo di pistola di Wotan a Siegmund, senza dimenticare la bizzarra apparizione delle Valchirie fresche di chirurgo plastico). Anche Richard Jones, per la English National Opera, non si è lasciato sedurre dal luccichio dell'anello, preferendo rappresentare la tana di Hunding come un'officina piena di grasso, taniche d'olio e tronchi tagliati, mentre a Brünnhilde ha riservato un costume doppio, che evoca il suo stato di mortale e immortale. Astrazione e concettualizzazione dominavano invece lo spettacolo di Romeo Castellucci per la Monnaie di Bruxelles, all'interno di un *Ring* che il regista italiano ha potuto completare solo a metà (*Siegfried* e *Crepuscolo* sono stati portati a termine da Pierre Audi). Nella sua *Valchiria* è indagata l'animalità primordiale dei protagonisti: da qui i cavalli neri in scena, il cane, le colombe bianche, ognuno con la sua simbologia. Gli uccelli, bianchi come il vestito da sposa di Fricka, sono i difensori dei principi inattaccabili della famiglia (dunque destinati a essere massacrati). L'enorme cane di Hunding, che fiuta ovunque, è la metafora del controllo e della minaccia. I cavalli sono i vettori inquietanti su cui le Valchirie adagiano i morti in battaglia, deposti come Cristi, verso un ignoto Valhalla.

— LUCA BACCOLINI
Giornalista, lavora per la redazione bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

Elisabet Strid, Christopher Ventris, Ain Anger,
direzione di Pablo Heras-Casado, regia di Robert Carsen,
Teatro Real, Madrid, 2020

James Rutherford, Teatro Real, Madrid, 2020

La Monnaie / De Munt, Bruxelles, 2024



Gábor Bretz, direzione di Alain Altinoglu,
regia di Romeo Castellucci, La Monnaie / De Munt, Bruxelles, 2024

Rachel Nicholls, Matthew Rose, direzione di Martyn Brabbins,
regia di Richard Jones, English National Opera, 2021

Matthew Rose, English National Opera, 2021

Michael Volle, Anja Kampe, Staatsoper Unter den Linden,
Berlino, 2022

Robert Watson, Vida Miknevičiūtė,
direzione di Christian Thielemann, regia di Dmitri Tcherniakov,
Staatsoper Unter den Linden, Berlino, 2022

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Bozzetti di Margherita Palli per *Evgenij Onegin*
con regia di Mario Martone, 2025

EVGENIJ ONEGIN

Nel 1893, l'anno stesso della morte precoce, Čajkovskij ebbe il piacere di assistere ad Amburgo all'allestimento dell'*Evgenij Onegin* diretto da Gustav Mahler: come dire, due generazioni di musicisti straordinari riuniti attorno a un capolavoro, con il compositore più giovane, formidabile apripista della modernità, al servizio della musica di colui che aveva portato il movimento romantico ad alcuni dei suoi esiti più avanzati – com'è oggi sempre più evidente anche in Italia, dove Čajkovskij non ha storicamente mai goduto della stima subito attribuitagli nei Paesi anglosassoni. Quattordici anni prima, nel 1879, a coronare la più intensa stagione creativa čajkovskijana era "nato da un invincibile impulso interiore" uno dei vertici del teatro musicale di Čajkovskij e dell'intero Ottocento.

Le "scene liriche" *Evgenij Onegin*, tratte dall'omonimo, fortunato romanzo in versi di Puškin, prosciugato della graffiante ironia originaria, costituiscono il manifesto di un'estetica intimista, pienamente consona alla personalità del compositore, che punta a esprimere "sentimenti comuni, semplici, umani". Specchio vivido di un'epoca e d'una generazione di giovani romantici è la vicenda della figura puškiniana del giovane colto, egoista, annoiato, enigmatico, piombato in campagna da Pietroburgo ("un freddo dandy impregnato fino al midollo di buone maniere mondane", nella descrizione di Čajkovskij alla sua mecenate Nadežda von Meck), in grado di innescare una reazione chimica nell'incontro con Tat'jana, cui il giovane si rivela come irresistibile "seduzione per la sua fantasia selvatica". Anzi, per Čajkovskij Tat'jana era innamorata di Onegin prima ancora di incontrarlo: "A Onegin è stato sufficiente mostrarsi perché la ragazza gli attribuisse immediatamente tutte le qualità del suo eroe ideale e trasferisse su un essere vivente l'amore provato per il frutto della sua immaginazione esaltata dai romanzi". La traduzione scenico-musicale di Čajkovskij, come talvolta accade per i capolavori operistici, ha finito per prevalere, nella fortuna internazionale, su quella dell'opera letteraria. E questo nonostante i dubbi dell'Autore, che immaginava il suo "modesto lavoro" più adatto alla sala del Conservatorio che non ai grandi teatri e non osava nemmeno intitolarlo opera, bensì più modestamente "scene liriche", sottolineando l'operazione quasi antologica cui è stata sottoposta la fonte letteraria. Ma anche, come scrisse all'allievo Taneev da Sanremo nel 1878, le scarse qualità sceniche dei "caratteri di Tat'jana e di Olga [che] si rivelano non tramite l'azione, ma tramite i loro monologhi e dialoghi" (la miracolosa Scena della lettera ne è un esempio lampante). Tanto da arrivare ad affermare che "in *Onegin* l'azione non c'è". Eppure, prosegue Čajkovskij nella stessa lettera, "mi sembra che tutti gli inconvenienti siano riscattati dalla bellezza dei versi di Puškin". Alla bellezza dei versi Čajkovskij reagì da par suo, tanto con il fascino dell'invenzione melodica, nell'intreccio tra le voci, quanto con la travolgente pulsione coreutica dei ritmi. Indimenticabile, per citare un'unica pagina, il Valzer, primo vertice d'una serie che costellerà fino alla fine il catalogo čajkovskijano, accampandosi memorabile nei contesti più diversi, dallo *Schiaccianoci* alla *Sinfonia* n. 6 "Patetica".

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

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI TAKUSO KAGITANI

Maria Bayankina, direzione di James Conlon, regia di Robert Carsen, Opera di Roma, 2020

EVGENIJ ONEGIN NEL MONDO

Se Puškin muore in un duello alla pistola come Lenskij, anche Čajkovskij può identificarsi in un momento cruciale di *Onegin*, quando riceve una lettera da una giovane donna innamorata (la futura moglie) e per tutta risposta le dice di controllare i suoi sentimenti. Le aderenze biografiche dei due creatori di *Onegin* – letterario e operistico – devono aver toccato l'immaginazione di Mariusz Treliński, che per il Teatr Wielki di Varsavia immagina l'opera come un sogno senile di un anziano Onegin incarnato da Emil Wesolowski, il coreografo della produzione. Sdoppiando Onegin, il regista polacco costruisce un lungo flashback in cui il vecchio dandy sembra dirigere gli eventi della sua vita passata come un cinico demone su una scacchiera. Alla ciclicità del tempo sono invece più interessati Barrie Kosky e Robert Carsen. Il primo, per la Komische Oper di Berlino, individua in un barattolo di marmellata il contenitore della lettera in cui Tat'jana affida la sua innocenza a Evgenij, lo stesso barattolo e la stessa marmellata sui quali erano affaccendate madre e balia in apertura di sipario, rievocando gli anni passati, gli amori e le disillusioni. Nel terzo atto, quando Onegin riporterà quel barattolo a Tat'jana sperando di risvegliare quei sentimenti, Kosky dimostra che uno dei drammi della vita è che le cose possono essere sempre le stesse, ma non significare più nulla. Per la Canadian Opera Company, invece, Carsen punta sulla ciclicità delle tinte: svuotato il palcoscenico (solo un tavolo, due sedie, un tappeto di foglie e quattro tronchi di betulle), il fondale si tinge dei pieni del colore, cosicché il variare delle temperature cromatiche scandisce il passaggio da una scena (e da una condizione emotiva) all'altra. Più descrittivo che evocativo lo spettacolo di Deborah Warner alla English National Opera (coprodotto con il Met), con scene accompagnate da paesaggi smisurati (le terre coltivate, i boschi ghiacciati, la Neva a San Pietroburgo), mentre in tutt'altra direzione va la messinscena di Krzysztof Warlikowski, che per la Bayerische Staatsoper immagina un Onegin omosessuale nei primi anni '70, capelli lunghi e pantaloni a zampa d'elefante, una forzatura che deve attendere il duello dei due amici per liberare il suo potenziale: la pistola però è sul cuscino e la sfida riguarda solo chi, tra i due, deve raccoglierla. Alla fine, un esasperato Lenskij inizia a spogliarsi e ad avvicinarsi a Onegin, finché questi, nel panico, afferra l'arma e spara all'amico. Quando rivede Tat'jana, prova qualcosa (forse vanità, forse nostalgia?). Ma intuiamo che la sua dichiarazione è ancora una volta un'autoillusione.

— LUCA BACCOLINI
Giornalista, lavora per la redazione bolognese de La Repubblica e per il mensile Classic Voice

FOTOGRAFIA DI ROCCO CASALINI

Direzione di Aziz Shokhakimov,
regia di Mariusz Treliński, Teatro Comunale, Bologna, 2014

FOTOGRAFIA DI ROCCO CASALINI

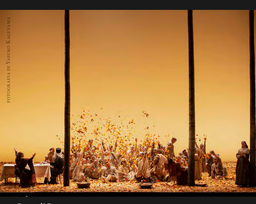
Direzione di Aziz Shokhakimov,
regia di Mariusz Treliński, Teatro Comunale, Bologna, 2014

FOTOGRAFIA DI MARTY SOHL

Ailyn Pérez, Igor Golovatenko, direzione di James Gaffigan,
regia di Deborah Warner, Metropolitan Opera, 2022

FOTOGRAFIA DI MARTY SOHL

Varduhi Abrahamyan, Piotr Beczała, Metropolitan Opera, 2022



FOTOGRAFIA DI YANNIK KAESTNER

Opera di Roma, 2020

FOTOGRAFIA DI YANNIK KAESTNER

Markus Werba, Maria Bayankina, direzione di James Conlon,
regia di Robert Carsen, Opera di Roma, 2020

FOTOGRAFIA DI WILFRIED HÖSL

Elena Guseva, Bayerische Staatsoper, 2015

FOTOGRAFIA DI WILFRIED HÖSL

Roman Burdenko, direzione di Andriy Yurkevych,
regia di Krzysztof Warlikowski, Bayerische Staatsoper, 2015

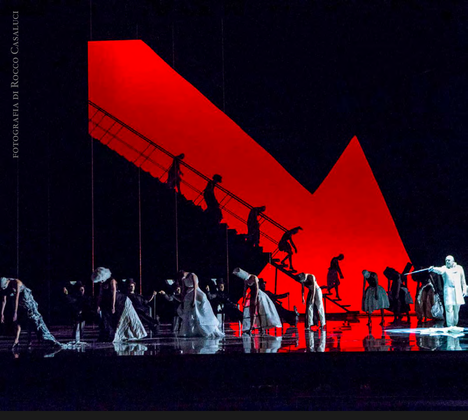
SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘



Direzione di Aziz Shokhakimov,
regia di Mariusz Treliński, Teatro Comunale, Bologna, 2014

EVGENIJ ONEGIN IN DISCO

La discografia dell'*Onegin* è piuttosto ampia, anche se le versioni di notevole pregio incise in studio (non si citano qui i *live* audio e video) si riducono a non moltissimi esempi di eccellenza. Le prime incisioni a 78 giri, con il coro e l'orchestra del Bol'šoj e interpreti vocali di pregio, sono state riversate in cd, ma hanno oggi più che altro un significato storico. Tra queste segnaliamo tuttavia l'edizione diretta da Aleksandr Orlov nel 1948 (cd Myto Records). Del 1955 è una registrazione di notevole qualità sempre con i complessi del Bol'šoj diretti da Boris Chajkin e la partecipazione di Galina Višnevskaja come Tat'jana, Evgenij Belov nei panni di Onegin, Sergej Lémešev in quelli di Lenskij e Ivan Petrov in quelli di Gremin. La si trova riversata in cd (Legato Classic). Solti è il vero protagonista di una edizione Decca risalente al 1974, il cui pregio è proprio nella sensibile concertazione del direttore. Buona se non ottima impressione deriva dall'*Onegin* di Bernd Weikl, dal Lenskij di Stuart Burrows, dal Gremin di Nicolai Ghiaurov, mentre meno notevole è la Tat'jana di Teresa Kubiak. Molto apprezzata da pubblico e critica è l'incisione della DG (1987) con James Levine sul podio con la Staatskapelle di Dresda e un cast superlativo che trova in Mirella Freni la migliore Tat'jana del disco. Onegin è un valido Thomas Allen, così come splendido è il Lenskij di Neil Shicoff e di notevole levatura la Olga di Anne Sofie von Otter, mentre di scarso rilievo è il Gremin di Paata Burchuladze. Una più recente edizione affidata a Semyon Bychkov dalla Philips (1993) è stata largamente criticata per l'impianto direttoriale, che non è migliorato dalla presenza dell'Onegin di Hvorostovsky, la Tat'jana di Nuccia Focile, il Gremin di Alexander Anisimov. Migliore esito ha la presenza di Neil Shicoff come Lenskij e di Olga Borodina nei panni di Olga. Spettacoli andati in scena più recentemente sono stati pubblicati in dvd, ci si riferisce a edizioni dirette da Mark Ermler nel 2000, Valerij Gergiev nel 2007 e Alexander Vedernikov nel 2008.

— LUCA CHIERICI
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

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

02

BALLETTO

INTRODUZIONE
Kratz / Preljocaj / De Bana

INTERVISTA
A PATRICK DE BANA
Le radici di Carmen

PRESENTAZIONE
La danza invisibile

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Claudio Coviello, Navrin Turnbull, *Solitude Sometimes*, coreografia di Philippe Kratz, 2023

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

Lara Montanaro e Beatrice Carbone alla prima presentazione scaligera di *Annonciation*, coreografia di Angelin Preljocaj, 2002

KRATZ PRELJOCAJ DE BANA

Una felice rivisitazione della *chance operation* di Cage/ Cunningham? Chissà. Di sicuro Manuel Legris, il Direttore del Balletto del Teatro alla Scala, ha voluto confezionare un *Trittico* originale e inatteso. Tra spiritualità, amor sacro e profano, ecco che la scelta è ricaduta su artisti diversi per etnia, poetica e linguaggio, almeno in parte. Il tedesco Philippe Kratz, il francese di origini albanesi Angelin Preljocaj e infine Patrick de Bana, nato ad Amburgo, ma di origini anche nigeriane, hanno infatti in comune una formazione accademica nonostante le trasformazioni che vi hanno apportate. Il primo degli eletti è Kratz; grazie al riuscito *Solitude Sometimes*, creato per la Scala nella Stagione 2022-2023, si aggiudica un secondo ritorno sul palco del Piermarini e ci introduce alla scoperta di uno dei testi religiosi più antichi e famosi d'Egitto: l'*Amduat* ("ciò che è nell'aldilà"). Lo fa spronando quattordici danzatori ad assecondare un pezzo di musica elettronica e pure *Pyramid Song*, un brano dei Radiohead scritto da Thom Yorke dopo aver visitato a Copenaghen una mostra sugli Egizi. Lo Zenit s'abbassa al Nadir? Nient'affatto. Il problema del tempo, suggerisce il filosofo Byung-Chul Han, attiene solo al senso. Così Kratz ha scelto temi universali e pregnanti: la vita e la morte, lo scorrere delle età. In questa lotta, ci sussurra nel titolo, l'uomo non è mai davvero solo, ma si confronta con gli altri. *Solitude Sometimes* ci rincuora.

