



# LA SCALA

RIVISTA DEL TEATRO | 01/26



GIORGIO ARMANI  
AKRAM KHAN  
ALEXANDRE KANTOROW  
BEATRICE RANA



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

### FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

### FONDATORI PERMANENTI

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

### FONDATORI SOSTENITORI

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

### FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

---

### SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

---

### PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar  
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

### PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda  
Edison - Esselunga - Gruppo Cimbali - Hearst Italia  
Italmobiliare - Kartell - Mapei - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto  
Salone del Mobile - UBS - Zielinski & Rozen Parfumerie

### SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Castelli S.p.A. - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano  
Freddy - Radiotaxi 028585 - Siemens - STS Communications

---

### ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

---

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

# EDITO RIA LE

di Mattia Palma

Per la Rivista della Scala il 2026 si apre con una nuova veste grafica, più agile rispetto alla versione precedente e pensata anche per accompagnare mesi di programmazione un po' anomali rispetto al solito. Con l'ultima giornata del *Ring* ormai alle porte e la ripresa integrale della Tetralogia prevista per marzo, non sorprende che nel numero di gennaio non si parli di opera. La rincorsa verso la *full immersion* wagneriana che ci attende mette alla prova tutti i reparti della "macchina" Scala e sarà ampiamente raccontata nei prossimi numeri; intanto, cogliamo l'occasione per annunciare una mostra wagneriana visitabile dal 31 gennaio al Museo Teatrale alla Scala. A presentarla è il curatore Giovanni Agosti che, insieme a Margherita Palli, ha scelto di riportarci a un momento di svolta nella storia interpretativa del *Ring*: la Milano degli anni Settanta, quando si incrociarono i destini di Luchino Visconti, Luca Ronconi e Patrice Chéreau, tre registi che hanno cambiato per sempre il modo di guardare al ciclo wagneriano - il primo indirettamente con il film *La caduta degli dei*, il secondo con il primo *Ring* borghese mai concepito e il terzo con il leggendario *Ring* del centenario a Bayreuth.

Se per l'opera l'attesa è tutta rivolta a Wagner, il balletto procede senza interruzioni, con un profluvio di recite esaurite della *Bella addormentata* di Nureyev che ha aperto la Stagione lo scorso dicembre. Un successo celebrato in copertina da uno scatto di Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko che, insieme al resto della Compagnia, torneranno, dopo una tournée in Cina, nel *Gala Fracci*, che quest'anno raddoppia per ricordare insieme i cinque anni dalla scomparsa e i novant'anni dalla nascita di Carla Fracci. Tra le novità più attese spicca il debutto scaligero di Akram Khan, di cui si potrà ammirare il passo a due da *Giselle*: il coreografo ne ha parlato in un'intervista con Francesca Pedroni, raccontando anche il suo incontro con il Corpo di Ballo della Scala. Sul fronte dei concerti, Riccardo Chailly, concluse trionfalmente le recite di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, torna per tre appuntamenti nella Stagione

Sinfonica, oltre che per inaugurare la Stagione della Filarmonica insieme al pianista francese Alexandre Kantorow, intervistato per noi da Luisa Sclocchis. Spazio anche a un'altra giovane pianista già affermata a livello internazionale: Beatrice Rana, che torna alla Scala per inaugurare il ciclo dei recital pianistici raccontando a Luca Ciammarughi in che senso il programma di un concerto possa diventare la fotografia di un preciso momento della sua vita artistica.

La sezione delle rubriche si apre con una versione ampliata di Teatro alla moda di Fabiana Giacomotti su Giorgio Armani, alla cui memoria è stata dedicata la prima della *Bella addormentata*. Più precisamente, l'articolo è dedicato al rapporto tra Armani e l'opera, ambito al quale il grande designer si è avvicinato con interventi mirati, chiamato da registi anche molto diversi tra loro - da Arias a Ronconi - quando serviva un personaggio dallo stile contemporaneo immediatamente riconoscibile. Non costumi, dunque, ma abiti veri e propri: come quelli pensati per Hoffmann o per Oreste nei *Contes d'Hoffmann* e in *Elektra*. In Crossover Daniele Cassandro approfitta di un mese libero dalla stretta attualità della programmazione per rievocare il film a episodi *Aria*, che quando uscì nel 1987 fu poco compreso pur divenendo presto un cult, soprattutto tra gli appassionati di regia e di ardite riletture drammaturgiche, anche grazie alla presenza di nomi come Godard, Altman e Russell. Ha un indirizzo pienamente invernale il contributo di Carlo Lanfossi per Note d'Archivio, dedicato al rapporto tra Ricordi, i suoi compositori e la montagna, mentre Armando Torno segnala un volume su musica e filosofia dedicato a Schopenhauer e Luca Ciammarughi commenta le registrazioni di Maurizio Pollini pubblicate da Deutsche Grammophon. Per le Memorie della Scala di questo mese, Luciana Ruggeri riflette sul rapporto sempre fecondo tra archivi e mostre, elencando i numerosi prestiti effettuati in questo periodo dalla Scala a varie istituzioni nazionali e internazionali. Chiude il numero l'intervista di Carlo Mazzini ad Andrea Giretti, responsabile del Lighting Design della Scala, che racconta i molti aspetti di uno dei lavori più cruciali e meno visibili dello spettacolo.



# LA SCALA

Rivista del Teatro 01/26

Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile: Mattia Palma

Con la collaborazione di: Paolo Besana,  
Lucilla Castellari, Valentina Grassani,  
Davide Massimiliano, Raffaele Mellace,  
Piera Mungiguerra, Luciana Ruggeri,  
Carla Vigevani, Andrea Vitalini

Progetto grafico e impaginazione:

Tribe Communication  
Stampa: Rotolito S.p.A.

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

Copertina:  
Nicoletta Manni e Timofej Andrijashenko  
nella *Bella addormentata nel bosco*  
Fotografia di Brescia e Amisano

## NEWS

Mostra  
**RIVOLUZIONI  
WAGNERIANE A MILANO 5**

## BALLETTO

Spettacolo  
**GALA FRACCI  
QUINTA EDIZIONE 10**

Intervista ad Akram Khan  
**UNA GISELLE  
DEL NOSTRO TEMPO 13**

Tournée  
**IL BALLETTO  
DELLA SCALA  
TORNA A PECHINO 18**

## CONCERTI

Intervista ad  
Alexandre Kantorow  
**IL CUORE RITMICO  
DI PROKOF'EV 23**

Intervista a Beatrice Rana  
**IL RECITAL  
COME AUTORITRATTO 28**

## RUBRICHE

Teatro alla moda  
**GIORGIO ARMANI  
ALL'OPERA 40**

Crossover  
**VIDEO KILLED  
THE OPERA STAR 48**

Note d'Archivio  
**RICORDI  
DI MONTAGNA 52**

Libri  
**IL FILOSOFO  
E LA MUSICA 56**

Dischi  
**POLLINI SENZA  
UN'ULTIMA PAROLA 57**

Memorie della Scala  
**ARCHIVIO  
E MOSTRE 58**

Scaligeri  
**ANDREA GIRETTI 63**

Elaborazione grafica di un bozzetto di Pier Luigi Pizzi per *Siegfried* e di una fotografia della Biblioteca Livia Simoni



# RIVOLUZIONI WAGNERIANE A MILANO

Allestita negli spazi della Biblioteca Livia Simoni, la mostra *La rivoluzione del Ring. Visconti Ronconi Chéreau* ricostruisce un passaggio decisivo nella storia dell'interpretazione wagneriana

di Giovanni Agosti

Ho chiesto a Margherita Palli l'impossibile: fare rinascere la Biblioteca Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala come si presentava negli anni Settanta, quelli in cui - nel Teatro lì accanto - prendeva forma, e che forma, uno sconvolgimento visivo rispetto all'iconografia, ma non solo, del *Ring* di Richard Wagner. Questa è l'idea di partenza: ritrovare, grazie a un artificio scenico, gli spazi di una biblioteca che esiste e che diventa, per un tratto di mesi limitato, quella che era stata. In altre parole, e per i vecchi frequentatori del Museo, riportare il secondo piano dal mondo e dal tempo di Donatella Brunazzi a quelli di Giampiero Tintori, per fare i nomi di chi è e di chi è stato alla testa di quell'istituzione. Da parecchi anni la Biblioteca Simoni, dove sono conservate decine di migliaia di volumi, antichi e moderni, è diventata un arsenale delle apparizioni, in cui si è dispiegato, oltre al talento di Margherita, quello di Pier Luigi Pizzi, in una rilevante sequenza di esposizioni, spesso caratterizzate da significative soluzioni museografiche.

In questo set - per necessità non realistico, dove, per esempio, le librerie non sono più quelle originarie, perché realizzate *ex novo* dopo gli anni (2002-2004) del trasloco del Museo in Palazzo Busca, mentre le attività del Teatro si svolgevano agli Arcimboldi - prende vita, dal 30 gennaio 2026, *La rivoluzione del Ring. Visconti Ronconi Chéreau*, una mostra volta a restituire alla città di Milano un ruolo centrale in un mutamento di prospettiva su uno dei monumenti della cultura ottocentesca dell'Occidente.

In questi ambienti, liberati da pannelli e moquette e ripopolati da tavoli e da sedie, si racconta una vecchia storia, nota per sentito dire, più che per diretta conoscenza, a chi è appassionato, o persino studioso, del mondo dell'Opera. Se ne provano a circoscrivere, con pezze d'appoggio documentarie, gli snodi e gli episodi. E quindi lettere, schizzi, bozzetti, figurini, cartoline, diapositive, fotografie, filmati, programmi di sala e libri, illustrati e no, provando a verificare una modalità espositiva, antica e nuova insieme: la vecchia mostra didattica contaminata con le necessità e le distrazioni e le illusioni del presente, così poco disposto alla sosta

e all'ascolto prolungati. In mezzo a questa selva di materiali documentari eterogenei, appaiono - per incanto e nel loro ingombro tridimensionale - costumi e pezzi di attrezzatura, frutto della fantasia di Pizzi, a cui questa mostra è dedicata dall'affetto dei suoi amici milanesi. La vicenda che si racconta, in una manciata di sale, riguarda una manciata di anni: meno di un decennio. La storia comincia al principio del 1972 quando, in previsione del centenario della prima esecuzione completa del *Ring* a Bayreuth nell'agosto 1876, il Teatro alla Scala decide di produrre una nuova edizione della Tetralogia wagneriana e di affidarne la regia a Luchino Visconti, che nel massimo teatro milanese aveva dato vita ad alcuni prodigi che hanno segnato la storia, mentre il direttore sarebbe stato Wolfgang Sawallisch. Visconti stava da alcuni anni indagando, al cinema, l'ideologia tedesca tra Otto e Novecento; aveva alle spalle *La caduta degli dei*, il cui sottotitolo è, non a caso, *Götterdämmerung*, e *Morte a Venezia* ed era impegnato nella preparazione del *Ludwig*, il ritratto del sovrano bavarese cruciale per la vicenda di Wagner. La malattia che colpisce il regista nel luglio 1972 gli impedisce di realizzare il progetto scaligero, per cui scene e costumi risultavano affidati a Mario Chiari, suo storico collaboratore, già impegnato nel mirabile *Ludwig*. Dopo un *Oro del Reno* d'importazione (era quello di Günther Rennert del 1969, venuto, in fretta e furia, da Monaco), la Scala di Paolo Grassi,

dove la direzione artistica era nelle mani di Massimo Bogianckino, affida a Luca Ronconi, agli esordi di una sconvolgente carriera nel mondo del teatro musicale, la regia del resto della Tetralogia. Da qui, *La Walkiria*, che debutta l'11 marzo 1974, con una battaglia in sala e in piazza tra favorevoli e contrari a quel nuovo approccio storicizzante, in cui gran peso ha la cultura visiva di Pizzi, responsabile di scene e costumi; da qui il *Sigfrido* dell'anno successivo, ma anche il difficile dialogo con Sawallisch, che non capisce il senso dell'operazione, destinata a non essere portata a termine, mentre si sa già che un trentenne francese di genio, reduce da un pianerottolo milanese, alle costole di Grassi, è stato incaricato di allestire a Bayreuth il *Ring* del centenario. Era stato Pierre Boulez a volere - a scatola chiusa e dopo i no di Bergman, Brook e Stein - Patrice Chéreau, con a fianco Richard Peduzzi e Jacques Schmidt, rispettivamente autori di scene e costumi. Anche qui, nel luglio 1976, scontri a non finire e persino minacce di morte per il regista, mentre i quattro spettacoli di Bayreuth rappresentati fino al 1980 diventano rapidissimamente dei classici e delle pietre di paragone. E così, dopo che, nel 1975, Bogianckino ha preso in mano il Teatro Comunale di Firenze, quanto Ronconi e Pizzi avevano inventato, tra mille contrasti, alla Scala può essere ripreso e concluso, tra il 1979 e il 1981: e stavolta - con la complice direzione musicale di Zubin Mehta - sono consensi e trionfi.

TEATRO ALLA SCALA

# La rivoluzione Visconti Ronconi Chéreau del Ring

Museo Teatrale  
alla Scala

largo Ghiringhelli 1 - piazza Scala

31 gennaio  
3 maggio 2026

www.museoscala.org

Main Partner e Orologio Esclusivo  
del Museo Teatrale alla Scala

ROLEX

Partner della mostra

LA CIBALI MU MAC

Partner tecnologico

SAMSUNG



# BALLETTO



Fotografia di Leddi e Masanti

Carla Fracci, 1985

# GALA FRACCI QUINTA EDIZIONE

Prosegue il tributo della Scala e dei suoi artisti a Carla Fracci, che è stata e rimane una figura cardine della storia della danza, fonte di ispirazione per generazioni di giovani, non solo nel mondo del balletto. Il direttore Frédéric Olivieri porta avanti la tradizione istituita nel 2022 da Manuel Legris, per celebrare la danza e il balletto nel nome di questa grandissima stella. Sulla scia del tutto esaurito delle precedenti edizioni, l'appuntamento raddoppierà (31 gennaio, 3 febbraio): nell'anno che coincide con i 5 anni dalla scomparsa e con i 90 anni dalla nascita di Carla Fracci, saranno due le date in cui omaggiare il suo mito attraverso lo smisurato e ricchissimo repertorio dei suoi ruoli d'elezione e dei balletti da lei interpretati, che rivivranno attraverso il Corpo di Ballo, i Solisti, i Primi ballerini, le nostre Étoile e gli ospiti internazionali. Tornano alla Scala (il 3 febbraio) Marianela Nuñez, stella del Royal Ballet e, il 31 gennaio, Jacopo Tissi, primo ballerino del Dutch National Ballet; sarà invece un debutto sul nostro palcoscenico il 31 gennaio per Maia Makhateli, prima ballerina al Dutch National Ballet, e su entrambe le recite per Patricio Revé, già primo ballerino del Queensland Ballet e del Balletto Nazionale di Cuba, guest internazionale che a maggio ha debuttato anche al Royal Ballet. L'Orchestra del Teatro alla Scala sarà diretta da Kevin Rhodes e per confermare il *fil rouge* tra Scuola e Compagnia il programma vedrà impegnati anche gli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala, nel *Défilé* iniziale.

