



LA SCALA

RIVISTA DEL TEATRO | 02/26



KLAUS FLORIAN VOGT
NAVRIN TURNBULL
JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT
SEMYON BYCHKOV



TEATRO ALLA SCALA

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 Perfumerie

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Castelli S.p.A. - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano
Fredy - 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

Era dal 2015, anno dell'Expo, che Milano non si trovava al centro dell'attenzione internazionale per un evento di questa portata. A febbraio i Giochi Olimpici invernali di Milano Cortina 2026 sono l'occasione per ricordare le numerose partecipazioni del Teatro alla Scala, come si può leggere nella ricchissima rassegna presentata da Andrea Vitalini nelle Memorie della Scala. Anche la consueta rubrica dell'Archivio Ricordi torna su queste occasioni, mettendo in luce il ruolo spesso centrale del Balletto della Scala nei grandi eventi milanesi.

Venendo al palcoscenico, febbraio si apre con l'ultima Giornata del *Ring*, conclusione apocalittica del percorso wagneriano che, dalle alture del Walhalla, precipita ora nelle miserie umane mentre gli dèi, ormai in silenzio, attendono la fine del loro mondo. La *Götterdämmerung* riavvolge il racconto monumentale con una partitura "ricchissima di musica ma anche di contraddizioni", spiega Raffaele Mellace nella sua introduzione: l'impostazione drammaturgica più tradizionale si affianca qui alle soluzioni musicali più avveniristiche. Per raccontare il compimento di questa impresa, che vede alternarsi sul podio Simone Young e Alexander Soudy per la regia di David McVicar, Klaus Florian Vogt ha parlato con Andrea Penna del suo percorso verso Siegfried, forse la parte più impegnativa del repertorio tenorile wagneriano, mettendola a confronto con altri ruoli da lui affrontati. Nel portfolio fotografico Luca Baccolini racconta di altre produzioni recenti della conclusione del *Ring*, mostrandoci le innumerevoli possibilità interpretative di questa saga, la cui influenza abbraccia tutte le arti da sempre, come non si può fare a meno di notare nell'articolo di Fabiana Giacomotti sul monologo interiore e la sua evoluzione tra

Dujardin e Joyce e in quello di Daniele Cassandro sui film catastrofici degli anni Settanta. La stessa idea di influenze imprevedibili è sviluppata nella mostra *Risonanze Wagner* inaugurata lo scorso 30 gennaio nel Ridotto dei Palchi - parallelamente alla mostra *La rivoluzione del Ring* al Museo Teatrale -, dove vengono esposte sedici tele di quattro artiste - Antonella Benanzato, Chiara Calore, Federica Perazzoli e Flaminia Veronesi - che hanno raccontato a Manuela Gandini come abbiano rielaborato, secondo la propria poetica e sensibilità, i temi dei quattro drammi musicali che compongono il *Ring*.

A proposito del balletto, una delle notizie più significative delle ultime settimane è la nomina a Primo ballerino di Navrin Turnbull, che ripercorre il suo straordinario percorso artistico con Francesca Pedroni. In attesa poi del trittico *McGregor/Maillot/Naharin*, che in marzo porterà in scena tre titoli mai presentati prima alla Scala, Jean-Christophe Maillot spiega le ragioni che stanno dietro al suo *Dov'è la luna*, lavoro profondo e delicato creato nel 1994 e mai visto finora nel nostro Paese.

Sul versante dei concerti, Semyon Bychkov, da poco nominato Direttore musicale all'Opéra di Parigi, è atteso per il ciclo "Orchestre ospiti" con la Česká Filharmonie di cui ha parlato con Luisa Sclocchis spiegando come, in un mondo in cui le orchestre tendono spesso ad assomigliarsi, il carattere della Česká Filharmonie resti speciale, perché profondamente radicato nella grande eredità musicale ceca.

Da segnalare infine, oltre alle recensioni di Armando Torno e Luca Ciammarughi, l'intervista a Matteo Mambretti, nuovo Presidente della Fondazione Milano per la Scala, di cui racconta a Carlo Mazzini le finalità e i progetti, compresa una serata a sostegno dei laboratori della Scala organizzata il 14 marzo.



LA SCALA

Rivista del Teatro 02/26
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

Direttore responsabile: Mattia Palma

Con la collaborazione di:
Paolo Besana, Lucilla Castellari,
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

Copertina:
Götterdämmerung,
regia di David McVicar

NEWS

Mostra
DIPINGERE IL RING 5

Intervista a
Matteo Mambretti
**MECENATISMO
SENZA CONFINI 11**

OPERA

GÖTTERDÄMMERUNG 17

Intervista a
Klaus Florian Vogt
**SIEGFRIED,
UN EROE GIOVANE
PER SEMPRE 19**

Madrid, Bayreuth, Erl,
Basel, Bruxelles.
**GÖTTERDÄMMERUNG
NEL MONDO 24**

BALLETTO

Intervista a
Navrin Turnbull,
**UN PRINCIPE
ALLA SCALA 33**

**LA LUNA IN TRANSITO
SECONDO MAILLOT 38**

CONCERTI

Intervista a
Semyon Bychkov
**MEMORIA E IDENTITÀ
DI UN DIRETTORE 45**

RUBRICHE

Note d'archivio
**GARE
DI BALLO 54**

Crossover
**GÖTTERDÄMMERUNG,
INFERNO DI
CRISTALLO 58**

Teatro alla moda
**JOYCE, WAGNER
E L'INVENZIONE
DELL'INDICIBILE 63**

Libri
**CONOSCERE
IL RING 66**

Dischi
**LE MUSICHE
DI AL-ANDALUS 67**

Memorie della Scala
**LA FIACCOLA
SCALIGERA
CHE BRILLA
NEL MONDO 68**



DIPINGERE IL RING

La mostra *Risonanze Wagner* mette in dialogo la Tetralogia e l'arte contemporanea attraverso lo sguardo di quattro artiste di oggi. Il *Ring* diventa uno strumento per leggere il presente e le sue tensioni simboliche

di Manuela Gandini

Non è il teatro in fiamme che Richard Wagner, nel 1850, evocava inizialmente come gesto assoluto e dirompente, immaginando *Der Ring des Nibelungen* come progetto radicale. Né *Apocalypse Now* (1979), nella scena degli elicotteri che bombardano il villaggio vietnamita con la "Cavalcata delle Valchirie" a tutto volume, e Robert Duvall che esulta: "Gli spariamo Wagner da un miglio di distanza. Quelli se la fanno sotto e i miei ragazzi si esaltano".

È invece un corpo a corpo tra Richard Wagner e quattro artiste che hanno interiorizzato il cuore dell'*Anello del Nibelungo*. Antonella Benanzato, Flaminia Veronesi, Chiara Calore, Federica Perazzoli sono le protagoniste della mostra *Risonanze Wagner. Visioni attorno al Ring*, ideata dalla direttrice del Museo Teatrale alla Scala, Donatella Brunazzi, e curata da Gianluigi Colin e Mattia Palma in occasione dell'intero ciclo della Tetralogia. Le quattro pittrici, attraverso un confronto intellettuale serrato, hanno rielaborato gli archetipi del mito norreno trasferendoli nella sfera del proprio quotidiano.

Come afferma Donatella Brunazzi: "Si tratta di una mostra libera dal peso del passato. Un nuovo *Ring* per un teatro è sempre un momento di svolta, una riflessione sulla propria storia. È come scalare il Walhalla. Ma

Wagner è una figura che consente di uscire dalla sola dimensione teatrale e abbracciare tutte le arti. In questa straordinaria occasione, abbiamo voluto creare due momenti paralleli: da una parte la mostra storica *La rivoluzione del Ring. Visconti, Ronconi, Chéreau* studiata nella concezione dell'interpretazione dell'*Anello* negli anni Settanta, quando a Milano si incrociano i tre registi Luchino Visconti, Luca Ronconi e Patrice Chéreau. Dall'altra un esperimento nato da una domanda: come risuona Wagner oggi? Ha ancora senso il wagnerismo? Allora, accanto alla reinterprete storica, abbiamo voluto considerare il compositore anche dal punto di vista dell'arte contemporanea, con l'idea di raggiungere un pubblico ampio, trasversale". Questa felice apertura della Scala alle arti visive - inauguratasi già con la mostra *Fantasmagoria Callas* del 2023, per celebrare il centenario della nascita di Maria Callas - ha creato un proficuo laboratorio che ci auguriamo possa avere lunga vita. "La saga" - scrisse Wagner - "non è solo per il pubblico di oggi, ma di qualsiasi epoca. La via è quella del sentimento".

Quattro sono i quadri di ciascuna artista, per ognuna delle opere della Tetralogia, ma nessuno di essi illustra, spiega o si sostituisce alle scene dell'*Anello del Nibelungo*. Si ispirano piuttosto alla profondità simbolica della drammaturgia wagneriana in piena libertà. La rileggono alla luce dell'era della post-verità e dei poteri

autoritari che deflagrano nel mondo. Entrano nei paesaggi mentali del mito e lo fanno riemergere con i colori liquidi della pittura, in una acuta e intima riflessione sul presente. Gianluigi Colin - ideatore delle copertine de "La Lettura", progettate ogni settimana da artisti da lui scelti - è a sua volta artista multimediale e figura dal respiro wagneriano. Il suo lavoro, tra immagine e parola, incrocia linguaggi plurali che coniugano arte, fotografia, grafica, scrittura, cronaca, curatela. Come è stata concepita questa mostra? "C'è stata una selezione tra otto artisti - afferma - ed è emerso che le più conformanti al progetto erano le quattro pittrici selezionate. La scelta di quattro donne mi piace perché tutta la poetica del *Ring* si gioca su alcuni concetti potenti e contemporanei: l'amore, il destino, il potere e la passione, che è il cuore dell'intera opera. La visione femminile di questo universo contraddittorio, che corrisponde alla vita di tutti i giorni, è illuminante. La rinuncia all'amore per il dominio assoluto è la nascita della maledizione ed è la voracità attorno al denaro che oggi infetta tutta la società. Wagner è un visionario, autore cosmico, che ha intercettato i temi fondanti dell'esistenza di ogni essere umano". È antesignano della *mass culture*, dei colossal, del rock e dell'heavy metal. La sua influenza ha generato l'epopea di David Bowie e ispirato figure come Hermann Nitsch che - nel castello di Prinzen-dorf, sede permanente dell'Orgien Mysterien Theater

- ha realizzato i suoi riti dionisiaci più radicali contro ipocrisia e moralismo. Non Bayreuth o Walhalla, ma altri castelli, reali e immaginari, sono sorti nella prospettiva di Wagner: da Gustav Klimt a Josef Hofmann, da Henry van de Velde a Andy Warhol. Tuttavia, le risonanze evocate, nell'attuale mostra, sono echi intimi e introspettivi, vibrazioni che si propagano sino a noi e parlano di noi.

Ad Antonella Benanzato è stato affidato *Das Rheingold*, l'inizio della saga, con la figura del nano Alberich, re dei Nibelunghi, accucciato e ripiegato su se stesso. Frustrato e indispettito per l'indifferenza delle ondine che danzano, sceglie la vendetta. Ruba l'oro del Reno per forgiare l'anello del potere e dominare il mondo. "È stata la struttura della Tetralogia a guidarmi", spiega Benanzato. "L'inizio del ciclo nasce in modo straordinario, lo stesso Wagner raccontava di aver avuto la visione in sogno di quello che sarebbe stato l'accordo di apertura, in mi bemolle maggiore: rappresenta il suono primordiale, la nascita di tutta la storia che ha origine da un furto, un inganno o una mancanza d'amore. Sono partita proprio da un cromatismo generato dai toni del grave. Sono colori molto densi, definiti. Wotan, il re degli dèi, nudo di spalle, è di fronte al muro del Walhalla, simbolo dell'ordine divino. Le mura cominciano a perdere matericità e a diventare quasi sogno. Nel terzo quadro, Wotan sembra ingigantito rispetto

A PAGINA 4

La maledizione della rinuncia alla potenza dell'amore
di Flaminia Veronesi, olio su tela

A DESTRA

Siegfried spaventa con un orso il nano Mime
di Chiara Calore, olio su tela





A DESTRA
Il rogo dove tutto svanisce
di Federica Perazzoli, olio su tela

A SINISTRA
La rinuncia all'amore di Alberich
di Antonella Benanzato, olio su tela



ai Nibelunghi che appaiono rimpiccioliti mentre lavorano nelle profondità della terra. Nell'ultimo invece compare un arcobaleno dai colori accesi. È la via di collegamento che porta alla fortezza divina, è l'illusione dell'armonia, il passaggio simbolico dalla natura all'ordine burocratico dell'autorità".

La seconda opera del Ring, *Die Walküre*, è interpretata da Flaminia Veronesi. Anche per lei non c'è una grammatica obbligatoria o una legge scenica che possano condizionarne la creazione. Le sue figure sono pop, spontanee e ricalcano l'immaginario social, tanto che il volto di Brünnhilde sembra quasi il risultato di un selfie. "Wagner è qualcosa di immenso, imponente, eccessivo" afferma Veronesi. "Viviamo, come dice Wotan, nell'epoca del dominio, siamo ridotti a una banca dati. Ciò che il compositore denuncia è il grande dramma della condizione umana. Schiavizzati dalle tecnologie, abbiamo perso il senso del sacro e del valore, per pura stupidità. La meraviglia ci apre alla conoscenza, alla metamorfosi, e questo è il mio punto d'incontro con lui. Nel primo quadro c'è un angelo ermafrodita un po' demoniaco: è la forza dell'amore ma anche il suo rifiuto. L'aspetto tenebroso è là appunto, nella maledizione di chi rinuncia all'ardore del sentimento. Wagner scardina la musica dalla pura meccanica e crea un nuovo lessico per trovare il femminile. L'amore incestuoso fra Siegmund e la sorella gemella Sieglinde è la metafora

dell'equilibrio tra femminile e maschile che ognuno di noi possiede. Il cavallo alato è invece il motivo dell'amore. Brünnhilde, che è una figura analoga ad Antigone, si ribella a Wotan. Tutti i quadri sono nell'alba, per questo ho usato il colore rosa, colore di speranza. Wagner dunque pone la grande domanda: 'Rinunciare alla forza dell'amore oppure no?'. Come incarnazione dell'amore, Brünnhilde accetta di rimanere addormentata nelle fiamme perché il punto è quello di rimanere liberi. Paura di morire o adagiarsi nella propria *comfort zone*?"