Anche Angelin Preljocaj non è un neofita scaligero. Anzi, fra i tre coreografi del *Trittico* è il più presente nel repertorio della Scala e proprio a partire da *Annonciation*. La pièce è un *pas de deux* tutto femminile: gli ha conferito fama e gloria un "Bessie Award" americano (1995) ed è giunta a Milano ogni anno, dal 2002 al 2004, in rocambolesche ma anche prestigiose collocazioni. Ora torna per la prima volta sul palco del Piermarini, portando con sé il nobile sigillo di una primogenitura. Nessun coreografo prima o dopo Preljocaj, a quanto ci consta, si è mai ispirato all'evento chiave su cui si fonda un'intera religione, mentre provengono da secoli diversi miriadi di creazioni pittoriche. Preljocaj ne ha adocchiate molte, privilegiando nell'assenza di una collocazione temporale e spaziale, ma con la delicata grazia di una ragazza qualunque e di un angelo energico e vagamente androgino, l'ispirazione delle immagini chete di *Je vous salue, Marie* di Jean-Luc Godard, un film del 1985. Si tuffa invece nell'arena affollata di molte *Carmen* Patrick de Bana nella sua prima creazione per la Compagnia scaligera. Amante del virtuosismo e dei paesaggi esotici, De Bana ha scelto di scalfire non solo il simbolo letterario della seduzione, ma anche quello teatrale. Nel balletto – e il suo viaggia principalmente sulla musica di Rodion Ščedrin –, carisma e fascino nascono dal movimento. Una ballerina, parafrasando Prosper Mérimée, dovrebbe avere almeno dieci aggettivi positivi per sedurre; ad esempio: tre parti del corpo forti come le caviglie, le gambe, la schiena e tre zone aggraziate come la testa, il collo, le mani. De Bana potrebbe andare oltre, o altrove. Il sostantivo sedurre deriva dalla radice latina *sedúcere*, che significa "condurre via, portare fuori strada". Allettante prospettiva finale per un *Trittico* flessibile, spiazzante.

— MARINELLA GUATTERINI
Professoressa universitaria di Teoria ed Estetica della danza alla Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi". Consulente scientifico del Teatro alla Scala

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Patrick de Bana e Roberto Bolle durante le prove di *Carmen*

LE RADICI DI CARMEN

Intervista a Patrick de Bana di Carla Vigevani

Patrick de Bana porta in scena una *Carmen* che affonda le sue radici nella Spagna gitana, esplorando temi come la passione e la morte, e sfidando i limiti fisici dei danzatori

Patrick de Bana vanta una lunga e affascinante carriera artistica, che recentemente si è intrecciata con il Teatro alla Scala dove ora sta lavorando per *Carmen*, sua prima creazione per il Corpo di Ballo scaligero e le sue étoile. Quando un coreografo affronta una creazione, si è spesso incuriositi dall'origine della scelta, su quanto del proprio vissuto personale e artistico si riversi in questo percorso, e se sia da considerare come un punto di arrivo o un nuovo punto di partenza. Iniziamo la conversazione con Patrick de Bana proprio su questo tema.

PDB Il mio vissuto confluisce nei miei lavori e questa nuova produzione ne è un esempio tra i più profondi. Posso dire che ho vissuto e sentito il profumo di *Carmen* sin da quando, dopo essere stato primo ballerino per cinque anni a Losanna con Maurice Béjart, sono entrato nella Compañía Nacional de Danza. Da allora, era il 1990, vivo in Spagna. Ho collaborato con meravigliosi artisti di flamenco, una fra tutti Eva Yerbabuena, e grazie a lei sono entrato in contatto con gitani, cantanti e ballerini di flamenco, artisti ispirati come meravigliose. Mi sento molto connesso con il mondo del flamenco, con il mondo gitano, che rappresenta tanto della Spagna. E anche della mia individualità, per la mia identità etnica: sono per metà europeo, di madre tedesca, e per metà nigeriano, il che significa due mondi completamente diversi. Sono sempre stato affascinato dalle tradizioni dalle persone, culture e anche movimenti tradizionali. Sono attratto dal passato, dalle radici, in modo così forte che emerge in tutti i miei lavori.

CV Tutto ciò l'ha influenzata nella scelta di creare una "sua" *Carmen*?

PDB Ho deciso che avrei voluto creare una *Carmen* dopo aver assistito a quella di Mats Ek all'Opéra di Parigi. Era un balletto che conoscevo bene, avendo lavorato molto con lui, e che avevo già visto in moltissime altre occasioni, ma quella sera è successo qualcosa, la musica mi ha colpito più di qualsiasi altra volta l'avessi ascoltata. Non so cosa sia stato, ma il mio livello emotivo era molto alto e reattivo, sì è mosso qualcosa dentro.

CV Per *Carmen* Mats Ek si è avvalso della musica di RodionŠčedrin. È questo il motivo per cui l'ha scelta anche per la sua *Carmen*?

PDB Effettivamente tutto è partito da quella musica. Lavoro molto in Oriente – Cina, Russia, Giappone, Kazakistan – e, come coreografo, ovunque mi trovi dico sempre ai ballerini prima la musica, poi noi. Perché è la musica che dice tutto. E secondo me quella diŠčedrin entra nel profondo, nell'essenza della Spagna. Non ho scelto l'Elpidia e la rappresentazione trovviamo in Bizet, Ravel o Debussy. Scedrin è più crudo e aggressivo. Come la mia Spagna. Ščedrin scrisse questo adattamento della *Carmen* di Bizet facendone non tanto un arrangiamento ma un vero lavoro creativo proprio per balletto. C'è una storia e una figura importante dietro questa creazione musicale: la sua meravigliosa moglie, Maija Plisetskaja. Amava la Spagna ed è stata direttrice del Balletto Nazionale di Spagna. Ščedrin ha creato *Carmen Suite* per lei. Tutto passa attraverso il loro amore per la Spagna – come per Ava Gardner o per Hemingway. Si respirava questa passione di vita in chi ama la Spagna profondamente. Io stesso ho scelto di viverci. Sono stato per undici anni ballerino principale della Compañía Nacional de Danza con Nacho Duato, e quando ho lasciato avrei potuto trasferirmi, ma ho deciso di rimanere, per me stesso, perché per me la Spagna è un luogo speciale, dove con poco si può vivere molto bene e con una mentalità molto aperta. Ho un passaporto tedesco, ma il mio cuore batte nigeriano. Sicuramente africano. Diciamo che il mio cuore batte meglio a queste latitudini.

CV Nella sua *Carmen* ha scelto anche alte musiche forse proprio meno più legate alle radici della Spagna per come lei l'ha vissuta e la respira ancora oggi.

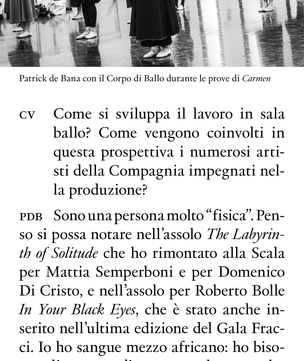
PDB Esattamente, tanto che il balletto inizierà proprio con una di queste: *Acontecis*. È firmata da un fantastico *cantaor* spagnolo, El Pele, e da un fantastico chitarrista, Vicente Amigo. È una *seguiriña* con un *compás* (ovvero il ritmo, la radice del flamenco) molto profondo, speciale. El Pele è gitano, e grazie a questo pezzo, che parte immediatamente all'apertura del sipario, il pubblico non avrà scampo, non avrà scelta. Non potrà fare altro che essere trascinato nella Spagna più profonda.

CV Parlando della Spagna nella sua essenza, pensiamo a simboli, forse contrapposte, potenza, drammatica. La sua *Carmen* si concentra su questi nuclei e atmosfere o segue la narrazione della vicenda e i personaggi che ruotano attorno a essa?

PDB I personaggi ci sono, ma per spiegare il mio punto di vista faccio un esempio. Quando stavo creando *Jane Eyre* in Cina, avevo visto il film del 2011 su Jane Eyre, in cui per un attimo appariva una donna; era la moglie di Rochester, nel film si vedeva per un minuto circa, una prima volta di schiena, poi il viso in primo piano e poi spariva. Questa donna che avevo visto appariva nel film e interpretata la figura principale del mio balletto, perché quello che mi interessa è rendere visibile l'invisibile. Tutti conoscono la storia di Carmen, perché raccontata di nuovo e di nuovo già secoli molto belle, non sarebbe di alcun interesse personale rifare qualcosa che è già stato fatto molte volte. Come coreografo, cerco sempre di catturare, focalizzarmi e concentrarmi su qualcosa. Probabilmente è perché, in quanto persona fatta di compromissioni, non ho mai potuto scegliere la strada più facile. In Germania mi chiamavano con un nome, in Africa con un altro: cro sempre nel mezzo tra due definizioni. E così nei miei balletti cerco sempre di leggere fra le righe, e cercare cosa c'è dietro il sipario.

CV In *Carmen* troveremo questa speciale angolazione?

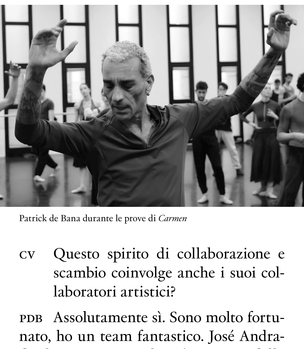
PDB Nel caso della mia *Carmen*, ci sarà la Morte. E il Toro. Se si cammina o si guida sulle autostrade nazionali o sulle strade della Spagna si vede apparire ovunque questa gigantesca figura. Dappertutto. Si chiama "El Toro de Osborne", nato per una campagna pubblicitaria negli anni Cinquanta. Questo Toro annuncia la Spagna, la introduce; improvvisamente nel mezzo del nulla, appare. È così: una presenza nera enigmaticamente, non solo nella corrida, che personalmente non amo. È il Toro inteso come potenza, come seicento chili di muscoli. E poi c'è la Morte. Che è sempre presente. Più che mai in questo momento, per come i mondi si stanno girando. In *Carmen* giocava con la morte. Anche se molti parlano di una dolce piccola Carmen, lei non è mai stata dolce. Era molto intelligente, veloce, manipolava gentiluomini con tanto. E questo come funziona: se scegli la carta sbagliata perdi. Carmen ha perso le regole del suo gioco e penso che questo sia il motivo per cui è morta. Ha sperato. Don José troppo in là e coinvolgendosi con il Torero ha oltrepassato il limite. Non poteva riportare le cose indietro e l'unica via d'uscita era la morte. Non dico che sia un bene o un male, è solo quello che è successo. Don José la uccide per gelosia, perché c'è una linea molto sottile tra amore e... non direi odio, ma piuttosto distruzione. Camere ipnotiche create e può distruggere. Per questo avevo bisogno del personaggio della Morte. Fondamentalmente il balletto è visto con gli occhi della Morte, e attraverso le emozioni, il cuore spezzato di Don José, che questa morte causerà. E con la morte è legato anche il Toro, c'è una linea di sangue che li unisce. Tutti riconosceranno i personaggi, la vicenda, ma questo piccolo "extra" cambia il punto di vista. La via dipende dall'angolazione da cui la guardi, e forse la mia angolazione non è frontale. Se guardi un balletto seduto in platea, si vede in certo modo. Ma se lo guardi dalle quinte, scopri una diversa prospettiva, un altro lato di un personaggio, di un ruolo, e in fondo della storia.



Patrick de Bana con il Corpo di Ballo durante le prove di *Carmen*

CV Come si sviluppa il lavoro in sala ballo? Come vengono coinvolti in questa prospettiva i numerosi artisti della Compagnia impegnati nella produzione?

PDB Sono una persona molto "fisica". Penso si possa notare nell'assolo *The Labyrinth of Solitude* che ho rimontato alla Scala per Mattia Semperboni e per Domenico Di Cristo, e nell'assolo per Roberto Bolle *In Your Black Eyes*, che è stato anche inserito nell'ultima edizione del Gala Fracci. Io ho sangue mezzo africano: ho bisogno di creare un'impronta sul terreno, ho bisogno della terra, del battito del cuore della terra, che è fisico. Il mio approccio al lavoro con i danzatori si basa sul capire dove si trovi il nostro limite. Dov'è il tuo limite? Raggiungilo e vai oltre, anche se senti dolore, anche se senti che brucia, vai, sperimenta. Si tratta di correre un rischio. E tu, come artista, devi correre un rischio fisico. Conosco questi danzatori; forse cerco di aprire loro una finestra o una porta diversa. Qualcosa che forse non hanno ancora sperimentato. E vediamo cosa succede. Si tratta comunque di una collaborazione, di lavorare insieme. Ovunque cerco di farlo perché sono stato educato in questo modo. Sono stato molto fortunato, fin dai miei primi insegnanti che mi hanno spinto a confrontarmi con i miei limiti, e mi hanno insegnato ad articolare corpo e mente. E poi cuore e anima. Ma prima ancora mia madre, con la forza della sua stessa esistenza, mi ha insegnato come guardare la realtà. E, naturalmente, Maurice Béjart, che ricordo fin da quando lo vidi a 18 anni a Losanna, aprendo la porta per entrare alla mia prima lezione. Cosa chiedere di meglio? E poi Nacho Duato, Jiří Kylián, Mats Ek, Hans van Manen, Ohad Naharin... Ho lavorato con una generazione di coreografi fantastici e tutte queste informazioni credo passino attraverso le mie coreografie. Alcuni lo capiscono, altri meno. Ma è uno scambio. Ricordo che Béjart disse: "Ci vogliono due persone per danzare un tango". E dunque: vuoi fare il tango? Facciamo il tango. È una scelta.