Il grande repertorio verrà celebrato con il virtuosismo dei grandi *pas de deux*: del *Corsaro* di Petipa, di *Don Chisciotte* e della *Bella addormentata* di Nureyev. Purezza classica e grande abilità tecnica, nel ricordo delle grandi ballerine italiane protagoniste di questi memorabili balletti al loro indimenticabile passaggio nei Teatri Imperiali, come Carlotta Brianza, Carolina Rosati, Pierina Legnani, che la stessa Fracci ha omaggiato interpretandole nel balletto *Splendori e miserie di celebri allieve*

*della Scuola di Ballo dell'Imperial Regio Teatro alla Scala di Milano* (1984). Un repertorio che vive attraversando gli anni, le mode, gli stili coreografici, le letture, fedeli alla tradizione o innovative, e interpretazioni che, come nel caso di Carla Fracci, consegnano alla storia questi personaggi. Prima fra tutte *Giselle*, che non smette di ispirare e di sorprendere per le tematiche universali e dunque sempre attuali. Akram Khan è uno degli artisti di danza più celebri e rispettati dei nostri giorni e in 25 anni ha creato un corpus di opere che ha contribuito in modo significativo alle arti nel Regno Unito e all'estero. In una produzione acclamata, ha rivisitato il più grande balletto romantico e la sua storia di amore, tradimento e redenzione: per la prima volta alla Scala all'interno del Gala Fracci potremo ammirare il passo a due del secondo atto della sua *Giselle*.

Ballerine immortali ma anche figure femminili, donne di umanissima drammaticità, magistralmente vissute e interpretate dalla Signora Fracci, eroine della letteratura come Tat'jana di Puškin nel capolavoro di John Cranko *Onegin* (in scena il travolgente passo a due dello specchio) o *Francesca da Rimini*, che dalle pagine del V canto dell'*Inferno* dantesco ha ispirato libretti, tragedie, partiture, autori di ogni campo. Mario Pistoni ne crea un balletto sulle musiche di Čajkovskij, di cui vedremo il momento più denso e simbolico, in cui Paolo cerca di ricondurre Francesca verso il marito Gianciotto Malatesta, per poi arrendersi entrambi all'amore travolgente che li sovrasterà. Modernità, dunque, di Carla Fracci che ogni volta stupisce, e che ne fa interprete delle più acclamate firme del Novecento. Fra queste, non si può non ricordare Maurice Béjart, che la volle nel 1998 per la sua creazione *L'Heure Exquise* da Samuel Beckett, ma pochi forse sanno che la volle anche nel suo *Boléro* per le recite del 1977 all'Arena di Verona. Sarà Roberto Bolle a ricordare questo speciale momento sul tavolo rosso, attorniato dagli artisti del Balletto scaligero.



Carla Fracci in *Francesca da Rimini*, coreografia di Mario Pistoni, 1971



# UNA GISELLE DEL NOSTRO TEMPO

Per Akram Khan *Giselle* incarna empatia e perdono. Nell'edizione 2026 del Gala Fracci si vedrà per la prima volta sul palcoscenico della Scala il passo a due della sua versione

## Intervista ad Akram Khan di Francesca Pedroni

Una *Giselle* immigrata, operaia in una fabbrica di tessuti che è stata chiusa. Un'emarginata volitiva in mezzo a una comunità di povera gente, eppure così fremente e comunicativa nella gestualità del corpo a contrasto con la siderale alterigia dei ricchi proprietari della fabbrica che vivono al di là di un altissimo muro. Muore anche lei di dolore alla fine del primo atto, come tutte le *Giselle* della storia del balletto e della danza, con Albrecht che la tradisce e che pur tuttavia la ama e sarà riamato da lei anche in un aldilà straziante. Un luogo sinistro, la fabbrica fantasma dove tante operaie sono morte e dove ora chiedono vendetta: Willi che marca il territorio battendo le punte come coltelli sul pavimento livido. Non portano candidi tutù, ma sottovesti con l'orlo a brandelli, capelli sciolti, in mano un'asta di

ferro che ferisce più di un pugnale.

È la *Giselle* di Akram Khan, coreografo internazionale tra i maggiori, cresciuto a Londra, origini familiari dal Bangladesh, scelto ragazzino da Peter Brook per il suo *Mahabharata*, fondatore venticinque anni fa della Akram Khan Company, un linguaggio del corpo che è un impasto magnetico del kathak, antica danza classica dell'India del Nord e forma di storytelling dagli inconfondibili movimenti delle mani, con la danza contemporanea occidentale. Un artista con collaborazioni a tutto campo da Juliette Binoche a Sylvie Guillem, da Anish Kapoor a Ben Frost.

A spronare il suo lavoro un credo fatto da cinque parole chiave, da sempre ispiratrici: coraggio, curiosità, cura, collaborazione, connessione. Una danza che si propone di esplorare il non familiare, di evitare il compromesso, di raccontare storie avvincenti e rilevanti con integrità. Creazione nata per l'English National Ballet, la *Giselle*

di Akram Khan festeggia a metà gennaio i suoi dieci anni di vita, tornando in scena al London Coliseum di Londra. Con il Gala Fracci Akram Khan è alla sua prima scaligera: della sua *Giselle*, salutata nel 2016 dalla stampa internazionale come rivisitazione sensazionale dell'iconico balletto romantico del 1841, nonché foriera di riflessioni su temi sociali drammatici come sfruttamento e disegualianza, presenta il potente passo a due tra Giselle e Albrecht dal secondo atto. Un addio sofferente, prima della sparizione eterna di Giselle, uno strappo all'ultimo soffio vitale.

**FP** Un legame nel tempo unisce la sua *Giselle* a quella di Carla Fracci. Lei ha creato la sua versione per l'English National Ballet su commissione di Tamara Rojo, che è stata anche la sua prima interprete di Giselle. Nell'estate del 1959, quando la Compagnia si chiamava ancora London Festival Ballet, Anton Dolin, allora Direttore artistico dell'ensemble, volle a tutti i costi che la ventitreenne Carla Fracci volasse da Milano a Londra per ballare *Giselle* dopo Alicia Markova. Fu un successo. Dolin paragonò Fracci a una indimenticabile Giselle del passato, Olga Spessivtseva. Fracci pianse. "Quella sera - ricorda l'artista nella sua biografia - comincio il mio viaggio per il mondo con Giselle aggrappata all'anima per sempre". Perché, a suo avviso, il personaggio di Giselle è una figura ancora oggi così ispiratrice? Anche la sua *Giselle* mi sembra si aggrappi all'anima di chi la interpreta.

**AK** Il personaggio di Giselle è sacro per tanti motivi,

specialmente al giorno d'oggi, perché incarna le qualità più importanti dell'umanità: l'empatia e il perdono. E nel mondo attuale, in cui si vive sempre più ignari del valore più alto del corpo e dello spirito, Giselle può essere un faro che ci ricorda cosa significa essere umani.

**FP** C'è qualche elemento della interpretazione di Fracci o di altre stelle del balletto classico che è stato di riferimento nel processo di lavoro sulla sua *Giselle*?

**AK** Non ho utilizzato altre versioni classiche di *Giselle* come riferimento di partenza. Tra le mie fonti ispiratrici c'è però la *Giselle* di Mats Ek. Mi ha spinto verso la scoperta della mia visione personale. La sua versione mi ha dato il coraggio di far emergere la mia voce all'interno dell'eredità di *Giselle*.

**FP** Al Gala Fracci lei porta il passo a due tra Giselle e Albrecht del secondo atto, che nel balletto completo è seguito dallo sguardo spettrale di Myrtha. Ci sarà anche lei in scena? È un passo a due di grande intensità coreografica e interpretativa.

**AK** In questa fase di preparazione non sono ancora del tutto sicuro che Myrtha sarà presente al Gala, tuttavia spero vivamente che riusciremo a includerla nel *pas de deux*, perché lei svolge un ruolo fondamentale nell'allontanare Giselle dall'ascolto del proprio cuore.

**FP** Cosa richiede ai danzatori questo pezzo?

**AK** Per trovare in sé una sorta di autenticità, i prota-



A PAGINA 12

Ivana Bueno e Francesco Gabriele Frola interpretano Giselle e Albrecht nella *Giselle* di Akram Khan

SOPRA

Akram Khan incontra la Compagnia scaligera

gonisti devono sempre ricordare che, quando si accostano a un personaggio, il processo di lavoro deve partire dalla loro stessa esperienza umana. Devono cercare il ruolo dentro di sé, non all'esterno, perché sarà quando imparano ad abbandonarsi a questo approccio che smetteranno di "interpretare" il personaggio per "diventare" il personaggio.

**FP** È la prima volta che un estratto di un suo lavoro arriva al Teatro alla Scala. Il suo stile coreografico, tra danza contemporanea e kathak, incontra in *Giselle* anche la tecnica classica, con quelle punte taglienti usate nel secondo atto delle Willis. Come è stato il suo primo incontro con i ballerini scaligeri?

**AK** È stato meraviglioso lavorare con i ballerini classici della Scala. Sono dediti al loro lavoro, talentuosi e, soprattutto, curiosi. Senza curiosità, l'arte morirebbe. Quindi nutro grandi speranze che i ballerini della Scala riescano a mantenere viva la loro arte mettendola costantemente in discussione.

**FP** Nel passo a due, come in tutto il balletto, la musica originale di Adolphe Adam si percepisce come un'eco tematica all'interno di una partitura originale

elaborata da Vincenzo Lamagna, autore anche del sound design, e orchestrata da Gavin Sutherland. Quali gli elementi portanti di questa riscrittura?

**AK** Volevamo creare una *Giselle* in cui l'essenza della partitura originale ci perseguitasse attraverso la versione musicale di Vincenzo. In modo a volte nascosto, a volte evidente, l'originale di Adam è presente come un fantasma all'interno della nuova versione. Devo dire che Vincenzo Lamagna è riuscito davvero a trovare un equilibrio tra passato e presente.

**FP** Lei hai dato un nuovo volto a *Giselle*, eroina di una comunità di emarginati, una revisione della storia che ci porta dentro il nostro tessuto sociale in una storia di sfruttamento e diseguaglianza. Il balletto può essere quindi un'occasione per riflettere sul nostro tempo?

**AK** Credo che il balletto ma in generale tutta l'arte rifletta il tempo in cui è stata creata. Non c'è modo di sfuggirvi. Anche se si cerca di realizzare un'opera che non rifletta il proprio tempo, l'atto stesso, la resistenza a collegarla al proprio tempo, rivela senza scampo il periodo in cui si sta vivendo.

# GALA FRACCI

## QUINTA EDIZIONE

31 GENNAIO | 3 FEBBRAIO 2026

Primi ballerini, Solisti e Artisti  
del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Artisti ospiti **Marianela Nuñez, Maia Makhateli**

**Roberto Bolle, Patricio Revé, Jacopo Tissi**

Orchestra del Teatro alla Scala

Direttore **Kevin Rhodes**

Con la partecipazione degli allievi della Scuola di Ballo  
dell'Accademia Teatro alla Scala

*Défilé* (musica Richard Wagner)

da *Il corsaro*  
(coreografia Marius Petipa - musica Riccardo Drigo)

da *Francesca da Rimini*  
(coreografia Mario Pistoni - musica Pëtr Il'ič Čajkovskij)

da *La Bella addormentata nel bosco*  
(coreografia Rudolf Nureyev - musica Pëtr Il'ič Čajkovskij)

da *Giselle*  
(regia e coreografia Akram Khan -  
musica Vincenzo Lamagna da Adolphe Adam)

da *Onegin*  
(balletto di John Cranko - musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij)

da *Don Chisciotte*  
(coreografia Rudolf Nureyev - musica Ludwig Minkus)

*Boléro*  
(coreografia Maurice Béjart - musica Maurice Ravel)

DATE

Sabato 31 gennaio 2026 | ore 20 |

Prima rappresentazione - Turno Prime Balletto

Martedì 3 febbraio 2026 | ore 20 |

Fuori abbonamento

PREZZI

da € 10 a € 215

[www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)

# IL BALLETO DELLA SCALA TORNA A PECHINO

Dal 21 al 25 gennaio la Compagnia è di nuovo al National Centre for the Performing Arts con *Don Chisciotte* di Nureyev e *Serata William Forsythe / The Blake Works*, per una tournée che celebra vent'anni di presenza scaligera in Cina

A vent'anni esatti dalla prima tournée in assoluto della Scala in Cina, avvenuta proprio con il Corpo di Ballo, e a due anni dalla più recente trasferta in Cina, la Compagnia torna al National Centre for the Performing Arts (NCPA) di Pechino, dove dal 21 al 25 gennaio si esibirà sul palcoscenico dell'Opera House, dalla capienza di oltre 2200 posti, con due balletti mai portati prima nella Capitale cinese: *Don Chisciotte* e *Serata William Forsythe / The Blake Works*. Cinque le rappresentazioni, due le produzioni in scena, per questa che è la settima tournée del Balletto della Scala in Cina, dopo il 2006, Anno dell'Italia in Cina, con 11 recite a Hong Kong, Tianjin, Pechino e Shanghai, il 2014 a Hong Kong, il 2016 a Tianjin, Shanghai e Canton, il 2018, con due produzioni, un mese di tour e un totale di 15 rappresentazioni in due piazze ormai consolidate, Shanghai e Tianjin e due nuove città, Xi'an e Macao, nel 2019 a Pechino e nel 2024 a Hong Kong e Shanghai. Di nuovo su

invito di Wu Promotion, l'organizzatore di alcune delle più recenti trasferte in Cina, questa nuova tournée segna il terzo ritorno a Pechino, nei 20 anni dalla prima visita del Balletto scaligero nella Capitale.

Le produzioni scelte per questo ritorno a Pechino sono esemplari della varietà del repertorio e della versatilità degli artisti scaligeri: ad aprire le recite dal 21 al 23 gennaio *Don Chisciotte* di Rudolf Nureyev, cavallo di battaglia della Compagnia scaligera fin dal 1980, quando il celebre balletto entrò in repertorio proprio con Nureyev protagonista accanto a Carla Fracci, e che tornerà in scena alla Scala nel corso della nuova Stagione di Balletto. Con la sua frizzante energia e i caldi colori dell'allestimento di Raffaele Del Savio e Anna Anni, trasporterà il pubblico con freschezza, allegria, virtuosismi e ricchezza coreografica in una Spagna affascinante, tra danze di gitani, fandango, matadores,

mulini a vento e il candore sospeso del giardino delle Driadi. Una storia d'amore e una serata di scoppietante danza, scintillante e piena di temperamento, con divertenti ruoli comprimari e virtuosistici ruoli principali, sulla immediata musica di Minkus, eseguita dalla Symphony Orchestra of the National Ballet of China, sotto la direzione di Valery Ovsyanikov. E per consolidare ulteriormente il rapporto con le realtà artistiche del Paese ospitante, che è una delle prerogative e delle più interessanti esperienze delle tournée scaligere, oltre all'Orchestra saranno coinvolti anche giovani allievi delle scuole di danza locali, in scena assieme ai ballerini scaligeri nei vari momenti previsti dalla produzione (in particolare il "teatrino" del secondo atto).