La terza opera, *Siegfried*, interpretata da Chiara Calore, ci spinge nel folto del bosco, nella selva della Turingia tra le tombe degli eroi, le caverne e i lupi. "La figura di Sigfrido - afferma Calore - sembra quasi una germogliazione, un'evoluzione, una metamorfosi, perché nel suo percorso attraversa sfide inerenti a molti *topoi* mitologici: pericoli, conquiste e tragici tranelli. C'è questo eroe che per diventare uomo affronta situazioni pesantissime. È forse una metafora della vita quotidiana. Diventa adulto ed eroico sfidando il drago e salvando Brünnhilde". Il perfido nano Mime, che lo ha cresciuto e ingannato; il risveglio di Brünnhilde e l'ibridazione uomo-animale nei collage pittorici e digitali dell'artista, rendono l'atmosfera sospesa tra passato e futuro. E siamo alla fine, alla *Götterdämmerung*, affidata a Federica Perazzoli che immagina il crollo, il grande fuo-

co, il compimento della maledizione dell'anello in un silenzio sordo. "La drammaticità di Wagner non è così lontana dal mio mondo artistico", afferma Perazzoli. "Quando Brünnhilde muore c'è comunque una speranza. Quando c'è il fuoco e tutto brucia, c'è purificazione e rinascita. Ho cominciato a dividere il *Crepuscolo degli dèi* in diversi momenti. Sono partita dalle Norne, figure mitologiche che tessono il filo del destino, che a un certo punto si spezza. E da lì comincia la tragedia e si generano caos e disordine. Ho cercato di rappresentare le tre Norne come se fossero perse, smarrite, quasi invisibili. Hagen è il cattivo della situazione e, al cospetto del padre Alberich, diventa ancora più feroce, perché spinto alla conquista del potere. Sarà lui a uccidere Siegfried. Nell'ultimo quadro Brünnhilde si butta nel fuoco, ma io non l'ho ritratta per non essere didascalica. Ho lasciato un incendio, il rosso, la fine di tutto. Brünnhilde è la vera forza, la vera presenza del ciclo, la possibilità della rinascita".

Oggi, sul nostro palcoscenico-mondo che sta compatto in una mano, ripetiamo lo stesso film in loop. Il fuoco è all'orizzonte, gli dèi, in cerca dell'anello, sono sempre più armati, e gli archetipi continuano a vivere la nostra vita. Intanto, mentre tutti si agitano, Wagner, nella sua vestaglia damascata, si affaccia alla finestra del non-tempo. Saluta, contempla la musica del futuro e il Walhalla in fiamme prima dell'alba.





Matteo Mambretti

MECENATISMO SENZA CONFINI

Matteo Mambretti racconta l'evoluzione di Milano per la Scala, divenuta una rete di sostegno internazionale per il Teatro. Al centro, in sintonia con i tanti progetti già attivati dalla Scala, l'apertura a nuovi pubblici e un'idea di Teatro come patrimonio condiviso e accessibile

**Intervista a Matteo Mambretti
di Carlo Mazzini**

Nata nel 1991 come fondazione di privati milanesi uniti dal desiderio di sostenere il Teatro alla Scala, Milano per la Scala è diventata nel tempo uno strumento di mecenatismo a favore dell'istituzione scaligera. Oggi, sotto la guida di Matteo Mambretti, Presidente da poco meno di un anno, imprenditore di formazione economica con una lunga esperienza internazionale nel settore finanziario, Milano per la Scala guarda con decisione oltre i confini nazionali, coinvolgendo sostenitori stranieri e promuovendo un'idea di Scala sempre più aperta e accessibile, capace di coniugare eccellenza artistica, responsabilità sociale e dialogo con il pubblico del futuro.

CM Iniziamo dal suo vissuto: come nasce questo binomio tra finanza e musica?

MM La mia formazione è stata in realtà molto lontana dal mondo artistico: vengo da famiglie di imprenditori e ho scelto di studiare economia in Svizzera e negli Stati Uniti. Tuttavia, sin da bambino ho avuto un rapporto profondissimo con la musica. Una delle

mie nonne viveva a Lugano accanto a Michelangeli e mi regalò un pianoforte Tallone che era stato suo; ricordo anche quando mi portò decine di dischi, con cui scoprii i grandi pianisti. Da piccolo sognavo di diventare pianista, poi, ascoltando giganti come Michelangeli, Richter e Gilels, capii che non era la mia strada. Nonostante questo, la passione non mi ha mai lasciato e accanto agli impegni professionali ho sempre cercato di coltivare la musica e, più in generale, l'interesse per l'arte, che considero una parte essenziale della mia formazione umana.

CM C'è stato un momento in cui è passato dall'ascolto privato della musica a un coinvolgimento più attivo e diretto, fino all'impegno nel sostegno delle istituzioni musicali?

MM Per molto tempo ho ascoltato musica soprattutto a casa, prima i dischi e poi i CD, e frequentavo poco i teatri. A un certo punto, però, ho capito quanto fosse diversa e più intensa l'esperienza dell'ascolto dal vivo: un'emozione che nessuna registrazione può restituire del tutto. In questo percorso è stato decisivo uno zio, membro del Consiglio di Amministrazione di Milano per la Scala, che iniziò a portarmi alle opere e mi fece

A DESTRA
Locandina del Gala organizzato
dalla Fondazione Milano per
la Scala il prossimo 14 marzo



conoscere da vicino quel mondo. Da lì mi sono avvicinato sempre di più alla Fondazione, fino a entrare anch'io nel Consiglio. Successivamente, a Salisburgo, grazie all'incontro con Eliette von Karajan e con alcune persone molto legate al Festival di Pasqua, ho cominciato non solo a frequentare, ma anche a sostenere concretamente la musica, cercando sponsor e dando il mio contributo personale. Ho sempre pensato che l'arte, e la musica in particolare, siano fondamentali per l'anima, soprattutto per chi lavora in ambiti lontani da quello artistico. Non avrei mai immaginato di diventare Presidente, né era un mio obiettivo, ma a un certo punto è sembrato naturale favorire un passaggio di consegne e l'ingresso di energie più giovani.

CM Anche nel pubblico.

MM Infatti. Tra i miei obiettivi principali c'è proprio quello di avvicinare le nuove generazioni: quando si va a Vienna si vedono tanti ragazzi all'opera e ai concerti, mentre in Italia questo non è ancora così scontato, e credo sia una sfida decisiva per il futuro. Ovviamente non parlo solo dei ventenni, ma anche dei trentenni, dei quarantenni. Quella dei costi è una motivazione che diventa facilmente una scusa: è vero che il prezzo di un biglietto può essere importante, però non mi sembra che un biglietto per un concerto di Taylor Swift sia più accessibile. Anzi. La realtà è che molti giovani

non conoscono la musica, non hanno avuto la possibilità o l'occasione di ascoltarla e molto spesso quando la incontrano rimangono entusiasti.

CM All'inizio del suo mandato lei ha parlato di maggiore internazionalizzazione: la Fondazione nasce come Milano per la Scala, ma oggi sembra guardare sempre più all'estero. Non c'è il rischio di una contraddizione tra il radicamento milanese e l'idea di allargare l'azione a un pubblico internazionale?

MM È una domanda molto giusta. Il nome nasce perché, all'inizio, la Fondazione era formata soprattutto da milanesi che sostenevano la Scala come privati. In realtà, già prima del mio arrivo, si era aperta a persone non legate solo a Milano e anche a donatori stranieri: alcuni dei nostri sostenitori più importanti non sono mai stati italiani. Questo ci ha insegnato due cose. La prima è che non si può dipendere da un solo grande *donor*, perché le circostanze cambiano; la seconda è che l'aiuto alla Scala ha una dimensione naturalmente mondiale. Oggi vogliamo coinvolgere persone più giovani e attrarre appassionati stranieri che amano l'Italia e possono unire una visita al Teatro a un soggiorno nel nostro Paese. Le politiche fiscali degli ultimi anni hanno portato a Milano molti nuovi residenti dall'estero e noi stiamo cercando di intercettare, tra loro, chi ha sensibilità per la musica. "Milano per la

Scala" resta un nome legato alla città, ma la Scala è un patrimonio che appartiene al mondo.

CM Accanto a questa dimensione internazionale, quanto è importante per la sua visione continuare a coltivare il rapporto con il pubblico cittadino e con le nuove generazioni?

MM È fondamentale. Già con il precedente Presidente, Giuseppe Faina, sono state attivate borse di studio, biglietti gratuiti per i giovani, possibilità di assistere alle prove generali. Io stesso ho sostenuto studenti meritevoli provenienti dall'estero, perché chi ha talento deve poter studiare all'Accademia della Scala in modo meritocratico. Molti ragazzi, anche senza grandi mezzi economici, quando entrano per la prima volta rimangono entusiasti e poi tornano, magari una volta l'anno o in loggione. La Scala non deve essere percepita come un luogo per pochi: vogliamo aiutare i giovani, le persone con difficoltà, arricchire ulteriormente i progetti di inclusione già attivati dalla Scala.

CM In questa prospettiva si inserisce anche l'evento che state organizzando per il 14 marzo, il Gala a sostegno dei Laboratori del Teatro. Perché lo considerate così significativo?

MM Perché è un'occasione unica per far toccare con

mano cosa c'è dietro il palcoscenico. Una cena sul palcoscenico della Scala è qualcosa di rarissimo, capace di emozionare anche chi non frequenta abitualmente l'opera. Ma il senso vero è sostenere il cuore nascosto del Teatro: i laboratori. Alla Scala scenografie e costumi non sono semplici ricostruzioni, ma opere realizzate con la stessa cura artigianale di un tempo, grazie a maestranze straordinarie che rappresentano un patrimonio tutto italiano. Dedicare a loro l'evento significa valorizzare questo sapere e trasmetterlo alle nuove generazioni.

CM Guardando più in generale, come vede il futuro della musica? C'è chi teme che possa diventare un "museo vivente".

MM Capisco il timore, ma credo il contrario. Proprio in un mondo dominato dalla velocità e dalla superficialità, la musica offre profondità, tempo, bellezza: qualcosa di cui abbiamo sempre più bisogno. Non è facile rinnovare un repertorio storico, ma è necessario avere coraggio, proporre opere meno frequentate, aprirsi a linguaggi diversi e coinvolgere nuovi pubblici. Il nostro compito è portare la musica a tutti, soprattutto ai giovani, e far capire che non è un'eredità del passato ma una forza viva del presente. Se sapremo farlo, la musica continuerà a essere centrale nella vita culturale e sociale.

OPERA





Fotografia di Brescia e Anisano

GÖTTER DÄMMERUNG

di Raffaele Mellace

Dopo la parentesi boschiva dell'aspra fiaba del *Siegfried*, la tragedia torna a incombere nella Giornata conclusiva del *Ring*. Ancor più cupa, angosciosa e definitiva che non in *Walküre*. Lì ne andava della sorte di due individui, gli infelici gemelli amanti Sieglinde e Siegmund. Qui invece la posta in gioco non è solo il fato del figlio della coppia, Siegfried, l'eroe di quest'intera epopea, ma lo stesso destino del mondo. Erda, la dea della madre Terra, l'aveva preconizzato sin dal *Rheingold*: "Alles was ist, endet", "Tutto ciò che esiste, ha fine". A nulla sono valsi il potere dell'Anello, le ambizioni di Wotan e degli altri dèi, le macchinazioni del Nibelungo: la fine incombe inevitabile. Casomai, si tratterà di capire quale significato attribuirle. Un significato sul quale Wagner, la cui stessa *Weltanschauung* ha vissuto nei decenni un'evoluzione profonda, in una parabola vertiginosa da Bakunin a Schopenhauer, rimase a lungo incerto, rivedendo fino in *extremis* nella scena conclusiva l'ultima, decisiva battuta di Brünnhilde all'atto di immolarsi sulla pira funebre di Siegfried. Frutto di questo tormento sono almeno otto varianti testuali, ciascuna delle quali avrebbe finito per orientare in direzione diversa il significato complessivo dell'intero *Ring*.

Concepito come isolato, col titolo *Siegfrieds Tod* (*La morte di Sigfrido*), nell'ormai remoto autunno 1848, sull'onda della Rivoluzione, ventisei anni dopo, quando il 21 novembre 1874 Wagner appone l'ultima nota alla partitura, il dramma è diventato il punto d'arrivo di un racconto monumentale, alimentato dal colossale, vivido antefatto delle tre parti precedenti. Una partitura ricchissima di musica ma anche di contraddi-

zioni, perché si tratta del titolo del *Ring* maggiormente debitore, nell'impostazione drammaturgica, verso la sponda da cui ci si intendeva staccare, l'opera romantica francese e italiana (ne sono una spia la presenza del coro e alcune forme operistiche più tradizionali), ma al contempo quello in cui la scrittura orchestrale è più avanzata e l'elaborazione dei *Leitmotive* più sofisticata.