Patrick de Bana durante le prove di *Carmen*

CV Questo spirito di collaborazione e scambio coinvolge anche i suoi collaboratori artistici?

PDB Assolutamente sì. Sono molto fortunato, ho un team fantastico. José Andrade, il mio manager, che si è occupato dello script di *Carmen*, è una persona meravigliosa a cui sono molto legato, è come la mia seconda anima con cui posso confrontarmi continuamente; prima di parlare di *Carmen*, parliamo della vita. Di quello che succede nel mondo, e poi lentamente scivoliamo dentro *Carmen*. Aida Badia è la mia assistente alla coreografia e non faccio un passo senza di lei, è una collaboratrice molto preziosa. Elena Martín è come una sorella, viene dal mondo del flamenco e delle danze spagnole. Si unirà a noi per portare ai ballerini il "profumo" giusto; perché le danze classiche spagnole e il flamenco sono un mondo completamente diverso. Ricardo Sánchez Cuerda è il mio scenografo e Stephanie Bäuerle la mia costumista. Poi c'è un light designer molto importante per me, Ivan Vinogradov: abbiamo realizzato insieme *Minotauro* al Teatro Bol'šoj, che ha rappresentato una svolta anche personale; ora voglio collaborare sempre con lui, ha dato un tocco speciale al mio lavoro. Con tutti loro parlo molto, ma poi li lascio fare. Si tratta di rispetto, competenza e fiducia. Voglio che siano loro a proporre a me, e io darò la mia opinione. Ora la creazione sta andando avanti in sala ballo, stiamo lavorando su scena e costumi, e discutiamo sull'estetica, la direzione e l'atmosfera che vogliamo. Per ultimo Vinogradov inizierà a impostare il disegno luci, verrà in studio, guarderà e proporrà. Il risultato lo vedrete in scena.

— CARLA VIGEVANI

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

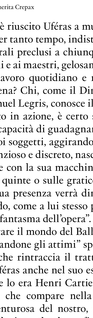
03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA DANZA INVISIBILE

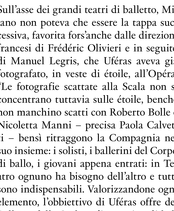
La curatrice Paola Calvetti ci guida nella Mostra sul Balletto scaligero allestita al Museo Teatrale alla Scala, con le fotografie di Gérard Uféras. Un percorso tra scatti poetici, video e installazioni che rivelano la vita della Compagnia

Una *comédie humaine* dai toni leggiadri e vivaci, talvolta ironici, fissata dietro le quinte. Appare così il Corpo di Ballo scaligero nelle fotografie di Gérard Uféras, divenute un libro edito dal Teatro alla Scala e una mostra, che è la curatrice Paola Calvetti a illustrarci. "Un'idea di alcuni anni fa, cui è seguita la permanenza in Teatro del fotografo francese tra il 2017 e il 2023, nel corso di vari mesi, con la sola pausa della pandemia. Il progetto iniziale del volume, ricco di 180 fotografie, si è completato con l'idea di una mostra, che in un certo modo ne è lo *spin-off*, allestita dal 12 febbraio al 14 settembre 2025 nelle sale del Museo Teatrale alla Scala".



Schizzi di Margherita Crepax

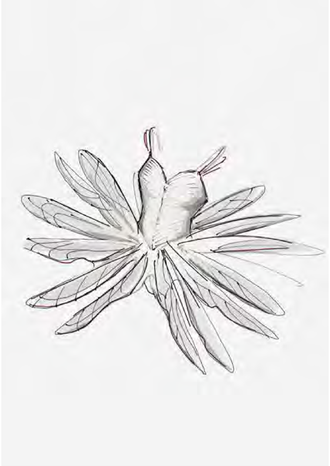
Ma come è riuscito Uféras a muoversi e a scattare per tanto tempo, indisturbato, in spazi teatrali preclusi a chiunque se non ai ballerini e ai maestri, gelosamente protetti nel lavoro quotidiano e nell'impegno in scena? Chi, come il Direttore del Ballo Manuel Legris, conosce il fotografo e l'ha visto in azione, è certo sia merito della sua capacità di guadagnarsi la fiducia dei suoi soggetti, aggirandosi intorno a loro silenzioso e discreto, nascondendosi paziente con la sua macchina fotografica tra le quinte o sulle graticciate, fino a che la sua presenza verrà dimenticata. Diventando, come a lui stesso piace definirsi, "un fantasma dell'opera". "Ha saputo raccontare il mondo del Balletto scaligero fermandone gli attimi" spiega Paola Calvetti, che rintraccia il tratto umanistico di Uféras anche nel suo essere francese, come lo era Henri Cartier-Bresson. Un nome che compare nella biografia pure avventurosa del nostro, ripercorsa nell'introduzione al volume firmata dalla curatrice. Una storia di famiglia la sua, iniziata nella Parigi occupata, quando il padre di Gérard strappa una Leica dalle mani di un soldato tedesco. Sarà la prima macchina fotografica di Uféras, che da adolescente trascorre le giornate al Museo del Louvre a fotografare i quadri e in biblioteca a consultare i volumi dei maestri fotografi della scuola francese, Cartier-Bresson sopra tutti. Dopo l'ingaggio a Libération per reportage e ritratti, irrompe la scoperta della danza, che prima di Milano l'aveva introdotto all'Opéra di Parigi, per la realizzazione dei libri *Un fantôme à l'Opéra* e *Un pas vers les étoiles* con due diverse generazioni di ballerini protagonisti, e al Bol'šoj di Mosca, dove ha firmato con Peter Lindbergh e Sarah Moon il volume strenna celebrativo della riapertura del Teatro dopo il restauro.



Schizzi di Margherita Crepax

Sull'asse dei grandi teatri di balletto, Milano non poteva che essere la tappa successiva, favorita fors'anche dalle direzioni francesi di Frédéric Olivieri e in seguito di Manuel Legris, che Uféras aveva già fotografato, in veste di étoile, all'Opéra. "Le fotografie scattate alla Scala non si concentrano tuttavia sulle étoile, benché non manchino scatti con Roberto Bolle e Nicoletta Manni – precisa Paola Calvetti – bensì ritraggono la Compagnia nel suo insieme: i solisti, i ballerini del Corpo di ballo, i giovani appena entrati: in Teatro ognuno ha bisogno dell'altro e tutti sono indispensabili. Valorizzandone ogni elemento, l'obbiettivo di Uféras offre del Balletto della Scala un'immagine di bellezza, giovinezza, talento, ma anche di un gruppo forte e coeso, impegnato in giornate intere e lunghe serate faticose eppure entusiasmanti. La sbarra il mattino, le prove il pomeriggio, danzatori e maître in intima relazione, lo stretching concentrato prima di entrare in scena, un'occhiata allo smartphone tra un ensemble e l'altro, gli sguardi complici dei protagonisti nel *pas de deux*, la tensione del debutto che si stempera in abbraccio al termine di una variazione, un bacio rubato da un allievo a una compagna dietro le quinte…".

Per immagini con un tale *regard particulier*, una mostra canonica con fotografie incorniciate appese ai muri avrebbe stonato, argomenta Paola Calvetti, che con il contributo della co-curatrice Livia Corbò, l'allestimento suggestivo della scenografa Margherita Palli e i suggerimenti della direttrice del Museo Teatrale Donatella Brunazzi, ha realizzato un dispositivo museale che invita il visitatore a intraprendere percorsi inaspettati. "Lo sguardo nascosto. La danza dietro il sipario" – questo il titolo della mostra – si apre infatti con un'installazione audiovisiva, "Oltre il velo", appositamente realizzata con tecnologia digitale: un prologo immersivo che stratifica la coreografia-regia di Valentina Moar, la visual art firmata da Judith Selenko/Peter Venus, la musica di Bojan Vuletić e la danza della coppia Alberto Terribile e Stefania Ballone, danzatrice alla Scala. Qua e là appesi a scandire il tragitto, un'altra sorpresa: i tutù scultura a dimensioni naturali modellati interamente in carta da Caterina Crepax.



Schizzi di Margherita Crepax

Paola Calvetti è entusiasta nel descriverci il modello con ali di libellula a mo' di gonna, quello lungo romantico con rose di carta a decorare il *décolleté* o il costume da cigno con una pioggia di piume sulla piattina. Una digressione è d'obbligo per raccontare un'altra storia di famiglia, milanese e speciale, legata al Teatro alla Scala da un percorso attraverso il tempo che si chiude ora con la collaborazione di Caterina, architetto. Il nonno Gilberto invece era violoncellista nell'Orchestra della Scala diretta da Arturo Toscanini, che lo aveva conosciuto in Africa durante la Prima Guerra Mondiale, condotto in tour negli Stati Uniti nel 1921 e richiamato a Teatro ricostruito nel Dopoguerra. Il figlio Guido aveva ambientato più di una storia della sua Valentina tra i palchi e i foyer del Teatro; in una avventura la sua eroina ancora bambina aveva le sembianze proprio della figlia Caterina. Storia nella storia, tra le tante della Mostra. Molte altre si incrociano nel video che Paola Calvetti ha ideato per chiudere il percorso: "Un blob, della durata di un paio d'ore, che mi sono divertita ad assemblare insieme al videomaker Vito Lorusso. Gli spettatori abituali del balletto vi ritroveranno estratti dai grandi balletti del Teatro alla Scala nell'interpretazione dei nostri celebri ballerini delle scorse generazioni: da Carla Fracci a Luciana Savignano, da Alessandra Ferri a Massimo Murru, per ripercorrere anche la storia della Compagnia e capire com'è diventata oggi. Nell'ultima saletta, due costumi dell'Archivio storico del Teatro alla Scala – quello di Carla Fracci per il primo atto di *Giselle* e quello di Rudolf Nureyev (appena restaurato) per *Lo schiaccianoci* – chiudono il percorso della mostra simbolicamente, a ricordare le radici del Balletto scaligero".

Schizzi di Margherita Crepax

Così concepita, nelle intenzioni della curatrice, a chi si rivolge dunque la Mostra? "Più che ai ballettomani in cerca della foto tecnica che fissi la posizione perfetta o il punto di massimo virtuosismo, direi a tutti coloro che vogliano scoprire ciò che nessuno conosce della quotidianità del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, inaccessibile anche agli spettatori affezionati e ai critici abituali. La mostra permette di entrare nel mondo della Compagnia trascorrendovi un paio d'ore, immersi in un'esperienza emozionale. Una passeggiata nella vita dei ballerini... mentre accade".

— VALENTINA BONELLI
Critica e storica di danza, scrive per Vogue Italia, Dance Europe, Ballet2000 e si occupa di balletto russo imperiale

SCOPRI DI PIÙ

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

03

CONCERTI

INTERVISTA
A GASTÓN
FOURNIER-FACIO
Il mistero
dell'incompiuto
↘

Appuntamenti
da non perdere
↘

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

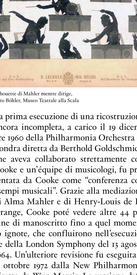
04 RUBRICHE ↘

L'ultimo Concerto di Natale diretto da Daniele Gatti

IL MISTERO DELL'INCOMPIUTO

La Decima di Mahler, rimasta incompiuta, ha affinenzum dilettati sul suo completamento. Grazie al lavoro di Derek Cooke, il pubblico può ascoltarla in una versione plausibile, ma l'enigma sull'intento di Mahler resta irrisolto

L'incompiuta *Sinfonia n.10* di Gustav Mahler è stata oggetto di ampi dibattiti relativi alla licenza o meno di un completamento. Fra le posizioni più intransigenti nella difesa di un manoscritto da preservarsi nel suo stato originale e intoccabile, ci fu quella del grande direttore d'orchestra austriaco Bruno Walter, che fece pressione su Alma Mahler per convincerla a non accettare un intervento spurio. Già dagli anni Venti, però, Ernst Krenek prese atto fatto: quando Ernst Krenek preparò l'edizione in facsimile dell'*Adagio-Adagio* iniziale e del terzo movimento *Purgatorio*, eseguiti a Vienna il 14 ottobre 1924 sotto la direzione di Franz Schalk, alla trascrizione del manoscritto e opera di Krenek misero mano, per le aggiunte, lo stesso Schalk e Zemlinsky, dopo che Walter aveva rifiutato di occuparsene (e infatti, a differenza di quanto avvenuto per *Das Lied von der Erde* e la *Nona*, anch'esse eseguite postume, non diresse la *Decima*). Lunga è comunque la lista dei nomi illustri che decline rono l'invito a preparare una edizione ricostruita: innanzitutto Schönberg, a cui Alma aveva mostrato l'intero manoscritto nel 1949, e Sostakovič, che rifiutò un invito di completamento da parte della studiosa Jack Diether. Ad accettare l'incarico fu finalmente nel 1999 il musicologo inglese Deryck Cooke, a cui dobbiamo il completamento più plausibile, quello proposto nella Stagione Sinfonica scaligera il 10, 14 e 16 febbraio con Daniele Gatti sul podio della Filarmonica della Scala. Lo storico e musicologo Gaston FournierFicio, curatore nel 1977 annunciò della nascita del volume *Gustav Mahler. Il mio tempo verrà* (Il Saggiatore) e di più recente *Tutto Mahler. La vita e le opere raccontate dai grandi esperti italiani* (Zecchini), ci aiuta a comprendere il senso e il valore dell'operazione di Cooke: "*Performing Version* è, significativamente, il sottotitolo che Cooke pone nella copertina della sua versione. Egli infatti ritiene che chiarezza che si tratta di una 'versione per l'esecuzione', il cui scopo è quello di far accollare questo lavoro incompiuto mahleriano nella versione più completa e attendibile possibile. Chiaramente, per arrivare a una versione integrale della Sinfonia, Cooke è dovuto intervenire sull'orchestrazione, le dinamiche, i frasegg,ldire ad aver dovuto completare alcune parti mancanti. Ma l'attendibilità è legata allo studio profondo che il musicologo ha fatto prima di giungere alla versione definitiva di questo completamento: si tratta di un processo che parte dal 1959 e arriva fino alla grande edizione della partitura uscita nel 1976, anno della morte di Cooke". Il lavoro di completamento della *Decima* di Mahler cecò un vero e proprio "caso": i contrari, basandosi sul veto di Walter e sul fatto che nè Schönberg nè Berg nè Webern amisero mai la possibilità di completare gli abbozzi mahleriani, facevano capo a Erwin Ratz; tra i favorevoli, il grande musicologo mahleriano francese Henry-Louis de La Grange e altri studiosi conosciuti nell'ambiente che grazie al lavoro di Cooke il pubblico ha avuto la fortuna di poter udire la *Decima* come suono nella sua integrità, nella versione più verosimile che fosse dato di realizzare. Cooke si difese affermando che l'intero manoscritto è eseguibile al pianoforte – e, come ricorda Quirino Principe nella sua monografia su Mahler, "pare infatti che Gustav lo abbia suonato una volta ad Alma, da cima a fondo". La questione, ci racconta FournierFicio, "è scegliere se privarci del tutto di questa possibilità di ascolto o prendere atto che il completamento è necessario per ascoltare quello che è in ogni caso un unico grande *sketch* della *Decima*".



