



LA SCALA

RIVISTA DEL TEATRO | 06_07/26





TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

FONDATORI PERMANENTI

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

FONDATORI SOSTENITORI

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

FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

EDITO RIA LE

di Mattia Palma

Carmen nasce come scandalo irresistibile. Una “vera e propria prostituta da strada”, scriveva indignata la critica al debutto del 1875, senza immaginare che quella sigaraia insolente avrebbe conquistato il mondo e sarebbe diventata, centocinquanta anni dopo, uno dei personaggi più riscritti, usati, deformati della storia dell’opera.

Nella sua produzione che approda alla Scala dopo Londra e Madrid, Damiano Michieletto non insiste sul folklore dell’opera, sulla *couleur locale* spagnola. Nella conversazione con Simonetta Sciandivasci che pubblichiamo in questo numero, il regista sostiene piuttosto che i personaggi agiscano mossi dalla paura di essere liberi. Tranne *Carmen* ovviamente, che è libera per definizione. Improvvisamente il dramma smette di essere una storia di gelosia per diventare qualcosa di più disturbante: il racconto di un uomo incapace di reggere la libertà di una donna. Difficile non ricondurre il discorso all’attualità, a quella consapevolezza che “il femminicidio di *Carmen* ha, come ogni femminicidio, una causa culturale”. Così, nel moderno far west immaginato da Paolo Fantin, la tragedia di *Carmen* ci mostra senza sconti “lo spavento della realtà”, con la stessa intensità del teatro antico.

Ricorda Raffaele Mellace nella sua introduzione che *Carmen* rappresenta l’irruzione dell’“Altro” sul palcoscenico: un’altra sensualità, un’altra sensibilità. Questo concetto ha viaggiato in lungo e in largo, racconta Daniele Cassandro rievocando Dorothy Dandridge in *Carmen Jones* di Otto Preminger, in cui il corpo nero della protagonista veniva trasformato in una fantasia dallo sguardo dei bianchi. Un concetto che si ritrova nei racconti di Angela Davis sulle grandi cantanti blues degli anni Venti, ma che arriva forse fino a Beyoncé che nel 2001 interpreta una *Carmen* hip hop.

Non è un caso quindi che la ricognizione registica di Luca Baccolini attraversi un numero impressionante di *Carmen* contemporanee: il gioco psicoterapeutico di Tcherniakov, la Spagna brutale e post-franchista di Bie-

to, la corrida umana di Carsen, senza dimenticare però la ricostruzione quasi archeologica della prima messin-scena del 1875 dovuta al Palazzetto Bru Zane. Persino l’abito di *Carmen* è diventato una maschera universale: Fabiana Giacomotti racconta il “*Carmen dress*” come un travestimento immediatamente riconoscibile. Costume da baule di qualunque attrice di una volta, ma anche riferimento obbligato di tutti i grandi stilisti di oggi.

E mentre Luca Chierici ripercorre alcune grandi incisioni discografiche dell’opera, nelle Note d’archivio Carlo Lanfossi ricostruisce l’astio con cui Casa Ricordi accolse inizialmente la sigaraia giudicata “la più ributtante creatura che abbia mai esistito”, salvo poi mangiarsi le mani mentre assisteva al trionfo del rivale Sonzogno che si era aggiudicato i diritti dell’opera.

Ultimo titolo della Stagione prima della pausa estiva è *Lucia di Lammermoor*, che torna nell’allestimento interamente curato da Yannis Kokkos. Un’occasione per rievocare i ricordi di un’altra *Lucia* andata in scena oltre quarant’anni fa, con regia di Pier Luigi Pizzi e costumi firmati Missoni, come racconta nelle Memorie della Scala Luciana Ruggeri in un nuovo episodio sulle innumerevoli attività dell’Archivio, questo mese dedicato alla delicatissima conservazione dei costumi.

Il grande repertorio è però rappresentato nel prossimo periodo soprattutto dalla ripresa del *Don Chisciotte* di Nureyev. Cavallo di battaglia del Balletto scaligero, viene indagato da Cristiano Merlo che ha intervistato alcuni danzatori della Compagnia, protagonisti della recente tournée di Pechino. E per una volta non si approfondiscono i ruoli più virtuosistici, ma quelli più di carattere, che fanno scrivere a Marinella Guatterini quanto il balletto sia in alcuni passaggi “scacciapensieri al pari di una pièce burlona della Commedia dell’Arte”. In chiusura del numero le segnalazioni di Armando Torno e Luca Ciammarughi: una pubblicazione di Zecchini dedicata al settantesimo anniversario dalla scomparsa di Guido Cantelli e un’incisione della rara *Hérodiade* di Massenet con protagonista Clémentine Margaine, che in questi giorni debutta alla Scala come *Carmen*.



LA SCALA

Rivista del Teatro 06_07/26

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:

Carmen, regia di Damiano Michieletto,
The Royal Opera, 2024
Fotografia di Camilla Greenwell

OPERA

CARMEN 7

Intervista a
Damiano Michieletto
**LA PAURA
DI ESSERE LIBERI 11**

**CARMEN
NEL MONDO 15**

**CARMEN
IN DISCO 23**

**LUCIA DI
LAMMERMOOR 24**

BALLETTO

**DON
CHISCIOTTE 29**

**QUATTRO
RITRATTI DI
CARATTERISTA 33**

RUBRICHE

Note d'archivio
**FUMATORI
CONTRO CARMEN 42**

Crossover
**CARMEN BLUES
E HIP HOP 48**

Teatro alla moda
**L'ALTRO LATO
DEL CARMEN
DRESS 53**

Libri
**LA PERFEZIONE
DI CANTELLI 58**

Dischi
**HÉRODIADÉ,
UN'ALTRA SALOMÉ 59**

Memorie della Scala
**ARCHIVIO
E COSTUMI 60**

O P E R A





Fotografia di Camilla Greenwell

Aigul Akhmetshina, Piotr Beczala,
The Royal Opera, 2024

CARMEN

di Raffaele Mellace

È il fascino dell'Altrove a imporsi sulle scene con *Carmen*. Non l'Altrove esotico, egizio o cingalese, dell'*Aida* o dell'altro titolo fondamentale di Bizet, *Les pêcheurs de perles*, che vedremo fra qualche mese, ma un esotismo più prossimo e tuttavia più devastante. *Carmen* mette in scena la Spagna, giardino di casa per un francese, ma civiltà musicale percepita come fundamentalmente estranea al cuore europeo, che a metà Ottocento consisteva ancora nella *koinè* italo-franco-tedesca. Gelosa delle proprie tradizioni - ritmi, danze, strumenti legati al folklore, prassi esecutiva peculiare - la Spagna offriva con i suoi suoni e i suoi profumi una *couleur locale* in grado di attivare una riflessione estetica di alto volo: si pensi a Hemingway o, proprio in relazione a *Carmen*, a Nietzsche, che contro Wagner vi riconosceva "un'altra sensualità, un'altra sensibilità, un'altra serenità", una serenità "africana".

Sullo sfondo di questo esotismo iberico, che farà scuola ad esempio in Saint-Saëns e Chabrier, reinventato da Berlioz tra una *habanera* ispano-cubana e una *seguidilla* di irresistibile energia e fascino melodico, si accampa l'Alterità per eccellenza nei connotati del personaggio forse più disturbante e conturbante delle scene di un secolo intero. Prototipo di *femme fatale* che esprime già appieno, con buon anticipo sui tempi, la cultura della *décadence fin de siècle*, Carmen non conosce le *nuances* psicologiche del tipico personaggio borghese: vive di trapassi d'umore e di amori immotivati, si esprime per canzoni dall'ispirazione oggettiva, priva d'alcunché di personale. Creatura distante dal mondo morale ordi-

nato e prevedibile rappresentato da Don José e l'inedita Micaëla (nuova rispetto alla fonte del dramma), proprio per questo possiede un altissimo potere di devastazione di qualsiasi equilibrio, tanto da far perdere la ragione a Don José, con le conseguenze che sappiamo. Il racconto pittorresco di Prosper Mérimée (scomparso sei anni prima del debutto dell'opera) si trasforma con Bizet, con sofisticata commistione stilistica, in una tragedia dall'esito brutale che travalica i confini dell'*opéra comique*. Titolo di fatto senza precedenti, *Carmen* inaugura, nella Francia di Maupassant e di Zola, un'apertura al realismo mai sperimentato sulle scene operistiche dell'intero continente. Un meccanismo che sfrutta alla perfezione il contrasto tra il clima festivo esteriore e l'esplosione sinistra dei drammi individuali, raggiungendo il culmine nel precipitare folgorante dei minuti conclusivi, su cui si staglia impavido il profilo di Carmen ("Mi avevano detto anche di temere per la mia vita; ma io sono coraggiosa e non ho voluto fuggire").

Accolto dalla stampa coeva come spettacolo scandaloso (in cui la protagonista è "una vera e propria prostituta da strada"), soggiogato Čajkovskij che la vedrà a Parigi l'anno dopo il debutto, in grado di ispirare nel 1920 una *Fantasia da camera* per pianoforte anche al compitissimo Busoni - per citare soltanto due nomi illustri di una ricezione imponente e inesauribile - *Carmen* è oggi probabilmente l'opera più rappresentata al mondo. La ragione sta evidentemente nelle emozioni, ancora oggi conturbanti, che suscita immancabilmente in tutti noi 150 anni dopo.



CARMEN

GEORGES BIZET

8, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27 GIUGNO

Opéra-comique in quattro atti

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

da Prosper Mérimée

Nuova produzione Teatro alla Scala

Co-produzione con Royal Opera House Covent Garden di Londra e Teatro Real di Madrid

Direttore **Myung-Whun Chung**

Regia **Damiano Michieletto**

Scene **Paolo Fantin**

Costumi **Carla Teti**

Luci **Alessandro Carletti**

Cast

Carmen **Clémentine Margaine / Stéphanie d'Oustrac**
(10, 18, 20, 23 e 27 giu.)