Con *Götterdämmerung* giunge infatti a destinazione lo straordinario dispositivo dei *Leitmotive*, concepiti da Wagner come "vettori dei flussi di passioni". Il parco dei *Leitmotive* vi si arricchisce ulteriormente: senza avvicinarsi alla mirabolante cornucopia del *Siegfried*, acquista una decina di motivi nuovi e soprattutto ne riprende più di trenta dalle Giornate precedenti. Nell'ultima Giornata del *Ring* il *Leitmotiv* assume inevitabilmente una funzione retrospettiva, materializzando spesso la dimensione della memoria. I *topoi* operistici del racconto e della ballata romantica vengono così rivitalizzati, ad esempio, nel cruciale racconto che Siegfried offre della propria esperienza (III, 2) in cui, introdotto dal risuonare all'unisono dei corni che schiudono, sul motivo dei Nibelunghi, il sipario della memoria, scorre vivido il corteo di motivi che avevano dato forma alla Giornata precedente. Più avanti nell'atto III spetterà sempre ai *Leitmotive* realizzare quel poema sinfonico in miniatura che è la celebre, impropriamente detta, "Marcia funebre di Sigfrido". Ma il maturo *Leitmotiv* wagneriano sarà anche capace di smascherare la realtà dietro la finzione, come quando, ad apertura di II, 5, il motivo della Maledizione si leverà sinistro proiettando un'ombra inquietante sui novelli sposi Siegfried e Guttrune appena usciti di scena nel giubilo collettivo.



Fotografia di Brescia e Amisano

SIEGFRIED, UN EROE GIOVANE PER SEMPRE

Il tenore tedesco Klaus Florian Vogt, impegnato come Siegfried nella *Götterdämmerung* e nei cicli completi del *Ring* in marzo, fonda la propria idea di canto wagneriano sull'esperienza giovanile in orchestra e su un attento lavoro sul fraseggio e sulla freschezza del timbro

**Intervista a Klaus Florian Vogt
di Andrea Penna**

In un percorso artistico di oltre un ventennio il tenore tedesco Klaus Florian Vogt ha trovato nelle opere wagneriane l'ambito espressivo preminente e più felice che, personaggio dopo personaggio, lo ha portato a calcare i palcoscenici di tutti i più importanti teatri di tradizione wagneriana, offrendo delle interpretazioni riconosciute come del tutto personali in termini di timbro, energia, fraseggio, intensità. Siegfried, fulcro e personaggio germinatore dell'intera Tetralogia, è, tra le grandi parti wagneriane, quella forse contraddistinta dai significati simbolici più palesi e scoperti, oltre a essere il solo personaggio tenorile protagonista di due intere opere.

AP Come ci appare Siegfried all'inizio dell'ultima Giornata dell'*Anello del Nibelungo*?

KFV Quando incontriamo Siegfried nel *Crepuscolo degli dèi* il cambiamento più profondo della sua per-

sonalità si è già compiuto, grazie all'incontro con Brünnhilde nell'opera precedente. Tant'è vero che ritroviamo la coppia in una condizione di estasi amorosa non dissimile da quella del finale di *Siegfried*. L'incontro con Brünnhilde segna il passaggio di Siegfried dalla condizione di adolescente esuberante a quella di giovane uomo adulto: all'improvviso gli si spalancano dinanzi prospettive nuove, un modo diverso di assaporare i differenti aspetti della vita. Anche il secondo grande mutamento avviene con un incontro, stavolta nel palazzo dei Ghibicunghi, quando Siegfried si trova davanti Hagen, Gunther e Guttrune. Ciò che segue all'incontro però viene falsato dal filtro offerto a Siegfried, che ne offusca completamente la memoria.

AP Siegfried nasce nella boscaglia e cresce forte e senza paura nella foresta, tra draghi e uccelli con voce umana. La sua fragilità si rivela una volta entrato nel palazzo di Gunther. È ancora il contrasto tra natura e cultura dei romantici?

A PAGINA 15
Günther Groissböck,
Johannes Martin Kränzle

A PAGINA 16 E 18
Camilla Nylund

A DESTRA
Christa Mayer,
Szilvia Vörös,
Olga Bezsmertna

KFV Più che essere fragile, Siegfried rivela la sua totale inesperienza del mondo degli uomini: del resto è stato cresciuto nella foresta da Mime, senza la madre, non ha conosciuto altri che lui, non ha mai incontrato nessun'altra donna prima di liberare Brünnhilde. Ecco che quando arriva alla reggia dei Ghibicunghi non è preparato alla doppiezza di una società che non conosce, all'inganno dei tre personaggi che lo irretiscono e non si fanno alcuno scrupolo nel manipolare la sua volontà.

AP La manipolazione e gli incantesimi sono una costante delle opere wagneriane, come per esempio in *Lohengrin*. È una parte che le ha dato grandi successi: è stata anche utile per approdare a Siegfried?

KFV Più ancora di *Lohengrin* è stato fondamentale affrontare Siegmund in *Die Walküre*, perché il carattere pienamente eroico di quel personaggio mi è servito moltissimo per avvicinare Siegfried e preparare la parte con maggior sicurezza. Anche cantare Walther von Stolzing nei *Maestri cantori di Norimberga* mi è stato d'aiuto, soprattutto per via di quei tratti di freschezza giovanile che condivide con il giovane Siegfried; sono sicuramente parti differenti, ma sono anche due giovani uomini nel pieno del loro slancio vitale e credo che questo aspetto debba sempre trasparire nella voce anche quando si canta Siegfried.

AP Proprio le caratteristiche personali del suo tim-

bro hanno emozionato il pubblico in tante parti wagneriane. Quanto è importante curare le proprie caratteristiche timbriche?

KFV Senza dubbio è fondamentale mantenere la freschezza del timbro, perché per cantare Siegfried occorre sembrare giovani sia alla vista sia all'ascolto. La freschezza del personaggio non deve mai venire meno e per me è una grande soddisfazione quando mi dicono che sono riuscito a infondere un carattere giovanile alle mie interpretazioni. Ovviamente è un risultato che si può ottenere soltanto con una tecnica di canto molto solida, e credo di aver assorbito i principi di quella tecnica piuttosto bene. Non solo, ho avuto la fortuna di avvicinarmi alle parti wagneriane più impegnative piuttosto tardi nel corso della mia carriera, in particolare *Tristan e Siegfried*, il che mi ha permesso di salvaguardare il mio strumento.

AP A proposito di strumento, la domanda è inevitabile: quanto ha contato per la sua carriera di cantante aver suonato il corno in orchestra?

KFV È stata un'esperienza fondamentale: peraltro, negli anni in cui ho suonato professionalmente il corno in orchestra ho anche affrontato tanto repertorio da camera, un'eccezionale scuola per l'ascolto reciproco. Ho cercato di mantenere quest'attitudine anche sul palcoscenico, con una grande orchestra, il che vuol dire che ho sempre l'orecchio rivolto anche a

Fotografia di Brescia e Amisano



quello che accade in buca quando canto. Naturalmente gli anni di attività in orchestra mi hanno anche insegnato come seguire con precisione il direttore, che è vitale per suonare bene ma altrettanto importante quando si canta sulla scena, perché i principi base nel fare musica insieme restano comunque gli stessi.

AP Questo vuol dire che lei conserva una mente da strumentista anche quando canta?

KFV Senza dubbio e mi aiuta moltissimo. Per esempio, quando devo cantare su una frase degli ottoni, dal momento che conosco bene i loro tempi di emissione del suono, posso calibrare la voce in modo da essere sempre in linea con loro: o almeno, il più delle volte ci riesco!

AP Ha suonato anche nel *Siegfried* e nella *Götterdämmerung*?

KFV Ho suonato in due diverse produzioni complete del *Ring* come cornista all'Opera di Amburgo e alla Staatsoper di Hannover, due teatri di provata tradizione wagneriana. Sin da allora conosco nel dettaglio tutta la musica e le differenti parti del *Ring* e a questo proposito posso dirle che già allora trovavo estremamente elettrizzante interpretare il ciclo wagneriano sedendo in orchestra. Certo, mai avrei immaginato che a distanza di anni mi sarei trovato dall'altra parte, sul palcoscenico, a cantare esattamente quelle stesse opere.

AP Quando ha visto la sua prima produzione dell'*Anello del Nibelungo* in teatro?

KFV Temo di non essere mai riuscito a vederlo per intero: da ragazzo ero troppo impegnato, ogni sera o quasi ero in orchestra a provare e a suonare, dopo invece mi sono ritrovato più occupato a studiare e cantare nelle opere di Wagner, che non ad assistervi come spettatore. L'unica opera del *Ring* che ricordo di aver visto in sala è stato il prologo, *Das Rheingold*, che ho ascoltato alla Semperoper di Dresda. Oggi però posso dire di aver realizzato il mio sogno di riuscire a cantare tutte le grandi parti wagneriane, nessuna esclusa, adatte per la mia voce: soprattutto mi esalta essere ancora in grado di affrontarle oggi sulla scena con soddisfazione.

AP Le era mai successo, in orchestra o in palcoscenico, di interpretare un *Ring* con due direttori diversi?

KFV No, è la prima volta, almeno con queste modalità. Alla Scala ci troviamo di fronte due eccellenti professionisti - Simone Young e Alexander Soddy - che tuttavia sono sensibilmente diversi l'una dall'altro. Mi piace e mi stimola molto questa sfida, che mette alla prova la mia flessibilità e mi impegno al massimo per seguire tutte le indicazioni di ciascun direttore, ogni volta in modo differente. Un aspetto che varia moltissimo tra i due è il fraseggio, per una più ampia e comodo, per l'altro più spedito, per cui bisogna pensare a tutta la parte con estrema versatilità, coscienti

“Per cantare Siegfried occorre sembrare giovani sia alla vista sia all’ascolto”

che ogni volta cantarla sarà un’esperienza diversa.

AP La sua voce è stata più volte paragonata a quella di altri cantanti wagneriani storici. Qualcuno di questi cantanti è stato di ispirazione per lei?

KFV Faccio fatica a darle una risposta circostanziata perché evito quasi del tutto l’ascolto di registrazioni delle opere che interpreto, proprio per mantenere un’originalità di approccio, il più possibile spontanea e libera da altre influenze. Quindi le mie conoscenze sono limitate. Di sicuro non amo l’impostazione del canto wagneriano tutta giocata sul declamato, sul canto pesante e percussivo, quasi costantemente improntato sulle dinamiche del forte. Non soltanto la musica di Wagner offre una ricca tavolozza di colori, ma nella partitura, se la si vuole eseguire com’è scritta, ci sono molti passaggi in piano, forse più di quanti indicati in forte o fortissimo. Se l’orchestra e il direttore seguono questa linea interpretativa, davvero per il tenore si creano le occasioni per offrire al pubblico tantissimi colori, con una notevole ricchezza espressiva; affronto spesso anche il canto da camera e credetemi quando vi dico che non c’è una distanza così grande tra il canto wagneriano e l’espressività del canto liederistico. Invece, quando vengono cantate in modo esclusivamente bombastico e pesante le partiture wagneriane perdono la vitalità generata dalla loro ricca palette timbrica e coloristica, e la musica finisce per sembrare arida, tutta uguale.

AP Le opere di Wagner chiedono comunque molto al corpo di un cantante: sia per la presenza sulla scena sia per la gestione della fatica fisica. Come si prepara?

KFV A Siegfried, per di più, sono richieste un’impressionante quantità di azioni differenti sulla scena e in tutte queste situazioni il tenore deve cercare di offrire l’immagine elastica e spigliata di un uomo giovane. Soltanto in questo modo il personaggio diventa davvero credibile. Tutto lo sviluppo narrativo del *Ring* ha dei caratteri che anticipano i film di argomento fantastico o fantascientifico, aspetto che in questa produzione di David McVicar mi pare venga messo in rilievo piuttosto bene. Per il pubblico diventa facile immergersi in quell’immaginario fantastico, a patto però che anche gli interpreti riescano ad aderirvi sotto il profilo visivo, cosa che mi sforzo sempre di fare. Per il resto la vita di un cantante lirico non è tanto diversa da quella di un atleta, specie quando si è in prossimità di una produzione così intensa. Fondamentali sono il sonno e l’alimentazione corretta ma anche un gran lavoro di concentrazione e una preparazione atletica adeguata e costante, almeno per mantenere il fisico in condizioni ottimali.

AP Siegfried alla fine del suo iter ci appare in un lungo monologo cantato mentre sta morendo: come si entra psicologicamente in quell’ultima scena?

KFV Quella scena è molto complessa ma estremamente stimolante. Siegfried è un giovane uomo che ha offerto la sua piena fiducia alle persone che ha incontrato, senza sospettarne la malvagità. Alla fine dell’opera gli si affollano davanti agli occhi tutti gli accadimenti, ma anche i sogni e i pensieri del suo fiorire giovanile, i tratti con cui l’avevamo conosciuto nell’opera precedente e ancora nel primo atto del *Crepuscolo*. È molto impegnativo cercare di resuscitare quelle sensazioni considerando che in verità il personaggio sta morendo, assassinato, colpito alle spalle.