Silhouette di Mahler mentre dirige, Orto Bibliot, Museo Teatrale alla Scala

La prima esecuzione di una ricostruzione ancora incompleta, a carico il 19 dicembre 1960 della Philharmonia Orchestra di Londra diretta da Berthold Goldschmidt, che aveva collaborato strettamente con Cooke e un'equipe di musicologi, fu presentata da Cooke come "conferenza con esempi musicali". Grazie alla mediazione di Alma Mahler e di Henry-Louis de La Grange, Cooke poté vedere altre 4 pagine di manoscritto fino a qual momento ignote, che confluirono nell'esecuzione della London Symphony del 13 agosto 1964. Un'ulteriore versione fu eseguita il 15 ottobre 1972 dalla New Philharmonia diretta da Wyn Morris. La versione definitiva della ricostruzione, afferma FournierFicio, "lascia comunque aperta l'ipotesi che Mahler avrebbe potuto cambiare qualcosa anche nell'ordine dei movimenti". Le prime tre carelle sono numerate 1, 2, 3; la quarta è senza titolo e sull'ultima sta scritto "finale": se l'ordine appare chiaro, bisogna fare i conti con i possibili ripensamenti di Mahler, evidenti da un manoscritto in cui la quarta carella vede sovrapposti un IV su III e l'ultima reca un V a matita blu sovrapposto a un IV a penna. Inoltre, Mahler scrisse "Finale" anche sulla seconda carella, dimenticandosi probilmente di cancellarlo. Al di là dell'ordine dei movimenti, il problema principale rimane l'orchestrazione, che in Mahler è determinante: se l'*Adagio* appare completo, lo *Scherzo* della seconda carella presenta un'orchestrazione abbozzata solo per archi (talora solo i primi violini) e ottoni, il *Purgatorio* della terza carella è orchestrato solo per le prime trenta misure (ma presenta successivamente molte indicazioni per la strumentazione), la carella senza titolo è insufficiente nella sezione centrale e la carella indicata *Finale* presenta poche indicazioni sulla futura orchestrazione. Per quanto riguarda le indicazioni di tempo, i segni d'espressione, di dinamica e le legature, perfino l'*Adagio* introduttivo ne difetta. "Sappiamo – chiosa Fournier – quanto per Mahler queste indicazioni fossero importanti, ma siamo anche coscienti della particolare devozione con cui Cooke e la sua équipe hanno svolto il loro lavoro". Del resto, se la *Decima* appare come un "non ancora", il musicologo Ernesto Napolitano sottolinea nel suo recente *Forme dell'addio. L'ultimo Gustav Mahler* (EDT) che questa Sinfonia incompiuta condivide un destino con il *Canto della terra* e la *Nona*, ovvero il fatto che contengono sopratutto "le correzioni che Mahler era solito apportare, insistenti e a volte non meno che ossessive, dopo le esecuzioni". Se è vero, dunque, che la *Nona* e il *Canto della terra* sono opere compiute, il fatto che non siano state eseguite mentre il compositore era ancora in vita allarga la questione del "rispetto della volontà definitiva dell'autore" anche a queste opere.

Ma, ci ricorda FournierFicio, Boulez afferma che "la *Decime* de Mahler n'existe pas" ("la *Decima* di Mahler non esiste"). L'affermazione è vera se si adotta un punto di vista di estremo (e forse eccessivo) purismo. Più pragmaticamente, possiamo dire che essa esiste in una forma che è completa a livello di concezione globale e che è incompleta nei dettagli. La domanda cruciale è però un'altra: esiste opera, in cui Cooke legge complessivamente un ritorno alla vita e all'amore rispetto al pervasivo clima di morte della *Nona*, è incompiuta – si chiede Napolitano – "per una morte tematica ma in fondo inaspettata" oppure porta con sé "lo stigma del frammentario", ovvero l'incompiutezza come frutto di una volontà dell'autore? Questo non lo sapremo mai.

— LUCA CIAMMAROGHI

Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda quotidianamente su Radio Classica. Cura per il Museo Teatrale alla Scala la rassegna "Dialoghi scaz"

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Da non perdere

2 FEBBRAIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Nel nuovo appuntamento dei concerti da camera al Ridotto dei Palchi, i Professori dell'Orchestra della Scala presentano un programma barocco con musiche di Matteis, Händel, Lanzetti, Eccles e Corelli.

---

4 FEBBRAIO, ORE 18

LETTURE E NOTE

Per il ciclo "Letture e note al Museo" Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala Adele Boghetich, Aurelio Canonici e Marco Mazzoleni per parlare del volume *Ode al Reno* edito da Zecchini Editore.

---

8 FEBBRAIO (H11, H14:30), 9 FEBBRAIO (H11)

IL PICCOLO SPAZZACAMINO PER BAMBINI

Torna al Teatro Lirico Giorgio Gaber l'amato *Piccolo spazzacamino* di Britten nell'allestimento di Lorenza Cantini, Angelo Sala e Cinzia Rosselli.

---

8 FEBBRAIO, ORE 17.30

LUCA MICHELETTI

Per il ciclo "Le voci si raccontano" a cura di Sabino Lenoci e Giancarlo Landini, in collaborazione con la rivista l'Opera, il baritono Luca Micheletti incontra il pubblico al Ridotto dei Palchi.

---

13 FEBBRAIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa della nuova produzione di *Evgenij Onegin*, Giorgio Pestelli incontra il pubblico con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Sentimenti comuni, semplici, umani".

---

14 FEBBRAIO, ORE 17

CONCERTI DELL'ACCADEMIA

L'ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala diretto da Marco Angius si esibisce nel Ridotto dei Palchi.

---

17 FEBBRAIO, ORE 16

PAGANINI RIPETENTE

Per il ciclo "Invito alla Scala" a cura di Mario Acampa si racconta la figura di Niccolò Paganini, ancora oggi circondata da leggende legate al suo prodigioso genio.

---

17 FEBBRAIO, ORE 20

GIANANDREA NOSEDA

Nuovo appuntamento della Stagione della Filarmonica della Scala diretto da Gianandrea Noseda.
In programma *Due pezzi sinfonici* di Luigi Dallapiccola, il *Concerto n. 2 in la magg.* per pianoforte e orchestra (al pianoforte Francesco Piemontesi) e una selezione orchestrale da *Roméo et Juliette* di Hector Berlioz.

---

18 FEBBRAIO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Per il ciclo "Dischi e tasti" Luca Ciammarughi incontra nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala il pianista Jean-François Antonioli per parlare del disco Chopin: Préludes (Klanglogo).

---

21 FEBBRAIO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In attesa del Trittico *Kratz/Preljocaj/De Bana*, Francesca Pedroni incontra il pubblico al Ridotto dei Palchi con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Destino e libertà in tre racconti contemporanei".

---

24 FEBBRAIO, ORE 20

RICCARDO CHAILLY

Per il secondo concerto diretto da Riccardo Chailly nella Stagione della Filarmonica della Scala, è previsto un programma con il *Concerto in si min.* op. 104 per violoncello e orchestra di Dvořák, con Gautier Capuçon solista, e la suite *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev.

---

25 FEBBRAIO, ORE 20

RICCARDO MUTI

Per il ciclo "Orchestre ospiti" Riccardo Muti dirige i Wiener Philharmoniker in un programma che prevede la *Quarta Sinfonia* di Schubert e la *Settima Sinfonia* di Bruckner.

Mostre a Milano

fino al 18 maggio

PALAZZO REALE GEORGE HOYNINGEN-HUENE. GLAMOUR E AVANGUARDIA

Fino al 18 maggio 2025, è in programma a Palazzo Reale la mostra "George Hoyningen-Huene. Glamour e avanguardia", promossa da Comune di Milano-Cultura e prodotta da Palazzo Reale e CMS. Cultura in collaborazione con l'Archivio George HoyningenHuene (Stoccolma, Svezia), con il patrocinio del Ministero della Cultura e dell'Institut français Milano, per celebrare, a 125 anni dalla nascita, uno dei pionieri della fotografia di moda.

Curata da Susanna Brown, per oltre dodici anni curatrice del Victoria and Albert Museum di Londra, l'esposizione – prima assoluta in Italia – si compone di oltre 100 fotografie, distribuite in dieci sezioni, con stampe al platino che esaltano lo stile elegante e sobrio del fotografo, oltre a sottolineare il suo uso innovativo delle tecniche di stampa e le influenze artistiche che ne segnarono il lavoro. L'esposizione ripercorre tematicamente la carriera di George Hoyningen-Huene (San Pietroburgo 1900 – Los Angeles 1968), figlio di un'americana e di un barone estone, che dopo la Rivoluzione d'ottobre lascia la Russia e scappa con la famiglia a Londra, prima di trasferirsi nel 1920 a Parigi, dove entra a far parte della cerchia ristretta di Man Ray, con il quale collabora attivamente, e frequenta alcuni artisti surrealisti come Salvador Dalí, Lee Miller, Pablo Picasso, Paul Éluard e Jean Cocteau.

Tuffatori, George Hoyningen-Huene, 1930

Definito da Richard Avedon "un genio, il maestro di tutti noi", grazie ai ritratti e alle composizioni fotografiche – tra le più sorprendenti del XX secolo – George Hoyningen-Huene è tra i primi negli anni Venti e Trenta a catturare lo stile delle case di moda *haute couture* di Parigi, tra cui Chanel, Balenciaga, Schiaparelli e il gioielliere Cartier. In particolare, come capo fotografo di Vogue Francia, carica che ricoprì dal 1926 al 1936, Hoyningen-Huene si impose come uno degli autori di punta del panorama del tempo, realizzando con spirito innovativo servizi caratterizzati da un'estetica influenzata dall'arte classica e dal Surrealismo.

SCOPRI DI PIÙ

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

04 RUBRICHE

RICORDO
Ronconi e l'infinito in scena

CROSSOVER
Echi pop di Wagner

TEATRO ALLA MODA
Le metamorfosi di Leonor Fini

NOTE D'ARCHIVIO
Da antagonisti a sostenitori

LIBRI
Il lato esoterico di Debussy

DISCHI
Uchida e la tristezza della bellezza

MEMORIE DELLA SCALA
Una Tetralogia da ricordare

SCALIGERI
Roberto Bossi

INFORMAZIONI

Figurino per *Il credulo* di Domenico Cimarosa, 1951

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

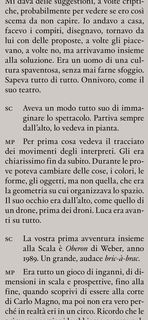
04 RUBRICHE ↘

RONCONI E L'INFINITO IN SCENA

Intervista a Margherita Palli di Sara Chiappori

A dieci anni dalla scomparsa di Luca Ronconi, Margherita Palli rievoca il loro sodalizio creativo e memorabili allestimenti realizzati alla Scala, che per Ronconi era il suo giocattolo, il teatro dove amava di più fare l'opera

Un lunghissimo sodalizio, quello che ha unito Luca Ronconi e Margherita Palli, il regista dell'impossibile, scomparso il 21 febbraio 2020, e nostra signora delle scenografia. Da lui Palli ha imparato che lo spazio è drammaturgia in movimento e infinite sono le sue facoltà combinatorie. Insieme, in trent'anni di invenzioni teatrali, hanno stregato, stupito, a volte irritato, ma hanno mai indifferito il pubblico. E in nella prosa i loro nomi congiunti evocano epiche imprese come *Ignorabimus*, *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, *I pratelli di Kammacher*, *Ladra*, giusto per citarne alcuni, nell'opera la collaborazione è altrettanto genetosa di spettacoli memorabili. Ma con un impressione capitale: trentanni alla Scala, dove Palli entra come assistente di Gae Aulenti per *Donnerstag aus Licht* di Stockhausen, che Ronconi firma nel 1981, debuttando come sua scenografa con *Rinaldo* dopo con l'*Oberon* di Weber. Seguiranno altre sei regie scaligere in cui il maestro la vorrà al suo fianco.



Margherita Palli e Luca Ronconi durante le prove di *Ladoiska* di Luigi Cherubini, 1991

SC Vi conoscete tramite Gae Aulenti. Lei ha trent'anni, è diplomata a Brera in scenografia ma non ha mai lavorato in teatro. Ronconi è già Ronconi. Nel giro di pochissimo diventate inseparabili o quasi?

MP Luca era molto generoso. Mi ha dato fiducia, anche se non so bene cosa abbia visto in me. Forse lo rassicuravano le mie origini svizzere, forse il fatto che ero per loro, come mi ha detto molto poco, lavoravamo per immagini e parole chiave. Mi dava delle suggestioni, a volte criptiche, probabilmente per vedere se ero così scema da non capire. Io andavo a casa, facevo i compiti, disegnavo, tornavo da lui con delle proposte, a volte gli piacevano, a volte no, ma arrivavamo insieme alla soluzione. Era un uomo di una cultura spaventosa, senza mai farne sfoggio. Aveva tutto di tutto. Onnivoro, come il suo teatro.

SC Aveva un modo tutto suo di immaginare lo spettacolo. Partiva sempre dall'alto, lo vedeva in pianta.

MP Per prima cosa vedeva il tracciato dei movimenti degli interpreti. Gli era chiarissimo fin da subito. Durante le prove poteva cambiare delle cose, i colori, le forme, gli oggetti, ma non quella, che era geometria su cui organizzava lo spazio. Il suo occhio era dall'alto, come quello di un drone, prima dei droni. Luca era avanti su tutto.

SC La vostra prima avventura insieme alla Scala è *Oberon* di Weber, anno 1989. Un grande, audace *brio-à-brac*.

MP Era tutto un gioco di inganni, di dimensioni in scala e prospettive, fino alla fine, quando scoprivi di essere alla corte di Carlo Magno, ma poi non era vero perché in realtà eri in un circo. Ricordo che le prime suggestioni le abbiamo cercate nelle immagini delle Esposizioni universali. Con Luca facevo molto lavoro di ricerca iconografica. Con internet oggi è più facile, allora molto meno.

SC E tra quelle fatte con lei?