Il 24 e 25 gennaio sarà la Scala a portare per la prima volta in Cina *Serata William Forsythe / The Blake Works*, che nel 2023 ha visto il Balletto scaligero diventare

parte dello sviluppo creativo del grande coreografo. A coronamento del suo progetto di esplorazione nel tessuto musicale del compositore britannico James Blake, iniziato nel 2016, William Forsythe ha infatti destinato nel 2023 al Balletto scaligero la prima versione completa di questo lavoro. Una nuova avventura creativa, una completa immersione nello stile di Forsythe che ha portato in scena le architetture coreografiche di *Prologue*, *The Barre Project* e *Blake Works I*. Questa produzione vedrà la Compagnia rinnovare in scena lo straordinario entusiasmo del debutto e della ripresa di pochi mesi fa caratterizzato da un profondo senso di libertà, dinamismo e gioia nel superamento dei propri limiti che tutti gli artisti riconoscono nel lavoro fatto con Forsythe.

SOPRA  
National Centre for the  
Performing Arts a Pechino





# CONCER TI

Fotografia di Brescia e Amisano



Beatrice Rana



Alexandre Kantorow

# IL CUORE RITMICO DI PROKOF'EV

Il pianista francese racconta il suo Prokof'ev, in programma insieme a Riccardo Chailly per l'inaugurazione della stagione della Filarmonica. Si parla dell'importanza del gesto tecnico, dei riferimenti alle grandi interpretazioni e del dialogo con i direttori

**Intervista ad Alexandre Kantorow  
di Luisa Sclocchis**

È il raffinato pianismo di Alexandre Kantorow a inaugurare, il 19 gennaio, la quarantaquattresima Stagione della Filarmonica della Scala. Una data che segna il debutto del virtuoso francese degli ottantotto tasti, interprete del *Concerto* n. 3 in do maggiore op. 26 per pianoforte e orchestra di Sergej Prokof'ev, con la compagine orchestrale scaligera sotto la guida del suo direttore principale Riccardo Chailly. Ma anche il suo ritorno al Piermarini dopo l'apprezzato recital del novembre 2024. Virtuoso dal fascino poetico, Kantorow entra a pieno titolo nell'Olimpo del pianismo internazionale quando, nel 2019, a soli 22 anni, è il primo francese

a vincere la medaglia d'oro al Concorso Čajkovskij e il Grand Prix, precedentemente assegnato solo tre volte nella storia del Concorso. È inoltre vincitore del Gilmore Artist Award 2024, il più giovane pianista e il primo artista francese a ricevere questo prestigioso riconoscimento. Il suo impegno con la Filarmonica e Chailly prosegue dal 16 al 22 marzo con la tournée primaverile, che farà tappa in Lussemburgo, ad Amburgo, Eindhoven, Anversa, Parigi e Vienna.

**LS** Un debutto, quello con la Filarmonica della Scala, che la vede interprete di un caposaldo del repertorio pianistico del Novecento, il *Concerto* n. 3 di Prokof'ev. Qual è il suo rapporto con la musica di questo grande compositore russo?

**AK** Penso che Prokof'ev sia un compositore molto interessante e non mi riferisco solo ai suoi concerti. È campione del grande virtuosismo, ovviamente, ma anche uno dei più sensibili e lirici. Alcune delle sue melodie sono davvero tenere. In questo concerto troviamo un equilibrio molto interessante tra una sorta di folklore, di stile fiabesco e tradizionale, e il nuovo mondo modernista dell'industria, delle macchine. L'orchestra ha grande rilievo poiché contribuisce in maniera determinante a creare l'atmosfera e i colori. Insomma, si tratta di un pezzo in cui il pianoforte e l'orchestra procedono insieme.

**LS** Parliamo della scrittura pianistica di Prokof'ev, dell'estetica di questo lavoro e delle difficoltà tecniche che presenta...

**AK** È un concerto piuttosto difficile da affrontare all'inizio perché, a differenza di quanto avviene per molti compositori romantici - che in un certo senso concepiscono una parte pianistica più tradizionale con il basso, la melodia e l'armonia -, qui troviamo molte figurazioni parallele e passaggi acrobatici. Insomma, gran parte del processo di apprendimento nel caso di questa scrittura sta nel trovare il gesto, la diteggiatura e il movimento giusti. Occorre molto tempo, da principio sembra strano, ma una volta trovato tutto que-

sto, individuate le relazioni nell'armonia e compresa la struttura, tutto diventa più facile.

**LS** Si tratta di un concerto di cui esistono svariate registrazioni dei "mostri sacri" del passato, ma non solo: quali sono quelle di riferimento per lei?

**AK** Penso che la carriera di Martha Argerich sia strettamente legata a questo concerto. Lo suonava da giovanissima e ogni decennio è uscita una sua nuova registrazione dal vivo. Insomma, per lei è davvero qualcosa di naturale e istintivo. Ma lo ascolto anche suonato dallo stesso Prokof'ev. Esiste una sua registrazione molto interessante, anche se potrebbe trattarsi di una testimonianza non totalmente affidabile: le scelte agogiche propendono per tempi decisamente rapidi, ma non sappiamo se questo fosse dettato dall'esigenza di allora di registrare un grande pezzo di musica in una durata discografica relativamente breve (non oltre 30 minuti). Di sicuro, ascoltando Prokof'ev, non si ha la sensazione che si tratti di un concerto "percussivo".

**LS** "Questione di tempi", come si suol dire...

**AK** Sì, ad esempio la versione di Pletnev, che ho ugualmente ascoltato molto, presenta un tempo piuttosto dilatato e un senso ritmico incessante, come una sor-



“Il pubblico della Scala ha qualcosa che apprezzo molto, e mi ricorda quello russo: le persone sono molto oneste e spontanee, così come lo è la loro reazione alla musica”

ta di battito cardiaco che non si ferma mai. Qualcosa che, indubbiamente, favorisce la comprensione. Una maniera molto moderna di suonare in cui emergono i vari strati della struttura musicale, dal solista agli altri strumenti, ma in cui il ritmo procede inarrestabile.

**LS** Lei è stato protagonista del *Concerto n. 3 di Prokof'ev* sotto la guida di diversi direttori. Cosa le ha lasciato ognuna di queste esperienze?

**AK** L'ho suonato per la prima volta qualche mese fa con Aziz Shokhakimov a Strasburgo. Lui ha la capacità particolare di “costruire” i suoni e restituire l'orchestrazione in una maniera quasi “espressionista”, in cui i limiti sono spinti fino all'estremo. Un'interpretazione sicuramente molto coinvolgente per il pubblico che è piaciuta anche a me. Poi, con la Philharmonia Orchestra e Marin Alsop a New York, è stata un'esperienza fantastica. Lei trasmetteva calma, equilibrio e fluidità, come se la musica scorresse senza fermarsi mai. Come se l'“onda” ti sostenesse senza farti cadere, una bellissima sensazione. Mentre Karina Canellakis, a San Francisco, ne ha proposto una lettura energica ed elettrizzante. Ed è stato incredibile come in pochissimo tempo sia riuscita a realizzare tanti cambiamenti. È stata una performance

in cui mi sono davvero abbandonato. All'inizio avevo idee abbastanza precise, un po' preconcepite, sull'interpretazione e sulle scelte musicali, ma suonando con lei ho capito che dovevo lasciarmi andare e proporre qualcosa, sul momento, che potesse liberare la musica.

**LS** Alcuni interpreti testimoni della “scuola pianistica russa”, tra cui Viktoria Postnikova, pongono l'accento sulla sua specificità. Cosa ne pensa da interprete francese che affronta queste pagine?

**AK** Credo sia vero. In particolare per Viktoria Postnikova che conosce benissimo Prokof'ev. La sua registrazione del *Primo Concerto*, realizzata col marito, Gennadij Roždestvenskij, è davvero una tra le più incredibili esistenti. Penso che si tratti di una scuola molto particolare che è riuscita a preservare la sua tradizione. Tanto che perfino per i “grandi” come Richter o Gilels si riconosce prima di tutto l'appartenenza alla scuola russa in quanto allievi di Neuhaus, cosa che ha permesso loro un collegamento diretto con Rachmaninoff o con Prokof'ev. Inoltre, nella musica russa ha incredibile importanza il senso della melodia e, di conseguenza, il canto. Insomma, generalizzando, la musica francese, soprattutto quella tardo romantica,

era più ossessionata dall'aspetto armonico mentre quella russa più da quello melodico. A tutto questo si aggiunge l'elemento del folklore: le campane sono molto presenti nella musica russa, così come la danza. Credo di essere stato abbastanza fortunato, perché i due insegnanti che mi hanno formato in Francia erano russi. Così, anche se non sono mai stato in Russia prima dei 18/19 anni, conoscevo già il repertorio e un po' degli elementi di quella scuola, come l'uso del peso del corpo e l'estetica dei suoni.

**LS** Il suo vero e proprio debutto al Teatro alla Scala è avvenuto in recital, il 19 novembre 2024: ricordi di questa esperienza?

**AK** È un luogo che appare molto legato alla sua storia. Adoro la grande cura nel conservare aspetti che evocano il passato, come le locandine di tempi andati perfettamente conservate. Un luogo certamente vivo grazie alla musica, ma in cui sono quasi percettibili i fantasmi di una volta. Inoltre il pubblico ha qualcosa che apprezzo molto, e mi ricorda quello russo: le persone sono molto oneste e spontanee, così come lo è la loro reazione alla musica. E sono molto a loro agio nel mostrarlo. Insomma, ho avuto la sensazione di trovarmi in una sorta di luogo magico che, oltre a permet-

termi di aprirmi, mi ha trasmesso una dose extra di energia ed emozione.

**LS** Rivolgendo lo sguardo al passato, agli albori: nato in Francia in una famiglia di musicisti, suo padre è il violinista e direttore d'orchestra Jean-Jacques Kantorow e anche sua madre è violinista. La sua scelta tuttavia è caduta sul pianoforte...

**AK** In realtà ho iniziato con il violino, ma ero troppo pigro. Non avevo la pazienza necessaria per imparare a suonarlo “come si deve”. Volevo risultati immediati. Avevamo un pianoforte a casa, così ho iniziato subito a imparare e divertirmi. Mi è piaciuto, credo, il rapporto immediato con quel “linguaggio”. Imparare a leggere gli spartiti e poter avere ogni nota sulla pagina tradotta direttamente sulla tastiera. Una sorta di “gioco” al pianoforte che mi piaceva molto. Lentamente tutto si è evoluto sempre un po' di più, ma l'amore per la musica è nato davvero attraverso la lettura a prima vista. Poi ho avuto buoni insegnanti che mi hanno fatto capire quali fossero le possibilità dell'interprete.

# IL RECITAL COME AUTORITRATTO

La pianista si racconta attraverso i suoi recital, in cui i programmi devono riflettere il mondo che cambia e il percorso interiore dell'interprete: una riflessione sul tempo, sullo studio e sul confronto con i capolavori

**Intervista a Beatrice Rana  
di Luca Ciammarughi**

Dopo il grande successo del recital del 2024 con musiche di Mendelssohn, Brahms e Ravel, Beatrice Rana torna nella serie "Grandi Pianisti alla Scala" il 23 gennaio, con una selezione dalla Suite *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev, il Secondo Libro delle *Études* di Debussy, parte della Suite dallo *Schiaccianoci* di Čajkovskij nell'arrangiamento di Pletnev e, ancora di Prokof'ev, la *Sesta Sonata*. Sarà poi solista nel *Concerto* in sol di Ravel il 28 febbraio, per la serie "Orchestra ospiti", con la Česká Filharmonie diretta da Semyon Bychkov. La fama internazionale non ha intaccato l'umiltà della pianista salentina, che di anno in anno mostra una saggezza sempre più esemplare nel modo di conciliare carriera e pura devozione verso la musica.

**LC** Come ha concepito questo recital?

**BR** Il processo della creazione di un recital è ciò che amo e al contempo detesto maggiormente. Non mi basta che il programma di un recital sia coerente in sé, ma voglio anche che sia una fotografia di chi sono io in quel momento. Ho sempre cercato di fare un solo programma di recital all'anno, e questa lunga convivenza porta con sé spunti e riflessioni che vanno al di là del fatto puramente musicale. Avendo la fortuna di "abitare il mondo", non posso far finta che il mondo non sia cambiato negli ultimi anni: nonostante per me si sia allargato in termini di concerti, in realtà si è ristretto a causa dei conflitti. Ho sentito quindi la necessità di trovare una pagina che raccontasse i conflitti in maniera eloquente: ho scelto la prima delle Sonate "di guerra" di Prokof'ev, la n. 6 del suo catalogo, una pagina che avevo già affrontato anni fa e su cui sono tornata ora con uno sguardo diverso. Ho poi voluto creare un contrasto, proponendo come altro grande lavoro il Libro II delle *Études* di Debussy, in cui il compositore francese rende il genere



“La giovinezza ha un aspetto che poi si perde, la sfrontatezza. Nell’età adulta c’è più consapevolezza, ma ci sono anche maggiori sovrastrutture mentali”

dello studio in maniera onirica. Siamo di fronte a una selva di simboli: è come se l’interprete si svegliasse da un sogno e cercasse poi di collegarli, di dare a questi segni un senso. In questa dimensione di sogno c’è qualcosa che sembra toccare la poesia dell’infanzia, le libere associazioni di idee che spesso i bambini fanno. Come cornice a questi due grandi lavori ho scelto due piccole selezioni da due balletti: c’è l’aspetto fiabesco, certo, che contrasta con quello bellico, ma c’è anche l’aspetto conflittuale dei clan rivali dei Capuleti e Montecchi. Si tratta di una guerra familiare, ma il risultato è lo stesso: la morte di innocenti.

**LC** Nel programma c’è anche un equilibrio fra musica assoluta (gli Studi, la Sonata) e musica legata esplicitamente a un’azione ballettistica e quindi “a programma”. Ha fatto però riferimento a un Debussy simbolista: secondo lei è possibile che le Études rimandino a una narrazione, in modo certo larvato ma forse non così lontano da quanto avviene nei Préludes?

**BR** È una domanda che mi sono già fatta con un altro autore, ovvero con Chopin, in particolare nelle Études op. 25. In quel caso mi sono chiesta: “Perché io devo

trattare questa musica in maniera diversa rispetto ai Préludes op. 28?”. Ci sono dei Préludes anche più difficili tecnicamente delle Études, ma si rischia spesso di adottare due approcci diversi, come se nello Studio il lato tecnicistico dovesse essere ostentato. Nel caso di Debussy, il trattamento degli Studi come pagine di pura musica è quanto mai evidente, soprattutto nel Secondo Libro. Forse solo l’ultimo Studio fa eccezione, ma in generale si tratta di pagine che vogliono evocare qualcosa, non certo rimanere astratte.