GÖTTER DÄMMERUNG

RICHARD WAGNER

1 | 4 | 8 | 12 | 17 FEBBRAIO 2026

Terza Giornata, in un prologo e tre atti

Versi e musica di **Richard Wagner**

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore (1, 4, 8 feb.) **Alexander Soddy**

Direttrice (12, 17 feb.) **Simone Young**

Regia **David McVicar**

Scene **David McVicar & Hannah Postlethwaite**

Costumi **Emma Kingsbury**

Luci **David Finn**

Video e proiezioni **Katy Tucker**

Coreografie **Gareth Mole**

Maestro arti marziali / Prestazioni circensi **David Greeves**

Cast

Siegfried **Klaus Florian Vogt**

Hagen **Günther Groissböck**

Gunther **Russell Braun**

Alberich **Johannes Martin Kränzle**

Brünnhilde **Camilla Nylund**

Gutrune/Terza Norna **Olga Bezsmertna**

Prima Norna **Christa Mayer**

Seconda Norna **Szilvia Vörös**

Waltraute **Nina Stemme**

Woglinde **Lea-ann Dunbar**

Wellgunde **Svetlina Stoyanova**

Flosshilde **Virginie Verrez**

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Maestro del Coro **Alberto Malazzi**

GÖTTER DÄMMERUNG NEL MONDO

MA
DRID



di Luca Baccolini

Il vecchio mondo crolla. Ma cosa nascerà dalla sua cenere? La visione ciclica wagneriana sembra ricordare il monito di Primo Levi (“è avvenuto, quindi può accadere di nuovo”) ed è quello che in fondo pensa anche il grande ex mezzosoprano Brigitte Fassbaender, che a 84 anni ha portato a termine il *Ring* al

Festival di Erl, nel Tirolo austriaco. Il rogo finale del Walhalla è tutto nella disperazione di Alberich, che tenta di recuperare l'anello dalle Ondine del Reno e nell'impossibilità di riuscirci si sfoga sul figlio Hagen (ancora in vita, con licenza dal libretto), uccidendolo. Se Alberich non impara dagli errori commessi nel *Rheingold*, nemmeno Brünnhilde sembra aver maggior consapevolezza nel *Ring* di Valentin Schwarz al

Festival di Bayreuth, dove quest'anno, nel 150° della prima rappresentazione integrale, andrà in scena un nuovo allestimento “costruito” dall'intelligenza artificiale. La Brünnhilde di Schwarz diventa quasi una Salome, cantando la seconda parte della sua celebre immolazione accanto alla testa mozzata di Grane (non il cavallo, ma il suo servitore), mentre il maligno Hagen, scornato e senza anello, torna a piede

Direzione di Friedrich Suckel,
regia di Robert Carsen,
Teatro Real, Madrid, 2022

BAY RE UTH



Fotografia di Enrico Navrath

SOPRA
Direzione di Simone Young,
regia di Valentin Schwarz,
Bayreuther Festspiele, 2024

A DESTRA
Christiane Libor,
direzione di Erik Nielsen,
regia di Brigitte Fassbaender,
Tiroler Festspiele Erl, 2023

E RL



Fotografia di Xiomara Bender

libero in un mondo che non ha certo l'aria di esser imploso su se stesso. Resiste ancora la Tetralogia "ecologista" di Robert Carsen, che già vent'anni fa preconizzava la fine della Terra a causa della violenza climatica esercitata dall'uomo. Nel *Crepuscolo*, le Norne-signore delle pulizie lavorano alacremente in mezzo ai detriti delle Giornate precedenti, che hanno riempito il nobile Reno di spazzatura. Memorabile il

finale in cui (vera) pioggia scende dall'alto a spegnere l'incendio. Chi era seduto nelle prime file, anche in un teatro enorme come quello di Barcellona, ricorda ancora l'onda rinfrescante (redentiva) di questo diluvio. A Basilea, invece, la regia di Benedikt von Peter si coagula attorno al personaggio di Brünnhilde, dipinta come un'ex Valchiria annientata dal fatto che i valori per cui ha combattuto erano solo un'illusione.

BA SEL



Fotografia di Ingo Höhn

Esservi rimasta fedele è il prezzo da pagare nel finale dell'opera, ma il suo sacrificio è "condiviso" col pubblico. Prima di uscire di scena è lei a condurre i suoi fedelissimi verso la platea, mentre Alberich e Wotan restano soli, prigionieri delle loro ambizioni irrealizzate. Più visiva che filosofica la regia del compianto Pierre Audi, che a Bruxelles ha rielaborato il suo *Crepuscolo* di Amsterdam nell'urgenza di completare in

poche settimane il *Ring* avviato da Romeo Castellucci. Minimalista la scena di Michael Simon, costruita attorno a due grandi blocchi. E la speranza che fosse tutto illusorio è riposta all'inizio di ogni atto, con alcuni bambini intenti a disegnare i personaggi della vicenda. Avremo dunque sognato?

BRU XEL LES



Fotografia di Monika Rittershaus

SOPRA
Direzione di Alain Altinoglu,
regia di Pierre Audi,
La Monnaie/De Munt,
Bruxelles, 2024

A SINISTRA
Direzione di Jonathan Nott,
regia di Benedikt von Peter,
Theater Basel, 2024

TEATRO ALLA SCALA

BALLETTO





Fotografia di Brescia e Amisano

NAVRIN TURNBULL, UN PRINCIPE ALLA SCALA

Sensibilità musicale, curiosità stilistica e una tecnica costruita tra classico e contemporaneo definiscono il percorso di Navrin Turnbull, dall'Australia alla recente nomina a Primo ballerino del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala

Intervista a Navrin Turnbull di Francesca Pedroni

Sensibilità interpretativa e musicale nei ruoli solistici e nella partnership, tecnica solida, modellata con curiosità sui tanti stili del balletto e della danza: doti che brillano tutte in Navrin Turnbull, australiano, classe 1999, fresco di nomina sul campo come Primo ballerino del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Su proposta del Direttore del Ballo, Frédéric Olivieri, un passaggio di rango importante: ad annunciarlo il Sovrintendente e Direttore artistico Fortunato Ortombina a fine replica di uno dei titoli più sfidanti del repertorio classico-accademico, *La Bella addormentata nel bosco*, nella versione di Rudolf Nureyev. Era l'8 gennaio, Turnbull aveva appena conquistato il pubblico con un Principe Désiré di toccante presenza ballato al fianco della Prima ballerina Alice Mariani, radiosa Aurora. La coppia torna in scena alla Scala il 3 febbraio nella seconda recita del Gala Fracchi con il

terzo atto della *Bella*. E chissà se li vedremo nel *Don Chisciotte* di Nureyev quest'estate, titolo che ha visto Turnbull debuttare nel ruolo di Espada durante la recente tournée del Corpo di Ballo in Cina. Turnbull si è anche aggiudicato il Premio Danza&Danza come interprete dell'anno 2025.

FP La nomina a Primo ballerino, una sorpresa?

NT Assolutamente sì. Era la mia ultima recita del Principe insieme ad Alice, ero molto concentrato sullo spettacolo, volevo fare bene. Quando ho visto il maestro Olivieri e il Sovrintendente Ortombina entrare in palcoscenico, mi sono chiesto cosa stesse succedendo. Poi ho realizzato che erano lì per me: che onda di emozioni. Essere nominato Primo ballerino è il sogno di noi tutti, lo vivo come un onore e un grande regalo da parte del Teatro.

FP Dall'Australia a Milano, passando per?

A PAGINA 30
Navrin Turnbull viene nominato
Primo ballerino alla fine della recita
della *Bella addormentata* dell'8 gennaio

A PAGINA 32
Solitude Sometimes,
coreografia di Philippe Kratz, 2025

A DESTRA
LORE, coreografia di
Wayne McGregor, 2022

NT Sono nato a Sidney. Quando avevo tre anni, con la mia famiglia ci siamo trasferiti a Brisbane, nella Gold Coast. Ho iniziato a fare danza lì poi, a quindici anni, al Prix de Lausanne in Svizzera, la prima svolta: ho vinto una borsa di studio per la John Cranko Schule, a Stoccarda, tre anni di studio che mi hanno dato disciplina e tecnica. Ho fatto la mia prima audizione a Vienna, allo Staatsballett con Manuel Legris, felice di avere l'opportunità di lavorare con una grande étoile dell'Opéra di Parigi che aveva ancora due anni di direzione. Pensai poi di andare in Russia: l'audizione al Bol'shoj con Makhar Vaziev andò bene, ma con lo scoppio del Covid tutto si complicò. Tornai in Europa ed entrai al Bayerisches Staatsballett di Monaco. Nel frattempo Legris era diventato Direttore del Ballo qui alla Scala. Mi chiese se mi sarebbe piaciuto provare l'audizione. Sono entrato alla Scala come Solista con lui nel 2021, nominato da Olivieri Primo ballerino quest'anno, in quattro stagioni sento di aver fatto insieme alla Compagnia che mi ha accolto tanti meravigliosi passi.

FP *La Bella addormentata* di Nureyev è un balletto impegnativo, tecnicamente e per interpretazione. Penso al lirismo nostalgico della lunga, difficile, va-

riazione del secondo atto, accompagnata dal violino. Come è andata la preparazione a questo ruolo?

NT A Vienna, alla fine del mio primo anno in Compagnia, Legris mi aveva chiesto di danzare a un Gala Nureyev proprio quella variazione. Puro stile e tecnica Nureyev, con tutti quei *ronds de jambe*, quegli *épaulements*. Anche allora a dirigere l'Orchestra c'era Kevin Rhodes, come qui alla Scala, un direttore che adora la danza. Riprendere quella variazione interpretando tutto il balletto è stato emozionante, un magnifico cerchio che si completa. Il maestro Olivieri mi ha dato fiducia fin dal suo arrivo alla direzione nel marzo scorso, mi ha assicurato, e ora ricevo da lui questa nomina. Ma voglio parlare anche di Massimo Murru: ha seguito come *maître* nelle prove della *Bella* me e Alice Mariani, ballerina strepitosa. Murru, grande étoile in Scala e nel mondo, è un danzatore con un'anima e una qualità che mi piacerebbe tanto raggiungere. Ci ha aiutato con la sua esperienza e sensibilità, riuscendo anche a farmi godere lo spettacolo con meno stress: non voglio deludere chi crede in me, ma per fortuna passo dopo passo sto apprendendo come affrontare i grandi ruoli con maggiore saggezza e tranquillità.

Fotografia di Brescia e Amisano



FP Dal 2021 a oggi sono tanti i titoli affrontati in Scala, oltre ai grandi balletti del repertorio classico, i lavori di William Forsythe, Philippe Kratz, Wayne McGregor, il *Peer Gynt* di Edward Clug...

NT Mi piace affrontare stili e lavori diversi: classico, contemporaneo, non voglio limitarmi. Fa bene al corpo e alla mente, ti dà energia. Perciò voglio continuare a scoprire nuove cose. Una delle prime esperienze rilevanti è stata quella con Philippe Kratz per *Solitude Sometimes* su musica dei Radiohead. Un lavoro fantastico sulla fluidità del movimento. Quando è uscita la lista dei cast per il *Peer Gynt* di Edward Clug e ho visto che mi era stato affidato il ruolo protagonista nel primo ho sentito su di me una nuova responsabilità ed è stato arricchente affrontare uno stile quasi teatrale, lavorare sulla gravità, sul centro del corpo, su come trasmettere passione ed emozione al pubblico. Con McGregor ho danzato sia in *Afterite* che nella creazione *Lore*. McGregor è un artista incredibile, capace di trascinarci nella sua visione con energia e dinamicità; ora sta per tornare alla Scala con *Chroma*, spero di ballarlo. E poi Forsythe: l'architettura dei suoi pezzi è qualcosa di unico. Ho avuto la fortuna di

lavorare con lui in *Prologue*, creazione nata alla Scala per un piccolo gruppo di danzatori tra cui me, prima parte dei *Blake Works*. Un momento indimenticabile, per gentilezza, cura, intelligenza. Non è un caso che si parli di lui come di un genio della danza.

FP E a novembre danzerete *Le Sacre du Printemps* di Pina Bausch

NT Sì! Lei con il suo Tanztheater Wuppertal è un'artista chiave della danza e del teatro. Ho adorato il suo *Café Müller*. E ora il maestro Olivieri ha ottenuto per la Compagnia *Le Sacre*. La terra, l'eletta in rosso, quei movimenti quasi carnali che diventano tutt'uno con la musica di Stravinskij. Sarà una grande esperienza.

FP Un altro riconoscimento è stato il Premio Danza&Danza come interprete dell'anno 2025

NT Sì, l'ho scoperto su Instagram! Voglio mandare la rivista ai miei genitori. Saranno felici. Non li vedo da più di un anno, ma mi seguono da lontano in tutti i momenti della mia vita.



Fotografia di Brescia e Amisano

A SINISTRA
La Bella addormentata,
coreografia di Rudolf Nureyev, 2025

IN BASSO
Blake Works I,
coreografia di William Forsythe, 2024



Fotografia di Brescia e Amisano

LA LUNA IN TRANSITO SECONDO MAILLOT

Nel mese di marzo il Corpo di Ballo della Scala affronta una nuova prova stilistica con il trittico *McGregor/Maillot/Naharin*, che porta in scena tre titoli mai presentati prima alla Scala. Al centro del trittico, *Dov'è la luna* di Jean-Christophe Maillot, lavoro intimistico e chiaroscurale su musiche di Skrjabin in prima italiana, con Roberto Bolle protagonista nelle recite di apertura

di Jean-Christophe Maillot

Dov'è la luna è il primo balletto di un trittico attraverso il quale ho voluto rendere omaggio a mio padre, Jean Maillot, un artista pittore che viveva al centro di un vortice di altri artisti. Incarnava uno spreco di energia, una voracità rabelaisiana vissuta in ogni istante. Eppure, un giorno, la sua luce, che sembrava ardere di un fuoco inestinguibile, ha cominciato a declinare. Troppo presto, troppo in fretta...

È in quel periodo che ho creato *Dov'è la luna*. Mio padre stava per andarsene, lo sapevamo tutti e navigavamo tra due acque, tra due rive. Per questo mo-

tivo questo balletto non ha né un inizio né una fine propriamente detti. È in transito... Il transitorio mi sembra essere l'unico stato permanente possibile. In alcune mitologie, la luna è questo luogo di passaggio, tra la vita e la morte - tra la morte e la vita. Simboleggia uno spazio in cui si prepara una seconda nascita. Allora questa rinascita non mi appariva ancora. Ma una mano amica si è posata sul mio dolore. Non ha cercato di cancellarlo: lo ha illuminato diversamente, con delicatezza e misura. Ha dato all'oscurità un volto benevolo. Grazie a questa amica, sono passato dolcemente dal giorno alla notte, il che è paradossale, perché di solito si parla del lutto come di una tappa



Jean-Christophe Maillot



SOPRA E A DESTRA
Dov'è la luna, coreografia
 di Jean-Christophe Maillot,
 Les Ballets de Monte-Carlo



destinata a ricondurci verso la luce. È a lei che ho dedicato questo balletto.