MP *Ladoiska* di Cherubini, spettacolo carissimo sia a me sia a Luca, che tornava a lavorare con Riccardo Muti dopo tempo. Io me ne stavo lì, intimidita, buttata in mezzo ai due titani. Ulteriormente complicatissimo, nella scena finale il ponte si spezzava. Oggi una cosa così sarebbe impensabile. I tempi di produzione sono ridotti, una volta si provava per più di un mese e provavano tutti, macchinisti e tecnici compresi.

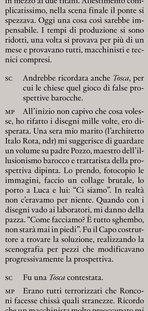
SC Andrebbe ricordata anche *Tosca*, per cui le chiese quel gioco di false prospettive bianche.

MP All'inizio non capivo che cosa volesse, ho fatto i disegni mille volte, ero disperata. Una sera mio marito (l'architetto Italo Rota, *nd*) mi regalò un quadretto che volume su padre Pozzo, maestro dell'illusionismo barocco e trattatista della prospettiva dipinta. Lo prendo, lo sfoglio le immagini, faccio un collage brutale, lo porto a Luca e hai: "Ci siamo". In realtà non c'eravamo per niente. Quando con i disegni vado a laboratorio, mi sento disperata. "Come facciamo? È tutto sghembo, non starà mai in piedi". Fu il Capo costruttore a trovare la soluzione, realizzando la scenografia per pezzi che modificavano progressivamente la prospettiva.

SC Fu una *Tosca* contestata.

MP Erano tutti terrorizzati che Ronconi facesse chissà quali stranezze. Ricordo che un machinista molto preoccupato mi chiese: "Ma al *Te Deum* l'incenso c'è, vero?". Ce n'era talmente tanto che la sera della prima, nel foyer degli artisti dove stavo, arrivò una nuvola da soffocarsi. Italo, che era in sala, disse che avevamo affumicato la platea. Aneddoti a parte, fu fischiata, è vero. Le regie fischiate erano cercate tra una certa quota di melomani. Quando venne ripresa da Muti però fu un trionfo.

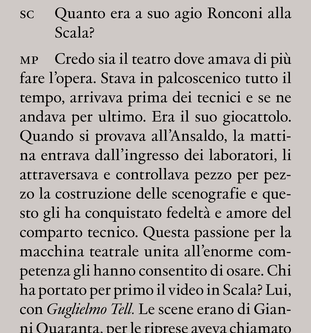
SC Ronconi amava la macchina scenica e le macchine teatrali, aggiornando l'utopia del gran teatro del mondo settecentesco. Penso all'isola di *Orlando ad Naxos* di Strauss/Hofmannsthal, nel 2000.



Luca Ronconi durante le prove di *Guglielmo Tell*, 1988

MP Amava molto anche le opere con una drammaturgia forte, come in questo caso. Quando è stata commissionata la prima volta, aveva già in mente l'isola, ma l'indicazione che mi diede era vaga, un'isola mediterranea, tipo Skorpios, quella dove si erano sposati Jackie e Onassis. Anche qui ricerca iconografica matta, disperatissima e piuttosto fallimentare. Quando ci rivediamo, gli porto quel poco che avevo messo insieme. E lui: "Non importa, non ci serviva. Mi spiace averti fatto lavorare a vuoto, ma ricominciamo da qui". E mi allunga un libro, non ricordo cosa fosse, era un Adelphi con in copertina *L'isola dei morti*, il dipinto di Arnold Bocklin. In borsa avevo una cartolina con lo stesso quadro, presa a Berlino nel lui. Dunque ci doveva essere l'isola, doveva girare, ma in modo impercettibile e in maniera che il pubblico se ne accorgesse molto dopo, poco per volta e non nello stesso momento. Franco Malgrande, Direttore dell'allestimento scenico, fu bravissimo con i motori. Un incastro di prospettive rovesciate, una intorno l'altra, che non tutti gli spettatori vedevano nello stesso modo. Era l'utopia di Luca, gli interessava che ogni spettatore avesse una sua visione, costruendola nella propria testa. Non esiste lo spettacolo, diceva, esistono tanti spettacoli quante sono le persone in sala.

Frederica von Stade, *La damnation de Faust* di Hector Berlioz, direzione di Seiji Ozawa, regia di Luca Ronconi, 1995



Lodoiska di Luigi Cherubini, direzione di Riccardo Muti, regia di Luca Ronconi, 1991

SC Quanto era a suo agio Ronconi alla Scala?

MP Credo sia il teatro dove amava di più fare l'opera. Stava in palcoscenico tutto il tempo, arrivava prima dei tecnici e se ne andava per ultimo. Era il suo giocattolo. Quando si provava all'Ansaldo, la mattina entrava dall'ingresso dei laboratori, li attraversava e controllava pezzo per pezzo la costruzione delle scenografie e questo gli ha conquistato fedeltà e amore del comparto tecnico. Questa passione per la macchina teatrale unita all'enorme competenza gli hanno consentito di osare. Chi ha portato per primo il video in Scala? Lui, con *Guglielmo Tell*. Le scene erano di Gianni Quaranta, per le riprese aveva chiamato un direttore della fotografia capace come Giuseppe Rotunno. Alla Scala faceva cose pazzesche, possibili solo qui, dove ci sono i macchinisti, i tecnici e i laboratori migliori del mondo.

SC È stata al fianco di Ronconi anche nella prosa. Cosa cambiava nell'approccio rispetto all'opera?

MP Per quanto mi riguarda nulla, per le scenografie l'approccio era lo stesso. Cambiava invece il rapporto con gli interpreti. Sugli attori Luca aveva un potere assoluto, ai cantanti sapeva che cosa chiedere. Ad alcuni chiedeva parecchio, ma solo a coloro in grado di seguirlo, come Raina Kabaivanska. Come non ricordare *L'affare Makropulos* a Torino, che fece contemporaneamente nelle due versioni, quella in prosa di Karel Čapek e quella in musica di Leoš Janáček: al Carignano Mariangela Melato, al Regio la Kabaivanska. I suoi nemici dicevano che andava contro la musica. Non è vero, la amava e la conosceva bene. Poi, certo, nella prosa poteva osare di più. Con lo spazio, che faceva esplodere fuori dal perimetro del palcoscenico, e con il tempo, che dilatava in spettacoli *monstre*. Basta pensare agli *Ultimi giorni dell'umanità*.

Neil Shicoff, *Tosca* di Giacomo Puccini, direzione di Semyon Bychkov, regia di Luca Ronconi, 1997

Laura Aikin, *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss, direzione di Giuseppe Sinopoli, regia di Luca Ronconi, 2000

SC Se dovesse spiegare il genio di Ronconi a un alieno appena precipitato sulla Terra?

MP Gli mostrerei il quadro di Bruegel il Vecchio, *La torre di Babele*. Ronconi è quella cosa lì. Un grande pittore rinascimentale che ti racconta la storia dell'umanità attraverso spettacoli in cui c'è tutto, l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande.

— SARA CHIAPPORI
Giornalista e critica teatrale, scrive e ha scritto di spettacoli e cultura per il quotidiano la Repubblica, Il Venerdì, D la Repubblica delle Donne, Amica, GQ, Diario della settimana e per il trimestrale di teatro Hystrio. Per Mimesis, ha curato il volume Strehler. Il gigante del Piccolo. Per La Nave di Teseo, ha curato Cile 1973. Il golpe contro Allende di Marco Bechis e Alfredo Chiappori.

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

L'opera in dialogo con altri mondi: linguaggi, generi e culture a confronto

L'immaginario di Richard Wagner ha plasmato la cultura pop moderna. Dai disegni Jugendstil di Stassen ai supereroi Marvel, il suo influsso risuona nell'arte, nei fumetti e nei mondi fantastici contemporanei

Il critico musicale americano Alex Ross nel suo libro *Wagnerismi* (Bompiani, 2022) ritraeva in poche righe il culto popolare di Wagner nella Germania guglielminia: "Pipe di Wagner, fermacarte di Wagner, candelabri di Wagner, piatti e tazze di Wagner, pantofole alla Sigfrido e spumante Rheingold". In certi ristoranti si servivano *Schnitzel* Sigfrido, prosciutto Wotan *a la* Valhalla e gnocchetti dei Nibelunghi e "nel 1907 – continua Ross – a Potsdamer Platz, a Berlino, aveva aperto la taverna Rheingold, tutta decorata con le figure danzanti delle Figlie del Reno". A pochi anni dalla sua morte Richard Wagner era quello che oggi chiameremmo un icona pop: aveva i suoi fedelissimi cultori e il suo merchandise. In *Wagnerismi* Ross segue le alterne fortune del culto di Wagner nel corso del Novecento e in vari punti del libro ci illumina su quanto il wagnerismo avesse anticipato tante tendenze della cultura pop contemporanea. Prima di tutto, Wagner è stato un creatore di mondi e l'"immersività" della sua arte un termine che oggi si usa molto quando si parla di prodotti culturali fruibili sia piattaforme diverse) ha ispirato un'estetica che come un fiume carsico arriva fino al fantasy, un macrogenere che ha assunto mille forme: giochi di ruolo, videogame, saghe hollywoodiane, romanzi, fan fiction e fumetti. I draghi, i giganti, gli gnomi, gli elfi e i semidèi, gli eroi biondi e gli anelli del potere che popolano l'immaginario wagneriano hanno attraversato il Novecento e sono arrivati a noi più vitali e rilevanti che mai. Il *medium* più importante, più importante ancora della musica e della parola, che ha fatto sopravvivere i mondi di Wagner attraverso due guerre mondiali, è stato il disegno. Wagner aveva un'idea molto chiara di come i suoi mondi e i suoi personaggi andassero rappresentati e quest'idea è stata, alla sua morte, raccolta da diversi illustratori.

In più influente è stato Franz Stassen (1869-1949). *Tristano, Parsifal* e l'intero *Ring* sono stati resi da Stassen con una linea nitida, ben leggibile e perfettamente in bilico tra facile gusto popolare e alate intenzioni cardoromantiche. Tipica di Stassen era anche una velata provocazione sessuale che non possiamo non percepire sopratutto in certi nudi erotici e in certe figure abbracciate e disciinte. Da molti Stassen è visto come il precursore di certe grandi tavole di azione del fumetto americano del Dopoguerra. La linea svolazzante di Stassen era quella dello Jugendstil e il decorativismo di certi suoi sfondi veniva dalla Secessione viennese. Quella stessa linea, asciugata e resa aerodinamica dall'influsso dell'Art déco, la ritroviamo negli Stati Uniti nelle grandi, spettacolari tavole che Alex Raymond (1909-1956) realizzò per il fumetto di fantascienza *Flash Gordon* a partire dal 1934. Flash Gordon, intercapedine tra l'eroe tradizionale dei romanzi pulp d'avventura e il supereroe, è un biondo e atlante giocatore di polo, un Sigfrido yankee che si ritrova a combattere per la sopravvivenza in un pianeta governato da uno spietato sovrano dai tratti asiatici. Pur non avendo poteri particolari ed il fisico della bellezza ariana, dei muscoli e della sua intelligenza superiore di uomo bianco, le tavole a colori che lo ritraggono mentre infilza mostri orrendi lo fanno sembrare uno di quei Sant Giorgi tardo preraffaeliti e gia tan pi *Art nouveau*. Quando viene spogliato e incatenato (succede spesso) assume pose a metà tra i San Sebastiani michelangioleschi di Burne-Jones e i culturisti in bondage delle prime riviste erotiche gay. Stassen e lui aleggiano donne splendide e crudeli, principesse spaziali seminude che sembrano uscite dalle *Ziegfeld Follies*. Nel 1943 Raymond parte soldato e l'epoca aurea di *Flash Gordon* finisce.

Nel 1949 muore Franz Stassen, proprio mentre comincia il complesso processo di denazificazione di Wagner, e negli Stati Uniti si apre la cosiddetta *silver age* del fumetto. Gli eredi di Sigfrido smettono di essere eroi e diventano supereroi. L'incarnazione pop del semidio wagneriano che faceva battere il cuore della borghesia guglielmina. Jack Kirby (1917-1994) è stato uno dei più innovatori e influenti autori del fumetto. Il suo nome, insieme a quello dell'amico-nemico Stan Lee, è indissolubilmente legato a quello della Marvel. Quello che oggi conosciamo come un impero mediatico che ha rischiato, con i suoi tentacoli franchise di supereroi, di mangiarsi Hollywood in un boccone (perciolo scampato, ora ci pensano gli incendi), era nato negli anni Quaranta come una minuscola casa editrice di fumetteacci pulp.

Andrews, Illustrazione di Franz Stassen

Kirby, il suo nome all'angrafe è Jacob Kurtzberg, figlio di due immigrati ebrei austriaci, comincia a disegnare negli anni Trenta e negli anni Quaranta, partendo da Capitan America; inizia a inventare un pantheon di supereroi che spazierà da Thor agli X-Men, passando per i vendicatori e gli Inumani. Il più wagneriano dei supereroi che ha creato con Stan Lee è stato Thor, riadattamento pop del dio norreno figlio di Odino. È biondo e muscoloso come Flash Gordon, è di razza ariana più pura visto che discende direttamente dagli dèi e parla un inglese altisonante e shakespeariano, molto bizzarro da leggere sulle pagine di un giornaletto da pochi centesimi stampato su carta scadente. Thor compare nel 1962 e a tutt'oggi è uno dei personaggi più popolari della Marvel.

Ha un mantello rosso d'ordinanza, come quello di Superman, ma anche un elmo alato come quello delle valchirie e sopratutto è armato con il Mjolnir, il martello del tuono che ricorda quello percosso da Donner nella scena quarta dell'*Oro del Reno*. Il collegamento con l'universo wagneriano è esplicitato in un episodio del 1980 in cui si scopriva come Thor abbia recuperato per il padre l'anello del Nibelungo sotto il nome di Sigfrido. Ma anche prima del 1980 erano innumerevoli i personaggi del fumetto che venivano dal pantheon wagneriano: Odino, il padre di Thor, è Wotan; Loki, il suo perfido e folle fratello e Loge e così via fino all'apparizione, nel 1972, di un personaggio chiamato Valkyrie (le Valchirie) che, cavalcando il suo destriero alato, avrà una certa fortuna fumettistica e sarà brevemente anche sentimentalmente legata a Thor. Nel fortunato film *Thor Ragnarok* Brunilde/Valkyrie viene interpretata dall'attrice Cate Blanchettanca Tessa Thompson, forse l'ultima tappa della lunga denazificazione e decolonizzazione dell'immaginario wagneriano. Il segno di Jack Kirby è eroico e sensuale come quello dei suoi predecessori (Alex Raymond in particolare era un modello per lui), ma il decorativismo *déco* nelle sue tavole si trasfigura in un techno-modernismo spettacolare fatto di architetture impossibili, strane macchine volanti e squarci allucinati su universi paralleli che aprono alla stagione fine anni Sessanta del fumetto psichedelico. Kirby conosceva bene la musica e i mondi di Wagner e come ebreo americano non poteva non essere sensibile al tema della denazificazione: in una storia del 1974 intitolata *Kill me with Wagner*, parte della serie dei fumetti di guerra *Our Fighting Forces*, conosciamo la pianista concertista Emma Klein, che viveva facendo la cameriera nascosta nella Francia occupata dai nazisti. Mentre la cita viene rasa al suolo dagli alleati, la musicista sviela la sua vera identità, si siede al piano e si mette a suonare la Cavalcata delle Valchirie. E lo fa cinque anni prima che Francis Ford Coppola usasse quella stessa musica in una scena indimenticabile di *Apocalypse Now*.