**LC** Fin da giovane ha affrontato capisaldi del repertorio, anche discograficamente (penso a un *Gaspard de la Nuit* nel lontano 2013 o recentemente le *Variazioni Goldberg* di Bach). Maurizio Pollini in un’intervista sostenne che è giusto affrontare questi capolavori, perché “è da giovani che si è più in contatto con l’Assoluto”. Cosa ne pensa?

**BR** Questo è un grande dilemma. Io spesso sogno con grande intensità di arrivare a quel giorno in cui mi sentirò in grado di suonare Schubert sul palcoscenico. Può sembrare quasi ridicolo: io ho quasi 33 anni e Schubert a 31 anni era già morto. Ma la questione non è anagrafica. È successo naturalmente anche il con-

trario: mi sono trovata molto giovane a contatto con pagine nate alla fine della vita del compositore. Per questo non ho mai amato, per esempio nelle masterclass, sentirmi dire “è troppo presto per te”. Da giovani - ma direi per tutta la vita - non è solo importante capire il brano, ma anche capire se stessi attraverso la musica che si suona. Fin dai primi anni. Inoltre, a mio avviso è meglio prendere confidenza il prima possibile con i grandi capolavori: più si aspetta, più si ritarda il processo conoscitivo di pagine che hanno bisogno di tempo per essere comprese. In definitiva, la frase di Pollini mi trova d’accordo: la giovinezza ha un aspetto che poi si perde, la sfrontatezza. Nell’età adulta c’è più consapevolezza, ma ci sono anche maggiori sovrastrutture mentali.

**LC** Lei è un esempio di pianista davvero “contemporanea”, perché riesce a conciliare la carriera solistica internazionale con un contributo attivo alla vita culturale, in particolare in termini di direzione artistica: ha fondato nel 2017 nella sua Lecce il festival *Classiche Forme*, è poi divenuta Direttrice artistica dell’Orchestra Filarmonica di Benevento e, da quest’anno, Consulente artistica per la musica al Festival di Spoleto. Come vive questa duplice dimensione?

**BR** Non so se definire questa dimensione “contemporanea”. Sono cresciuta leggendo i diari di Casa Schumann: la coppia Robert-Clara mi ha sempre affascinato. Robert non si limitava certo a comporre e Clara non si limitava a studiare per i concerti. Erano entrambi parte attiva della vita musicale, in molteplici modi. Queste opportunità di lavorare con altre persone per me sono anche un antidoto alla solitudine immensa legata al mestiere del pianista concertista solista, una sorta di oasi. Curare una programmazione, inoltre, è un’estensione del mio essere musicista. E poi, adoro ascoltare musica: quando sono a casa, a Roma, vado a quasi tutti i concerti che ci sono in città.

**LC** A proposito di solitudine, anche la musica da camera è un importante antidoto?

**BR** Sì. Io ho vissuto fin da subito la musica come qualcosa che si faceva a casa, insieme, visto che i miei genitori sono musicisti e anche mia sorella minore. Per me, lato privato e lato musicale si fondono, e forse anche per questo il mio compagno è un musicista, con il quale posso suonare e parlare di musica.

**LC** Alcuni pianisti, per esempio Lucas Debargue,

stanno evidenziando il rischio di museificazione della musica classica, legato alla dinamica del “valutare” invece che “vivere” l’avvenimento musicale. Il faro è puntato per esempio su critica musicale e concorsi. E i social network ingigantiscono certe dinamiche, come è avvenuto recentemente allo “Chopin” di Varsavia, molto dibattuto.

**BR** Sì, i social oggi amplificano tutto in una maniera un tempo impensabile. Sono contenta di avere fatto i concorsi più di dieci anni fa: se allora era faticoso, oggi è quasi una tortura, a causa dell’esposizione mediatica. Chi vince è sottoposto a una pressione mostruosa, costretto com’è a essere all’altezza del proprio trionfo. Quando, molto giovane, decurtai la lista dei concerti-premio del “Van Cliburn”, fui quasi accusata di aver fatto il Concorso senza poi valutare le conseguenze. Ma la verità è che il rischio, oggi più che mai, è che i vincitori vengano trattati come macchine da soldi. I concorsi non possono essere una fabbrica. Già Maurizio Pollini - ed eravamo nel 1960! - sentì la necessità di fermarsi per un po’ e continuare a studiare dopo aver vinto lo “Chopin”. Un concorso può essere un punto di partenza per una carriera che ci si augura il più longeva possibile.

**LC** Com’è cambiato il suo modo di affrontare il rapporto fra studio e intensa vita concertistica?

**BR** Ci sono stati alcuni anni difficili a causa della mole di repertorio. Oggi ho capito che il problema non è tanto la quantità di concerti, ma l’organizzazione. Fare una tournée di dieci recital in un lasso di tempo concentrato è più semplice che mischiare nello stesso periodo recital, concerti con orchestra, programmi cameristici. Per me è sempre stato sacro il periodo di riposo, che io dedico allo studio - sin dai vent’anni: almeno un mese invernale e uno estivo. L’ideale sarebbe arrivare a un 50% di tempo passato a casa e 50% in viaggio per concerti.

**LC** Parliamo di interpretazione. Oggi alcuni musicisti mettono in discussione l’idea che l’interprete sia un “servo” del compositore e ritornano a una concezione più soggettivista e creativa del rapporto con il testo musicale. Cosa ne pensa?

**BR** Ci rifletto molto, ancor più da ascoltatrice che da interprete. Verità e oggettività sono cose diverse. Quando parliamo di interpreti musicali, dire “obiettivamente è così” è impossibile. Ci sono artisti che ma-



Fotografia di Brescia e Anisano

gari tradiscono alcuni aspetti del testo, ma lo fanno con talmente tanta convinzione interiore da rendere evidente una “verità” in quello specifico momento. La musica va servita, certo, ma ci dev’essere un “respiro” da parte dell’interprete. Chiaramente, non apprezzo chi invece si serve della musica per meri effetti. A ben vedere, il ritorno alla libertà è poi partito da un approccio filologico. Quando ho visto al Musikverein l’autografo del *Concerto K 466* di Mozart, mi è apparsa chiara la libertà intrinseca a questa musica, impossibile da pensare in modo rigido, metronomico. Ma penso anche a come è mutato il modo di affrontare compositori come Schumann o Brahms. Inoltre, c’è un altro elemento fondamentale: oggi i musicisti provengono da tanti continenti, e quindi le sensibilità culturali sono disperate. Penso in particolare all’Asia.

**LC** Su quale repertorio si concentrerà nel futuro prossimo?

**BR** Sicuramente sul repertorio classico-romantico tedesco, che finora non è stato per me preponderante. Per esempio, il Secondo Concerto di Brahms. E naturalmente Beethoven, da cui un tempo mi sentivo lontana, e che oggi sento sempre più vicino, necessario.



# DA NON PERDERE

11 GENNAIO, ORE 11

## MUSICA DA CAMERA

Insieme al contralto Giulia Tacagnini, i Professori dell'Orchestra della Scala Aron Chiesa, Francesco Lattuada e Andrea Rebaldengo eseguono nel Ridotto dei Palchi musiche di Bruch, Spohr, Schumann e Brahms.

14 GENNAIO, ORE 18

## LETTURE E NOTE AL MUSEO

Per il ciclo di incontri su libri di argomento musicale il curatore Armando Torno incontra nella Sala Esedra del Museo della Scala Luca Ciammarughi e Carlo Maria Dominici per dialogare su due nuove uscite dedicate ad Arturo Benedetti Michelangeli.

15 GENNAIO, ORE 18

## DISCHI E TASTI

Le presentazioni di dischi curate da Luca Ciammarughi nella Sala Esedra del Museo della Scala proseguono con *Operatic Fantasies* del pianista Giuseppe Cerullo, uscito per Da Vinci Classics.

21 GENNAIO, ORE 17

## CONCERTO DELL'ACCADEMIA

I Solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala si esibiscono nel Ridotto dei Palchi.

22 GENNAIO, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa della nuova produzione dell'ultima giornata del *Ring* wagneriano, Emilio Sala incontra il pubblico nel Ridotto A. Toscanini con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Catastrofe apocalittica e apertura al futuro".

25 GENNAIO, ORE 20

## JUAN DIEGO FLÓREZ

Per il primo appuntamento della nuova Stagione di recital di canto, il grande tenore peruviano, che ha da poco trionfato nella *Fille du régiment*, torna alla Scala con il pianista Vincenzo Scalerà per esibirsi in un programma con musiche di Rossini, Donizetti, Gounod, Massenet, Verdi e Gustav Mahler.

26 GENNAIO, ORE 16

## INVITO ALLA SCALA

In *Comedian Harmonists: le voci della memoria*, parte del ciclo curato da Mario Acampa, si racconta di un gruppo di musicisti, in buona parte ebrei, che nella Germania degli anni Trenta è costretto a sciogliersi a causa dell'avvento del Nazismo.

26, 28, 30 GENNAIO, ORE 20

## RICCARDO CHAILLY

Per la Stagione Sinfonica del Teatro, Riccardo Chailly dirige di Paul Hindemith *Rag Time (wohltemperiert)* per orchestra e *Der Schwanendreher*, concerto per viola e piccola orchestra con Simonide Braconi solista, oltre a *Cuban Overture* e *An American in Paris* di George Gershwin.

28 GENNAIO, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In vista del Gala Fracci, Aurora Marsotto incontra il pubblico nel Ridotto A. Toscanini con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Carla, l'arte della danza".

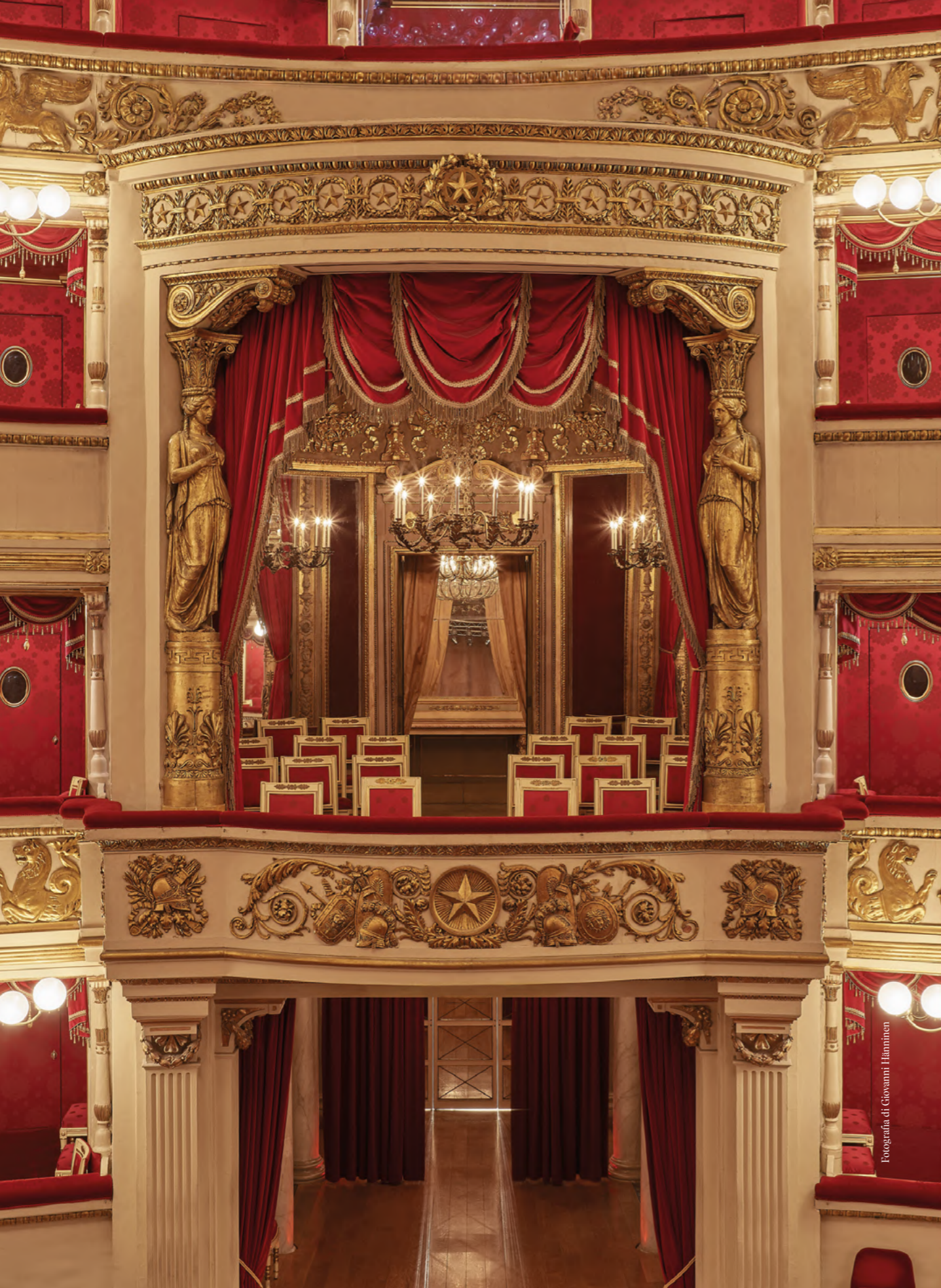
# MOSTRE A MILANO



FINO AL 22 MARZO

## CASTELLO SFORZESCO L'ITALIA SULLA NEVE

In occasione dei XXV Giochi olimpici invernali di Milano Cortina 2026, il Castello Sforzesco e la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" presentano la mostra "L'Italia sulla neve. Gli italiani e gli sport invernali nei periodici illustrati e nella grafica pubblicitaria dalla Raccolta Bertarelli", un percorso dedicato alla nascita e alla diffusione della cultura degli sport invernali e del turismo sulla neve in Italia. Nel corso dell'Ottocento la montagna, da luogo di esplorazioni alpinistiche, diventa progressivamente una meta di villeggiatura: grazie alla comunicazione turistica le località alpine suscitano l'interesse di un pubblico sempre più ampio, trasformando la vacanza in montagna in una vera e propria moda sociale. Il Novecento segna la definitiva nascita del turismo sulla neve, che raggiungerà il suo apice tra gli anni Venti e Trenta, con la costruzione di alberghi moderni e impianti sempre più all'avanguardia: sci e pattinaggio sul ghiaccio si diffondono rapidamente, seguiti da discipline come la slitta, il curling e l'hockey. Attraverso una selezione di riviste illustrate, cataloghi di vendita, cartoline, dépliant, opuscoli e manifesti pubblicitari provenienti dal ricco patrimonio della Raccolta Bertarelli, la mostra offre uno sguardo originale sullo sviluppo di questi fenomeni, in parallelo alle trasformazioni della moda e della comunicazione visiva legate agli sport sulla neve.



Fotografia di Giovanni Hämmänen

# COMPONI LA “TUA” STAGIONE ALLA SCALA CON I CARNET 2026

Sono disponibili i Carnet da 3 spettacoli a scelta per l'anno 2026, che offrono la massima libertà nella selezione dei titoli e delle date, oltre a un risparmio del 10% rispetto ai singoli biglietti.