Don José **Vittorio Grigolo / Matthew Polenzani**
(10, 18, 20 e 23 giu.)

Escamillo **Giorgi Manoshvili / Nicolas Courjal**
(10, 18, 20 e 23 giu.)

Micaëla **Slávka Zámečnicková**

Le Dancaïre **Pierre Doyen**

Le Remendado **Loïc Félix**

Moralès **Simone Del Savio**

Zuniga **Xhieldo Hyseni**

Frasquita **Sarah Dufresne**

Mercédès **Marine Chagnon**

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Maestro del Coro **Alberto Malazzi**

Coro di Voci bianche dell'Accademia Teatro alla Scala

Maestro del Coro di Voci bianche **Brunella Clerici**



LA PAURA DI ESSERE LIBERI

Per Damiano Michieletto il vero conflitto di *Carmen* non è la gelosia, ma l'incapacità di Don José di reggere la libertà della protagonista e di emanciparsi dal giogo familiare

Intervista a Damiano Michieletto
di Simonetta Sciandivasci

Ogni tempo ama Carmen. Perché incarna e soddisfa il desiderio di libertà che fa umano l'essere umano. Perché Carmen è la libertà. Non la libertà liberale ma quella libera: randagia, ostile, indomita, sfacciata, assoluta. Ma, ed è questo lo scabroso scandalo che Bizet rappresenta, ogni tempo è Don José. Perché ogni tempo reprime la libertà. In modi diversi, certo. Di più o di meno, naturalmente. Ma sempre (sempre), la cattura, la maledice, la irregimenta, la uccide. Perché per la libertà, per ottenerla e mantenerla, ci vogliono talento, maturità, forza, indipendenza: sforzi giganteschi, talvolta quasi contronatura, che il più delle volte falliscono perché si scontrano con lo spirito di autoconservazione (amiamo quello che ci mette in pericolo ma vogliamo quello che ci mette al sicuro, è una delle ambivalenze che ci rende quello che siamo: limiti e aneliti incarnati). Ed è su questo punto che Damiano Michieletto ha fatto luce nella sua *Carmen*, che ha debuttato nel 2024 alla Royal Opera House di Londra e ora arriva alla Scala: l'impreparazione di Don José, la sua incapacità non solo di accettare la libertà di Carmen, ma di agganciarglisi per agirla a sua volta: "Don José è un immaturo. Commette un femminicidio, uccidendo la donna che ama, perché è infantile, un bambino che non si è liberato dei modelli che impongono

no un codice di condotta: non si è liberato di sua madre, che non solo glieli impone come dovere morale, ma glieli propone come strada di affermazione identitaria".

La madre di Don José, che nel libretto non c'è in forma di personaggio, ma è continuamente presente (è evocazione, è richiamo) è, nella lettura di Michieletto, la vera antagonista di Carmen. E ha forma e rappresentazione: "Ho fatto sentire la voce della madre di Don José, quando Micaëla gli legge la sua lettera per lui. L'ho fatto perché lei è la personificazione del destino che attende Carmen, dal momento che la vuole morta". Ed è in effetti una trovata potentissima: attraverso il corpo di Micaëla, sua emissaria, la madre si manifesta leggendo le sue stesse parole, che implorano il figlio di tornare a casa, usa una retorica colpevolizzante che è stata a lungo un cardine educativo, per distoglierlo dalla sua autonomia, e dal cammino per raggiungerla e coronarla, e riportarlo a casa. È un momento che inscena la manipolazione, che è un altro tema che Michieletto affida alla sua *Carmen*, e che gli serve per spostare lo scontro da Don José e Carmen a Carmen e la madre di Don José. Sono queste due donne a scontrarsi: una, la madre, è l'ordine, il modello unico, la tradizione, l'altra è l'antimodello, l'anarchia, "l'animale randagio", dice Michieletto. Una figura archetipica, l'altra figura in-criteria. Una l'angelo del focolare, l'altra la nomade. "Don José, per tutta l'opera, è combattuto tra l'una e l'al-

tra. Non riesce a trovare il modo di includerle entrambe, perché ne è ugualmente dominato: da Carmen, perché lei è il desiderio, dalla madre perché lei è il dovere. Nella lettera che Micaëla legge, la madre dice a Don José: torna a casa, ti perdono. E lui non è in grado di capire che non ha niente di cui farsi perdonare. Non vede mai in sua madre una nemica della sua realizzazione”.

Michieletto toglie così ogni vischioso rimando alla gelosia e chiarisce con la forza della denuncia che il femminicidio di Carmen ha, come ogni femminicidio, una causa culturale che ha, a sua volta, un'origine: l'educazione domestica. Lo fa in un tempo caldissimo per il contrasto alla violenza di genere, così caldo che alla *Carmen*, anni fa (era il 2018), il regista Leo Muscato diede un finale diverso: lei si salvava dai colpi di lui e lo uccideva.

In parte, è l'esito che la lotta attuale vorrebbe avere: il ribaltamento del paradigma vittimario.

“Non cambierei mai un finale di nessuna storia, perché a nessuna storia credo si possa chiedere di essere educativa: la mitologia greca e Shakespeare ci hanno mostrato lo spavento della realtà. Però è certamente affascinante notare che il 99 per cento delle eroine della lirica o si ammaliano o vengono uccise o si ammazzano. Se oggi scrivessimo una storia come quella di Don José o quella della *Traviata*, il finale sarebbe diverso, non solo perché gli autori della storia non sarebbero tutti maschi, ma anche perché le consapevolezze di donne e uomini sono diverse, le educazioni che tutti riceviamo, pur nelle loro storture e nei loro condizionamenti ancora così legati al patriarca-

to, sono diversi. Tra le righe del libretto di Bizet ho trovato una donna, la madre di Don José, che mi ha ricordato la protagonista di *La casa di Bernarda Alba*, l'opera teatrale di García Lorca: una madre che, dopo essere rimasta vedova, obbliga tutte le donne della sua famiglia a osservare un lutto opprimente, mortifero, di fatto sottomettendole al suo dolore e al suo giogo. Noi ci stiamo smarcando dal giogo patriarcale, e abbiamo capito che ne sono vittime tanto gli uomini quanto le donne, e che lo perpetuiamo tutti”.

Di questo è simbolo Micaëla? “Lei viene strumentalizzata e manipolata dalla madre di Don José, e vive per assolvere un atto di fede: deve eseguire ciecamente ciò che le viene ordinato di fare. Non dice mai parole che siano sue: dà sempre voce a quelle di altri. Però è anche interessante come diventi, nella storia, un personaggio estremo: si incammina di notte tra le montagne per cercare di incontrare Don José, finisce in mezzo ai delinquenti, rischia la vita, rischia tutto. La cantante che interpreta Micaëla, scherzando, mi ha detto che lei è così intrepida perché è più spaventata da quello che le toccherebbe se tornasse a casa senza aver obbedito agli ordini, e in questo assomiglia, in fondo, a Don José”. Il quale, però, la forza di andare via da casa la trova. “Lascia il suo paese, nel nord della Spagna, perché ha bisogno di un territorio neutro per essere se stesso: andiamo e forse andremo sempre in cerca di un posto in cui non siamo nessuno, per ricominciare la nostra storia. E così lui arriva fino a Siviglia, dove non c'è nessuno dei suoi riferimenti”.

La Spagna, anche se l'ambientazione è nel far west, c'è e si sente. “Perché la Spagna è *Carmen*. Scenicamente,

con lo scenografo Paolo Fantin, abbiamo optato per il realismo, ogni atto ha una sua sintesi che è una piccola stanza dentro una piazza deserta, quindi nel primo atto c'è una stazione di polizia, nel secondo un night club, nel terzo una baracca dove i contrabbandieri nascondono la loro refurtiva, nel quarto il camerino dei toreri che si cambiano prima della corrida: quattro piccoli spazi dentro un grande spazio, una soluzione che si presta anche alle molte scene di coro. Una delle sfide più importanti per me in questa *Carmen* è anche rendere un personaggio in scena, lavorando sulla sua valenza fisica e non usandolo mai solo come fattore musicale o estetico. Io dico sempre agli attori e ai cantanti del coro di considerarsi un gruppo di individui diversi e autonomi: solo così rendono la teatralità della scena e della loro presenza sulla scena”.

Perché il far west: “Mi serviva dare una cifra epica che portasse la storia fuori dal tempo più che dallo spazio. Anche per questo, sebbene all'inizio fossi tentato, ho evitato di spingere sulla rappresentazione del nomadismo e soprattutto del razzismo che suscita. Nel film *U-Carmen* di Mark Dornford-May, che nel 2005 ha vinto l'Orso d'oro al Festival di Berlino, *Carmen* viene ambientata in Sudafrica, durante l'apartheid. Quando l'ho visto, mi sono innamorato del taglio radicale e contemporaneo, e mi ha dato l'ispirazione per togliere il folklore pur lasciando il sapore della Spagna. Volevo una storia sudata, caldissima, e anche goliardica, sfacciata. Come è la musica di *Carmen*”. E anche il destino di Georges Bizet, che tre mesi dopo averla fatta debuttare, nel 1875, senza successo, morì solo e povero. Secondo qualcuno, una vendetta di Carmen per averla uccisa.