— DANIELE CASSANDRO

Giornalista, collaboratore con Internazionale ed è uno dello crew di Pagina 3 Radiotelevisione, insegna storia culturale di Radio 3. È autore di "Diede volanti – ep album ideni da Duke Ellington e Lady Gaga"(Carvi)

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

LE METAMORFOSI DI LEONOR FINI

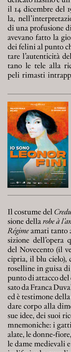
Una grande mostra a Palazzo Reale celebra Leonor Fini, artista incantevole e sfuggente che trasformò il mascheramento in espressione d'arte. Esposto anche un costume del *Crébuh* di Cimarosa andato in scena alla Scala

Dalla grande riscoperta in corso di Leonor Fini (Buenos Aires, 1907 – Parigi, 1996), uno dei pittori più controcorrente che trova senza dubbio le proprie motivazioni nella messa in discussione che l'artista fece dei ruoli di genere, dei modelli sociali consolidati, mancava in effetti uno sguardo espositivo della sua influenza sul teatro. Di questo aspetto si occupa nell'ultima stanza – considerando il ruolo che il mascheramento e la trasformazione ebbero nel percorso anche artistico di quest'artista avremmo suggerito una posizione centrale – la grande mostra "Leonor Fini", aperta a Palazzo Reale dal 26 febbraio al 22 giugno.

Leonor Fini, *Autoportrait au chapeau rouge*, Olio su tela, 1968. Archivio-Museo Fondazione Roberto Capucci – Galleria d'Arte Moderna, Firenze © Courtesy of Richard Overstreet

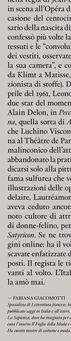
Oltre a un'importante selezione di opere pittoriche, alcune inedite in Italia, le due curatori, Terre Arcq e Carlos Martin, hanno selezionato dal Teatro alla Scala e dall'Opera di Parigi due costumi e numerosi bozzetti, testimoni di un'attività ovviamente mercantile e forse necessitosa, come ipotizza quest'ultima, ma a nostro giudizio fin troppo frequente, oltre che ostesa al cinema e in particolare ai film di Federico Fellini, per non sottovalutare anche una passione reale e comunque un fondamentale campo di indagine del gusto dell'artista per il travestimento.

Queste inclinazioni, rintracciabili a Trieste fin dalla più tenera età di Leonor (la madre, Malvina Braun Dubich, in fuga da un marito dispotico, le fece indossare abiti da maschio per sventare i numerosi tentativi di rapimento) lei stessa sviluppò il proprio "le travaille" fin dall'adolescenza, avviando una sperimentazione performativa governata dal travestimento sia nelle sucite pseudiate sia con balli in costume e feste d'autore; indimenticabile la sua apparizione nel 1931 al "ballo del secolo" di Carlos de Beistegui a Venezia, vestita da Angelo nero con ali appiccate all'abito), approdano infatti a una intensa e costante attività di costumista. Documenti e bozzetti di recente scoperta grazie a una tesi di dottorato svolta presso l'Università di Viterbo e l'Università Paris Ouest Nanterre, certificano la sua prima collaborazione teatrale a Roma, non ancora "città aperta", nel 1944, per il debutto del dramma *All'uscita* di Luigi Pirandello, e nella donazione di Elsa de Giorgi i bozzetti fino a quel momento inediti della *Carmen* di Prosper Mérimée, nell'allestimento della compagnia Magnani-Ninchi al Teatro Quirino.



Figurino per *Il crebuh* di Domenico Cimarosa, 1951

Forse ancor più della pittura e delle illustrazioni per la moda, relativamente scarse nonostante la collaborazione con Carlo Rubaudi Balenciaga e la nota amicizia con Elsa Schiaparelli che le prestava gli abiti e le dava in dono quegli li boccetta del profumo "Shocking", la produzione teatrale di Fini è infatti preziosissima per definire l'identità di questa artista internazionale e sfuggente, alimentata anche da un'aura personale e mediatica volutamente misteriosa: "Ferita Italiana", "Angelo Nero", "Sacerdotessa Nera", la definiva la stampa, italiana soprattutto, enfatizzando come spesso capita più il personaggio e le sue frequenti presenze mondane rispetto al suo lavoro d'artista. Eppure, e sebbene lei stessa determinasse in totale autonomia i modi del suo essere donna e artista fin da quando, giovanissima, ritraeva vittime di morte violenta in un ebraico con la complicità di un guardiano ("i bambini devono vedere belle cose", le diceva) e organizzava feste in contrapposto intime in modo assolutamente estraneo a pieco sul mare, a Cap Corse, poche definizioni spiegano meglio il tratto anche luminoso di sua lavoro dei versi che le dedicò Elsa Morante in un tono poeticio del 1974 "Nella Torre di San Lorenzo", intitolato al rifugio della pittrice ad Anzio. Nel viene Leonor. Le fiamme del fornello luce, le ragnatele tende preziose di nuvole e stelle, i rami secchi doppieri accesi, e le sera una grande sera, quando Leonor (come le ho detto mille volte e come non mi stancherò mai di dirle) uniscon in sé due grazie: l'infanzia e la maestà." Ed il proprio questo, il tratto infantile, lo sguardo al tempo stesso innocente e malizioso, che caratterizza i costumi del Crébuh di Domenico Cimarosa, ultima rappresentazione dell'eclettico critico della "Prima" scaligera del 6 dicembre 1951 con la regia di Giorgio Strehler. Come racconta anche il prezioso libretto *Leonor Fini alla Scala*, ritorno dalla seconda del cosiddetto Vittoria Crespi Morbio nel 2005 nonché uno dei pochissimi testi esistenti sull'opera teatrale dell'artista, il programma aprivo con *Zar verso patonna* di Giovanni Paisiello e prosegiuva con *Lisieta portughese* di Luigi Cherubini, in un contesto prima sinfonico-musicale anche per Fini con Mario Pompei ed Elbe Colciaghi sotto la direzione di Nicola Benois. Il sovrapporsi presente scaligero alla Mostra include, oltre alle scenografie e i tutte le prime parti del *Crebuh*, da Attro-Vittorio a Tiberio e don Leonardo e naturalmente Norina, tratteggiato con mano leggera e brillante su sfondo bianco e di cui in mostra anche il prezioso costume, i figurini del celebrerino *Ratto dal serraglio* della stessa stagione, diretto da Nino Sanzogno e scenografia di Roland Petit, registrato al Paris Marigny il 22 maggio del 1948, prima ballerina Margot Fonteyn (che, detestando Fini, rifiutò caparbiamente di indossare la maschera disegnata per lei fino a quando venne modificata sostanzialmente un delicato nastro e un paio di baffi), e quindi il 14 dicembre del 1965 al Teatro alla Scala, nell'interpretazione di Carla Fracci e di una professione di personaggi-gatto che ricorrono fatti la gioia dell'artista, amante dei felini al punto che gli esperti, per valutare l'autenticità delle sue opere, ne scrutano le tele alla ricerca degli inevitabili peli rimasti intrapolati nelle campiture.



Tutti gli abbonati del Teatro alla Scala, presentando il loro abbonamento, porranno usufruire del Museo Poldi Pezzoli al costo ridotto di 5 €

Il costume del *Crebuh* in mostra, una revisione della *robe à l'anglaise* del *Ancien Régime* amati tanto all'epoca della composizione dell'opera quanto nei Cinquanta del Novecento (il verde pistacchio, il rosa cipria, il blu cielo), con una doppia fila di roselline in guisa di *asarali de bamoetto* nel mento di ancisto del cantante, venne indossato da Franca Duval, interprete di Norina, ed è testimone della capacità dell'artista di dare corpo alla dimensione effimera delle sue idee, dei suoi ricordi e delle sensazioni mnemoniche: i gatti, le sfingi, le femmine (anche le donne-felini, gli angeli-lupi e le streghe, le dame medievali e le amazzoni, i maschi indifesi e le guardiane, rappresentano interstizi possibili della presenza femminile storica del suo immaginario almeno quanto della sua esperienza teatrale, testimoniata nella mostra anche dal costume di tessuto laminato e plissettato di Régine Crespin, interprete di Elisabeth per il *Tannhäuser* nella regia di Jean-Louis Barrault, andato in scena all'Opéra di Parigi nel 1955, in occasione del centocinquantesimo anniversario della nascita di Richard Wagner (Fini confessò più volte la sua fascinazione per i tessuti e le "convolozioni" delle lenzuola e dei vestiti, osservate nella "penombra della sua camera", e come molti altri artisti, da Klimt a Matisse, era un'accanita collezionista di scialli). Due anni prima, nell'aprile del 1951, Leonor Fini aveva vestito le due star del momento, Romy Schneider e Alain Delon, in *Pecato che sia una quadri*, ne, quella sorta di *Adalbert* del XVII secolo che Luchino Visconti aveva messo in scena al Théâtre de Paris, enfatizzando il lato aristocratico dell'artista. Fini, in effetti, abbandonato la pratica del costume per dedicarsi solo alla pittura, circondata da una corte sulfurea che veniva alimentata dalle illustrazioni delle opere di Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont e Sade. Poco prima, aveva ceduto ancora una volta a Fellini, nono cultore di artribusti femminili come di donne-felino, per una piccola parte nel *Satyricon*. Se ne trovano tracce in immagini online: ha il volto attento, le occhiate scavate enfatizzate dal trucco, i ricci scomposti. Il regista le tiene una mano davanti ai vanti al volto. L'Italia democristiana non la amò mai.

FABIANA GIACOMOTTI

Laureata al Lorenzo Bernini, ha diverse testate periodiche e quotidiane, pubblicate oggi in Italia e all'estero, fondato un Master all'Università Pavia e insegna da docente ad Milano. Ha ideato e diretto il Premio Letterario Fiera Fiori d'Aglio della Moda e conduce una rubrica per Rai Radio. Un sonato mentre di costume e moda per i maggiori mezzi italiani

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

Note d'Archivio

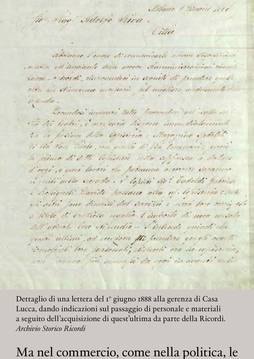
I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

DA ANTAGONISTI A SOSTENITORI

Cosa sarebbe successo della storica rivalità tra Verdi e Wagner se il compositore tedesco fosse stato da subito rappresentato in Italia da Casa Ricordi

Sebbene "l'ondata wagneriana" fosse da tempo un fenomeno consolidato nei teatri d'oltralpe, essa venne a investire appieno l'Italia a partire dalla storica prima rappresentazione di una sua opera, a Bologna il 1° novembre 1871, il *Lohengrin*. Eseguita in traduzione italiana a firma di Arrigo Boito, futuro librettista dei tardi capolavori verdiani *Otello* e *Falstaff*, ma all'epoca figura di punta nella Scapigliatura e musicista appassionatosi ai concetti wagneriani dell'opera riformata. Non fu tuttavia tramite Casa Ricordi che le rivoluzionarie opere del Maestro di Lipsia approdarono nella penisola: in quegli anni, a rappresentare il suo catalogo lirico in Italia, sia nei teatri sia come pubblicazioni stampate, fu invece l'editore rivale principale della Ricordi all'epoca, la (pur sempre milanese) Casa Lucca.

Al di là di una rivalità commerciale ci fu anche – in superficie, almeno – un'accesa antipatia di natura estetica verso quel repertorio da parte di chi dirigeva la Ricordi, la quale gestiva, come punta di diamante del proprio catalogo, le opere di Verdi. La Gazzetta Musicale, pubblicata da Ricordi, si era pronunciata in più occasioni in modo assai critico verso il "wagnerismo", difendendo a spada tratta la tradizione operistica italiana. Addirittura in un numero del 1885 (Wagner era scomparso da un biennio ma la sua musica avrebbe continuato a esercitare una forte influenza sui compositori della cosiddetta Giovane Scuola come Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Catalani, Franchetti), lo stesso Giulio Ricordi (all'epoca dirigente della Casa) si esprime in questi toni, a difesa del nuovo giovane compositore della sua scuderia: "Il Puccini, a parer nostro, ha qualcosa di più, e questo qualche cosa è forse la più preziosa delle doti, quella alla ricerca della quale s'affannano e s'arrabattano tanti geni incompresi, la cui impotenza si maschera sotto lo specioso nome dell'avvenire! [...] questa preziosa qualità, del nostro Puccini, è di avere nella propria testa (*ou dans son ventre* come dicono i francesi) delle IDEE: e queste si hanno o non si hanno [...] né si acquistano studiando e ristudiando punti, contrappunti, armonie, disarmonie e sudando lungamente su quei geroglifici pieni di scienza e di veleno che sono le partiture Wagneriane". Difesa curiosa da parte del suo editore, se pensiamo all'influenza innegabile che la musica di Wagner esercitò anche sul giovane Puccini, evidente assai nella sua prima opera *Le Villi* lanciata sulle scene l'anno precedente.



Dettaglio di una lettera del 1° giugno 1888 alla gerenza di Casa Lucca, dando indicazioni sul passaggio di personale e materiali a seguito dell'acquisizione di quest'ultima da parte della Ricordi.
Archivio Storico Ricordi

Ma nel commercio, come nella politica, le parole sono sovente (a dirla con Falstaff) solo "dell'aria che vola". A fianco a considerazioni estetiche (vuoi sincere, vuoi invece mosse da motivi di convenienza) ci sono considerazioni di cassa ("gli affari", dopotutto, "sono affari"). Ed ecco che vediamo la situazione ribaltarsi dopo che, nel 1888, Ricordi acquista Casa Lucca (e con essa, anche i diritti alle opere straniere da lei rappresentate). Da quel momento, Casa Ricordi diventa acceso sostenitore e promotore appassionato delle opere wagneriane in Italia.