Con oltre 20 titoli tra opere e balletti e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2025/2026 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.

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

## CARNET OPERA E BALLETTTO (MINIMO 3 SPETTACOLI)

Opera	<i>Götterdämmerung</i>
Opera	<i>Turandot</i>
Opera	<i>Pelléas et Mélisande</i>
Opera	<i>Nabucodonosor</i>
Opera	<i>Carmen</i>
Opera	<i>Lucia di Lammermoor</i>
Opera	<i>L'elisir d'amore</i>
Opera	<i>La traviata</i>
Opera	<i>Faust</i>
Balletto	<i>McGregor / Maillot / Naharin</i>
Balletto	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i>
Balletto	<i>Don Chisciotte</i>
Balletto	<i>Giselle</i>
Balletto	<i>Balanchine / Bausch / Stravinskij</i>

Sono escluse dalla selezione dei Carnet le date nei turni Prime, A, B, P, R, le serate speciali e i cicli del *Ring*.



# RUBRICHE



---

## Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

---

---

# Giorgio Armani all'opera

Da Jonathan Miller a Luca Ronconi, i registi che hanno chiamato Giorgio Armani non cercavano costumi ma abiti, per introdurre sulla scena un segno del reale, contemporaneo e immediatamente leggibile

---

di Fabiana Giacomotti

“Si definisce tensione creativa ed è quello che succede quando i mondi della moda e del teatro collidono!”, scrive ai primi di gennaio del 1995 un Sunday Times entusiasta - lo testimonia il punto esclamativo - a pochi giorni dalla première al Covent Garden del *Così fan tutte* con la regia di Sir Jonathan Miller e i costumi di Giorgio Armani, spettacolo ripreso dall'Opera di Roma nello stesso anno e quindi entrato nel repertorio dell'istituzione londinese, tanto che le ultime rappresentazioni datano al 2012. Il regista aveva ambientato l'azione in un Settecento ideale, cioè all'interno di uno scenario perfettamente bianco nel quale gli abiti contemporanei di Armani spiccavano naturalmente, senza sforzo alcuno, fra le altissime pareti nude e la porta di stile rinascimentale che si apriva su un giardino di delizie. L'attrezzeria era altrettanto essenziale e nelle intenzioni di Miller avrebbe dovuto evocare lo studio di Armani stesso a Palazzo Orsini, in via Borgonuovo, o più genericamente quello di un fotografo di moda: una psiche, qualche sedia, un tavolino, un divano con un mezzero buttato sopra, qualche asse appoggiata al muro a simulacro di partenze e di incertezze esistenziali, insomma un qualunque altrove contemporaneo, in perfetto contrappunto con gli abiti - non costumi, si

badi bene, e per precisa scelta registica.

Don Alfonso indossava un completo blu, quel blu armaniano profondo e luminoso, Despina era in tailleur pantalone bianco, mentre fluttuanti e fruscianti erano Dorabella e Fiordiligi, femminilissime nella scena del matrimonio con abiti di chiffon dal corpino ricamato a cristalli e canutiglie, come seducenti erano Ferrando e Guglielmo che, nel momento in cui si travestivano da “albanesi”, apparivano del tutto indistinguibili dai modelli rilassati, in pantaloni ampi, camicie arrotolate e zuccotto da pescatore pantesco che, lungo tutta la sua favolosa carriera, il designer introduceva immancabilmente nelle sfilate delle sue collezioni estive. Bruce Ford e Simon Keenlyside, Ferrando e Guglielmo, non uscivano in scena a piedi nudi o in infradito come sarebbe accaduto in passerella, ma avrebbero potuto benissimo e senza stonare. In un'intervista ripresa nel 2011 da Helena Matheopoulos per *Fashion designers at the opera* (Thames&Hudson, 2011), Armani raccontò di aver accettato l'incarico proprio perché non lo costringeva a esercitarsi sul passato: “Io non ‘faccio’ l'opera”, disse, “perché le produzioni liriche tendono a essere ambientate in epoche storiche lontane da quella contemporanea. Non sarei in grado”, riconobbe, onesto innanzitutto con se stesso, “di riprodurre l'equivalente delle *Liaison dangereuses* per la scena teatrale.





Fotografia di Lelli e Masotti

A PAGINA 39  
Marianne Crebassa  
durante la serata ... *a riveder le stelle*, 2020

A PAGINA 41  
Giorgio Armani nel foyer della Scala, 7  
dicembre 1986

A SINISTRA  
Neil Shicoff interpreta Hoffmann  
nei *Contes d'Hoffmann*, 1995

Ma Jonathan Miller voleva realizzare uno spettacolo contemporaneo, immerso in una atmosfera elegante e soffuso di poesia. Questo rispecchiava il mio modo di vedere la realtà, e mi ha ispirato”.

Secondo cronache ufficiose, il primo incontro fra il regista e il designer venne salvato da uno dei gatti siamesi di Armani, che mise in chiaro il suo gradimento del visitatore accoccolandosi felice e fra molte fusa sull'impermeabile depresso sbadatamente da Miller su un divano, un segno di disordine che difficilmente il designer avrebbe tollerato in altre circostanze. Dopo la première, il pubblico chiese se fosse possibile comprare gli stessi abiti in negozio, il cast domandò il permesso di tenerseli (Tom Allen che interpretava appunto Don Alfonso non voleva separarsi dalla sua giacca di cashmere) e il direttore dell'Opera House Nicholas Payne si vide costretto a chiedere alla security di tener d'occhio il bottino. In ossequio alla sua esigenza di contemporaneità, e in parallelo con quell'occhio al mercato che fu sempre uno dei suoi tratti vincenti, Armani si impegnò a fornire abiti nuovi al cast a ogni revival della produzione, ma dopo la seconda ripresa gli fu chiaro che non avrebbe potuto continuare indefinidamente a vestire il Covent Garden, e Miller dovette contentarsi di Marks & Spencer.

Non era certo la prima volta che nel Novecento si produceva questa collisione fra moda e teatro, nemmeno con “re Giorgio” come all'epoca era già definito dalla stampa mondiale e tale sarebbe rimasto

fino alla scomparsa, lo scorso 4 settembre, tanto che la dedica della serata di inaugurazione della Stagione 2025-2026 di Balletto del Teatro alla Scala - di cui era socio dal 2021 ma collaboratore dal 1980 e ospite frequentissimo di quasi ogni Prima - arriva come una conferma, accompagnata da una piccola ma significativa esposizione fotografica nel Ridotto “Toscanini”. Nonostante le previsioni catastrofiste di Gino Negri nella prefazione a un volumetto di incontri di Pier Maria Paoletti con i grandi nomi della lirica pubblicato da Rusconi nel 1983 (“in una prossima edizione agguincerà gli stilisti in arrivo in gruppo: Armani, Versace, Missoni..”, scriveva desolato), a teatro i designer di moda sono arrivati infatti con molta umile parsimonia di sé, non solo in Italia, e certamente in misura minore rispetto a quanto hanno fatto col cinema, la prosa, il musical e il balletto, dove invece, dagli Anni Venti di Paul Poiret e dei Balletti Russi all'attualità di Maria Grazia Chiuri e dell'Opera di Roma o del Festival di Spoleto, le collaborazioni sono numerose ed entusiaste.

Le tracce del percorso artistico di Armani nella danza e nel musical sono documentate e importanti al punto da comparire spesso nelle mostre antologiche: *Bernstein Dances* di John Neumeier al Reggione Emilia Danza nel 2004, l'anno precedente *Tosca Amore Disperato* di Lucio Dalla, liberamente ispirato all'opera di Giacomo Puccini, e soprattutto il *Joaquin Cortes Show* del 2002, per il quale disegnò una spettacolare “bata de cola”.

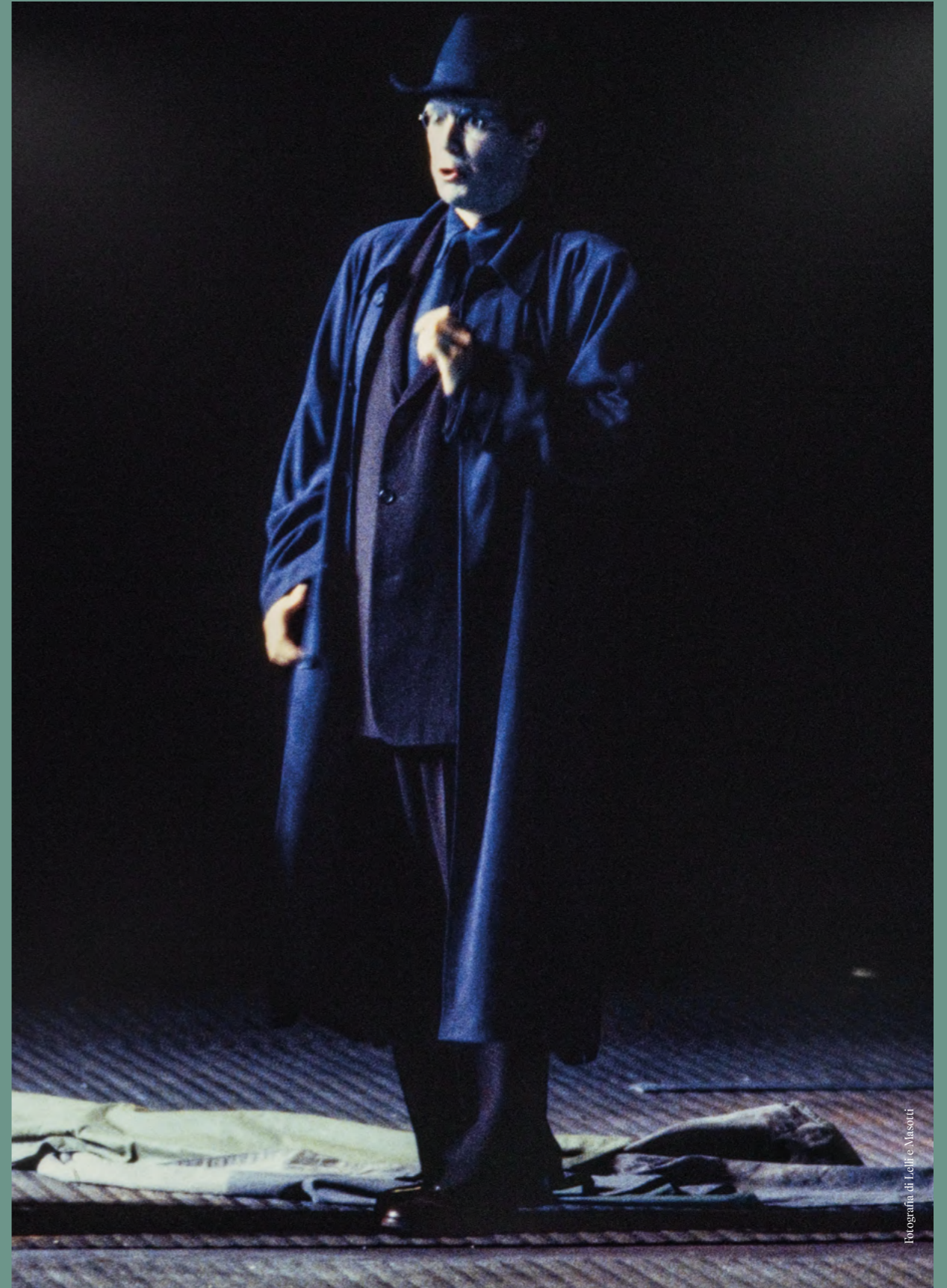
A DESTRA  
Lukas Ralf interpreta Oreste in  
*Elektra*, 1994

I gesti e i movimenti della danza richiamano naturalmente lo studio dell'anatomia e lo studio ossessivo del corpo, delle sue modificazioni, derivati di fattori storici, naturali quanto sociali e culturali, che sono proprie della moda di tutti i tempi. L'impianto drammaturgico operistico richiede invece uno studio sul personaggio singolo che è in realtà antitetico rispetto all'approccio contemporaneo della moda al vestito, in particolare della moda *pret-à-porter*, pensata per donne e uomini ideali, nei quali il singolo deve adattarsi o letteralmente "calarsi", e dunque rappresenta un esercizio che gli stilisti praticano con cautela, pur essendo quasi sempre grandi appassionati, quando non veri intenditori.

Prendiamo proprio Armani: nel 1980, lo stesso anno in cui Karl Lagerfeld firma il suo primo spettacolo d'opera, *Les contes d'Hoffmann* al Maggio Musicale Fiorentino con la regia di Luca Ronconi, debutta alla Scala con *Erwartung* di Arnold Schönberg, sul podio Claudio Abbado, e veste il soprano Janis Martin con un'ampia tunica di ispirazione-Pierrot in tulle bianco, cosparsa di rose di seta rossa, un segno grafico potente contro la scena nera sulla quale vengono proiettati schizzi e diagrammi del compositore. Quel titolo è anche presagio: *Erwartung*, aspettativa. Il 1980 segna infatti anche l'uscita di *American gigolò* di Paul Schrader, il film che lo consacrerà icona mondiale, regalandogli due anni dopo la copertina di Time e il richiamo che oggi gli storici della moda conoscono a memoria: "Giorgio's gorgeous style". Seguiranno altri duecentocinquanta film, da *Gli in-*

*toccabili* a *The Wolf of Wall Street*, senza contare il film biografico di Andrea Iervolino in preparazione per il 2026, che metterà in risalto l'intensissima attività dello stilista per il grande schermo.