Dov'è la luna non propone un discorso sulla morte o sull'aldilà. Dice una cosa semplice: abbiamo bisogno degli altri quando siamo confrontati con la scomparsa di una persona amata. In questo balletto ho tradotto il bisogno di fare corpo insieme. Questo lavoro è uno dei più intimi del mio repertorio e mi prendo sempre un lungo momento di riflessione prima di affidarne l'interpretazione a una compagnia e ai suoi danzatori. È una parte importante di me che consegno loro. Per comprendere questa coreografia, i danzatori devono impregnarsi di questa idea di tristezza pacificata.

Ciò richiede un senso dell'interpretazione di grande finezza. Se il gioco è drammaticamente troppo marcato, il balletto diventa pesante; ma se manca di sincerità, viene subito svuotato della sua sostanza. È piuttosto difficile, perché spesso si chiede agli artisti, in particolare agli attori, di scegliere tra ruoli allegri o tristi. *Dov'è la luna* chiede ai danzatori di stare nel mezzo. Crea un terzo registro, indefinibile, a immagine di quel luogo in cui si muovono gli esseri che ci mancano per la loro irrimediabile assenza, ma che ci sostengono con la loro presenza invisibile.

CONCERTI





Semyon Bychkov

MEMORIA E IDENTITÀ DI UN DIRETTORE

Atteso con la Česká Filharmonie, Semyon Bychkov torna sulla propria esperienza scaligera e sul percorso che ha definito la sua identità musicale

Intervista a Semyon Bychkov di Luisa Sclocchis

Tra le orchestre ospiti coinvolte nella programmazione scaligera 2025/2026, il 28 febbraio troviamo la Česká Filharmonie guidata da Semyon Bychkov, suo Direttore musicale e principale. In programma la *Sinfonia n. 4 in la maggiore, op. 90* "Italiana" di Felix Mendelssohn Bartholdy, il *Concerto per pianoforte e orchestra in sol maggiore* di Maurice Ravel, solista Beatrice Rana, e *Pulcinella, balletto in un atto*, di Igor' Stravinskij, con le voci di Stefanie Irányi, soprano, Martin Mitterrutzner, tenore e Jongmin Park, basso. La Česká Filharmonie debutta nel gennaio 1896 diretta da Antonín Dvořák nell'auditorium del Rudolfinum di Praga, dove ha sede. E vanta tra i direttori principali che ne hanno fatto la storia Rafael Kubelík, Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy ed Eliahu Inbal. Bychkov, alla sua guida dal 2018, è stato recentemente nominato Direttore musicale dell'Opéra de Paris, incarico che assumerà dal 1° agosto 2028.

LS Nuovamente ospite del Teatro alla Scala, con cui vanta un rapporto piuttosto consolidato, sia nel repertorio sinfonico che operistico... sensazioni o emozioni che riaffiorano alla memoria?

SB Sì, ricordo la produzione di *Tosca*, quella di *Elektra*,

e i tanti concerti sinfonici con la Filarmonica della Scala. Sono tutti ricordi bellissimi. E se penso alla Scala penso a un luogo molto speciale, di una bellezza straordinaria e un'atmosfera davvero maestosa. Perfino le divise delle maschere sono assolutamente straordinarie. E dietro le quinte persiste una certa formalità unita a una grande nobiltà. Non lo dimenticherò mai, è qualcosa di molto speciale.

LS Direttore musicale e principale della Česká Filharmonie dal 2018: quali le sue caratteristiche e come descriverebbe il vostro lavoro?

SB Nel mondo in cui viviamo c'è una certa somiglianza tra le diverse orchestre, ma alcune sono davvero speciali perché possono vantare un suono e una musicalità unici. Per questo le consideriamo d'élite. E ciò che trovo così interessante della Česká Filharmonie è proprio il suo suono speciale. È qualcosa di molto difficile da descrivere. Un suono di enorme calore, di grande profondità. Sia chiaro, non dico che sia migliore di altre, ma che è diversa. E credo che questo costituisca una qualità di cui abbiamo bisogno. Oggi occorre relazionarsi con tradizioni differenti e il carattere della Česká Filharmonie è profondamente radicato nella enorme eredità musicale ceca. Ovviamente pensiamo a Dvořák, ma anche a Smetana, Janáček, Martinů e tanti altri. Insomma, è come se l'orchestra stessa fosse

figlia della sua cultura, della sua nazione.

LS La Česká Filharmonie ha acquisito grande risonanza internazionale negli ultimi anni, tanto da ricevere il riconoscimento di Gramophone Orchestra of the Year nel 2024.

SB Esatto, affonda le proprie radici nella cultura musicale ceca ma è anche divenuta una realtà molto internazionale. E non mi riferisco alla sua composizione, perché la maggioranza dei suoi musicisti è ceca, ma alla capacità di andare oltre la propria cultura musicale e di interpretarne altre con credibilità. Insomma, credo che questa sia una delle qualità che oggi la caratterizzano.

LS Quali sono i criteri che adotta nel formulare un programma? Inevitabile constatare quanto, in questo caso, sia eterogeneo...

SB In realtà non esiste una “formula”. Tutto nasce piuttosto dal tentativo di combinare brani che possano dar vita a un programma arricchente e interessante per il pubblico. Che potrebbe certamente essere composto da musiche di un solo compositore: per esempio la *Prima Sinfonia* di Beethoven insieme alla *Nona*, tra cui però, pur trattandosi del medesimo autore, ci sono così tanta vita vissuta, così tanta musica da lui composta e così tante cose accadute nel mondo in quel periodo, che è molto affascinante vederne la progressione. Questo è un criterio. L'altro è, in un certo senso, come quando al ristorante consulti il menù della cena e poi

dici: “Penso che iniziando con questo e proseguendo con quell'altro potrei ottenere una combinazione interessante”. Insomma, è un po' così.

LS Restando alla Scala, ma passando dal repertorio sinfonico a quello operistico, di sua firma sono state due produzioni per la regia di Luca Ronconi, *Elektra* (2020) e *Tosca* (2018). Quali sono i suoi ricordi di queste esperienze e del lavoro con Ronconi?

SB Ho avuto la gioia e il privilegio di lavorare con Ronconi per ben tre volte. Due alla Scala e una terza a Firenze, al Maggio Musicale, per *Fierrabras* di Schubert, molto interessante da ricordare. Quando decisi di dirigere *Fierrabras*, che ritenevo un capolavoro straordinario, Cesare Mazzonis, molto conosciuto dai milanesi e allora Direttore artistico del Maggio, tentò di dissuadermi. Sostenendo che, nonostante la musica meravigliosa, fosse tutt'altro che facile da mettere in scena. Ma la soluzione fu scegliere Luca Ronconi, da lui stesso definito uno di quei registi che riesce a creare da un'opera impossibile una produzione davvero interessante. Fu un'autentica rivelazione, sia per la musica sia per la messa in scena. Per le produzioni scaligere di *Tosca* ed *Elektra*, invece, ci trovavamo di fronte a straordinari capolavori teatrali, molto diversi da *Fierrabras*. Ma ho apprezzato il suo modo di lavorare, la sua estetica, così come la persona. Collaborare con lui è stato fantastico in ogni momento del processo creativo.

LS Nato a Leningrado (oggi San Pietroburgo), a 22

“Ciò che trovo così interessante della Česká Filharmonie è il suo suono speciale. Un suono di enorme calore, di grande profondità”

anni lascia la Russia per gli Stati Uniti. Nonostante la vasta esperienza in Europa e nel resto del mondo crede fermamente che la sua educazione russa sia di fondamentale importanza per l'uomo e l'artista che è diventato...

SB Penso che la genetica umana sia molto potente. E che tutti abbiamo radici legate al luogo in cui siamo nati, alla sua cultura e alla sua lingua. Lo stesso vale anche per me. Tutti conoscono la colossale tradizione culturale russa, qualcosa che non si può e non si vuole sostituire. Perché è nobile, bella, senza tempo e universale come i valori del suo patrimonio culturale. Sono semplicemente espressi in un'altra lingua, la lingua del popolo russo, ma ciò che rappresentano, ciò di cui parlano, il modo in cui affrontano la condizione umana, è universale. Quindi, non sorprende che io provi ancora le stesse sensazioni di quando sono nato lì.

LS Tra gli incontri che ritiene determinanti per la sua crescita musicale e personale, quello con Ilya Musin, con cui ha studiato fino alla vittoria del Concorso Rachmaninov nel 1973. Cosa di quello che lei è, musicalmente e umanamente, deve a questo leggendario musicista?

SB Gli devo più di quanto potrei mai esprimere. Non solo a lui, ma anche ad altri pedagoghi incontrati in quel periodo: il mio insegnante di pianoforte e due professoressine della Glinka Choir School, dove ho studiato per dieci anni prima di entrare al Conservatorio. Una

insegnava Letteratura e l'altra Letteratura musicale. Donne che rappresentavano la “crème de la crème” dell'intelligenza russa. Quindi, a ciascuno di loro devo moltissimo, perché grazie alla loro guida ho potuto trovare la mia strada nella vita musicale e reale. Ma Ilya Musin era il mio insegnante di Direzione d'orchestra ed è diventato anche una delle mie figure paterne. Ho avuto un padre biologico a cui ero estremamente legato ma ci sono state altre persone diventate quasi dei padri per me. Musin è uno di queste.

LS La figura del Direttore d'orchestra è in continua evoluzione. Si parla oggi di una forma di leadership molto differente rispetto a quella “autoritaria” dei tempi di Toscanini. Come pensa sia cambiata e qual è il suo segreto per creare un rapporto propizio con l'orchestra?

SB In realtà non è molto complicato, è una questione di poche cose. La prima è il rispetto. Devi rispettare le persone con cui condividi la tua vita. Che sia per una settimana, per un giorno, per vent'anni, non importa. La seconda è qualcosa che ho capito non molti anni fa. All'inizio della tua vita da Direttore d'orchestra ti preoccupi di ottenere dai tuoi colleghi – che siano un'orchestra o dei cantanti – ciò che vuoi sentire. Lavori duramente per questo e se sei convincente lo realizzano. Poi, dopo qualche tempo, ho compreso che non bastava. Che avevo bisogno di sapere cosa loro si aspettassero da me, non solo cosa io volessi da loro. E da allora tutto è diventato molto più facile.



DA NON PERDERE

8 FEBBRAIO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Fabrizio Meloni, Sandro Laffranchini e Francesco Libetta eseguono nel Ridotto dei Palchi il *Trio* n. 4 in si bem. magg. op. 11 di Ludwig van Beethoven, il *Trio* in la min. op. 114 di Johannes Brahms e il brano *Claudia* di Sandro Laffranchini.

10 FEBBRAIO, 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 il musicologo Nicolas Dufetel per presentare il volume dedicato a Wagner da Franz Liszt, edito dal Saggiatore.

13 FEBBRAIO, ORE 17

CONCERTO DELL'ACCADEMIA

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

16 FEBBRAIO, ORE 16

VIVALDI SEMPREVERDE

Nei giorni del Carnevale 2026 la Scala dedica un percorso coinvolgente e interattivo alla vita del "prete rosso" che ha conquistato il mondo con la sua musica. L'appuntamento fa parte del ciclo Invito alla Scala curato da Mario Acampa.

16 FEBBRAIO, ORE 20

LORENZO VIOTTI

Il direttore svizzero torna nella Stagione della Filarmonica per dirigere la *Settima Sinfonia* in do magg. op. 60 "Leningrado" di Dmitrij Šostakovič

23 FEBBRAIO, ORE 20

FABIO LUISI

L'Overture dall'*Oberon* di Weber apre questo concerto della Stagione della Filarmonica, diretto da Fabio Luisi, che prosegue con il *Concerto n. 1* per violino di Bruch (solista Janine Jansen) e con l'*Ottava Sinfonia* di Beethoven.

26 FEBBRAIO, ORE 17

ENSEMBLE "GIORGIO BERNASCONI"

L'Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala diretto da Marco Angius esegue nel Ridotto dei Palchi musiche di Antonioni, Stravinskij e Henze.

MOSTRE A MILANO



Marie de Bachimont
di Anselm Kiefer, 2025

DAL 7 FEBBRAIO AL 27 SETTEMBRE

PALAZZO REALE SALA DELLE CARIATIDI KIEFER. LE ALCHEMISTE

Un tributo monumentale alle alchimiste dimenticate: a Palazzo Reale arriva la nuova opera site-specific di Anselm Kiefer, uno dei più influenti artisti contemporanei a livello internazionale. Questa mostra, appositamente concepita per la Sala delle Cariatidi, inviterà i visitatori a interagire con opere che riflettono su storia, pittura e memoria femminile. "Le Alchimiste" presenta un ciclo di trentotto grandi teleri, concepiti appositamente per dialogare con la drammatica bellezza della Sala delle Cariatidi: un ambiente maestoso segnato dalle ferite del bombardamento del 1943, capace ancora oggi di evocare un passato di splendore e rovina. Speciale il legame del progetto con la città di Milano, dove visse durante la sua giovinezza Caterina Sforza, figlia di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano, scienziata, condottiera e autrice di un raro manoscritto contenente più di 400 ricette per medicinali, cosmetici e formule alchemiche. Kiefer dà voce a lei e a molte altre donne alchimiste, per lo più dimenticate dalla storia ufficiale. Attraverso la sua pittura materica e fortemente simbolica, l'artista tedesco rende visibile ciò che è stato sepolto: volti e corpi che emergono dalle sue tele come apparizioni, rivelando un mondo di intelligenze femminili perseguitate, occultate, ma fondamentali per la nascita del pensiero scientifico moderno.