E pensare che le cose potevano andare in modo diverso, ben prima. Risulta infatti che già nel 1861, ovvero due lustri prima di quella produzione bolognese di *Lohengrin*, Wagner aveva scritto all'allora direttore della Ricordi Tito (padre di Giulio), rammentandogli che lo stesso Tito aveva un tempo proposto "un accordo riguardante l'acquisizione della proprietà della musica opera *Tannhäuser* per l'Italia". Nella lettera Wagner offre a Ricordi, oltre a *Tannhäuser*, anche la "proprietà esclusiva per tutta l'Italia" di *Rienzi* "sia per la pubblicazione a stampa sia per la rappresentazione nei teatri". Il Maestro tedesco si pronuncia convinto che l'Italia, ancor più che la Francia, sarebbe stato un Paese più ricettivo alle sue opere. Tuttavia, un accordo con Ricordi all'epoca non venne trovato e spettò all'editore Lucca l'esclusiva italiana per le opere wagneriane negli anni Settanta e Ottanta.

Resta dunque uno stuzzichevole "What if?" storico, immaginare una sorte alternativa a quelle lunghe diatribe "Verdi contro Wagner" (una costruzione dopotutto di giornalisti e critici) se Casa Ricordi – la quale pubblicava anche delle riviste di critica musicale tra le più influenti in Italia – fosse stata fin dagli anni Sessanta sia l'editore di Verdi sia il rappresentante italiano delle opere di Wagner.

– GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Libri

IL LATO ESOTERICO DI DEBUSSY

Narrano le cronache giornalistiche francesi che quando Stéphane Mallarmé ebbe occasione di ascoltare il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy, ispirato all'omonima sua opera, rimase fortemente impressionato. Ed esclamò: "La musica prolunga l'emozione del mio poema ed evoca le scene con maggior brillantezza di qualsiasi colore". È difficile aggiungere altro. Claude-Achille Debussy (1862–1918), già considerato dai contemporanei un innovatore, ben presto rivelò al mondo che la sua creatività seguiva percorsi anticonvenzionali. Seppe rivoluzionare l'armonia, il ritmo, la sonorità, la stessa forma della musica occidentale. La definizione "divino Claudio" è di D'Annunzio e altre se ne potrebbero aggiungere. La ricerca, d'altra parte, ha ancora un dialogo aperto con le creazioni di questo compositore e lo provano i continui studi dei musicologi.

Alessandro Nardin

Debussy il mago. Musica e mistero tra simbolo e imago

Jouvence
pp. 310
euro 24

Vladimir Jankélévitch, per esempio, ne *La vita e la morte nella musica di Debussy* (Mimesis 2024) nota che il suo universo si identifica nel mistero quotidiano e nell'attimo folgorante. Alessandro Nardin, per segnalare altre indagini, dopo il saggio *Debussy l'esoterista. Sulle tracce del mistero* (Jouvence 2016), porta a compimento tali ricerche con il recente *Debussy il mago*. Dopo il rapporto con il mondo della cultura esoterica, giunge a indagare l'immaginazione, la facoltà su cui il musicista francese ha edificato la propria poetica. E appunto l'immaginazione è intesa da Nardin non come pratica artistico-espressiva, ma quale elemento costitutivo dell'agire magico. Rimettendo ordine nelle fonti e dopo aver dato nuove prospettive alle frequentazioni occulte, Nardin ricorda come il compositore non fosse estraneo al movimento di rinascita dell'alta magia del suo tempo; soprattutto, indagando in profondità, invita a riflettere su come i principali elementi della poetica di Debussy affondino le radici in una dimensione esoterica. Essi offrono agli ascoltatori, allora e anche oggi, un prezioso supporto al cammino di ricerca, interiore e superiore, ideale per coloro che intendono percorrere con convinzione la Via Iniziatica.

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

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADANI

Dischi

UCHIDA E LA TRISTEZZA DELLA BELLEZZA

In vista del recital scaligero di Mitsuko Uchida, per la serie "Grandi pianisti alla Scala" il 9 marzo, è interessante rispolverare la discografia della pianista giapponese: ce ne dà occasione un *remastering* dell'etichetta nipponica Esoteric, che nel 2024 ha ristampato in un box di tre CD sei Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart (K 467, 482, 488, 503, 537, 595), nonché il Rondò K 382, nell'interpretazione che Uchida siglò fra il 1985 e il 1990 con un altro grande esegeta mozartiano, il direttore Jeffrey Tate, alla guida dell'English Chamber Orchestra.

Mitsuko Uchida
Jeffrey Tate

Wolfgang Amadeus Mozart
6 Piano Concerto

Esoteric Company

Nonostante si tratti di incisioni di circa quarant'anni fa, queste letture non appaiono invecchiate: vi è certo quel gusto dell'uguaglianza e del nitore che era proprio del pianismo preciso e quasi "oggettivo" di quegli anni, ma c'è anche e soprattutto un'aura amorosa, evidente nel modo in cui i due interpreti "abitano" il suono con un lirismo pervasivo, sebbene mai stucchevolmente ostentato. Lungi da quell'approccio fanaticamente agguerrito troppo spesso applicato ai passaggi di rapidità mozartiani, come se fossero banali scioglidita, Uchida riesce a conciliare brillantezza e cantabilità, gusto settecentesco del "meccanismo a orologeria" (quasi carillon) e abbandono a una forza del sentimento che non ha bisogno di plateale estroversione, ma che si esprime al contrario come intensità introspettiva. Si noti, fra le tante meraviglie, il modo in cui il direttore e la pianista riescono a trovare una continuità elegiaca fra i primi due movimenti del Concerto K 488: non troppo giulivo il primo – come giustamente affermava Cuthbert Girdlestone – e intriso di un dolore composto il secondo. La *Wehmut* dell'austriaco Mozart, unita a un canto assoluto che guardava anche all'Italia, apre già la strada alla malinconia di Schubert, di cui Uchida interpreta alla Scala l'ultima celestiale Sonata, D 960 (preceduta dall'op. 90 di Beethoven, l'op. 11 di Schönberg e *Márta ligatúrája* di Kurtág). Se in questi Concerti, al di là dell'accurato lavoro su fermate e cadenze (realizzate "in stile" dalla stessa Uchida), non c'era ancora quell'approccio storicamente informato che avrebbe portato a rivoluzionare fraseggi e sonorità mozartiane – talvolta anche con eccessi di frenesia o di istrionismo – la partnership Uchida-Tate ci consegna d'altro canto un "assoluto" di bellezza in cui la compostezza apollinea dialoga con un turbamento che è tanto più forte quanto è nobile e pudico: quella "tristezza della bellezza" miracolosamente sospesa nel fragile e traslucido alambicco dell'arte.

— 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"

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

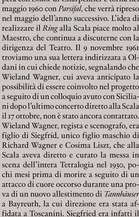
04 RUBRICHE ↘

Il patrimonio degli archivi del Teatro

UNA TETRALOGIA DA RICORDARE

Nel 1963, 150° anniversario della nascita di Wagner, la Scala mise in scena un'imponente edizione del *Ring* diretta da André Cluytens con Birgit Nilsson protagonista. Tra difficoltà organizzative, corrispondenze e cambi di programma, l'impresa si rivelò un momento cruciale nella storia scaligera

Per celebrare nel modo più degno il 150° anniversario della nascita di Richard Wagner, la Scala decide di programmare l'intero ciclo del *Ring des Nibelungen*. Così Antonio Ghiringhelli, Sovrintendente, Luigi Oldani, Segretario generale, e Francesco Siciliani, Direttore artistico, consapevoli dell'enorme sforzo necessario per realizzare il progetto, si mettono tenacemente al lavoro per assemblare tutti i pezzi necessari per completare il complesso puzzle.



Birgit Nilsson interpreta Brünnhilde in *Die Walküre*, 1963

Sfogliando le corrispondenze dell'Archivio documentale scaligero, troviamo una missiva del 7 gennaio 1960 indirizzata da Michael Rainer, Manager dell'Organizzazione Artistique Internationale di Parigi, che chiede notizie da parte del Maestro André Cluytens circa l'ipotesi di realizzare la Tetralogia nel 1963 relativamente ai periodi e alla scritturà degli artisti. Il direttore, belga di nascita, poi naturalizzato francese, è uno dei più acclamati interpreti delle opere di Wagner, tanto da essere nel 1958 il primo direttore di nazionalità francese a essere chiamato a dirigere al Festival di Bayreuth, dove propone *Il Tannhäuser*. Alla Scala si esibisce per la prima volta nel 1948 con alcuni concerti, poi torna nel 1954, nel 1957 esordisce nell'opera con l'*amico* di Charpentier e torna nel maggio 1960 con *Parsifal*, che verrà ripreso nel maggio dell'anno successivo. L'idea di realizzare il *Ring* alla Scala piace molto al Maestro, che continua a discuterne con la dirigenza del Teatro. Il 9 novembre 1961 troviamo una sua lettera indirizzata a Oldani in cui chiede notizie, soprattutto che Wieland Wagner, cui aveva anticipato la possibilità di essere coinvolto nel progetto e seguito di un colloquio avuto con lui, sia di dopo l'ultimo concerto diretto alla Scala 17 ottobre, non è stato ancora contattato. Wieland Wagner, regista e scenografo, era figlio di Siegfried, unico figlio maschio di Richard Wagner e Cosima Liszt, che alla Scala aveva diretto e curato la messa in scena dell'intero Tetralogia nel 1950. Sono chi mesi prima di morire a seguito di un attacco di cuore occorso durante una prova di un nuovo allestimento del *Tannhäuser* a Bayreuth, la cui direzione era stata affidata a Toscanini. Siegfried era infatti il direttore del Festival dal 1908 e negli ultimi anni si era impegnato per ampliare di modernizzazione delle produzioni. Dopo la sua morte il timone era passato alla vedova, Wina Williams Wagner, che lo aveva tenuto fino al termine della Seconda Guerra Mondiale, quando a causa di una grave malattia si ritirò dalla scena e si dedicò a tempo pieno alla direzione di Bayreuth, la cui direzione era stata affidata a Toscanini. Siegfried era infatti il direttore del Festival dal 1908 e negli ultimi anni si era impegnato per ampliare di modernizzazione delle produzioni. Dopo la sua morte il timone era passato alla vedova, Wina Williams Wagner, che lo aveva tenuto fino al termine della Seconda Guerra Mondiale, quando a causa di una grave malattia si ritirò dalla scena e si dedicò a tempo pieno alla direzione di Bayreuth, la cui direzione era stata affidata a Wieland, il figlio di Siegfried, unico figlio maschio di Wieland e Wolfgang, che si erano impegnati in un processo di innovazione delle messe in scena del Festival, significativamente ridefinito "Nuova Bayreuth". Certo, l'iporesi di mettere in scena alla Scala, nel 1963 ricordando wagneriano, un *Ring* con la regia curata dal nipote di Wagner è davvero affascinante, ma il contatto non viene attivato. Il periodo previsto va dalla metà di febbraio alla fine di marzo del 1963 e il 29 novembre 1963 Michael Rainer scrive di nuovo per chiedere ragguagliamenti, sempre richiesti gli è giunta notizia che il periodo potrebbe essere modificato, slittando da febbraio-marzo ad aprile-maggio.

Notizia corretta, perché nel frattempo la Scala è impegnata su un altro fronte: la stella cui la direzione non vuole rinunciare per far brillare la Tetralogia è Birgit Nilsson, di casa alla Scala negli ultimi anni, dove ha esordito nel 1958 proprio nel ruolo di Brünnhilde, diretta da Karajan, poi impegnata in *Tannhäuser*, *Der Fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, *Aida* e *Fidelio*.

Milano, 19 ottobre 1963

Gino

Gentile Signore
Birgit Nilsson
Via Cimarosa 4
ROMA

Carissima Birgit,

con la mia lettera del 9 ottobre ti ho informato della conclusione intuitiva avuta con Lei in merito all'Anello.

Di cronde ora sono stato molto dispiaciuto che non Lei non possa venire a Milano per la Tetralogia "Anello" ma sono sicuro che ci sarà un'occasione per la Tetralogia "Tristan" o per la Tetralogia "Parsifal".

Posso Lei e mio caro e buono Gino (e se vuole anche Franco) mettere in programma per la Tetralogia "Wotan" per quanto sopra ho sottoscritto?

Lo ringrazio sin sorto di Lei e Franco per la Tetralogia "Wotan" e sono sicuro che Lei e mio caro Franco ne sarà felice e non ti pensi neanche di. Francesco sarà felicissimo di dirigere una Tetralogia "Wotan" e sono sicuro che Lei e mio caro Franco ne sarà felicissimo e sono sicuro che Lei e mio caro Franco ne sarà felicissimo.

Lo ringrazio, gentile Signora, di tutto cuore.

Il prendere per primo decisi di non ricevere Lei e mio caro Franco provocano tutto un sollievo di cuore, di cui ti ringrazio.

Scusa se scrivo in stampatello.

Ti saluto in gentilissimo modo

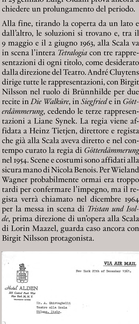
Tuo Gino Ghiringhelli

[Dr. Antonio Ghiringhelli]

Lettere di Antonio Ghiringhelli e Birgit Nilsson, di André Cluytens e Luigi Oldani e di Birgit Nilsson ad Antonio Ghiringhelli

In un promemoria per il Sovrintendente Ghiringhelli datato 19 ottobre 1963 leggiamo che il sopraccitato dicembre 1962 al giornalista 1963 sarà a Roma per l'inaugurazione della stagione, poi in Brasile dal 2 marzo al 1 Mer di New York e quindi in un altro teatro, ma potrebbe avere un periodo disponibile a maggio. Il 28 ottobre Ghiringhelli scrive: "Lei è così sicuro di non poter sarei ben disposto di rinviare al mese di maggio la esecuzione della Tetralogia ma al poter contare sulla Sua collaborazione", ghiecendole però la possibilità di allungare il periodo di presenza per poter realizzare tre recite di ogni titolo. Birgit Nilsson risponde il 27 dicembre da New York, dicendo che, nonostante i tentativi, allungare il periodo le è impossibile, anche se si rende conto che è troppo corto per realizzare tutto il *Ring*, chiede quindi un riscontro a breve per sapere se deve tenerci impegnata. La Scala conferma, anche se il 25 gennaio Luigi Oldani prova ancora a chiedere un prolungamento del periodo.