“Lascia il suo paese, nel nord della Spagna, perché ha bisogno di un territorio neutro per essere se stesso: andiamo e forse andremo sempre in cerca di un posto in cui non siamo nessuno, per ricominciare la nostra storia. E così lui arriva fino a Siviglia, dove non c'è nessuno dei suoi riferimenti”

PARMA

CARMEN
NEL
MONDO

Fotografia di Roberto Ricci



Direzione di Jordi Bernàcer,
regia di Silvia Paoli,
Teatro Regio di Parma, 2022

di Luca Baccolini

Se *Carmen* è uno dei titoli più esposti alle riletture contemporanee, è perché il suo funzionamento teatrale - indocile come la protagonista - non si è mai lasciato ricondurre a un'unica griglia interpretativa. Poche opere godono infatti di una pressione unificante e di una causalità drammatica così scarsamente vincolanti, ed è proprio

questo che permette ai registi di intervenire su ambientazione, tono e addirittura significato complessivo. Silvia Paoli, per esempio, a Parma trasformò *Carmen* nel sequel di se stessa, un testamento carcerario scritto da un Don José rinchiuso nel braccio della morte: a delitto compiuto, la vicenda si rimaterializzava così tra il flashback e lo stato allucinatorio dell'assassino. Evasione non dissimile da quella di Dmitri Tcherniakov, che ad Aix-en-Proven-

AM STER DAM



Direzione di Jordan de Souza,
regia di Robert Carsen,
De Nationale Opera, 2022

Fotografie di Bart Grietens



ce, riscrivendo i recitativi, optò per la cornice di una seduta psicoterapeutica, un gioco di ruolo per una coppia in crisi, con un finto Don José che accoltella una finta Carmen con un finto coltello di scena, prima di essere riportato a casa da sua moglie, la finta Micaëla. Guariti dalla crisi? Difficile crederlo, a giudicare dalla medicina, l'illusoria libertà di poter giocare con le passioni senza restarne sopraffatti. Dalla clinica del desiderio borghese

alla Spagna post-franchista di Calixto Bieito, in un'arena dominata da un palo per l'alzabandiera dei soldati al quale viene incatenata Carmen, vittima di una cultura machista che quello spettacolo, apparso nel 1999, aveva già inquadrato ben prima che il nostro linguaggio venisse reso partecipe di nuove parole sulla materia (a latere, memorabile momento di teatro l'iniziazione del torero nudo al chiaro di luna). Ci chiama ancora idealmente a

VE
NE
ZIA



Fotografie di Michele Crosara

Direzione di Myung-Whun Chung,
regia di Calixto Bieito,
Teatro La Fenice, 2017

raccolta la *Carmen* di Robert Carsen, che ad Amsterdam disorientò il pubblico facendolo entrare al cospetto di una grandiosa tribuna di sedie rosse, dando l'impressione di aver rovesciato i poli teatrali, finché non si chiariva la dimensione del racconto, una corrida umana che a ogni recita rinnova il rito di sangue di Don José sotto gli occhi avidi degli spettatori (splendido il momento in cui al grido di "La liberté, la liberté!" la folla smonta le sedie



Fondazione Teatro La Fenice GEORGES BIZET, CARMEN

RO
UE
N

Direzione di Hervé Niquet,
regia di Romain Gilbert, Palazzetto Bru Zane,
Opéra de Rouen Normandie / Palazzetto Bru Zane, 2025

Fotografie di Julien Benhamou



della tribuna che nella scena seguente diventa una ripa attraversata dai furtivi contrabbandieri). Tra tante *Carmen* ripensate e riscritte c'è chi è andato alla ricerca di quella "vera" del 1875. Palazzetto Bru Zane, l'istituzione italiana votata alla riscoperta del Romanticismo francese, all'approssimarsi del 150° del debutto di *Carmen* ha affidato la regia a Romain Gilbert sulla base del lavoro di ricerca svolto dagli studiosi del Palazzetto Bru Zane

sui *livrets de mise en scène* dell'epoca, contenenti tutte le indicazioni su scenografie, costumi, movimenti di scena e persino pose del corpo. A Rouen nacque così un allestimento memorabile per vividezza di colori e ricchezza di suggestioni, che ha poi viaggiato per l'Europa e non solo. Una ricostruzione visiva che ci riporta a quello che vide Bizet tre mesi prima di morire, senza aver goduto dei lauti dividendi del successo.



CARMEN IN DISCO

di Luca Chierici

Senza andare troppo indietro nel tempo, senza considerare le incisioni effettuate a partire da una lingua diversa dal francese (italiano, russo...), tenendo non sempre in conto le edizioni che presentavano i dialoghi parlati al posto dei recitativi cantati e omettendo anche le riprese dal vivo e i video, la prima *Carmen* che compare negli annali è la versione edita nel 1959 dalla HMV con Thomas Beecham, l'orchestra e il coro della Radiotelevisione francese e un cast che comprende la Carmen di Victoria de Los Angeles, la Micaëla di Janine Micheau, il José di Nicolai Gedda e l'Escamillo di Ernest Blanc. Recensita ottimamente dalla critica inglese, questa *Carmen* ebbe giudizi generalmente non sempre così positivi per il direttore, commenti non entusiasmanti per la voce della De Los Angeles, lodi incontestate per Gedda ma non per la sua Micaëla. Di un certo spicco è la Carmen di Regina Resnik diretta da Thomas Schippers, non fosse per il José piuttosto sopra le righe di Del Monaco. Delle varie edizioni firmate da Herbert von Karajan si notano soprattutto quella del 1963, con Leontyne Price nel ruolo del titolo, Mirella Freni quale Micaëla, Franco Corelli come José e Robert Merrill quale Escamillo. Del 1967 è la nuova *Carmen* di Karajan (ma in video), mentre nel 1982 le nuove tecniche di registrazione permettono di sfruttare al meglio la padronanza assoluta del direttore sul versante orchestrale. Nel 1964 ci troviamo di fronte a Georges Prêtre, abilissimo nel sostenere la vera protagonista di questa incisione, ossia Maria Callas, da tutti definita la migliore scelta possibile nonostante le già un poco precarie condizioni di salute vocale. Ottimamente recensita è la presenza di Gedda quale José. Eccellente

è la Carmen di Grace Bumbry nell'edizione diretta da Rafael Frühbeck de Burgos nel 1970 che adotta i dialoghi parlati. Ancora al massimo livello possibile è la Freni quale Micaëla, mentre a tratti piuttosto negativa è giudicata la presenza di Jon Vickers nel ruolo di José. Ancora con i recitativi parlati è la *Carmen* diretta da Georg Solti nel 1975, una edizione che per bellezza di concertazione è paragonabile a quelle di Karajan. Tatiana Troyanos è una Carmen di spicco, Domingo è frasteggiatore abilissimo, la Te Kanawa appena sufficiente per i suoi standard dell'epoca e di altissimo livello l'Escamillo di José van Dam. Una delle migliori incisioni degli anni Settanta è quella diretta da Claudio Abbado con la London Symphony Orchestra. Il grande direttore è maestro nell'individuazione di tutte le raffinatezze sonore che si trovano anche nei punti meno conosciuti dell'opera e utilizza al meglio un cast di per sé eccezionale anche se non sempre ottimale nei risultati. Teresa Berganza non è esuberante come lo erano state altre colleghe nel passato. Domingo non sempre segue gli indirizzi del direttore. Sherrill Milnes e la Cotrubas completano con bravura la parte principale del cast. Molto particolare è la pubblicazione della Erato che non è altro che la colonna sonora del film di Francesco Rosi. Maazel è il campione che tutti conoscono, anche se qui non sempre in sintonia con la teatralità del titolo. Di non particolare menzione i cantanti, tra i quali spicca Julia Migenes (Carmen) e il sempre più affaticato Domingo. Del 1989 è l'incisione Philips con la direzione di Seiji Ozawa. Molto si è detto della perfezione vocale della protagonista (Jessye Norman) limitata da una espressività che ha poco del teatro. Neil Shicoff è un Don José ben preparato ma a tratti inadatto al ruolo. Micaëla è ancora una Mirella Freni da manuale.

LUCIA DI LAMMMERMoor

di Raffaele Mellace

Lo stato di grazia di Donizetti nel comporre *Lucia di Lammermoor* si coglie un po' ovunque nell'opera, volendo a cominciare da quell'"Introduzione con arpa" che prepara l'ingresso in scena della protagonista, luogo magico del melodramma ottocentesco che Emma Bovary si predispone a deliberare estasiata nel XV capitolo del romanzo di Flaubert. Un lirismo incantato cui fa da contrappeso il sublime di segno opposto rappresentato dall'uragano che accoglie sinistro Edgardo, e gli spettatori con lui, ad apertura dell'Atto III, prima che l'azione si trasferisca direttamente in un antico cimitero, contesto d'obbligo per l'ultimo numero del tenore e dell'opera ("Tombe degli avi miei"). Agisce nella tensione tra questi due mondi espressivi l'efficacia straordinaria dell'opera che segna l'avvio del fecondo, importante sodalizio tra due protagonisti della scena romantica europea: insieme a Donizetti, il librettista napoletano Salvatore Cammarano, che concluderà prematuramente la sua parabola con *Il trovatore* verdiano, non prima di aver elargito alle scene operistiche due decenni di meccanismi drammatici formidabili. Detonatore potentissimo, l'opera che Donizetti, nel far deflagrare le passioni di altre eroine della fantasia, come Emma Bovary ma anche Anna Karenina, che a loro volta avrebbero moltiplicato nei lettori di diversi Paesi e lingue, fino al mondo globale di oggi, le passioni di Lucia ed Edgardo, sublimazione d'un

amore infelice che non trova spazio nella realtà. Non è propriamente casuale, un risultato tanto lusinghiero. Donizetti aveva dedicato molta cura a una partitura perfetta per misura, equilibri, costruzione complessiva e singoli dettagli. Straripante di bellezze melodiche, da un lato, che si offrono pronte alla memoria per restarvi per sempre; dall'altro, compiuta realizzazione della ricetta classica del melodramma romantico, di cui dimostra al millimetro l'efficacia. Perfetta, grazie anche al contributo determinante di Cammarano nel conferire il debito spazio all'anelito di libertà, cioè di felicità, della coppia di protagonisti e all'opposizione inaggirabile di una realtà ostile, rappresentata dal fratello di lei, Enrico: una *débâcle* che i due amanti sconteranno l'una con la follia, l'altro con il suicidio.