Fotografia di Brescia e Amisano

APRI LE PORTE DELLA SCALA CON IL PASS UNDER30 E 30/35

Sono oltre 1.000 i ragazzi sotto i 36 anni che hanno già scelto di sottoscrivere un Pass Under30 e 30/35, che al costo di 10€ permette di accedere a tariffe, inviti e visite guidate speciali dedicate ai giovani (sia curiosi che appassionati) per tutta la durata della Stagione.

Il Pass è totalmente digitale: si acquista direttamente online e abilita immediatamente l'account ad accedere all'Area Riservata Web dedicata alla Community Under30 e 30/35 del Teatro alla Scala, dove sono presentate tutte le iniziative. Inoltre, i possessori di Pass ricevono tramite newsletter una informativa quando nuove proposte vengono lanciate.

Il Pass riserva numerosi vantaggi sull'acquisto di biglietti di palco e platea, tra cui uno **sconto del 35%** per la maggior parte delle recite infrasettimanali di Opera e Balletto e per tutti i concerti. Uno sconto ancora maggiore, fino al 50%, si può ottenere in alcune date speciali come i **Giovedì 30/35** (introdotte da un aperitivo offerto dal Teatro) oppure acquistando almeno quattro biglietti per la stessa recita con l'offerta **Insieme in palco**.

La condivisione è infatti da sempre un ingrediente chiave per godersi l'emozione di una serata alla Scala. Anche per le generazioni future, il Teatro vuole rappresentare non solo un luogo di musica e spettacolo ma anche un'occasione di incontro.

Accanto alle agevolazioni, i possessori di Pass ricevono periodicamente inviti completamente gratuiti per vivere esperienze uniche in Teatro, come la partecipazione a prove aperte tra cui la partecipazione a visite guidate in esclusiva al backstage, al Museo Teatrale e ai Laboratori Ansaldo, per scoprire i luoghi più inaccessibili del "dietro le quinte".

GIOVEDÌ UNDER35* STAGIONE 2025/2026

18/06/2026	Opera	<i>Carmen</i>
02/07/2026	Balletto	<i>Don Chisciotte</i>
09/07/2026	Opera	<i>Lucia di Lammermoor</i>
22/10/2026	Balletto	<i>Giselle</i>
05/11/2026	Opera	<i>Faust</i>
19/11/2026	Balletto	<i>Balanchine / Bausch / Stravinskij</i>

*Sconto del 40% sul singolo biglietto
Sconto del 50% per l'acquisto di almeno 3 date in Carnet



Scopri di più
su www.lascalaunder30.org

RU
BRI
CHE



Piatti Richard-Ginori
decorati con figurini dal ballo *Sport*,
1897 ca., Archivio Storico Ricordi

Note d'Archivio

Documenti conservati presso
l'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.

Gare di ballo

Tra Olimpiadi ed Esposizioni di fine Ottocento, la danza diventa spettacolo di massa e rappresentazione della modernità. Dall'Archivio Storico Ricordi riemergono materiali iconografici dei "gran balli" in cui si intrecciano agonismo e immaginario del progresso

di Carlo Lanfossi

Non c'era bisogno che Pierre de Coubertin, padre dei moderni Giochi olimpici, tirasse in ballo il concetto di "ritmo" allorché nel 1935 invitò tutti a lasciar correre gli innocui nazisti di Berlino alle prese con l'organizzazione dell'undicesima Olimpiade e contestualmente delle leggi di Norimberga per rimarcare quanto atletica, danza e politica fossero da sempre inestricabilmente associate. Poche cose come l'esibizione tecnico-artistica del corpo umano sono capaci di suscitare orgoglio patriottico e vertigine estetica: chiedere a Leni Riefenstahl, che da ex-ballerina conferì un ritmo tale alle riprese dei Giochi del 1936 da far loro valere la Coppa Mussolini alla Sesta Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia nel 1938. In un certo senso, fin dalla loro apparizione nel 1896, i Giochi olimpici sono sempre associati al mondo delle Esposizioni, al gusto tardo ottocentesco per l'esibizione artistica della forza patriottica, per la messa in scena in miniatura di una presunta identità nazionale. Lo sanno bene i milanesi di ieri e di oggi, che di Olimpiadi ed Expo hanno fatto incetta fin dai primi anni post-unitari allestendo padiglioni, mostre e concorsi tra i viali dei giardini pubblici. Riproduzioni meccaniche di un'immagine idealizzata di sé, tutte queste manifestazioni prevedevano inevitabilmente un corollario danzereccio che sublimasse la tensione agonistica e proiettasse la "capitale morale" del Regno nel pantheon delle grandi capitali come Parigi e Vienna, anch'esse metropoli da ballo e da expo.



Fotografia di ballerina nel ruolo di Carta da gioco per il balletto *Rosso e Nero*, 1891, Archivio Storico Ricordi



Frontespizio del libretto a stampa del ballo *Sport*, ed. Ricordi, 1905, Archivio Storico Ricordi

Figurini per personaggi (Dama e Bersaglio) del balletto *Fata delle bambole*, 1893, Archivio Storico Ricordi



Anche un editore come Ricordi seppe approfittare dell'enorme risonanza data dalle Esposizioni internazionali: le sue installazioni nelle sezioni dedicate all'arte editoriale erano note per mettere in vetrina sia autografi dei grandi compositori sia maquette d'opera. Nel 1894, in occasione delle Esposizioni Riunite, Ricordi partecipò alla Mostra Teatrale con scene tratte da opere di Verdi e di Wagner illuminate a luce elettrica e con manichini di gesso ideati dalla star delle Officine Grafiche Ricordi, Adolfo Hohenstein. Accanto a questi, faceva bella figura un'"esposizione coreografica" curata dall'Agenzia teatrale Carozzi, importatrice in Italia di spettacolari balli viennesi come *Rosso e Nero* e *La fata delle bambole*, per i quali Ricordi prenota i diritti e di cui l'Archivio Storico conserva oggi molti materiali, comprese le stoffe e i figurini per ballerini in abiti da carte da gioco e giocattoli in una sorta di *Toy Story* ante litteram. L'editore milanese, fino ad allora relativamente disinteressato al mondo del ballo, fece dunque allestire al Teatro alla Scala e in giro per il Paese quelli che sarebbero diventati tra i più grandi kolossal della danza. Il più importante fu senza dubbio *Excelsior*, il "gran ballo" di Manzotti e Marenco presentato nel 1881 alla vigilia dell'Esposizione Nazionale che avrebbe catapultato Milano sulla ribalta mondiale: un inno

al progresso dove la Luce vince sull'Oscurantismo non con la spada, ma con il telegrafo, il traforo del Cenisio-Frejus e una coordinazione motoria da nuoto sincronizzato in salsa positivista. Non è un caso se le prime Olimpiadi moderne di Atene del 1896 coincidono quasi perfettamente con l'apogeo del "ballo grande" italiano, tutto sfarzo e masse in movimento, allegoria della modernità che farebbe impallidire le cerimonie d'apertura odierne. Nel 1897, a un anno dai primi giochi olimpici e alla conclusione del triennio di gestione del Teatro alla Scala in mano al rivale Sonzogno, Ricordi capitalizza sulla rinnovata passione globale per l'atletica richiamando "la triade armonica" che aveva realizzato *Excelsior*, Manzotti-Marenco-Edel (rispettivamente compositore, coreografo e costumista), per una nuova grande azione coreografica dall'esotico titolo *Sport*, tra pattinaggio a quadriglie e marinairesche dei piccoli mozzi. Nonostante un gigantesco battage pubblicitario fatto di cartoline, figurine Liebig e piatti della Richard-Ginori, lo spettacolo scaligero non avrà il successo di *Excelsior*. Da buon editore-imprenditore, Ricordi sa però che anche una sconfitta è una vittoria della comunicazione: come avrebbe detto De Coubertin, l'importante era partecipare.

Crossover

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

Götter dämmerung, inferno di cristallo

I *disaster movie* anni Settanta sembrano riprendere il finale della *Götterdämmerung*, in un cortocircuito tra mito wagneriano e cinema catastrofico. Fuoco e acqua diventano simboli di una modernità votata all'autodistruzione, dalla Germania ottocentesca all'America post-Vietnam

di Daniele Cassandro

“Subito l'incendio si leva crepitando verso l'alto, così che il fuoco riempie l'intero spazio di fronte alla reggia, e questa stessa sembra già essere raggiunta. Atterriti, uomini e donne fan ressa verso il margine estremo del proscenio. Mentre l'intero proscenio appare ancora occupato dal solo incendio, il bagliore della vampa improvvisamente si spegne, così che rimangono subito soltanto una nuvola di vapore, la quale, perdendosi verso il fondo, si posa all'orizzonte a guisa di cupa nuvolaglia. Al tempo stesso, il Reno, cresciuto in gran piena, rovescia il suo flutto sul luogo occupato dal rogo. (...) Chiare fiamme sembrano prorompere nella sala degli dèi. Nel momento in cui gli dèi appaiono interamente avvolti dalle fiamme, cala la tela”.

Richard Wagner, nel libretto della *Götterdämmerung*, descrive nel dettaglio l'incendio finale: soprattutto quel momento in cui alle fiamme si uniscono le acque impetuose del Reno che straripa e noi rimaniamo stupefatti davanti alla scena del Walhalla che brucia, con dentro tutti i suoi eroi e i suoi dèi che prendono fuo-

co come torce. È l'Armageddon, l'apocalisse, la fine di tutto. È una questione di archetipi: probabilmente non era voluto, ma la scena descritta con tanta chiarezza da Wagner è esattamente quella del finale del film *L'inferno di cristallo*, il più classico dei *disaster movie* degli anni Settanta del Novecento.

A San Francisco s'inaugura il grattacielo più alto e più lussuoso del mondo: il magnate che ha voluto l'impresa titanica è William Holden, l'architetto è Paul Newman. Durante la sfavillante festa d'inaugurazione si scatena un incendio all'ottantunesimo piano dell'edificio, ma è troppo tardi per fermare i festeggiamenti: i ricchi invitati, politici, imprenditori e notabili della città, sono gli dèi di questo Walhalla di vetro e di acciaio che sorridono ai fotografi e salutano su un tappeto rosso che li porterà verso una morte orribile. Nell'*Inferno di cristallo*, come nella *Götterdämmerung*, non ci sono eroi, o meglio non ci sono eroi che con le loro azioni possano opporsi all'inevitabilità della distruzione. “L'unico eroe”, a parlare è Stirling Silliphant, lo sceneggiatore del film, è “l'incendio stesso”.

Il capo dei pompieri (Steve McQueen) è un protago-



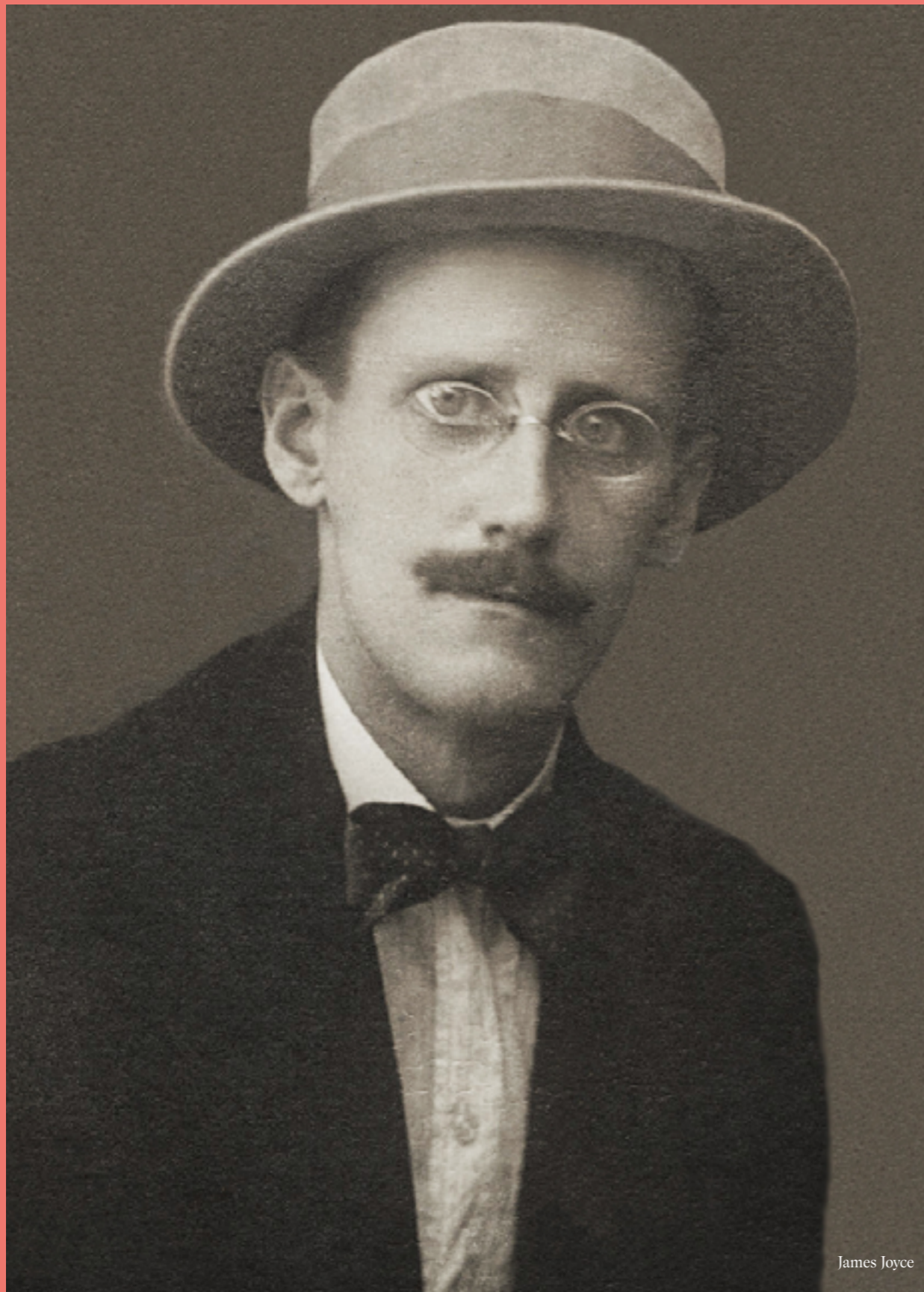
A DESTRA
Faye Dunaway, Paul Newman,
L'inferno di cristallo
di John Guillermin, 1974