Alla fine, tirando la coperta da un lato e dall'altro, le soluzioni si trovano e, tra il 9 maggio e il 2 giugno 1963, alla Scala va in scena l'intero *Tetralogia* con tre rappresentazioni di ogni titolo, come desiderato dalla direzione del Teatro. Cluytens dirige tutte le rappresentazioni, con Birgit Nilsson nel ruolo di Brünnhilde per due recite in *Die Walküre*, in Siegfried e *Gotterdämmerung*, cedendo le terze rappresentazioni a Lane Synek. La regia viene affidata a Heinz Tietjen, direttore della regia che già alla Scala aveva diretto e nel contempo curato la regia di *Gotterdämmerung* nel 1954. Scene e costumi sono affidati alla sicura mano di Nicola Benois. Per Wieland Wagner probabilmente ormai era troppo tardi per confermare l'impegno, ma il resta verrà chiamato nel dicembre 1964 per la messa in scena di *Tristan und Isolde*, prima direzione di un'opera alla Scala di Lorin Maazel, guarda caso ancora con Birgit Nilsson protagonista.



VIA AIR MAIL

New York 27th of December 1963.

Dr. Antonio Ghiringhelli
Teatro alla Scala
Milano - Italia

Dear Dr.

I am proud of the fact that you want me to appear again in your famous house. I am very happy that you want me to sing Brünnhilde in the Ring. I am very happy that you want me to sing Brünnhilde in the Ring. I am very happy that you want me to sing Brünnhilde in the Ring

Birgit Nilsson e André Cluytens durante il *Ring* del 1963

La Nilsson ha prodigato lo splendore della sua voce e una presenza scenica impareggiabile"; aggiunge poi in chiusura: "La Tetralogia è giunta a noi in primavera, una stagione in cui si è stanchi per la troppa musica ascoltata. Poiché Milano non è una città di villeggiatura diremmo che qui da noi Wagner dovrebbe esserci servito in pieno inverno. Ciò non toglie che questa ripresa tedesca del *Ring* abbia concluso (o quasi) assai degnamente una stagione scaligera non ricca di novità, ma neppure scarsa di ottimi risultati artistici".

Birgit Nilsson, in ogni caso, ne esce assolutamente trionfatrice e giustifica tutti gli sforzi fatti dalla direzione scaligera pur di averla. André Cluytens, apprezzato anche se non esaltato da tutti all'epoca, compie un immane lavoro e consegna alla storia una grande impresa. Le 12 rappresentazioni del *Ring* del 1963 saranno le sue ultime alla Scala: morirà nel 1967 a soli 62 anni.

— ANDREA VITALINI
Responsabile dell'Archivio Storico Artistico

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

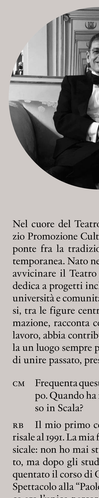
04 RUBRICHE ↘

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala

ROBERTO BOSSI

È da trent'anni che Roberto Bossi si occupa della Promozione Culturale scaligera, ufficio strategico per costruire il pubblico del futuro



Nel cuore del Teatro alla Scala, il Servizio Promozione Culturale rappresenta un ponte fra la tradizione e la società contemporanea. Nato negli anni Settanta per avvicinare il Teatro ai lavoratori, oggi si dedica a progetti inclusivi rivolti a scuole, università e comunità locali. Roberto Bossi, tra le figure centrali di questa trasformazione, racconta come, in trent'anni di lavoro, abbia contribuito a rendere la Scala un luogo sempre più accessibile, capace di unire passato, presente e futuro.

CM Frequenta questi uffici da molto tempo. Quando ha iniziato il suo percorso in Scala?

RB Il mio primo contratto con la Scala risale al 1991. La mia formazione non è musicale: non ho mai studiato uno strumento, ma dopo gli studi universitari ho frequentato il corso di Organizzazione per lo Spettacolo alla "Paolo Grassi", che all'epoca era l'unico percorso in grado di offrire una preparazione completa per chi voleva occuparsi di spettacolo dietro le quinte. Era una scuola molto innovativa, nata come costola della Scuola del Piccolo Teatro e pensata da Paolo Grassi per fornire una visione ampia dello spettacolo. Li ho potuto approfondire non solo gli aspetti organizzativi, ma anche corsi di drammaturgia e recitazione. È stato un percorso fondamentale che ha gettato le basi per il mio lavoro attuale, unendo il mio interesse per il teatro e la musica, che comunque ereditavo dalla mia famiglia.

CM Come nasce il Servizio Promozione Culturale della Scala e qual è oggi il suo ruolo?

RB L'ufficio di Promozione Culturale è stato istituito nel 1972 ed è stato il primo in Italia con questo scopo. All'epoca, era rivolto principalmente ai lavoratori, in linea con il clima sociale degli anni Settanta, quando c'era una forte attenzione per l'inclusione culturale. La Scala portava la musica nei luoghi di lavoro e attirava i lavoratori in Teatro grazie a iniziative come i concerti nelle fabbriche voluti da Claudio Abbado. Paolo Grassi, allora Sovrintendente, affidò la guida di questo ufficio al Commendator Silvestro Severgnini, una figura di grande cultura e sensibilità, che ha tracciato le prime linee guida. Oggi, dopo l'arrivo di Carlo Torresani nel 2000, il nostro lavoro è molto più ampio: ci occupiamo di scuole di ogni ordine e grado, università, conservatori, accademie e gruppi di lavoratori e anziani. Il nostro obiettivo è creare un ponte fra il Teatro e la società, garantendo che la Scala sia accessibile a tutti, sia in termini economici che culturali.

CM La società di oggi però è molto diversa da quella degli anni Settanta. Come si è evoluto il vostro lavoro?

RB La società è cambiata molto, e con essa il nostro modo di fare promozione culturale. Oggi ci rivolgiamo a un pubblico molto diversificato. Personalmente, mi occupo degli studenti più grandi, dai licei fino ai conservatori e alle università, ma il lavoro dell'Ufficio copre tutte le fasce d'età, partendo dalle scuole elementari fino agli adulti. Dobbiamo bilanciare l'aspetto educativo con le esigenze commerciali del Teatro, ed è una sfida continua trovare il giusto equilibrio tra l'apertura culturale e la sostenibilità economica, soprattutto considerando i costi di gestione della Scala. Per questo la collaborazione con il Marketing è diventata cruciale: grazie a sponsor privati, siamo riusciti a realizzare progetti come il percorso prove per *La forza del destino*, che ha coinvolto studenti di diverse istituzioni milanesi, offrendo loro biglietti gratuiti e un'introduzione esclusiva del Maestro Chailly.

CM Avere un pubblico nuovo all'ascolto della musica classica è una grande sfida...

RB Sicuramente, e l'aspetto più complesso del nostro lavoro è abbinare a ogni pubblico lo spettacolo giusto. Collaboriamo strettamente con gli insegnanti, che sono il nostro tramite principale: preparano gli studenti prima delle visite e creano un contesto educativo che rende l'esperienza più significativa. È un lavoro gratificante, perché riusciamo a coinvolgere tutti gli studenti, anche quelli che per ragioni sociali o economiche non avrebbero mai immaginato di entrare alla Scala. Il nostro scopo può dirsi pienamente raggiunto quando vediamo studenti che hanno partecipato alle nostre attività tornare come spettatori autonomi, diventando abbonati o frequentatori regolari del Teatro. Alla fine, il nostro obiettivo è far capire che la Scala non è un luogo distante o elitario, ma uno spazio accessibile a tutti.

CM In questi trent'anni ha avuto modo di conoscere molti grandi personaggi in Teatro. Che episodi le sono particolarmente cari?

RB Sono molto legato agli anni di Riccardo Muti e ci sono due episodi che ricordo con affetto. Il primo risale al 1995, durante uno sciopero improvviso dell'Orchestra per una replica della *Traviata*. In quell'occasione, il Maestro scelse di accompagnare l'intera opera al pianoforte: un'esperienza straordinaria che non avevo mai vissuto prima e che non ho mai più rivisto. Il secondo episodio è legato al trasferimento agli Arcimboldi nel 2002, quando la Scala era in ristrutturazione. Per testare l'acustica della nuova sala, Muti chiese di organizzare una prova con pubblico. Coinvolgemmo più di duemila studenti. Fu un trionfo, e ripagò lo sforzo di far arrivare tutti quei ragazzi in una zona che all'epoca era un cantiere a cielo aperto.

CM Se potesse disegnare il futuro della Promozione Culturale della Scala, come la vorrebbe?

RB Mi piacerebbe che si potessero commissionare e produrre più opere destinate ai giovani, così come è stato con *Il piccolo principe* di Pierangelo Valtinoni, che ha avuto un grandissimo successo. Ma anche favorire un recupero del repertorio storico pensato per i più piccoli, come *Lo scoiattolo in gamba* di Nino Rota, con il libretto di Eduardo De Filippo, che unisce musica e teatro in modo accessibile ed educativo. Credo fermamente che l'educazione musicale debba iniziare presto, perché è l'unico modo per creare una connessione duratura con l'arte. La mia prima esperienza alla Scala risale a quando avevo otto anni e ricordo ancora la magia del *Lago dei cigni*. Anche se allora non capivo tutto, né sapevo chi fosse Nureyev, quell'esperienza ha piantato un seme che è cresciuto nel tempo. Vorrei che più bambini avessero la possibilità di vivere qualcosa di simile, perché il teatro musicale ha un potenziale unico per stimolare la curiosità e la creatività.

— 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

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETTO 24/25

OPERA

4 (anteprima Under30),
7, 10, 13, 16, 19, 22,
28 DICEMBRE 2024;
2 GENNAIO 2025

LA FORZA DEL DESTINO
Giuseppe Verdi

16, 18, 23, 26, 29 GENNAIO;
1, 7 FEBBRAIO 2025

FALSTAFF
Giuseppe Verdi

5, 9, 12, 15, 20,
23 FEBBRAIO 2025

DIE WALKÜRE (DER RING DES NIBELUNGEN)
Richard Wagner

19, 22 FEBBRAIO;
2, 5, 8, 11 MARZO 2025

EVGENIJ ONEGIN
Pëtr Il'ič Čajkovskij

15, 18, 20, 22, 25, 26, 28,
30 MARZO;
2, 4 APRILE 2025

TOSCA
Giacomo Puccini

29 MARZO;
1, 3, 6, 9 APRILE 2025

L'OPERA SERIA
Florian Leopold Gassmann

27, 30 APRILE;
3, 6, 10 MAGGIO 2025

IL NOME DELLA ROSA
Francesco Filidei

14, 17, 20, 23, 27,
30 MAGGIO 2025

DIE SIEBEN TODSÜNDEN / MAHAGONNY-SONGSPIEL / HAPPY END
Kurt Weill

6, 9, 12, 16, 21 GIUGNO 2025

SIEGFRIED (DER RING DES NIBELUNGEN)
Richard Wagner

27, 30 GIUGNO;
4, 8, 11, 14, 17 LUGLIO 2025

NORMA
Vincenzo Bellini

6, 9, 11, 13, 15, 17, 19
SETTEMBRE 2025

LA CENERENTOLA
Gioachino Rossini

7, 10, 13, 16, 22, 25,
28 OTTOBRE 2025

RIGOLETTO
Giuseppe Verdi

17, 24, 29, 31 OTTOBRE;
4, 7 NOVEMBRE 2025

LA FILLE DU RÉGIMENT
Gaetano Donizetti

5, 8, 12, 15, 18, 21, 23,
26 NOVEMBRE 2025

COSÌ FAN TUTTE
Wolfgang Amadeus Mozart

BALLETTO

17 (anteprima Under30),
18, 20, 29,
31 DICEMBRE 2024;
3, 4, 5 (2 RAPPR.), 7, 9, 10, 11,
12 GENNAIO 2025

LO SCHIACCIANOCI
Rudolf Nureyev

28 FEBBRAIO;
1, 4 (2 RAPPR.), 6, 7,
12 MARZO 2025

KRATZ / PRELJOCAJ / DE BANA
Solitude Sometimes
Philippe Kratz

Annonciation
Angelin Preljocaj

Carmen
Patrick de Bana

3 MARZO 2025

SPETTACOLO DELLA SCUOLA DI BALLO DELL'ACCADEMIA TEATRO ALLA SCALA

8, 11, 12, 13, 15, 16,
18 APRILE 2025

PEER GYNT
Edward Clug

15 MAGGIO 2025

GALA FRACCI
Quarta edizione

11, 13, 14, 17, 19, 20, 25,
26 GIUGNO 2025

PAQUITA
Pierre Lacotte

7, 9, 10, 12, 15, 16,
18 LUGLIO 2025

IL LAGO DEI CIGNI
Rudolf Nureyev

22, 23, 24, 25, 26, 27,
30 SETTEMBRE;
2, 3 OTTOBRE 2025

ASPECTS OF NIJINSKY
John Neumeier
Petruška
L'après-midi d'un faune
Le Pavillon d'Armide

11, 13, 14, 16, 19, 28,
29 NOVEMBRE 2025

SERATA WILLIAM FORSYTHE THE BLAKE WORKS
William Forsythe
Prologue
The Barre Project
Blake Works I

SCOPRI E ACQUISTA

COMPONI LA "TUA" STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2025

Sono disponibili online i Carnet da 3 spettacoli a scelta per l'anno 2025, che offrono la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date, oltre a un risparmio del 10% rispetto ai singoli biglietti.

Con 14 titoli d'opera, 7 di balletto e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2024/2025 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule Carnet – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento. Una soluzione ideale dunque per rispondere a chi cerca titoli specifici o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaligere, ad esempio in caso di trasferta.

I Carnet garantiscono una priorità nella scelta di posti (seconda solamente a quella degli abbonamenti a data fissa) e un'agevolazione del 10% rispetto al costo dei singoli biglietti.

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

Chi volesse combinare per esempio **tre opere o tre balletti**, avrà ora la scelta fra tutti i titoli della prima metà di Stagione (da gennaio a giugno 2025). Dal 15 gennaio 2025 saranno prenotabili anche i titoli della seconda metà di Stagione (da luglio a novembre 2025).

Per gli amanti della musica antica, il **Carnet Barocco** offre in alternativa un percorso tematico fra tutti gli spettacoli di questo repertorio.

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

SCOPRI E ACQUISTA

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘

LA SCALA

LA SCALA

Rivista del Teatro 02/25
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:
Tomo Tomo e Kevin Pedron
con Jacopo Undari
STAMPA: ROTOLITO S.p.A.
EDIZIONE DIGITALE INTERATTIVA:
Ottavio Barbieri · Goodloop

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

COPERTINA: Maquette per *Die Walküre* di David McVicar e Hannah Postlethwaite

01 OPERA ↘

02 BALLETTO ↘

03 CONCERTI ↘

04 RUBRICHE ↘