Il mondo fantastico di Walter Scott, filtrato attraverso la traduzione italiana di Gaetano Barbieri, *La promessa sposa di Lammermoor*, pubblicata a Milano nel 1824, si colora alle nostre latitudini di una patina linguistica ed espressiva leopardiana - il poeta di Recanati, peraltro, sarebbe morto proprio nella Napoli del debutto di *Lucia* venti mesi dopo quest'ultimo - che ce lo rende più vicino. Attorno al tema della follia sentimentale, che la cultura europea aveva sviluppato nel Settecento prima nel romanzo inglese e poi nel teatro musicale, questa pietra miliare del melodramma dell'Ottocento viene così rappresentata a pieno titolo, tanto quanto le *Operette morali*, uno dei capisaldi del romanticismo italiano.

Lucia di Lammermoor,
regia di Yannis Kokkos, 2023



LUCIA DI LAMMMERMoor

GAETANO DONIZETTI

26, 30 GIUGNO, 3, 6, 9, 14, 17 LUGLIO

Dramma tragico in tre atti
Libretto di Salvatore Cammarano
(versione Napoli 1835)

Produzione Teatro alla Scala

Direttrice	Speranza Scappucci
Regia, scene e costumi	Yannis Kokkos
Luci	Vinicio Cheli
Video	Eric Duranteau

Cast

Lord Enrico Ashton	Boris Pinkhasovich
Miss Lucia	Rosa Feola
Sir Edgardo di Ravenswood	Piero Pretti
Lord Arturo Bucklaw	Leonardo Cortellazzi
Raimondo Bidebent	Michele Pertusi
Alisa	Hyeonsol Park*
Normanno	Paolo Antognetti

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

Maestro del Coro Alberto Malazzi

*Allieva Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala

BALLETTO



DON CHISCIOTTE

di Marinella Guatterini

Cercheremmo a fatica, nell'ampia tradizione scaligera che da fine Novecento corre sino a noi, un Don Chisciotte privo della firma di Rudolf Nureyev. Di più, abituati alla brillantezza e allo scintillio della sua coreografia tutta in rosso, o quasi, e scacciapensieri al pari di una pièce burlona della Commedia dell'Arte, forse non ci saremmo mai domandati se prima di Rudy altri avessero tentato di cimentarsi in quell'*Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* di Miguel de Cervantes Saavedra, pubblicato in due parti, tra il 1605 e il 1615. Errore: è lunga la lista degli artisti della danza affascinati dalle imprese di Alonso Chisciano, divenuto Don Chisciotte sul suo sbilenco cavallo Ronzinante, deciso ad affrontare pericolose imprese nel nome di Aldonza Lorenzo, una contadina trasformata in nobildonna col nome di Dulcinea del Toboso.

Nel cuore dell'epoca illuminista delude il disinteresse per lo scontro tra realismo e idealismo, per la necessità di esprimere valori come giustizia e amore per la libertà, oppure per la sottile linea che separa la follia dalla saggezza. Certo il balletto narrativo vive per sua natura di sintesi e semplificazioni e dal Settecento, l'epoca della nascita del *ballet d'action*, sino a ieri, ha preferito gettarsi a capofitto nella restituzione in chiave burlesca del cameo *Le nozze di Gamache*, lo stesso, nella seconda parte del tomo del Cervantes, che regge la drammaturgia di tutti i "Don Chisciotte" accademici, con una flebile storia d'amore contrastato ma a lieto fine. Il *Don Quichot*

ou *Les noces de Gamache* di Franz Anton Christoph Hilverding fu un battistrada; dettò legge nella Vienna del 1740 seguito da un omologo del celebre teorico Jean-Georges Noverre (sempre Vienna, nel 1768 e su musica di Josef Starzer) e invece preceduto nel 1743 da *Don Quichotte chez la Duchesse*, una curiosa versione di Jean-Barthélemy Lany messa in scena all'Opéra parigina.

Durante le loro peregrinazioni, Don Chisciotte e Sancho Panza passano per le terre di un Duca e una Duchessa. Ferventi lettori di Cervantes, i duchi li riconoscono e si ripromettono di cogliere il più grande piacere da quella visita. Si inventano un intrigo "cavalleresco" che diventerà per tutti un colorito divertissement tranne per il Loco della Mancha. Ingenuo e credulone (solo nei balletti!), costui penserà di partecipare davvero a una delle sue impossibili avventure! Peccato che la realtà sia davvero l'impossibile e Cervantes nel Seicento lo sapeva ben prima di molti successivi filosofi... Nel XIX secolo Marius Petipa non deragliò (al Bol'soj, 1869 come al Mariinskij, 1871) da quelle *Nozze di Gamache*, convincenti anche per i suoi indiretti eredi: Nureyev (a partire dal 1966 e ancora dal 1980 e sino a oggi al Teatro alla Scala) e Michail Baryšnikov mai comparso con il suo *Don Quixote* creato per l'American Ballet Theatre (1980) nel gran Teatro del Piermarini nonostante ne fosse, se non il coreografo di maggior spessore, il più autorevole interprete maschile di Basilio. Da *metteur en scène*, i due divi sbirciarono la versione di Aleksandr Gorskij (1990 e 1993) con nuova musica, passi diversi e persino una concessione al flamenco, però elusa da entrambi per prediligere le braccia a can-

DON CHISCIOTTE

2, 4, 7, 8, 10, 13, 15, 16 LUGLIO 2026

Coreografia	Rudolf Nureyev
Musica	Ludwig Minkus
Orchestrizzazione e adattamento	John Lanchbery
Scene	Raffaele Del Savio
Costumi	Anna Anni
Supervisione ai costumi	Irene Monti
Luci	Andrea Giretti
Direttore	Gavriel Heine

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala
Con la partecipazione degli allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala

Produzione Teatro alla Scala

deliere della Jota aragonese.

In questo passaparola di scoppi d'allegria e sogni d'amore notturni poi realizzati, tra toreri, gitane di strada e nobili spacconi, ricordiamo per aver ammirato solo in fotografia un *Don Chisciotte* di e con Mario Pistoni e altri scaligeri del 1967: musica di Goffredo Petrassi, scene di Lucio Fontana. Peccato allontanarsi dal *Don Chisciotte* del Tartaro volante con il suo importante *Grand Pas de Deux* finale, ma è per una giusta causa: la memoria di un patrimonio illustre, appartenente solo al Teatro alla Scala!

SOTTO:
Don Chisciotte, tournée della Scala
al NCPA di Pechino, 2026



Fotografia di Xiaobei Niu



Fotografia di Benjamin Rivera

Matteo Gavazzi

QUATTRO RITRATTI DI CARATTERISTA

Nel *Don Chisciotte* di Nureyev la comicità invade la scena attraverso quattro irresistibili ruoli di carattere: figure della Commedia dell'Arte riportate in vita dagli interpreti scaligeri

di Cristiano Merlo

Al lettore appassionato del *Quijote* consiglio caldamente *Lectures on Don Quixote* di Vladimir Nabokov (disponibile in traduzione italiana nella Biblioteca Adelphi): una lettura originalissima, perfino audace e a tratti dissacrante del capolavoro *cervantino*. E gli raccomando - altrettanto caldamente - di riporre il volume sullo scaffale, con il resto della sterminata bibliografia critica (da Miguel de Unamuno a Thomas Mann), e di dimenticarselo, prima di assistere il prossimo luglio al balletto *Don Chisciotte* al Teatro alla Scala, dove torna dopo otto anni. Occorre, infatti, sgomberare subito il campo dagli equivoci: chi cercasse Cervantes nel balletto finirebbe non solo per ingannarsi - come Don Chisciotte stesso - ma per rimanerne fortemente deluso. Lo strabismo idealistico dell'ingegnoso *hidalgo*, che proietta la sua lunga ombra fino al Romanticismo e oltre; il relativismo prospettico, squisitamente barocco eppure già illuminista; la modernità metaletteraria che anticipa sorprendentemente la decostruzione novecentesca del romanzo... ebbene, tutto ciò è un'altra faccenda.

Nel balletto si guarda altrove. Traendo ispirazione da un episodio del secondo volume del *Quijote*, si racconta dell'amore tra Kitri e Basilio, ostacolato dal padre di lei, un oste che vorrebbe per la figlia un più proficuo

matrimonio con il nobile e ricco Gamache. Don Chisciotte e il suo Sancho Panza, nel corso del loro viaggio cavalleresco, finiscono per essere coinvolti nella vicenda e per benedire il matrimonio tra i due ragazzi. Tanto basta per un tipico intreccio da commedia che, come sempre nel balletto del repertorio ottocentesco, non è che un pretesto per una successione di *pas*, ossia di "danzati": brani di sfavillante virtuosismo per Kitri e Basilio; danze d'insieme nel gusto della *escuela bolera* e *pas de caractère* influenzati dal folclore iberico; un *grand pas d'ensemble* di scintillante purezza accademica, nell'irrinunciabile tradizione del *ballet blanc*. Il tutto intervallato dalle *scènes d'action*, i brani pantomimici che permettono alla trama di avanzare e di inscenare una serie di vivaci *gags* nel registro comico del balletto. È su quest'ultimo punto, la comicità, che Rudolf Nureyev interviene massicciamente nella sua versione del *Don Chisciotte*, in repertorio alla Scala fin dagli anni Ottanta del secolo scorso. Partendo dalla versione dell'allora Kirov di Leningrado firmata da Aleksandr Gorskij (sulla scorta dell'originale di Marius Petipa), Nureyev dà maggiore respiro alle scene pantomimiche e ne accentua il lato buffo. Si preoccupa, inoltre, di intessere una trama teatrale coesa per rendere il ritmo più serrato: spesso, infatti, danza e pantomima vanno di concerto, interrompendo così la tipica struttura a "forme chiuse" del balletto tardo-romantico che oppone la danza alla