Ma nella sterminata carriera di Armani, dopo il 1980 fatale compaiono solo poche altre opere: la celeberrima *Elektra* di Richard Strauss nella visione claustrofobica, opprimente, che ne dà Ronconi per il Teatro alla Scala nel 1994 con la direzione di Giuseppe Sinopoli (nel comunicato della Armani press dell'epoca, scritto ancora a macchina, compare fra una notizia sulla Nazionale Cantanti e un'informativa sul tour europeo di Billy Joel), *Les contes d'Hoffmann* di Offenbach ancora per la Scala nel 1995, con la regia di Alfredo Arias e la direzione di Riccardo Chailly, dove veste Neil Shicoff, *Rigoletto* di Verdi alla Los Angeles Opera nel 2000 con la regia del cineasta Bruce Beresford e, soprattutto e appunto, *Così fan tutte* di Mozart, presentata il 18 gennaio 1995 alla Royal Opera House Covent Garden di Londra e il mese seguente a Roma. Il suo è appunto, e tale resta, il lavoro di un designer di moda che presta la propria visione, rigorosamente contemporanea, al teatro d'opera. E infatti, tutti i registi che gli chiedono una collaborazione, questo vogliono da lui: il segno del reale, lo stacco semantico, ma primariamente visivo, rispetto al resto della messinscena. È quanto accade appunto in *Elektra*, dove il rientro di Oreste in un mondo arcaico viene sottolineato dal contrasto fra i costumi ispirati agli elementi naturali, quasi primordiali, di Clitennestra





Fotografia di Lelli e Masotti

Janis Martin in *Erwartung*, 1980

e di *Elettra* stessa, disegnati da Giovanna Buzzi, e il completo elegantissimo, ben tagliato, dell'eroe tragico, che si staglia contro la scena unica e monumentale immaginata da Gae Aulenti, stratificata di intonaci d'asfalto, lamiere pressate, piastrelle da lavatoio pubblico, e trasformandosi a vista come in un montaggio cinematografico à la *Blade Runner*. L'impegno successivo, il sì che molti registi non osano chiedere arriva però e forse non a caso, per Beresford, premio Oscar per *A spasso con Daisy*, prestato talvolta all'opera grazie all'influenza di Gian Carlo Menotti e le seduzioni di Spoleto, e di una città dove Armani ha infiniti interessi e relazioni, Los Angeles. Il titolo scelto, il primo a cui il regista abbia assistito da giovane e che, racconta nelle interviste coeve, ne ha segnato la carriera, è *Rigoletto*: di primo acchito, un'opera che pochi direbbero possa far risuonare le corde emotive del designer. Ma non si tratta di un allestimento operistico *strictu sensu*, bensì di una rilettura hollywoodiana del dramma dove il Duca di Mantova è un mogul che assume Viagra e anticipa, forse con un pizzico di consapevolezza, lo scandalo Harry Weinstein, *Rigoletto* un agente segreto modello 007 e Sparafucile uno stuntman: tutti, elegantemente, abbigliati Armani. Vi sono poche tracce internazionali di quello spettacolo, che pure ebbe molte repliche anche al Dorothy Chandler Pavilion; l'unica recensione degna di nota, decisamente ironica, si trova in un articolo del Los Angeles Times del 17 gennaio 2000, dal titolo inequivocabile: "Verdi, meets Armani".

Per trovare un'altra presenza di Armani nella lirica bisogna aspettare, forse non a caso, altri due decenni, e la sicurezza della Scala. Nel 2020 falciato dal Covid, il Teatro sostituisce la tradizionale Prima con uno spettacolo registrato, ... *a riveder le stelle*, trasmesso in differita sulla Rai, a cura di Davide Livermore e con il coordinamento di Gianluca Falaschi per i costumi. A vestire i cantanti che si alternano, distanziati, sul palcoscenico, vengono chiamati i più grandi stilisti e le più importanti maison italiane. Armani cura personalmente il look di Lisette Oropesa in un abito da gran sera ricamato a piccoli bouquet di cristalli, di Kristine Opolais in fourreau di velluto con mantella di chiffon blu tempestate di sprazzi di luce, di Marianne Crebassa in due mise - un abito Giorgio Armani e uno spettacolare modello in organza rossa della linea Couture Privé - oltre ad abbigliare il tenore Vittorio Grigolo in frac, i primi ballerini Nicoletta Manni, Martina Arduino, Virna Toppi, Timofej Andrijashenko, Claudio Coviello, Marco Agostino e Nicola Del Freo. Per chi partecipò ai preparativi, della serata resta impressa nella memoria l'immagine delle star del belcanto che si recano a una a una, in un pomeriggio milanese di buio e di neve, a far verificare trucco e immagine complessiva da Armani stesso, in un suo salottino di prova che, pur poco distante dal Teatro, rappresentava uno sforzo significativo, anche un rischio. Ben poche famose voci l'avrebbero compiuto, se si fosse trattato di qualcun altro. O forse di qualunque altro.

## Crossover

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

# Video Killed the Opera Star

Con il film *Aria*, presentato a Cannes nel 1987, l'estetica del videoclip dell'era MTV entra nel mondo dell'opera: dieci grandi registi propongono delle loro imprevedibili versioni di celebri arie

di Daniele Cassandro

Quella che va in scena nel *Rigoletto* è un'ingiustizia. Il 4 settembre del 1981, agli albori dell'era di MTV, la popstar britannica Adam Ant uscì con un pezzo intitolato "Prince Charming", corredato da un video stravagante e scombiccherato. All'inizio l'artista compare come un "Cenerentolo", con addosso una canotta bianca sporca di grasso, come un meccanico, per poi riapparire nelle vesti di principe azzurro post-punk, con il volto truccato, un'uniforme da ussaro e un taglio di capelli che era pensabile solo all'inizio degli anni Ottanta. Intorno a lui una massa di comparse vestite nei modi più assurdi: crinoline vittoriane, costumi smessi da qualche recita parrocchiale, paccottiglia da *charity shop* e baffute drag queen che sembrano uscite da un "panto" di provincia. Prince Charming era una metafora del *clubbing* londinese, che trasformava un sottoproletario dei sobborghi in un principe azzurro, erede di Bryan Ferry e David Bowie? Forse. Ma soprattutto era una canzone pop pensata per essere consumata attraverso un videoclip, per quanto rudimentale e poco credibile. "Ridicule is nothing to be scared of",

ripete il ritornello: non temere il ridicolo. Anzi, abbraccialo, fallo tuo, rendilo parte del tuo stile.

Questo sprezzo del ridicolo diventò la cifra stilistica della prima ondata dei videoclip musicali, sia in Europa sia negli Stati Uniti. Trucco assurdo, parruccho estremo, scenografie di seconda mano appena visibili attraverso una fitta nebbia di ghiaccio secco e il glamour della popstar di turno (Boy George, Cyndi Lauper, Simon Le Bon, Annie Lennox), che deve brillare su tutto per colpire dritto al cuore i teenager della generazione X. Soprattutto quelli della provincia americana più profonda, la prima a essere raggiunta dal segnale via cavo di MTV nel 1981. "Video Killed the Radio Star" dei Buggles ("Il video ha ucciso la star della radio") è stato il titolo del primo video trasmesso dall'emittente musicale. "Quando uscì quel pezzo non lo avevamo preso troppo sul serio", ricorda Stevie Nicks dei Fleetwood Mac, una delle band pop rock di maggior successo degli anni Settanta. "Pensavamo: ma no, il video non ucciderà mai le star della radio. E invece è successo: quella canzone è stata profetica".



Locandina del film *Aria*, con un'immagine tratta dall'episodio "Nessun Dorma", diretto da Ken Russell

La sfida dei primi video musicali era creare un mondo immaginario, esotico ed erotico intorno a una canzone pop da tre minuti. Grazie a tecnologie sempre più economiche (si filmava tutto direttamente su videotape e non in pellicola) e a un'infrastruttura sempre più solida e pervasiva (MTV e i vari programmi musicali in giro per il mondo - da noi c'erano Superclassifica Show, Discoring, Mister Fantasy e solo dopo Videomusic e DeeJay Television), il videoclip è diventato un ibrido tra prodotto artistico e mezzo promozionale. A metà anni Ottanta si è capito che era diventato uno strumento indispensabile e il 1984 è stato l'anno del non ritorno.

I tre album bestseller di quell'anno - *Born in the USA* di Bruce Springsteen, *Like a Virgin* di Madonna e *Purple Rain* di Prince - sono stati prodotti e pensati per eguagliare il successo di *Thriller* di Michael Jackson, uscito due anni prima e diventato l'album più venduto della storia grazie a video musicali per cui erano stati stanziati budget hollywoodiani. E il ridicolo, a quel punto, non spaventò neanche Bruce Springsteen, che fu convinto dal regista Brian De Palma a ballare (peraltro benissimo)

con una giovane e ancora sconosciuta Courtney Cox nel video di *Dancing in the Dark*. Madonna e Prince, dotati di un innato senso del teatro e del travestimento, si abbandonarono con disinvoltura a questo nuovo mezzo di espressione e di promozione. Madonna fissò l'estetica di *Like a Virgin* dimenandosi a pancia di fuori su una gondola veneziana, e Prince non esitò a comparire completamente nudo in una vasca da bagno, tra nuvole viola e colombe bianche in volo. "Ridicule is nothing to be scared of", appunto.

Il ridicolo e l'assurdo non spaventano neanche i dieci grandi registi coinvolti nel 1987 dal produttore Don Boyd in un progetto cinematografico intitolato *Aria*. L'idea era quella di creare dieci videoclip per altrettante arie o scene d'opera. Pochissimo dialogo, anzi nessuno: solo la musica e il canto, chiamati a ispirare un mondo d'invenzione slegato dal libretto e dalla trama dell'opera. Insomma, come erano stati inventati scenari fantasiosi e immaginifici per le canzoni di Prince, Madonna e Boy George, così i registi coinvolti in *Aria* dovevano interpretare con la massima libertà, modernità e sprezzo del ridicolo le loro arie d'opera preferite.

## “Pochissimo dialogo, anzi nessuno: solo la musica e il canto, chiamati a ispirare un mondo d’invenzione”



Dall'episodio "Lieux Désolés", diretto da Robert Altman

Nicolas Roeg, che nel 1976 diresse David Bowie nel film di fantascienza *L'uomo che cadde sulla Terra*, sceglie alcuni estratti da *Un ballo in maschera* per raccontare un attentato al re Zog d'Albania nella Vienna del 1931: un dramma in costume concentrato in 14 sfavillanti quanto inutili minuti. Jean-Luc Godard, maestro della Nouvelle Vague, ambienta *l'Armide* di Lully in una palestra di body building, probabilmente ispirato dal video di "Physical" di Olivia Newton-John, uscito nel 1981. Due bellissime addette delle pulizie osservano i corpi scolpiti dei body builder mentre Armida canta il suo dissidio interiore tra l'amore per Renaud e la volontà di vendetta. Visivamente conturbante ma assolutamente slegato da qualunque senso narrativo, proprio come un vero videoclip.

Il britannico Julian Temple, regista di due capisaldi cinematografici della cultura pop britannica (*The Great Rock'n'Roll Swindle* e *Absolute Beginners*), si misura con *Rigoletto*, facendo cantare "La donna è mobile" a un sosia di Elvis Presley in un pittoresco motel in cui si consumano tradimenti incrociati. Robert Altman è, come c'era da aspettarsi, il più ambizioso e metateatrale: ambienta una scena delle *Boréades* di Jean-Philippe Rameau in un manicomio del XVIII secolo in cui viene messa in scena un'anteprima dell'opera. Tutto in sette magistrali minuti. Franc Roddam, regista di *Quadrophenia*, ambienta il *Liebestod* del *Tristano e Isotta* in una bettola di Las Vegas, dove due giovani amanti decidono di tagliarsi le vene. Lei è Bridget Fonda, al suo primo ruolo in assoluto. Derek Jarman, regista d'avanguardia legato al movimento punk, sceglie "Depuis le jour", aria malinconica e simbolista dalla *Louise* di Gustave Charpentier, e anziché un videoclip realizza un intervento di raffinatissima e malin-

conica videoarte. Una cifra stilistica che mantiene anche quando viene chiamato a realizzare videoclip per popstar come Marianne Faithfull, gli Smiths e i Pet Shop Boys.

Il lavoro più memorabile, però, lo realizza Ken Russell, l'immaginifico e scandaloso regista di *I diavoli* e *Stati di allucinazione*, che sceglie anche l'aria d'opera più popolare: "Nessun dorma", nell'interpretazione di Jussi Björling. Una giovane donna sogna un complesso rituale pagano in cui il suo corpo viene ricoperto di gioielli ed esotiche decorazioni: in realtà è la vittima di un incidente, soccorsa dai paramedici, e la scena che vediamo è una sua allucinazione dovuta agli anestetici. L'idea di Ken Russell viene riproposta quasi identica nel 2020 dal regista Tarsem Singh per il video di "911" di Lady Gaga, che mescola anche riferimenti al cinema di Alejandro Jodorowsky e di Sergej Parajanov.

*Aria* fu presentato al Festival di Cannes del 1987 e lasciò la critica piuttosto perplessa. Il video pop era ancora un genere troppo giovane per essere preso sul serio e la maggior parte degli episodi del film venne derubricata come un costoso e sterile esercizio di camp. Il critico e premio Pulitzer Roger Ebert fu il più clemente: "Non credo che il film dica qualcosa di decisivo o di indispensabile sull'opera lirica", scriveva sul Chicago Sun-Times. "E i puristi inorridiranno davanti all'irriverenza di alcune immagini. Ma il film è divertente, quasi una satira di se stesso, nel sottolineare i tic estetici e le manie di ciascun regista. *Aria* è la prima versione MTV dell'opera lirica".

In questo senso Ebert aveva ragione, perché *Aria* non sarebbe stata certo l'ultima volta che l'opera lirica e il video musicale avrebbero dialogato.

## Note d'Archivio

Documenti conservati presso  
l'Archivio Storico Ricordi:

ARCHIVIO STORICO  
RICORDI

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

# Ricordi di montagna

Dalle composizioni natalizie alle cure a  
Levico, la montagna fa da sfondo a un  
complesso rapporto fra l'editore Ricordi  
e i suoi compositori

di Carlo Lanfossi

Jules Burgmein dell'inverno amava tutto: il Natale, la neve, la montagna erano al centro di moltissime sue composizioni, perlopiù danze per pianoforte offerte come strenne natalizie della Gazzetta musicale di Milano o Musica e musicisti. Il suo editore Giulio Ricordi, invece, soffriva l'inverno fisicamente e spiritualmente: da buon meneghino mingherlino coi nervi esposti alle intemperie, la montagna era per lui una pausa estiva obbligatoria presso le acque termali di Levico, o al massimo la vista delle cime delle Prealpi sorgenti dall'acque del lago di Como, dove la famiglia era proprietaria di ville frequentate da musicisti e intellettuali. Poco importa che due personalità all'opposto come Jules Burgmein e Giulio Ricordi fossero in realtà la stessa persona: l'apparente schizofrenia con cui nella corrispondenza l'editore faceva riferimento al sé compositore in terza persona era probabilmente un meccanismo di difesa per scalare le vette insormontabili di pazienza richiesta per compositori e librettisti in perenne astinenza d'attenzione. Per quel "certo sig. Burgmein compositore natalizio" (come lo apostrofava Giacomo Puccini), l'unico modo di gestire compositori dall'ego himalayano era scrivere nuovi brani a tema invernale, una forma di sublimazione che si traduceva in spartiti dalle copertine illustrate dai migliori artisti delle Officine Grafiche. Lo stile Liberty che trionfava nelle ville lariane, con i suoi motivi floreali e le linee sinuose, trovava un'eco diretta nei fiori di montagna, nelle genziane, nelle stelle alpine stilizzate



Leopoldo Metlicovitz, copertina per  
lo spartito *Cloches de Noël*,  
ed. Ricordi, 1901



Anonimo, fotografia di Giacomo Puccini in tenuta da caccia, ca. 1895

e rese eleganti elementi decorativi nella grafica delle edizioni Ricordi.