nista impotente e tormentato come nella migliore tradizione del New American Cinema. Quando le fiamme, che ormai hanno divorato il resto della torre, si avvicinano al salone delle feste, dove gli dèi di questo Walhalla del privilegio capitalista stanno aspettando la loro ora, si decide di far saltare le cisterne dell'acqua in cima al palazzo. I superstiti si legano ai pilastri portanti del salone, come Ulisse all'albero della sua nave, in attesa dell'inondazione che, quando arriva, è ancora più rabbiosa del fuoco. Sembra proprio la vendetta del Reno che rivuole indietro il suo oro e anche nell'*Inferno di cristallo* la ragione di tutta quella morte e di quella distruzione è la cupidigia degli esseri umani, la spietatezza di un capitalismo cieco e vorace che mette il profitto davanti alla sicurezza delle persone. Se il grattacielo è il simbolo sublime di una modernità capace di far toccare il cielo a una torre di vetro e di acciaio, il fuoco è l'inevitabile e simbolica punizione. Nel subconscio americano ci sono molti incendi: quello di San Francisco del 1906, certo, ma soprattutto quello della fabbrica Triangle di New York che nel 1911 uccise 146 persone, quasi

tutte operaie italiane o ebreo dell'Europa dell'Est. Un incendio che il cinema americano delle origini tentò già di raccontare l'anno dopo con un film muto di 14 minuti di James Oppenheim, intitolato *The Crime of Carelessness*, "Il crimine dell'incuria". La distruzione delle Torri Gemelle, l'11 settembre del 2001, ha tragicamente mostrato come qualunque fantasia cinematografica possa essere superata dalla realtà. Il pubblico di Bayreuth del 1876 non poteva non leggere nella storia e nella musica della *Götterdämmerung* una summa delle inquietudini più profonde di quella che si preparava a diventare la Germania guglielmiana, una società sempre più militaresca, nazionalistica, avida e ossessionata dal progresso tecnologico. Allo stesso modo il pubblico americano del 1974, l'anno in cui uscì al cinema *L'inferno di cristallo*, recepiva chiaramente le metafore dell'incendio: il fuoco di finzione che vedevano sullo schermo richiama quello reale della guerra del Vietnam appena finita. La morte dei ricchi non era mai stata rappresentata con tanta crudeltà nel cinema americano, neanche nell'*Avventura del Poseidon* (1972), che nella sua terribile ricostru-

zione del naufragio di una lussuosa nave da crociera manteneva ancora qualcosa di teatrale. *L'inferno di cristallo*, invece, è quasi splatter nel suo realismo e i personaggi muoiono in modi fantasiosamente orribili senza che la loro morte abbia un significato o faccia avanzare la trama. Lo scheletro della torre bruciata diventa il simbolo di un'America tradita dal miraggio della modernità e del progresso a tutti i costi, un'America che esce a pezzi dalla guerra del Vietnam e che, dopo quell'allucinazione imperialista, si ritrova in mezzo a una terribile crisi energetica ed economica. La torre dell'*Inferno di cristallo* può anche essere vista come la pira funebre della Hollywood classica. Il cast del film, come era già accaduto in altri *disaster movie* di quel periodo, è pieno di vecchie glorie dell'età d'oro del cinema. Tanti amatissimi divi del passato bruciano nei loro abiti da sera; Jennifer Jones sarà una delle ultime a morire, cadendo da un ascensore panoramico che esplode, e Fred Astaire avrà la sua unica candidatura all'Oscar come attore non protagonista proprio per quel suo ultimo ballo con lei nel salone delle feste di un edificio in fiamme.



James Joyce

Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

Joyce, Wagner e l'invenzione dell'indicibile

Tra diffidenza e attrazione per Wagner, James Joyce trova in Édouard Dujardin un riferimento decisivo per il monologo interiore. La moda wagneriana che attraversa il simbolismo europeo diventa così uno dei vettori più fertili della modernità letteraria

di Fabiana Giacomotti

Esistono numerosi studi sul rapporto conflittuale di James Joyce con Richard Wagner e sul suo amore invece costante per la musica e in particolare per Verdi e Puccini. Talvolta tratteggiano i suoi studi tenorili, promossi dal padre John Stanislaus che secondo la stampa popolare di fine Ottocento poteva essere considerato "the finest voice in Ireland" e che culminarono nell'attribuzione della Medaglia di bronzo da parte di Luigi Denza, l'autore di "Funiculi funiculà" in occasione di un concorso per giovani voci a Dublino nel 1904; talvolta si appuntano sull'episodio delle sirene dell'*Ulysses*, dichiaratamente ispirato ai *Maestri cantori di Norimberga*, opera che lo scrittore conosceva abbastanza bene da interpretare a Trieste, nel 1909, in una serata amatoriale, il ruolo dell'apprendista David che apre il quintetto del primo atto. Eppure, sebbene avesse e avrebbe avuto un ruolo importantissimo nella sua opera - basti pensare a *Finnegans Wake* - Joyce diffidava di Wagner; nelle sue lettere mette in guardia la moglie Nora, wagneriana fervente, dall'eccesso nell'ascolto, dichiarando (lui!) che il compositore di Lipsia "puzza di sesso" ed "è osceno". Degli stessi *Maestri cantori*, scrive che gli sembra "roba pretenziosa".

Fra Wagner, in quegli anni già scomparso, e Joyce che, pur attratto, non era certo di potersene fidare, esiste però un *trait d'union* meno conosciuto, sul quale esistono tracce critiche più che veri e propri studi, ed è Édouard Dujardin, eclettico esponente della cultura simbolista che fu romanziere, poeta, giornalista e all'occasione anche giocatore di borsa, nonché ideatore della tecnica del monologo interiore che avrebbe avuto un ruolo determinante nelle fortune di Joyce. Fin da giovane - aveva solo ventiquattro anni - Dujardin rivestì però una posizione di assoluto rilievo anche nella diffusione della cultura musicale in Francia e in Europa come fondatore della "Revue wagnerienne", mensile dedicato allo studio critico e alla storia personale del compositore di Lipsia - che pur nella pubblicazione di breve durata, dal 1885 al 1888, e con discutibili fonti di finanziamento (il principale sostenitore era il filosofo suprematista Houston Stewart Chamberlain) - ebbe il merito di accogliere gli scritti del gruppo fondativo del simbolismo letterario, oltre ai sostenitori del verso libero che pochi anni dopo sarebbe stato rappresentato da Lugné-Poe, il fondatore del teatro moderno: Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès, Joris-Karl Huysmans, Algernon Charles Swinburne,

Paul Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam e l'elenco potrebbe continuare includendo chiunque fosse qualcuno in quello scorcio di fine secolo e che Dujardin sapeva come coinvolgere, con i suoi modi garbati e una prodigalità allegra, benché incostante. I soldi guadagnati in Borsa gli servivano, appunto, per pagarsi la rivista e gli allestimenti dei suoi drammi, a partire dalla tragedia *Antonia*, prima parte di una trilogia d'ispirazione wagneriana, messa in scena al Théâtre d'Application il 20 aprile 1891 con una serie di trovate sceniche che, viste oggi e soprattutto attraverso l'uso della luce sulla scena vuota, mostrano quanta influenza questo teatro, all'epoca irriso, abbia avuto sul contemporaneo, e lo si ritrovi ancora nei più recenti allestimenti - penso a Daniele Abbado - di *Pelléas et Mélisande*, opera simbolista per eccellenza, che Maurice Maeterlinck scrisse nel 1893, Lugné-Poe mise in scena e Claude Debussy musicò circa un decennio dopo.

Se, per convenzione, il monologo interiore o flusso di coscienza è una verbalizzazione senza filtri, veloce, dei pensieri più intimi e più spontanei, nati in apparenza prima del discorso organizzato, logico, insomma l'assoluta sincerità letteraria, e se è ormai dato per assodato che Joyce ne riconobbe la paternità a Dujardin (nel 1923, Valéry Larbaud, traduttore di Joyce, nella prefazione all'*Ulysses* per le edizioni di Albert Messein, ricordò che "Joyce mi disse che questa forma di scrittura è stata già utilizzata in maniera uniforme in un libro di Édouard Dujardin pubblicato in piena epoca simbolista e anteriore di circa trent'anni alla composizione dell'*Ulysses*, *I lauri senza fronde*"), resta tuttora poco analizzata la profonda ispirazione che Dujardin trasse dalla melodia infinita wagneriana nella stesura dei suoi *Lauri*, che pubblicò a puntate, nel 1887, sulla "Revue indépendante" e che Joyce trovò per caso,

nella libreria di una stazione ferroviaria, molti anni dopo, attratto dal nome dell'autore per via della comune amicizia con il poeta irlandese George Moore (capita che le rivoluzioni letterarie nascano per contiguità inaspettate e comunque per caso).

Uno spunto interpretativo possibile ce lo offre proprio un passaggio del lungo saggio *Opera e dramma* di Wagner, quando scrive che l'orchestra operistica, "come puro organo del sentimento... esprime proprio ciò che il discorso della parola in sé non può esprimere... ciò che, considerato dal punto di vista del nostro intelletto umano, è l'Indicibile". In epoca naturalista, la musica di Wagner, la sua visione del mito, il suo approccio astratto e al tempo stesso profondamente pietoso della natura umana, erano particolarmente apprezzati dai simbolisti, benché non lo ritenessero ancora abbastanza ardito, soprattutto nella scrittura e nella musicalità del verso, tentando di spingere ulteriormente i confini della sperimentazione, come dimostra un ciclo di canzoni composto da Dujardin sul proprio *vers libre* che esplora i confini tra letteratura e musica sullo sfondo wagneriano. La lettura della "Revue wagnerienne", ancora disponibile sulle piattaforme dei maggiori archivi, a partire da quello della Bibliothèque nationale de France, mostra come questa ricerca fosse ossessiva, per esempio attraverso una sorta di parafrasi del monologo di Amfortas nel primo atto del *Parsifal*, che mira a generare nel lettore un "teatro della mente". In questo contesto, nel quale si gettano appunto le basi del teatro contemporaneo, l'invenzione del monologo interiore si situa dunque come un ricco e articolato punto di intersezione tra opera wagneriana e modernità, incrociando piani letterari diversi ma includendo lo spettatore in un'esperienza sensoriale e psicologica sconosciuta fino ad allora.

Édouard Dujardin



Conoscere il Ring

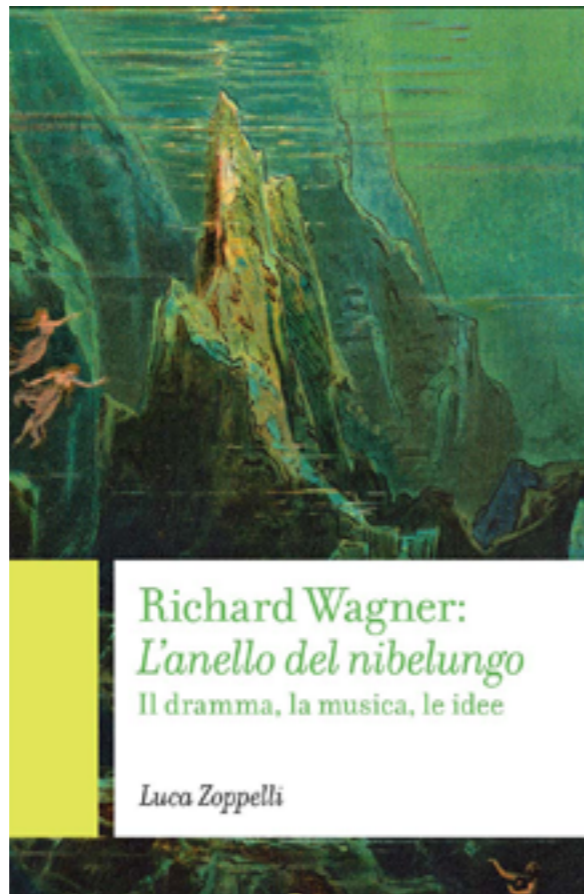
di Armando Torno

Der Ring des Nibelungen è il titolo della Tetralogia musicale di Richard Wagner: si tratta di un'opera composta da un prologo, *Das Rheingold*, e da tre Giornate: *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*. È da intendersi come una creazione ispirata al ciclo dei Nibelunghi e ai carmi dell'*Edda*, un'evocazione musicale della mitologia germanica; al tempo stesso, tuttavia, questo capolavoro wagneriano è una parabola esistenziale e politica. Ha la forza di denunciare, pur ricorrendo a forme mitiche, lo sfruttamento sia dell'uomo sia della natura; pone questioni sul potere che necessita di violenza, sa trasformare l'amore in rivolta.

Sono quattro drammi in cui s'incontrano, si abbracciano e sovente entrano in contrasto innumerevoli idee e concezioni: dalla sperimentazione teatrale alle soluzioni musicali, dalle idee politiche e filosofiche alle considerazioni sulla natura umana o sui processi sociali. Nell'opera c'è la cultura dell'Ottocento ma anche un sapere che corre nei secoli e giunge alle radici dell'Europa.