“Dato che nella tradizione di questo balletto Nureyev non trovò, a detta sua, uno spirito comico convincente, decise di crearselo da sé”

pantomima, come nell'opera il canto al recitativo. Tutti partecipano di questa *vis comica*: il corpo di ballo, che affolla la scena con le risse di ragazzacci spacconi e la civetteria di giovinette pettegole; Kitri, bisbetica indomita, irriverente e terribilmente sexy; e Basilio, donnaiolo smargiasso e incontenibile. E i quattro caratteristi del balletto su cui ci concentriamo qui: Don Chisciotte e Sancho Panza, lo spasimante Gamache e l'oste Lorenzo. Dato che nella tradizione di questo balletto Nureyev non trovò, a detta sua, uno spirito comico convincente, decise di crearselo da sé. E affermò di voler trarre ispirazione soprattutto dalla Commedia dell'Arte, dal suo repertorio di frizzi, lazzi e rodomontate: nella sua idea, Don Chisciotte doveva evocare Pantalone, Kitri Colombina e Basilio Arlecchino. È dunque a questo patrimonio teatrale che bisogna guardare per cogliere l'allegria spensieratezza e la comicità genuina, “di pancia”, del balletto. Ma anche al genere inglese del *Pantomime*, visto lo *humour* marcato di certe comiche. È probabile che quest'influsso sia arrivato a Nureyev, nel suo periodo londinese al Covent Garden, per il tramite del coreografo Frederick Ashton (penso, in particolare, a Madame Simone e Alain nella *Fille mal gardée* e alle sorellastre *en travesti* della *Cenerentola*). Né mi pare del tutto estraneo, in alcuni passaggi, un certo segno pittoresco da *music-hall*, mentre le fanfaronate e le villanie sembrano risalire al gusto personale (o non forse al temperamento?) di Nureyev stesso: basti pensare alle zuffe tra Capuleti e Montecchi nel suo *Romeo e Giulietta*, con tanto di diti medi, gesti dell'ombrello e provocazioni sessualmente esplicite. La comicità buffonesca che sfuma nel mito antico della Commedia dell'Arte non è dunque esente da un realismo pedissequo che piaceva a Nureyev e che pare mutuato anch'esso da certo balletto britannico (penso, anche se in altro registro, a Kenneth MacMillan). Ma veniamo ai quattro caratteristi del balletto. Anzi tutto Don Chisciotte e Sancho Panza nella cui nota

opposizione si riconosce la molla dell'effetto comico. Fin dal prologo, si delinea, da un lato, la figura allampanata di Don Chisciotte, la sua gestualità farneticante ma ieratica, tutta tesa verso l'alto; e, dall'altro, l'immagine del suo scudiero, grasso, villano e sporaccione anzichè, mentre, accasciato a terra dal peso, si accarezza voluttuosamente la pancia. Ma gli interpreti ne danno una visione più complessa.

Edoardo Caporaletti, che ha debuttato nel ruolo di Don Chisciotte nella scorsa tournée in Cina della Compagnia scaligera, fa notare che “questo paladino della giustizia, questo gentiluomo, pieno di fantasia, che lotta per i suoi ideali e quelli del mondo che lo circonda è la figura narrante del balletto”, che tutto tiene. “È stato necessario un lavoro certosino e un esercizio non facile per non scadere nella caricatura, e rendere lo spessore di questo personaggio sognante che coinvolge e trasporta il pubblico”. Quanto a Sancho Panza, Matteo Gavazzi rivela che “la sfida più interessante è stata trovare un equilibrio tra il lato caricaturale e il lato umano del personaggio, senza renderlo semplicemente una figura comica. Per me Sancho deve restare vero, spontaneo e profondamente umano anche nei momenti più spassosi”. Sottolinea, inoltre, la fatica di “costruire una postura goffa e appesantita mantenendo però agilità e presenza scenica nonostante l'imbottitura della pancia. Ho ricercato espressioni istintive e modi imperfetti, pensando a una persona appena sveglia, guidata soprattutto dal desiderio di godere dei piccoli piaceri della vita”. E racconta l'entusiasmo di potersi concedere momenti d'improvvisazione, proprio nella prassi della Commedia dell'Arte.

Tra i personaggi più amati del balletto c'è senz'altro Gamache, che con Basilio e Don Chisciotte si contende la bella Kitri: tanto che il sottotitolo del balletto potrebbe essere, come nell'*Hernani* di Victor Hugo, *Tres para una*. Esempio perfetto dell'“infranciosato”, ossia del dameri-



Massimo Garon, Daniele Lucchetti, Nicoletta Manni

no dai modi alla francese, Gamache è di una leziosità esilarante; una tipologia tanto popolare del teatro da ritrovarla anche nella cultura più pop: ricordate Gastone, il gagà di *Topolino*? Ci dice Massimo Garon: “Ho lavorato molto sulla qualità del movimento, che deve essere elegante ma ironico, sulla musicalità del gesto, sui tempi comici e sul dialogo con gli altri personaggi in scena: ogni sguardo, ogni pausa... La mia formazione all'Accademia Vaganova (la prestigiosa scuola del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, *nda*) mi ha aiutato molto in questo percorso, perché nella tradizione russa anche i ruoli caratteristici richiedono grande cura stilistica, precisione tecnica e forte presenza scenica”. Infine, l'oste Lorenzo, immancabile figura dell'autorità paterna gabbata. “Ha modi burberi - ci dice Daniele

Lucchetti - ma è d'animo sensibile e protettivo verso la figlia; è impulsivo e irascibile e la sua comicità nasce spesso dalla sbadataggine. Mi sono ispirato al classico *tabernero* andaluso che consiglia un buon vino e intrattiene i suoi clienti, e al Mr. Bennet di *Orgoglio e pregiudizio*, la cui priorità è maritare le figlie con il miglior partito sulla piazza!”. Questi interventi dei quattro danzatori - tutti protagonisti della recente trasferta a Pechino - ci rivelano che, se Nureyev predispone la comicità del balletto e dei suoi personaggi con esuberanza, sta poi alla sensibilità artistica degli interpreti ridisegnarne la fisionomia per appropriarsene. E pare proprio che gli artisti della Scala prediligano la strada del giusto equilibrio. Nel mezzo sta la virtù (anche della comicità).



DA NON PERDERE

7 GIUGNO, ORE 11

MUSICA DA CAMERA

Nuovo appuntamento con i concerti da camera dei Professori d'Orchestra del Teatro alla Scala nel Ridotto dei palchi con musiche di Antonio Vivaldi, Baldassare Galuppi e Alessandro Marcello.

7 GIUGNO, ORE 15

MIMI & TEO

Prosegue la serie di concerti per bambini ideata da Mario Acampa, dedicata al pubblico più giovane e alle famiglie. Nell'episodio "La zattera di Mimi" i due protagonisti partono dai canali dei Navigli per avventurarsi tra le acque di tutto il mondo. Con il Coro Giovanile e il Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala diretti da Brunella Clerici.

7 GIUGNO, ORE 20

JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI

Il controttenore polacco Jakub Józef Orliński è protagonista di un recital insieme al pianista Michał Biel con musiche di Händel, Baird, Karłowicz e Purcell.

9 GIUGNO, ORE 18

LETTURE E NOTE AL MUSEO

Nella Sala Esedra del Museo Teatrale alla Scala prosegue il ciclo di incontri su libri di argomento musicale curato da Armando Torno con la presentazione del volume *Ed Orfeo tentava un canto. Memorie dell'antico nella tradizione operistica di Luigi Belloni* (Manzoni Editore).

10 GIUGNO, ORE 18

DISCHI E TASTI

Nuovo appuntamento nella Sala Esedra del Museo della Scala con le presentazioni discografiche curate da Luca Ciammarughi: Pietro Beltrani presenta il suo disco sui lavori pianistici di Ottorino Respighi pubblicato da Da Vinci Classics.

11 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa di *Lucia di Lammermoor*, Luca Zoppelli incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi per una conferenza, organizzata insieme agli Amici della Scala, dal titolo "L'altra cassetta della fantasia".

11, 15 E 17 GIUGNO, ORE 20

MYUNG-WHUN CHUNG

Myung-Whun Chung torna sul podio della Scala e al pianoforte in tre appuntamenti della Stagione Sinfonica: in programma il *Concerto* in do magg. op. 56 ("Triplo concerto") per pianoforte, violino e violoncello di Beethoven con Francesco Manara e Massimo Polidori e la *Quarta Sinfonia* di Brahms.

13 GIUGNO, ORE 15

CORO DI VOCI BIANCHE

Concerto per piccoli e famiglie con il Coro di Voci Bianche, il Coro Giovanile e l'Ensemble da camera dell'Accademia Teatro alla Scala. Dirige Bruno Casoni. Al pianoforte Marco De Gaspari.

21 GIUGNO, ORE 20

FRANCESCO MELI E LUCA SALSÌ

Due dei più amati interpreti scaligeri di questa epoca - il tenore Francesco Meli e il baritono Luca Salsi - sono protagonisti di un recital dedicato al repertorio verdiano. Al pianoforte Nelson Calzi.

24 GIUGNO, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

In vista della ripresa del *Don Chisciotte* di Nureyev, Elisa Vaccarino incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi per una conferenza, organizzata insieme agli Amici della Scala, dal titolo "L'hidalgo innamorato e il barbiere astuto".

MOSTRE A MILANO



Giovanni Battista Tiepolo,
Caricatura di gentiluomo seduto,
di profilo a sinistra, 1755-1760,
Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco,
Milano. © Comune di Milano

26 GIUGNO | 27 SETTEMBRE

PALAZZO REALE

PASSIONE DISEGNO.

DA LEONARDO DA VINCI A KEITH HARING

Il Castello Sforzesco presenta la mostra "Passione Disegno", un viaggio attraverso le collezioni del Gabinetto dei Disegni, aperta al pubblico dal 26 giugno al 27 settembre presso le Salette della Grafica. L'esposizione nasce per valorizzare uno dei più importanti patrimoni civici di opere su carta, offrendo al pubblico l'occasione di esplorarne la storia e la ricchezza grazie all'allestimento di una selezione di più di 60 disegni di maestri italiani e stranieri - da Leonardo da Vinci a Keith Haring - dal XV al XX secolo.