Ai piedi di quelle montagne stavano due tra i peggiori incubi di Giulio Ricordi: Wagner e Puccini. Nel caso del compositore tedesco, le rocce che facevano da sfondo a gran parte delle sue opere non facevano che ricordare all'editore il sovrapprezzo pagato per l'acquisizione nel 1888 delle edizioni Lucca, ree di aver ceduto diritti per le opere di Wagner di cui non erano realmente in possesso. Opere che, come nel caso del *Crepuscolo degli dèi*, che inaugurò la Stagione 1896-97 alla Scala, non mancavano di solleticare "tutte le diatribe degli apostoli wagneriani milanesi" (G. Ricordi a L. Mugnone, 14 settembre 1896). Wagner era per l'editore "così nullo e così liliputtiano quando vuol mostrarsi nella sua professione di avvenirista, mentre si eleva a grandi alture [...] quando si accontenta alla modesta parte di maestro compositore come tutti gli altri" (*Gazzetta Musicale di Milano*, 5 novembre 1871).

Non che Puccini fosse meno ingombrante. Il talento scoperto da Ricordi era infatti per Giulio il "doge di Valcallo", la località alle pendici dei monti del Mendrisiotto, non lontana da Villa Ricordi, dove Puccini compose

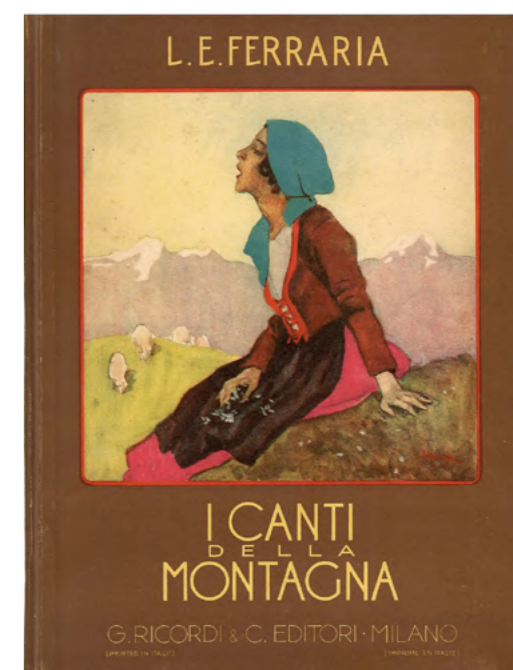
Giacomo Puccini, "Fotografia presa all'Abetone. Tipo foresta californiana. Per la scena del terzo atto della *Girl of the West*, settembre 1907



Anonimo, fotografia della Banda Municipale di Levico con Giulio Ricordi, 1910

parte della *Manon Lescaut* fra lungaggini e distrazioni che all'editore fanno "buttar via migliaia, e migliaia di lire, proprio da minchione" (G. Ricordi a G. Puccini, 22 ottobre 1891). Con lo spirito goliardico che lo contraddistingueva, a cui si aggiungeva la passione per la fotografia, Puccini non mancava di stuzzicare l'amico con scatti in posa da cacciatore o panoramiche dei boschi dell'Abetone alla ricerca dell'ispirazione visiva per le sequoie californiane della *Fanciulla del West*. "Ricevo ora istantanea Doge!! ... bellissima grazie: ma incontrandolo così, in un sentieruccio di montagna, farei dietro-front", gli confessava Ricordi (lettera del 22 novembre 1895). Sui monti trentini, alle terme di Levico che ospitavano annualmente Giulio Ricordi, Puccini fece una fugace apparizione nell'estate del 1897: ma se dell'assidua e duratura frequentazione dell'editore col territorio rimane solo una sbiadita fotografia con la banda locale, per Puccini si organizzò nientemeno che una caccia al camoscio in suo onore, ricordata ancora oggi da una targa sulla piazzetta della chiesa di paese. L'editore, da galantuomo ormai socio della Società Alpinisti Tridentini (Casa Ricordi pubblicherà poi nel 1929 i *Canti della montagna* sotto gli auspici del CAI), invece di far dietro-front si era ritirato nella propria fortezza-rocca (Burg-mein).

Luigi Enrico Caldanzano, copertina per lo spartito *I canti della montagna*, ed. Ricordi, 1929

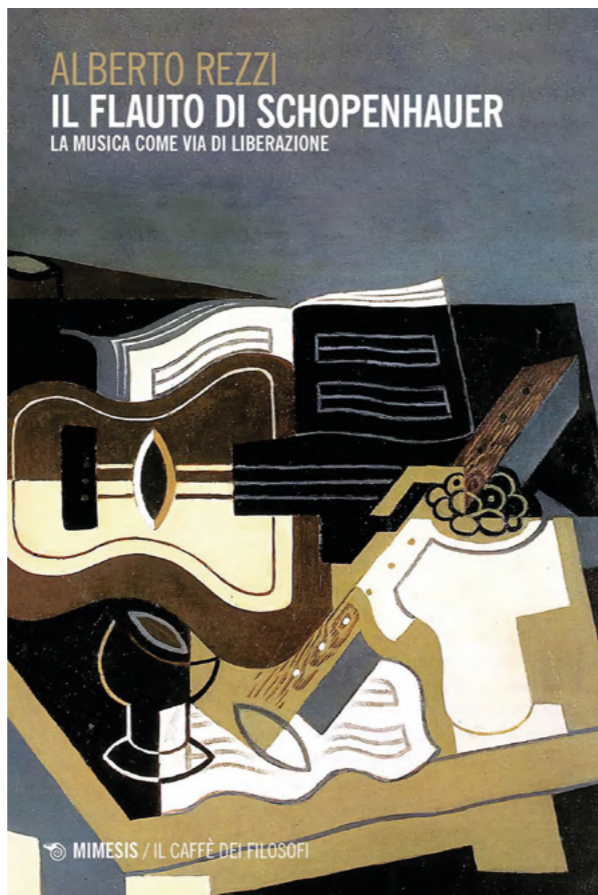


## Il filosofo e la musica

di Armando Torno

Gli storici della filosofia non hanno potuto ignorare la musica. Già nel mondo classico, a cominciare dai Pitagorici, essa ha avuto parti rilevanti nei sistemi di pensiero. E nel corso dei secoli i singoli filosofi se ne sono continuamente occupati. A volte con un'opera speculativa, come fece Boezio influenzando tutto il medioevo; altre volte con testi compilativi, come fece Rousseau con un dizionario (nel quale, tra l'altro, parlò male delle note create dal barocco). Nel secolo XIX la musica ebbe sommi compositori e grandi pensatori che la analizzarono. Non è possibile dimenticare che in quel tempo Hegel e Schopenhauer, che comunque avevano divergenze di vedute, parlarono dell'essenza della musica, di una sua natura universale ed eterna. Ricordano, tra l'altro, che essa è separabile dai mezzi espressivi nei quali prende corpo come fenomeno artistico.

In particolare, Schopenhauer le assegnò un posto centrale nel suo pensiero e sostenne che la musica è l'arte più profonda, che interpreta e traspone nel proprio lessico sia l'irrazionalità del mondo, sia le odissee dei desideri; si deve considerare qualcosa che l'anima comprende meglio delle parole e che non è possibile tradurre utilizzando i percorsi della razionalità. È insomma l'arte più completa a nostra disposizione. Per questi e per simili motivi è bene leggere il saggio di Alberto Rezzi *Il flauto di Schopenhauer*, libro che presenta la dichiarazione d'amore alla musica di questo pensatore. In tal caso essa è intesa "come via di liberazione", l'unica del resto che il grande tedesco frequentò pur avendone indicate tre - ovvero l'arte, la compassione e l'asceti - nel corso della sua esistenza. Rezzi esamina cronologicamente e nei dettagli vita, opere e passioni di Schopenhauer, ricordando che "per quanto la musica gli concedesse estasi brevi e temporanee, si trattava pur sempre di istanti nei quali aveva modo di entrare in contatto con quella che chiamava la sua coscienza migliore". Osservava una pratica quotidiana con il flauto o con l'ascolto dei compositori a lui cari, sui quali primeggiavano Mozart e Rossini. Come scrisse nei *Parerga e paralipomena*, per questo filosofo "la musica è la vera lingua universale".



Alberto Rezzi  
*Il flauto di Schopenhauer.*  
*La musica come via di liberazione*  
Mimesis, pp. 186, € 18

## Pollini senza un'ultima parola

di Luca Ciammarughi

Il 23 marzo cadranno i due anni dalla morte di Maurizio Pollini. Un bel modo per ricordarlo è ripercorrerne il lascito discografico, quasi integralmente affidato alla Deutsche Grammophon, attraverso il cofanetto a tiratura limitata dell'etichetta gialla che comprende la totalità delle incisioni DG (62 cd, da Bach a Boulez, di cui 2 bonus cd inediti), 2 dvd, un blu ray audio e un libretto di 204 pagine, contenente un breve saggio di Paolo Petazzi e uno scritto del produttore Christopher Alder, testimone dell'intero arco dell'avventura discografica polliniana. Il Maestro milanese non incise in maniera pervasiva (e oggi ci resta qualche rimpianto, in particolare gli ultimi *Klavierstücke* e *Intermezzi* di Brahms), ma ciò non fu necessariamente un male: come raccontò più volte, per lui era essenziale lasciare memoria di quelle opere con cui avesse un rapporto "permanente" - lavori su cui ritornare più e più volte senza la pretesa di siglare qualcosa di definitivo. Il fatto di aver inciso nuovamente alcune opere (i Concerti di Brahms o le ultime Sonate di Beethoven) non rispecchia un'insoddisfazione del musicista, ma soltanto la coscienza che un'interpretazione è la fotografia di un momento di quel rapporto con un'Opera amatissima, che per Pollini durava tutta la vita. Questa pubblicazione ci dà modo inoltre di smitizzare un'idea circolante fra molti addetti ai lavori e appassionati, ovvero che Pollini abbia avuto una fase "aurea" e una "decadente". Se è vero che nel 1960, nei suoi diciott'anni di vincitore dello "Chopin", il pianista aveva un dominio tecnico assoluto, il bonus cd che presenta pagine chopiniane incise in quell'occasione mostra un incedere fin troppo squadrato e privo di quell'abbandono che, nonostante un minor atletismo, Pollini troverà nell'ultima pur tormentata fase. C'è però una costante: sotto la superficie, che sia smagliante o più velata, l'ascoltatore sensibile coglierà sempre una profonda musicalità di natura intuitiva, quel misterioso "dar continuità" al discorso che ha sempre conferito un sottile e quasi inspiegabile pathos alle interpretazioni polliniane.

Particolarmente interessante, nello scritto di Alder, la testimonianza sui metodi di Pollini in sala d'incisione: attenzione assoluta alla disposizione dei microfoni e poi lunghe sessioni ininterrotte, dalle 16 del pomeriggio a sera, per quattro giorni, suonando consecutivamente i lavori in programma come se si trattasse di un concerto. Romanticamente "on the flow".



Maurizio Pollini  
*Complete Recordings*  
on Deutsche Grammophon

## Memorie della Scala

Il patrimonio degli Archivi del Teatro

# Archivio e Mostre

L'esposizione temporanea di opere di un artista o di una corrente letteraria e delle arti figurative prende forma solo dopo uno studio approfondito e dinamico di uno o più archivi

di Luciana Ruggeri

Negli ultimi anni, l'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala, ha visto un aumento notevole di richieste di prestito per esposizioni temporanee sia per i costumi che per i bozzetti e i figurini. In considerazione del fatto che la Fondazione ha tra le sue finalità e i suoi scopi quello di perseguire la diffusione dell'arte musicale anche attraverso la conservazione e la valorizzazione del suo patrimonio storico-artistico, l'Archivio è sempre propositivo ad accettare le richieste di prestito, naturalmente dopo verifica dello stato dei beni scelti e dopo aver appurato sia il livello artistico e organizzativo dell'istituzione richiedente sia il luogo e le modalità di esposizione, sincerandosi che ci siano tutti i criteri necessari per la salvaguardia dei beni. Sempre più spesso i curatori considerano l'Archivio come fondamento della ricerca curatoriale e le richieste non si esauriscono solo ai beni da esporre, ma si richiede per la fase preparatoria la consultazione di documenti, carteggi, fotografie, sino ad arrivare a materiali inediti che possono diventare a volte anche il cuore della mostra. La sovrapposizione dei documenti alle opere scelte permette di creare una sorta di realtà aumentata molto dinamica in un contesto dall'apparenza statica e irremovibile. In effetti un archivio e una mostra sono due strumenti diversi ma complementari, perché l'archivio conserva e documenta, mentre la mostra interpreta e comunica. Nasce così, spesso,

una collaborazione tra archivista e curatore già nella prima fase per la selezione dei documenti più significativi, poi nella costruzione del percorso narrativo, nei processi creativi e nelle scelte estetiche, con la conseguenza che la mostra il più delle volte diventa un'interpretazione narrativa dell'archivio.

È lo stesso archivio che, preparando materiali per la mostra, genera conoscenza, contesto e nuove narrazioni. Le mostre, a loro volta sono strumenti di valorizzazione degli archivi perché un'esposizione può rendere visibili materiali poco noti o non conosciuti, può ampliare il pubblico rispetto ai ricercatori che frequentano l'archivio elevandolo a contenitore dinamico, vivo e ricco di storia e di storie. Infine, non bisogna sottovalutare l'importanza della digitalizzazione che, spesso sempre tramite una mostra, permette di valorizzare delle opere che non erano ancora state digitalizzate, magari per la necessità di stesura di un catalogo.

È proprio con queste modalità che sono nate molte iniziative che, a partire dal mese di gennaio 2026, prenderanno forma non solo a Milano ma anche oltreoceano. Il Comune di Milano, in occasione delle Olimpiadi invernali Milano-Cortina 2026, ha dedicato due mostre al tema della Metafisica, dal titolo *Metafisica/Metafisiche*, con curatore Vincenzo Trione. A Palazzo Reale, dal 28 gennaio al 21 giugno 2026, si tratterà la Metafisica "storica" e gli "altri linguaggi" della Metafisica come architettura, cinema, design, teatro e altro. Al Museo



Allestimento della mostra  
*Il teatro alla Scala apre il sipario su Gorizia 2025*



SOPRA E A PAGINA 62  
 Allestimento della mostra  
*Così va il mondo. Le donne, il Conte  
 Manzoni e il Contadino Verdi*

del Novecento, invece, sarà realizzata un'esposizione omaggio alla letteratura e alla "milanesità" di Giorgio de Chirico e di Alberto Savinio, dal 5 febbraio al 21 giugno. Entrambe le mostre sono frutto di una partnership con Pinacoteca di Brera, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma e con il Museo del Novecento di Milano, oltre che naturalmente con il Teatro alla Scala, e si avvalgono della collaborazione scientifica della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di Roma, del Museo Morandi di Bologna e dell'Archivio Savinio. Per quanto riguarda la Scala, i bozzetti richiesti spaziano da *Mefistofele* a *Leggenda di Giuseppe*, ad *Apollo Musagete* di De Chirico e da *Uccello di fuoco* a *Oedipus Rex* ai *Racconti di Hoffmann* a *La vita dell'uomo* di Savinio. Peraltro, un pezzo del *Mefistofele* di De Chirico si trova già in esposizione a Torino presso il GAM dal mese di ottobre 2025 e resterà esposto sino ad aprile 2026.