La musica domina il discorso, ma *L'anello del Nibelungo* è uno spazio in cui il teatro ospita la storia delle idee e il compositore Wagner è al tempo stesso un pensatore e un interprete del mondo. Per questi e per simili motivi *L'anello del Nibelungo* va innanzitutto conosciuto seguendo l'imponente costruzione e, di giorno in giorno, ci si deve avvicinare al dramma che rappresenta e alle idee che testimonia. È un'opera che richiede uno spirito antico e risponde a domande contemporanee.

Ora Luca Zoppelli, con un dettagliato libro che affronta punto per punto il capolavoro wagneriano, mette a disposizione anche al lettore non specialista uno strumento utile per accostarsi all'opera. Oltre gli aspetti mitici e musicali, la trama e la magia dei rapporti, questo volume è una guida che presenta nel più leggibile dei testi una composizione che non è facile decifrare. Del resto, come nota Zoppelli, non si deve dimenticare, al di là della grande creazione, che "Wagner era un maniaco del teatro, un mitomane, uno stregone della fantasmagoria da palcoscenico".



Luca Zoppelli
Richard Wagner. L'anello del Nibelungo. Il dramma, la musica, le idee
Carocci editore, pp. 244, € 22

Le musiche di al-Andalus

di Luca Ciammarughi

Il mondo andaluso ha rivestito nel Novecento un ruolo cruciale nell'immaginario musicale occidentale, ma le sue radici rimangono in Europa poco divulgate. Per questo motivo, straordinariamente prezioso è il lavoro fatto dalla pianista María Dolores Gaitán, nata nei pressi di Cordoba, nell'illuminare le complesse stratificazioni che unendo cultura araba, cristiana ed ebraica hanno prodotto quel mix fatto di eleganza, pathos, raffinate geometrie e *duende* che è la musica andalusa. Ma dovremmo parlarne piuttosto al plurale: le musiche andaluse, perché questo cd (che sarà al centro di "Dischi e Tasti" al Museo Teatrale alla Scala il 18 febbraio, in collaborazione con l'Istituto Cervantes) ci mostra almeno tre punti di vista diversi: quello dei compositori europei che trassero ispirazione da un esotismo andaluso percepito come sogno, mito, paradiso terrestre o al contrario come espressione del misterioso, dell'insolito, addirittura del maligno (Debussy, Albéniz, ma anche il Rimskij-Korsakov di *Shéhérazade*); quello delle improvvisazioni legate al mondo arabo e agli echi del folklore persiano, realizzate dal virtuoso di *kanún* (sorta di cetra a pizzico di forma trapezoidale) Aziz Samsaoui in inedito connubio col pianoforte; e infine la creazione contemporanea che si ispira a questo meraviglioso crogiuolo interculturale, con i lavori dei compositori Dia Succari (*La nuit du destin*, basata sull'espressione dei modi musicali chiamati *maqam*, un tipo di melodia orientale priva di una definita organizzazione ritmica) e David del Puerto (*El mirlo en la corte de los Omeyas*, in prima assoluta, omaggio per *kanún* e pianoforte al musicista Ziryab, considerato il padre della musica di al-Andalus, che portò all'apice lo splendore musicale incorporando le avanguardie artistiche d'Oriente a Cordoba, quando questa era capitale del califfato omayyade). Formatasi al Conservatorio di Milano, dopo gli studi in Spagna, Gaitán unisce la fantasia ritmica e la vena appassionata del suo DNA andaluso con un rigore nella lettura del testo fondamentale in pagine come i *Préludes* di Debussy (il più idiomat

è *La puerta del vino*) o le pagine di Albéniz (emblematica *El Corpus Christi en Sevilla*, quasi un manifesto dell'ispirazione andalusa all'interno del rivoluzionario ciclo *Iberia*). Sacro e profano si intersecano senza manicheismi, in un ascolto che fonde misticismo e sensualità, ricordandoci il complesso rimescolamento che è origine di quel mistero che chiamiamo bellezza.



María Dolores Gaitán
Alhajas. Piano inspirations from al-Andalus, BAM Music

Memorie della Scala

Il patrimonio degli Archivi del Teatro

La fiaccola scaligera che brilla nel mondo

In occasione di Milano Cortina 2026, torna in primo piano la storia dei rapporti fra il Teatro alla Scala e i Giochi Olimpici, dalle tournée di Monaco di Baviera e Seul alle tappe di Barcellona e Atene, fino al progetto mancato di Tokyo 2020

di Andrea Vitalini

Milano, assieme a Cortina d'Ampezzo, è organizzatrice dei Giochi Olimpici Invernali che si svolgono tra il 6 e il 22 febbraio 2026. È la quarta volta che le Olimpiadi sono ospitate in Italia, dopo Cortina 1956, Roma 1960 - in tal caso quelle estive - e Torino 2006. La metropoli lombarda si troverà quindi questo mese sotto i riflettori internazionali, così come il Teatro alla Scala, dove il 2 febbraio, alla presenza del Presidente della Repubblica, è prevista la *Serata celebrativa Milano Cortina 2026*, con l'Orchestra scaligera e il suo direttore Riccardo Chailly impegnati nell'esecuzione dell'inno nazionale, di quello olimpico e quindi di una serie di brani del grande repertorio italiano, rossiniano e verdiano, avvalendosi anche della partecipazione del baritono Luca Salsi. Oltre a questo impegno diretto, la Scala viene simbolicamente richiamata anche in altri luoghi al centro dell'evento nei giorni successivi, come la cerimonia di apertura ufficiale dei Giochi, prevista per il 6 febbraio allo Stadio di San Siro, detto "La Scala del calcio", e la sede in cui si terrà la prima gara olimpica, l'iconica discesa libera, cioè la Pista Stelvio di Bormio, soprannomina-

ta il "Teatro alla Scala dello sci".

Ma al di là di questo impegno diretto "in sede", guardando al passato, troviamo diverse occasioni in cui la Scala è stata chiamata a "partecipare" alle Olimpiadi, rendendosi in qualche modo simile a un tedoforo, portatore di una fiaccola scaligera che ha attraversato i continenti: da Monaco a Seul, da Barcellona ad Atene, per arrivare fin quasi in Giappone.

L'avventura olimpica della Scala ha inizio nel 1972 a Monaco di Baviera, nell'Olimpiade purtroppo funestata dal terribile attentato alla delegazione israeliana. I Complessi scaligeri presentano tre rappresentazioni di *Aida* di Giuseppe Verdi, con la direzione di Claudio Abbado, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Tra gli interpreti spiccano i nomi di Plácido Domingo come Radamès, Martina Arroyo nella parte di Aida e Fiorenza Cossotto in quella di Amneris. La prima recita ha luogo il 5 settembre 1972 al Nationaltheater di Monaco di Baviera, le altre due il 7 e il 9 settembre. Sono inoltre programmate due esecuzioni della *Messa da Requiem* di Verdi, sempre dirette da Abbado, con Romano Gandolfi Maestro del Coro e Martina Arroyo, che si alterna con Katia Ricciarelli, Fiorenza Cossotto, Plácido

Claudio Abbado e Massimo Bogianckino davanti al Nationaltheater in occasione della tournée scaligera per le Olimpiadi di Monaco di Baviera, 1972



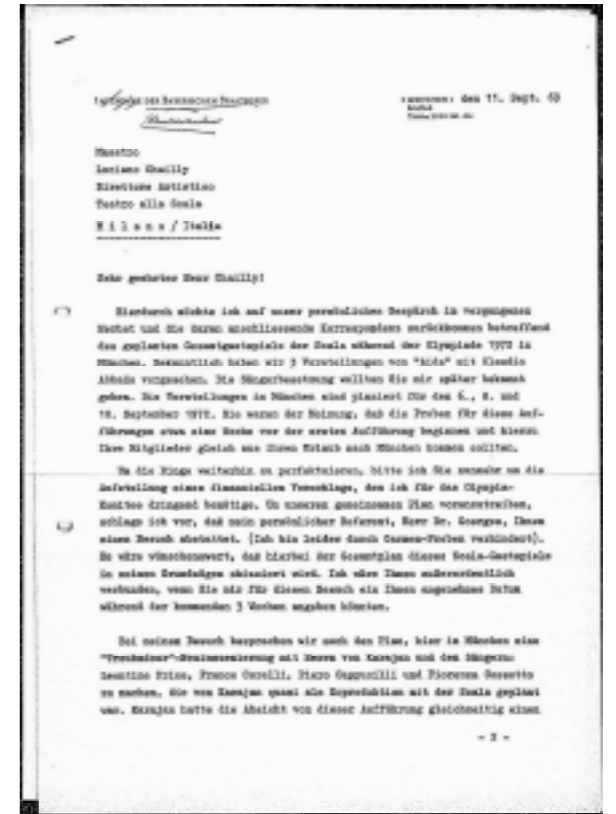
Fotografia di Erto Piccagliani

Carlo Maria Badini
con il Presidente del festival
legato alle Olimpiadi di Seul, 1988



Fotografia di Lelli e Masotti

Lettera di Günther Rennert,
Sovrintendente del Teatro di Monaco,
a Luciano Chailly, Direttore artistico
della Scala, 1969



Domingo e Nicolai Ghiurov come solisti. La tournée a Monaco è di fatto anche il passaggio della "fiaccola" tra i Sovrintendenti Antonio Ghiringhelli e Paolo Grassi. Il progetto viene avviato infatti nel 1969, con uno scambio di corrispondenze tra il Direttore artistico Luciano Chailly e il Sovrintendente della Bayerische Staatsoper Günther Rennert, ma viene concluso con la firma del contratto da parte di Grassi, a inizio anno succeduto a Ghiringhelli, nel luglio 1972. Passano sedici anni e la Scala porta la sua fiaccola a Seul, in Corea del Sud, con una nuova tournée organizzata in occasione delle Olimpiadi, presso il Centro Culturale Sejong. I Complessi scaligeri, due mesi prima dell'inizio dei giochi, sono chiamati a inaugurare un vero e proprio Festival dell'arte preolimpico, caratterizzato da un mese di rappresentazioni artistiche che coinvolgono complessi provenienti da 70 Paesi: Kabuki giapponese, danze tradizionali cinesi, balletti americani, canadesi, spagnoli e ungheresi, popstar come Paul McCartney, Cliff Richard e José Feliciano. A dirigere è chiamato Lorin Maazel, che propone *Turandot* di Giacomo Puccini, regia e scene di Franco Zeffirelli, costumi di Anna Anni e Dada Saligeri, con Gheena Dimitrova nel ruolo del titolo, Giuseppe Gia-

comini come Calaf e Lucia Mazzaria come Liù. Le rappresentazioni sono tre, il 16, 19 e 22 agosto, mentre il 20 e 21 agosto Maazel dirige un concerto sinfonico con brani di Rossini, Puccini, Verdi e Respighi. Oltre cinquecento i componenti della spedizione scaligera in Estremo Oriente partiti da Milano per Seul e pronti poi a spostarsi in Giappone per un'altra tappa della tournée. Quattro anni dopo, nel 1992, per l'edizione successiva dei Giochi, la fiaccola si sposta subito a Barcellona, dove la Scala propone un classico del suo repertorio: la *Messa da Requiem* di Verdi, con l'Orchestra e il Coro della Scala diretti da Riccardo Muti. La presenza al Teatro Liceu si inserisce in un più ampio progetto di tournée in Spagna, che vede due tappe precedenti al Teatro de la Maestranza di Siviglia, dove vengono proposte anche due rappresentazioni della *Traviata*, e all'Auditorio Nacional di Madrid. Dopo le edizioni di Atlanta e Sidney, la Scala viene nuovamente inserita nelle iniziative *Special Olympics Hellas*, connesse all'edizione 2004 delle Olimpiadi, ad Atene. Questa volta viene proposta una tournée di balletto, con tre recite del *Sogno di una notte di mezza estate*, coreografia di George Balanchine, e un Gala dedicato a Rudolf Nureyev, tutti al Teatro Erode



Attico di Atene. Anche la prima tournée della Scala in Cina del 2006, ancora con il balletto *Sogno di una notte di mezza estate*, rientra nei programmi di avvicinamento alle Olimpiadi a Pechino del 2008. Ci avviciniamo al presente per trattare purtroppo un'occasione mancata. Il 7 settembre 2013, mentre è in corso l'ottava tournée del Teatro alla Scala in Giappone, con spettacoli d'opera, balletto e concerto, a Buenos Aires si decide l'assegnazione dei Giochi Olimpici 2020, che va a favore di Tokyo, preferita a Istanbul e Madrid. L'annuncio viene immediatamente dato con orgoglio dai vertici di NBS - Japan Performing Arts Foundation, storico organizzatore di tutte le tournée scaligere fin dalla prima del 1981, alla direzione della Scala, e puntuale scatta subito l'invito per Tokyo 2020. La fiaccola scaligera sembra quindi

pronta a spostarsi verso un nuovo importante obiettivo. Anche se nel frattempo, nel 2016 con il Corpo di Ballo, viene realizzata la nona tournée giapponese, i preparativi per la decima procedono alacremente: i titoli sono decisi, *Tosca* e *Traviata*, i direttori anche, rispettivamente Riccardo Chailly e Zubin Mehta; il piano prevede quattro rappresentazioni di ciascuna delle due opere, oltre a tre concerti diretti dai due direttori. Purtroppo nel febbraio 2020 scoppia la pandemia da Covid-19 e il progetto è forzatamente annullato, inizialmente rinviato agli anni successivi, ma poi, con rammarico, definitivamente abbandonato. La fiaccola scaligera è costretta quindi a rimanere ferma, ma resta sempre accesa, pronta, in attesa di nuovi obiettivi. Nel frattempo, almeno per una volta, sono state le Olimpiadi a venire a Milano.

TEATRO ALLA SCALA

STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 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 Sostakovič

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

BALLETTTO

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



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