Il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco custodisce oggi oltre trentamila opere su carta, dal Quattrocento al Novecento, offrendo uno sguardo privilegiato sulla storia del disegno come pratica artistica, progettuale e sperimentale. Tra fogli celebri e opere meno note, la raccolta attraversa secoli di storia dell'arte, riunendo prove di artisti come Leonardo da Vinci, Giovanni Battista Tiepolo, Andrea Appiani, Gaetano Previati, Umberto Boccioni e Keith Haring.

La mostra presenta una selezione di capolavori provenienti dai principali nuclei collezionistici che compongono la raccolta, ripercorrendone la formazione dalle origini ottocentesche alle acquisizioni più recenti. Ne emerge il profilo di una collezione civica costruita nel tempo grazie a una fitta trama di doni, lasciti, acquisti e scelte culturali consapevoli, strettamente legata alla storia istituzionale e culturale della città di Milano.

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

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

Con oltre 20 titoli tra opere e balletti e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2025/2026 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere - grazie alle nuove e duttili formule Carnet - gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento.

Una soluzione ideale dunque per rispondere a chi cerca titoli specifici o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaglieri, ad esempio in caso di trasferta.

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

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

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

CARNET OPERA E BALLETTTO (MINIMO 3 SPETTACOLI)

Opera	<i>Carmen</i>
Opera	<i>Lucia di Lammermoor</i>
Opera	<i>L'elisir d'amore</i>
Opera	<i>La traviata</i>
Opera	<i>Faust</i>
Balletto	<i>Don Chisciotte</i>
Balletto	<i>Giselle</i>
Balletto	<i>Balanchine / Bausch / Stravinskij</i>

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



RU
BRI
CHE

Leopoldo Metlicovitz,
fotografia-studio per il
manifesto di *Conchita*, 1911.
Civico Archivio Fotografico,
Comune di Milano



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.

Fumatori contro Carmen

Famiglia di fumatori incalliti, i Ricordi non mandarono mai giù la sigaraia Carmen, soprattutto dopo che i rivali Sonzogno si assicurarono i diritti di quella che sarebbe diventata una delle opere più rappresentate di sempre

di Carlo Lanfossi

Il 22 marzo del 1916 un certo "Fumatore esclusivo di sigarette Macedonia" sta dettando una lettera alla Direzione Generale delle Privative, l'agenzia che al tempo della Prima guerra mondiale si occupa di sali e tabacchi. È nervoso: dice di essersi "chiesto parecchie volte perché all'estero si trovano dappertutto le sigarette della nostra Regia all'infuori della Francia". Offre dunque i suoi servizi, in qualità di Tesoriere del Comitato Italia-Francia, per discutere della possibilità di esportare "le nostre sigarette Macedonia, ed eventualmente anche dei sigari toscani". Si dice certo della riuscita dell'operazione perché convinto dell'imminente e gloriosa vittoria degli Alleati contro "l'invasione germanica", in seguito alla quale "una gran massa di nostri operai, fumatori di sigari toscani, si recherà in Francia per lavori di ricostruzioni". Colta nel tumulto dei non brillantissimi esiti dell'esercito italiano nelle prime fasi della guerra, la lettera rimane senza risposta.

A Tito II Ricordi, ultimo rampollo della più famosa famiglia milanese di editori musicali, incallito fumatore di Macedonia nonché Tesoriere del comitato per i commerci italo-francesi, evidentemente le sigarette francesi non piacevano proprio. Non era il solo di Casa Ricordi con il vizio del fumo: già suo nonno Giovanni, il fondatore della casa editrice, nel 1846 aveva perso a biliardo una partita di



Leopoldo Metlicovitz,
manifesto per *Conchita*, 1911.
Officine Grafiche Ricordi



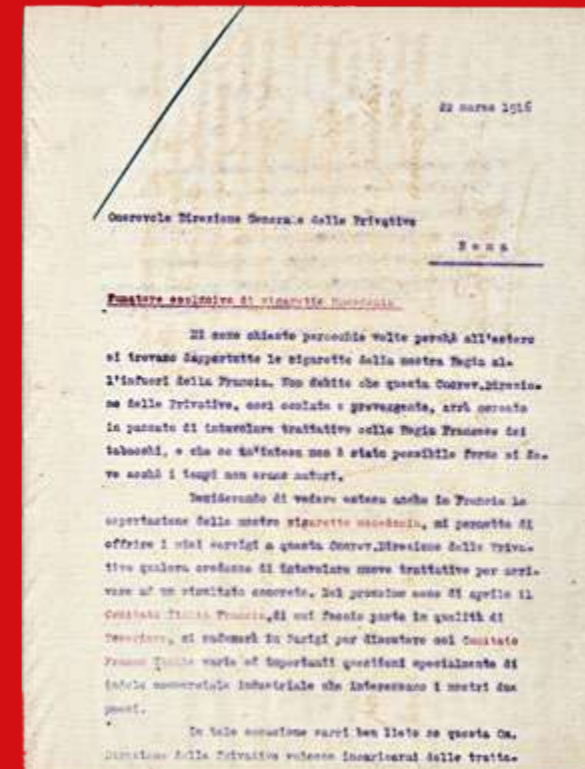
Maria Gay nel ruolo di *Carmen*
(fot. Histed, Londra, 1907).
Archivio Storico Ricordi

15 sigari cubani con l'amico compositore Gualtiero Sanelli, il quale in ben sei diverse lettere scritte nell'arco di due anni non mancherà di rivendicare la vincita e chiamarlo alla francese "voleur di sigari" (16 settembre).

Dunque, la Francia e il tabacco vanno di traverso ai Ricordi. Sarà per questo che al debutto sulle scene parigine della più celebre sigaraia della storia della musica, quella Carmen che avrebbe involontariamente contribuito a polarizzare il dibattito italiano sul teatro "verista", Ricordi lascia che Sonzogno metta per primo le mani sul titolo che sarebbe diventato tra i più redditizi del concorrente, per poi dare sfogo alla propria frustrazione con una serie di recensioni apparse sul proprio *house organ*, la Gazzetta musicale di Milano, di rara violenza e misoginia: "Non v'è nulla di gaio e di festevole in questo dramma, che termina con una buona pugnalata nella gola di Carmen la gitana, della quale non v'ha tra gli spettatori alcun'anima sensibile che possa rimpianger la morte, giacché è dessa la più ributtante creatura che abbia mai esistito". L'anonimo articolista "A.A.", Achille de Lauzières, chiude poi la partita con confidenza: "Non so quante volte si darà, perché il signor Du Locle ha speso molto per la messa in iscena, che è brillantissima; ma so che, una volta tolta dall'affisso, non vi ritornerà più" (21 marzo 1875). Vi ritornerà diverse migliaia di volte, in quell'Opéra-Comique di Parigi

dove a tutt'oggi è l'opera più rappresentata, oltre a essere in assoluto una delle più eseguite al mondo. Ricordi (e il resto del Paese) se ne accorgono allorché *Carmen* approda in Italia a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento; avviata a imperituro successo, per gli intrepidi critici della Gazzetta non rimane che constatare come *Carmen* non sia più la storia di una "sgualdrina della peggiore specie" (come la vezzeggiava il nostro Articolista Anonimo) e a loro tocca pure mostrare rispetto nel recensirne gli interpreti: in uno slancio di auto-attribuito turbo-femminismo, il signor "C." si compiace di usare una formula che deve aver considerato altamente *woke*: "Per essere galante comincio dal sesso debole" (13 febbraio 1881).

Agli inizi del Novecento, il nostro fumatore di Macedonia prende il toro per le corna e cerca di far cavalcare anche a Casa Ricordi la moda delle sigaraie spagnole che cantano con idioma straniero. Prima con Puccini, poi con Zandonai, Tito jr. passa in rassegna diverse fotografie e curricula di cantatrici adatte al ruolo di *Conchita*, la risposta all'italiana della *femme fatale* gitana: lo propone inizialmente a una celebre interprete di *Carmen*, Maria Gay ("se ne mostrò tanto entusiasta che vuole io ti scriva perché la parte della protagonista sia scritta per mezzo-soprano", scrive a Puccini il 4 febbraio 1907), poi spedisce a fare ricerca sul campo uno Zandonai ventiseienne in crisi or-



A DESTRA:
Lettera di Tito II Ricordi
alla Direzione Generale delle
Privative, 22 marzo 1916.
Archivio Storico Ricordi

A SINISTRA:
Marcello Dudovich,
manifesto per le sigarette
Macedonia, ca. 1931.
Ginevra, Publivox

monale ("sto ora in cerca di una cantante araba che è unica, mi si dice [...] le sue insistenti raccomandazioni sulle donne spagnole non mi sono sembrate affatto esagerate", scrive il compositore da Siviglia a Giulio Ricordi il 31 maggio 1909). Fa persino posare un'apposita modella negli studi delle Officine Grafiche perché Leopoldo Metlicovitz possa creare un manifesto per *Conchita* che sarebbe certamente piaciuto al giovane Zandonai.

Conchita sarà solo un mezzo successo, al contrario di *Carmen*. Anche la battaglia per il tabacco in terra gallica è un mezzo successo dei Ricordi: ai primi anni Trenta compare finalmente un manifesto in francese delle "cigarettes Macedonia", ma è pensato per il mercato svizzero. Lo disegna uno dei campioni delle Officine Grafiche Ricordi, Marcello Dudovich. Non si tratta però della nicotina di italico vigore che tanto piace a Tito jr., ma una sua versione "attenuata", *faible*. Per essere galante, aveva cominciato dalla sigaretta debole.