Altra mostra che partirà a gennaio sarà legata invece alla commemorazione del 50° anniversario della scomparsa di Luchino Visconti e per proseguire le celebrazioni dei centenari di Franco Zeffirelli e Maria Callas da parte dell'Istituto di Cultura di Washington: *La Divina in DC: Two Artists at La Scala for Maria Callas*, la cui inaugurazione è prevista il 22 gennaio presso la Luther W. Brady Art Gallery. Obiettivo della mostra è celebrare il genio di due registi e del leggendario soprano. Questo progetto si avvale della collaborazione della Fondazio-

ne Franco Zeffirelli, l'Ambasciata di Grecia negli Stati Uniti, la George Washington University e del Teatro alla Scala. Per la prima volta negli Stati Uniti saranno esposti sei straordinari costumi indossati da Maria Callas durante le sue esibizioni sul palcoscenico scaligero a metà degli anni Cinquanta. Curatrice della mostra è Caterina D'Amico, che collaborerà con docenti e studenti della George Washington University. Durante tutta la durata della mostra, che sarà aperta sino al 30 marzo 2026, ci saranno una serie di conferenze, proiezioni, lezioni, concerti e laboratori con esperti tessili per offrire al pubblico una comprensione più approfondita dell'opera italiana e del suo ruolo fondamentale come veicolo di dialogo culturale.

Dal 26 gennaio 2026, presso le sale del Museo Teatrale alla Scala si potranno ammirare i sei bozzetti, restaurati appositamente, di Mariano Fortuny sul *Ring* wagneriano, che non andò in scena e che nel maggio 1950, a un anno dalla scomparsa del pittore, la moglie donò al Teatro. Una mostra che vuole avvicinare il pubblico al mondo di Wagner attraverso il dialogo tra musica e arti figurative, dove saranno esposte principalmente le edizioni scaligere del *Ring* degli anni Settanta.

Sino all'8 marzo 2026 sarà possibile visitare la mostra partita nel 2024 a Frontino, Pesaro Urbino, e ora approdata a Correggio, Reggio Emilia, sulle figure femminili e in particolare sulla figura di Clara Maffei, che ha per-

messo di far incontrare il musicista Giuseppe Verdi con il letterato Alessandro Manzoni, dal titolo *Così va il mondo. Le donne, il Conte Manzoni e il Contadino Verdi*. In questa mostra le lettere, la musica e i costumi insieme a quattro figurini, occupano la scena nelle meravigliose sale del Palazzo dei Principi. L'8 gennaio invece termina a Gorizia una mostra che fa parte delle celebrazioni per la capitale europea della cultura, dal titolo *Il teatro alla Scala apre il sipario su Gorizia 2025*. Una sala del castello di Gorizia, la sala del Conte, è stata completamente invasa dai 17 costumi di opere e balletto del Teatro alla Scala, da *Aida* della Stagione 1962-63 sino ad arrivare alla *Traviata* del 2013-14. La scelta per il balletto è rica-

duta su costumi indossati da due iconiche figure della danza classica come Carla Fracci e Alessandra Ferri. Le partecipazioni alle varie mostre rappresentano un'occasione preziosa per valorizzare, come già accennato, il patrimonio custodito negli archivi, ma soprattutto per sottolineare il ruolo che il Teatro alla Scala ha svolto nei secoli tra arti figurative, musica e scena. L'Archivio Storico Artistico del Teatro, custodendo e rendendo accessibile questa memoria, continua a essere uno strumento essenziale per comprendere la profondità storica delle opere e dei contesti in cui nacquero, assicurando così che ogni mostra diventi un ponte tra passato, presente e nuove letture future.



## Scaligeri

# Andrea Giretti

Responsabile del Lighting Design alla Scala, Andrea Giretti racconta un lavoro che nasce nel buio e costruisce il senso della scena



di Carlo Mazzini

C'è un lavoro, a teatro, che nasce e vive nel buio: è il lavoro che decide dove cade una luce, quanto dura un'ombra, e che temperatura ha un attimo di suspense. Andrea Giretti è responsabile del Lighting Design alla Scala: firma e supervisiona un reparto che deve tradurre intuizioni artistiche in scelte tecniche, e scelte tecniche in emozioni visive. Scaligero da quasi vent'anni, ci racconta perché la luce non è decorazione, ma vera drammaturgia.

**CM Il tuo percorso verso il teatro non è stato lineare. Come ci sei arrivato, e che tipo di formazione hai alle spalle?**

**AG** La mia formazione nasce lontano dal teatro: ho fatto l'istituto tecnico e sono perito elettrotecnico. Mio padre ha una ditta di impianti elettrici e, al momento della scelta, sono stato in qualche modo indirizzato lì, anche se ero tentato dal conservatorio perché mi affascinava il violino, pur ascoltando soprattutto rock e pop. Tutto questo avveniva a Civitanova Marche, dove ho completato gli studi e iniziato a lavorare con mio padre. A un certo punto, però, ho sentito il bisogno di tornare a quella prima intuizione e ho frequentato un corso di amministrazione e tecnica teatrale organizzato dalla Compagnia della Rancia, a Tolentino. Da lì è iniziato davvero il mio percorso: ho lavorato con la Rancia nei musical e, parallelamente, d'estate allo Sferisterio, al Macerata Opera Festival. Dopo alcuni anni ho lasciato il musical e la prosa per dedicarmi esclusivamente all'opera, colla-

borando tra Macerata e Como, e poi sempre più stabilmente con AsLiCo. Nel 2008 si è aperta la possibilità di entrare qui alla Scala: sono arrivato direttamente come Realizzatore Luci, poi Lighting Manager. Dal 2021 sono responsabile del Lighting Design del Teatro.

**CM Cos'è e cosa fa il reparto luci?**

**AG** Il mio reparto gestisce tutte le luci del palcoscenico in ogni contesto: dalle opere, ai balletti, ai concerti. Progettiamo le luci per ogni spettacolo e ci coordiniamo con i diversi registi, coreografi e Lighting Designer che si succedono nelle produzioni, costruendo lo stile visivo insieme a regia, scene e costumi. Le luci non sono un dettaglio finale: sono un linguaggio che accompagna quello che succede in scena.

**CM E com'è il rapporto con registi, coreografi o con i Lighting Designer esterni?**

**AG** Dipende dai casi. Quando arriva un team creativo esterno con un Lighting Designer, io o i miei colleghi siamo il punto di contatto operativo: raccogliamo l'idea, la traduciamo in un impianto reale e, soprattutto, la rendiamo realizzabile. Perché a volte le idee sono bellissime, ma tecnicamente impossibili o incompatibili con tempi e spazi: lì bisogna trovare un tramite, una soluzione che mantenga l'intenzione artistica senza promettere l'impossibile. Quando invece non c'è un Lighting Designer esterno e l'incarico spetta a me come Lighting Designer del Teatro, allora sono io che lavoro

# STAGIONE D'OPERA E BALLETO 25/26

## OPERA

4 (anteprima Under30, h18:00),  
7 (h18:00) | 10 | 13 | 16 | 19 | 23 | 30  
dicembre 2025

**UNA LADY MACBETH  
DEL DISTRETTO  
DI MCENSK**  
Dmitrij Šostakovič

1 | 4 | 8 (h14:30) | 12 | 17 febbraio 2026  
**GÖTTERDÄMMERUNG  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

1 | 3 | 5 | 7 marzo 2026 (I ciclo);  
10 | 11 | 13 | 15 marzo 2026 (II ciclo)  
**DER RING DES  
NIBELUNGEN**  
Richard Wagner

1 | 10 marzo 2026  
**DAS RHEINGOLD  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

3, 11 marzo 2026  
**DIE WALKÜRE  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

5, 13 marzo 2026  
**SIEGFRIED  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

7, 15 marzo 2026  
**GÖTTERDÄMMERUNG  
(DER RING DES  
NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

1, 8, 9, 11, 12 (h14:30), 14, 18,  
21, 24, 29 aprile 2026

**TURANDOT**  
Giacomo Puccini

22 | 26 (h14:30) | 30 aprile;  
3 | 6 | 9 maggio 2026  
**PELLÉAS  
ET MÉLISANDE**  
Claude Debussy

16 | 19 | 22 | 26 | 29 | 31 (h14:30) maggio;  
4 | 6 | 9 giugno 2026  
**NABUCODONOSOR**  
Giuseppe Verdi

8 | 10 | 12 | 16 | 18 | 20 | 22 | 23,  
25 | 27 giugno 2026  
**CARMEN**  
Georges Bizet

26 | 30 giugno; 3 | 6 | 9 | 14,  
17 luglio 2026  
**LUCIA  
DI LAMMERMOOR**  
Gaetano Donizetti

5 | 8 | 10 | 12 | 14 | 16 settembre 2026  
**L'ELISIR D'AMORE**  
Gaetano Donizetti

19 | 23 | 26 | 28 | 30 settembre;  
2 | 3 | 6 | 8 | 10 | 12 | 15 ottobre 2026  
**LA TRAVIATA**  
Giuseppe Verdi

20 | 24 | 27 | 29 ottobre; 3 | 5,  
8 novembre 2026  
**FAUST**  
Charles Gounod

## BALLETO

17 (anteprima Under30) | 18 | 21  
(h14:30) | 28 (h14:30) | 31 (h17:00)  
dicembre 2025; 2 | 3 | 4 (h14:30) | 7 | 8,  
9 | 10 | 11 (h14:30) | 13 gennaio 2026

**LA BELLA  
ADDORMENTATA  
NEL BOSCO**  
Rudolf Nureyev

31 gennaio; 3 febbraio 2026  
**GALA FRACCI**  
Quinta edizione

18 | 19 | 20 (h14:30; h20:00),  
22 (h14:30) | 24 | 27 | 28 marzo 2026  
**MCGREGOR /  
MAILLOT / NAHARIN**  
Chroma  
Dov'è la luna  
Minus 16

2 aprile 2026  
**SPETTACOLO DELLA  
SCUOLA DI BALLO  
DELL'ACCADEMIA  
TEATRO ALLA SCALA**  
Quinta edizione

21 | 23 | 24 (h14:30; h20:00),  
27 | 28 | 30 maggio 2026  
**ALICE'S ADVENTURES  
IN WONDERLAND**  
Christopher Wheeldon

2 | 4 | 7 | 8 | 10 | 13 | 15 | 16 luglio 2026  
**DON CHISCIOTTE**  
Rudolf Nureyev

1 | 5 | 7 | 9 | 13 | 17 | 19 | 21 | 22 | 23 ottobre 2026  
**GISELLE**  
Jean Coralli - Jules Perrot

7 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 (h14:30), 18, 19 (h14:30;  
h20:00), 21 novembre 2026  
**BALANCHINE BAUSCH  
STRAVINSKIJ**  
Apollo / George Balanchine  
Le Sacre du printemps / Pina Bausch

direttamente con il regista o il coreografo. E quel lavoro comincia molto presto: già quando si iniziano a immaginare atmosfere, sensazioni, immagini. Spesso il regista non dà istruzioni tecniche, dà parole, suggestioni. E bisogna trasformarle in luce, costruendo uno stile coerente anche con scenografia e costumi.

**CM Ci sono figure con cui hai lavorato, o spettacoli, che ti restano impressi per lo stile?**

**AG** Sì, a me restano quelli dove la luce non è decorazione, ma parte della drammaturgia. Strehler non l'ho conosciuto di persona, però ho lavorato su riprese e ricostruzioni dei suoi spettacoli. E lì c'è una cosa molto affascinante: le luci di 40 o 50 anni fa erano un altro mondo rispetto alle tecnologie di oggi. Quindi noi dobbiamo ricostruire le "memorie luci", gli effetti, lo stile luminoso, con strumenti completamente diversi. E Strehler, per me, è un maestro di un certo tipo di visione: una costruzione più classica, quasi barocca. Poi c'è Carsen, che ha uno stile totalmente diverso e che spesso firma anche le luci e che quindi è regista e Lighting Designer insieme. E aggiungo anche Christof Loy, con cui abbiamo fatto *Werther*: è un altro regista che cura moltissimo la componente visuale. Quando lavori con persone così, anche se la luce non è "spettacolare" nel senso degli effetti, è pregnante: entra dentro la musica e dentro la scena.

**CM Qual è la soddisfazione più grande, quella che ti fa essere orgoglioso del tuo lavoro?**

**AG** Il momento dopo lo spettacolo. Durante le prove vivi in agitazione: non sai mai se ci riuscirai, se avrai tempo, se avrai gli strumenti giusti, se tutto si incasterà. Poi arriva la sera della recita: si chiude il sipario, è andato tutto bene, il pubblico applaude, senti che lo spetta-

colo "sta in piedi". Quella sensazione ripaga tutto. E poi c'è un'altra soddisfazione, molto personale: prima della prima prova, stare nel buio della sala, con il palcoscenico davanti, e costruire davvero la luce, passo dopo passo. È un privilegio.

**CM E invece la difficoltà più grande?**

**AG** A volte è confrontarsi con le proprie ambizioni e con la realtà: budget, noleggi, tempi. Io mi fido molto delle prime intuizioni, ma poi quelle intuizioni devono diventare progetto, e il progetto deve essere realizzabile. Quando capisci che una cosa sarebbe bellissima ma non puoi farla come vorresti, ti senti un po' "limitato", come se avessi meno strumenti. Poi ovviamente ci sono anche programmazioni fitte, tempi ridotti: bisogna trovare comunque il modo di fare bene.

**CM Come vedi il futuro del Lighting Design? Dove sta andando questo lavoro?**

**AG** Io lo vedo in due direzioni. La prima è il confronto sempre più forte con nuove sorgenti e nuovi elementi luminosi: ledwall, videoproiezioni, scenografie che hanno LED integrati e quindi "producono luce" loro stesse. Questo cambia completamente l'equilibrio: non sei più l'unica fonte di luce, devi dialogare con immagini e superfici che emettono luce e che spesso sono decise dallo scenografo. La seconda direzione è la velocità: si va sempre più rapidi, con meno tempo in palcoscenico. Quindi serviranno Lighting Designer sempre più preparati, con basi solide e idee chiare. In alcuni teatri si sta già lavorando con pre-programmazioni in ambienti virtuali: arrivi alle prove con una base già pronta e poi rifinisci. È un futuro che richiede competenza, metodo e, paradossalmente, ancora più sensibilità artistica.



## IL TEATRO ALLA SCALA

Un passato illustre e un futuro altrettanto ricco. Il Teatro alla Scala, inaugurato a Milano alla fine del Settecento, è un tempio dell'opera celebre nel mondo intero per il suo pubblico appassionato ed esigente, e per il suo ruolo centrale nell'età d'oro della lirica. Su questo palco hanno trionfato i grandi compositori come Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, e hanno debuttato le opere più amate come *Otello* e *Madama Butterfly*. Ancora oggi, tra queste pareti dorate dall'acustica eccezionale, echeggiano le migliori voci della scena lirica dando vita a interpretazioni indimenticabili che accrescono la fama di un palcoscenico entrato di diritto nella leggenda. **Benvenuti al Teatro alla Scala.**

*#Perpetual*



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 31