Crossover

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

Carmen blues e hip hop

Riscritta, reinterpretata, proiettata dentro nuovi immaginari, Carmen passa per Broadway, Hollywood e l'hip hop continuando a incarnare una libertà femminile inquieta e sfuggente. Ma la sua storia rivela anche il peso dello sguardo bianco sul corpo dei neri

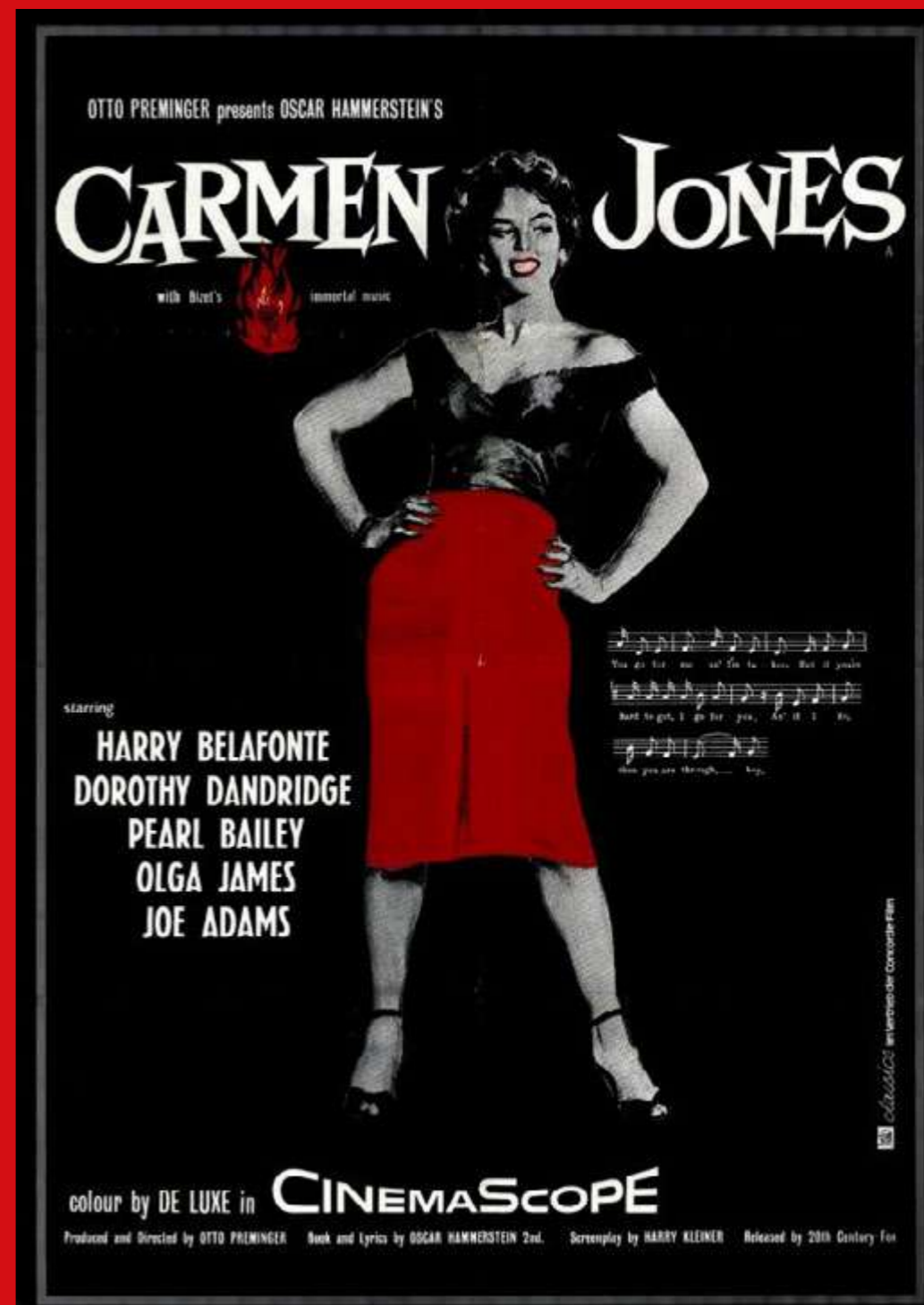
di Daniele Cassandro

"The blues was a privileged site in which women were free to assert themselves publicly as sexual beings." - Angela Davis

"Il blues era uno spazio privilegiato in cui le donne erano libere di definirsi pubblicamente come creature sessuali". È difficile non pensare a Carmen quando si leggono alcune delle storie raccolte da Angela Davis nel suo saggio del 1998 *Blues e femminismo nero*. Fin dalla sua apparizione nel 1875, l'eroina di Bizet incarna una forma di libertà femminile che ha a che fare con il desiderio, con il corpo, con la possibilità di scegliere la propria vita. Carmen non appartiene all'ordine borghese, non si lascia addomesticare, non si pente. Per questo, più che un personaggio dell'opera ottocentesca, la sigaraia di Siviglia sembra una figura già pronta per essere riscritta, tradotta e riappropriata. Quella di Carmen, zingara e operaia, è una libertà modernissima, e somiglia molto alla libertà femminile che attraversa le varie forme della musica afroamericana: dal blues delle grandi cantanti degli anni Venti analizzate da Angela Davis fino alle narrazioni urbane dell'hip hop, dove desiderio, classe sociale, autonomia e conflitto sono materia di racconto vivissima. Carmen nasce già "altra"

all'interno della tradizione del melodramma dell'Ottocento e la cultura afroamericana si è specchiata presto in quell'alterità. Le prime grandi Carmen nere, Grace Bumbry, Shirley Verrett e Leontyne Price, hanno abitato quel ruolo con naturalezza, autorevolezza musicale e consapevolezza politica. All'alba dei movimenti per i diritti civili dei neri negli Stati Uniti, Carmen è un sismografo dei tempi che cambiano.

È il 1943 quando l'opera di Bizet viene riadattata per Broadway da Robert Russell Bennett, con libretto di Oscar Hammerstein, con il titolo *Carmen Jones*. Il cast è interamente afroamericano e la storia viene ambientata durante la Seconda guerra mondiale: la protagonista, Carmen Jones, è un'operaia che cuce paracaduti e Husky Miller (Escamillo) è un pugile che si innamora di lei. Alcuni numeri musicali, come "Beat Out Dat Rhythm on a Drum" (l'adattamento della Seguidilla), sono entrati nel repertorio degli artisti più disparati: da Pearl Bailey alla popstar post-punk britannica Marc Almond. Le compagnie teatrali interamente afroamericane erano molto diffuse nell'America segregata delle leggi "Jim Crow" (leggi razziste che sono rimaste in auge in alcuni stati fino al 1965) e operavano in un circuito esclusivamente rivolto al pubblico nero. Opere come *Porgy and Bess* (1935) di George Gershwin e musical come *Carmen Jones* hanno



Dorothy Dandridge
nella locandina di *Carmen Jones*
di Otto Preminger, 1954



Beyoncé e Mekhi Phifer in
Carmen: A Hip Hopera, 2001

cominciato a coinvolgere un pubblico, come si diceva allora, "integrated", ovvero composto da bianchi e da neri.

Nel 1954 *Carmen Jones* diventa un film diretto da Otto Preminger, con Dorothy Dandridge nel ruolo di Carmen, Pearl Bailey nel ruolo di Frankie (ovvero Frasquita) e Harry Belafonte in quello di Joe (Don José). La voce di Dorothy Dandridge era doppiata da una giovane Marilyn Horne e quella di Harry Belafonte da LeVern Hutcher-son. Il film è un successo immediato: le critiche sono generalmente buone. The New Yorker e Variety lodano la bellezza delle musiche e la spettacolarità della produzione. Soprattutto, tutti notano il sex appeal prorompente dei protagonisti. L'unico a cogliere i lati più problematici di *Carmen Jones* è lo scrittore afroamericano James Baldwin, che in un saggio del 1955 intitolato *Carmen Jones: The Dark Is Light Enough* sottolinea come uno dei primi film con un cast interamente afroamericano finisca per feticizzare e oggettificare il corpo e la sessualità dei neri. I neri, scrive Baldwin, sono usati in funzione dello sguardo dei bianchi. "Le domande che emergono

dal film", scrive Baldwin, "hanno a che fare più con le fantasie degli americani che con le vite dei neri". *Carmen Jones* è insomma una proiezione dello sguardo bianco sui neri: la soggettività e la libertà sessuale delle *blues women* descritte da Angela Davis vengono distorte, secondo Baldwin, dallo sguardo bianco e trasformate in fantasie esotiche. Esattamente la stessa distorsione che operava lo sguardo del pubblico borghese dell'Opéra Comique davanti alla *Carmen* originale, erotizzata e oggettificata in quanto zingara, in quanto "altra".

Il viaggio di Carmen nell'immaginario afroamericano continua con *Carmen: A Hip Hopera*, un riadattamento in chiave hip hop prodotto da MTV nel 2001. L'ambientazione si sposta dalla Siviglia del primo Ottocento all'*inner city* di Philadelphia, tra poliziotti e gang metropolitane. Beyoncé è la protagonista, Carmen Brown; Mekhi Phifer è il sergente Derek Hill (Don José) e Casey Lee è Blaze (Escamillo). Il cast, ancora una volta interamente nero, è completato da vari rapper comprimari: Wyclef Jean è il cartomante, Da Brat



Shirley Verrett in *Carmen*,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Piero Faggioni, 1984

fa da voce narrante, Rah Digga è Frasquita, Jermaine Dupri è il Remendado e Mos Def è Zuniga. Il film non ebbe alcun successo e fu generalmente ignorato dalla critica. Rivisto oggi, in prospettiva, le sue intenzioni, nel 2001, non erano così diverse da quelle di *Carmen Jones* nel 1954.

Come durante la guerra la musica afroamericana diventava *mainstream* grazie alla diffusione del jazz, così nel 2001 hip hop e R&B stavano diventando il tessuto connettivo della musica pop più generalista. Tra i pezzi più alti in classifica in quell'anno quasi tutti erano di artisti afroamericani: da "Fallin'" di Alicia Keys a "All for You" di Janet Jackson, da "Survivor" delle Destiny's Child a "Family Affair" di Mary J. Blige. Artiste bianche o latine come Gwen Stefani o Jennifer Lopez si accompagnavano a rapper neri alla ricerca di un certo tipo di credibilità: Stefani si associa alla rapper Eve in "Let Me Blow Ya Mind" e Lopez al rapper Ja Rule in un remix radiofonico di "I'm Real". Produttori neri come Pharrell Williams, Rodney Jerkins o Timbaland cominciano a

sforzare beat e rime per artisti pop bianchissimi come Britney Spears e Justin Timberlake.

Tra la libertà rivendicata dalle *blues women* raccontate da Angela Davis e la distorsione denunciata da James Baldwin si gioca ancora oggi il destino di Carmen. Figura di desiderio e insieme oggetto di proiezione, Carmen continua a sfuggire a ogni tentativo di fissarla. Anche la musica, ogni volta, cambia lingua - dall'opera al jazz, dal pop all'hip hop - senza che il nucleo del personaggio si esaurisca. Forse è proprio questa tensione, tra autonomia e sguardo, tra corpo e rappresentazione, a fare di lei, ancora oggi, una figura radicalmente contemporanea.



Fotografia di Edouard Baue

Teatro alla moda

Gli artisti scaligeri fra teatro e costume

L'altro lato del Carmen Dress

L'abito di Carmen continua a incarnare un'idea di sensualità ribelle e teatrale, riletta dalla moda e dal teatro contemporaneo. Eppure nella novella di Mérimée esiste anche un'altra Carmen, lontanissima dalla *femme fatale* diventata icona pop

di Fabiana Giacomotti

"A Carmen dress is a must have in every wardrobe", scriveva meno di un anno fa su Instagram una di quelle influencer che, venendo meno la moda della sua professione, si è rassegnata ad agghindare le proprie "stories" con brevi testi. Pur nel suo obiettivo commerciale e nell'uso di una definizione a sua volta molto passata di moda - *must have* è una locuzione che rimanda agli anni Ottanta del Novecento - il titolo del post rivelava molto di più di quello che la sua autrice mai sospetterà, e cioè che il "Carmen dress", ancor prima che un abito, è una maschera. Meglio ancora, è una tautologia. Chiunque saprebbe descriverlo, anche con una certa precisione, pur non avendo mai letto la novella di Prosper Mérimée o senza aver assistito a una sola rappresentazione dell'opera di Georges Bizet: una gonna del taglio che si definisce "da flamenco", cioè a balze sovrapposte sul fondo, una blusettina scollata, con le maniche ampie trattenute al gomito, dunque pronta a scivolare a ogni minimo movimento rivelando la spalla, una mantiglia di pizzo o, in alternativa, uno scialle frangiato, e ancora i capelli raccolti sul capo, meglio se

con una certa noncuranza, fermati da un pettine di diversa grandezza ma sempre incoronato da un fiore, preferibilmente rosso. Dunque, la gaggia del racconto originale, ancorché quasi nessuno saprebbe più identificarla oggi, oppure un garofano, o delle rose. Quindi, i piedi: selvaggiamente nudi o, a seconda del momento e degli obiettivi d'uso e della rappresentazione che se ne dovrebbe trarre (casalinga, operistica, carnevalesca), calzati in quelle scarpette o zapatos che si vedono nei dipinti di Francisco Goya, nere con un piccolo tacco a rocchetto e l'allacciatura centrale alla caviglia, fermata da un bottoncino, su calze bianche o colorate. Insomma, una gitana abiente, come nella silhouette delle omonime sigarette francesi: un personaggio *figé*, fisso, che talvolta viene presentato privo di ventaglio, ma mai di fiori o di anelli d'oro alle orecchie che la tradizione europea affianca fin dal Medio Evo ai gruppi etnici ritenuti indesiderabili, i romani o gli ebrei (ai quali, *en passant*, fa riferimento il narratore valutando la carnagione di Carmen).

In Occidente, il costume flamenco, ma anche l'abito "à la Carmen", colorata espressione di libertà nei gesti e

di un vago esotismo che richiama innanzitutto la libertà nel costume sessuale, è un dato acquisito come "il Pierrot", l'ampia tuta bianca con la gorgiera *ton sur ton* o bordata di nero, il "Pinocchio", con la giacchetta e i pantaloni corti al polpaccio, altresì detti "pinocchietti" appunto, oppure il completo a losanghe multicolori di Arlecchino, povero giovane bergamasco che, nel suo costume di stracci tagliati e composti a losanghe, ha dato origine all'aggettivo "arlecchinesco", con cui si definisce, si intende con una sfumatura di spregio, un abito multicolore (negli anni dell'autarchia linguistica, anche il cocktail: "bevanda arlecchina").

Non esiste stilista contemporaneo, da John Galliano, originario di Gibilterra e dunque immerso nella cultura andalusa fin dalla nascita, a Jean Paul Gaultier a Maria Grazia Chiuri per Dior fino a Ralph Lauren, apparentemente così lontano da questa cultura, che non abbiano esplorato le tradizioni della regione, nel caso di Galliano ispirandosi alla produzione dello storico atelier di Siviglia "Lina", custode dei segreti della produzione dei *volant* e dei complessi ricami con le frange. Di questo immaginario esteti-

co, dove si sovrappongono tradizioni popolari, sartoriali, pittoriche e letterarie, noi abbiamo non solo i documenti storici, che rimandano alla prima rappresentazione di *Carmen* del 1875, ma anche quelli della prima tournée, che si tenne nello stesso anno e alla quale si è ispirato invece Christian Lacroix, costumista visionario prestato alla moda per qualche decennio tra schiere di fan adoranti e di detrattori assoluti, per la *Carmen* all'Opéra Rouen nel 2023 con la regia di Romain Gilbert, mantiglie e fondali dipinti inclusi. Una produzione di puro gusto esotico ottocentesco nel senso più autentico dell'espressione, del tutto scevro dall'effetto nostalgia grazie alla perfezione viscontiana nella ricerca e nella ricreazione "fatti salvi alcuni tessuti ormai impossibili da riprodurre", come raccontò il creatore nell'occasione, ma inclusi invece certi pizzi d'epoca che vennero ritrovati, si suppone presso collezionisti e vecchie *maison* di provincia, modello Visconti e Piero Tosi appunto, e usati in scena.

Lì, in quei costumi che sembrano riportare davvero in vita le opere di Guzman e di Goya e soprattutto i suoi molti ritratti della Duquesa de Alba, ritroviamo l'ori-

Fotografia di Edouard Branc



gine delle *Carmen* della moda e della cultura pop di oggi, la sfrontatezza sensuale ma non popolana su cui il costume del personaggio è modellato, pieno invece di grazia e di garbo; questo, a dispetto dei fanatici del teatro di regia, dell'interpretazione contemporanea a ogni costo, che preferiscono inquadrare *Carmen*, donna ribelle e affermativa, in un contesto femminicida e di esacerbata violenza da suburbio dove compare quasi inevitabilmente sciatta e trasandata, oppure fasciata nel *satén* pacchiano delle celebrità social come nella *Carmen* della recente produzione di Jacopo Spirei allo Sferisterio di Macerata; e chissà se l'autrice del post sull'abito *must have* avrà mai pensato di poter essere fredda sul red carpet a cui aspira.

In occasione del debutto del 2023, Lacroix raccontava di aver guardato, più che ai costumi della prima rappresentazione dell'opera, disegnati da Georges Clairin per le parti principali e da Édouard Detaille per le divise dei dragoni, a quelli della tournée che la seguì da presso, di cui la contemporaneità conserva memoria in un'abbondante produzione di arte come di stampe Liebig e vasellame celebrativo, mo-

dellati però sul gusto del 1820 in cui è ambientata la novella e soprattutto sulla descrizione che Don José fa del suo primo incontro con *Carmen* al narratore: "Portava una sottana rossa molto corta che scopriva delle calze di seta bianca con qualche buco e delle scarpine graziose di marocchino rosso allacciate con nastri color fuoco. Si scostava la mantiglia per mostrar le spalle e un grosso mazzo di mimose che usciva dalla camicia (...) Al mio paese, una ragazza vestita in quel modo avrebbe fatto fare il segno della croce a tutti". Per questa produzione Lacroix, che già nel 1989 aveva debuttato come costumista per la *Carmen* all'Opéra di Marsiglia, creando circa trentacinque costumi ispirati ai dipinti di Zuloaga e di Romero de Torres dove si fondevano abiti della tradizione iberica e *traje de luz*, ha lavorato invece su tessuti aerei, *volant*, frange, nelle tonalità del rosso e del rosa, accostate secondo lo speciale gusto cromatico che gli è proprio e sono stati esposti in diverse mostre dedicate in Francia, a partire dalla Chapelle du Grand-Couvent a Cavaillon.

Eppure, e nonostante queste numerosissime espres-



Fotografia di Edouard Branc

sioni di interazione fra arte, costume popolare e moda attorno all'abito di Carmen che ci rimandano, appunto, alla sua maschera e alle centinaia di bauli d'attore che sempre contenevano una parrucca corvina e un abito di sapore andaluso - pensiamo a quella meraviglia di racconto che è *La via del palcoscenico* di Vicki Baum - dalla novella di Mérimée scopriamo che esiste una seconda Carmen; che è, anzi, la prima che incontriamo nel racconto. Non una squaldrinella sgargiante, ancheggiante e colorata, ma una fanciulla dagli occhi grandi e la piccola statura: austera, quasi cupa nelle sue promesse di divinazione al passante. La descrizione che accompagna il primo incontro del narratore con Carmen o "la Carmencita", come lei stessa si presenta, in una sera primaverile, descrive infatti una ragazzina che porta fiori bianchi, e un modesto "abito nero", più probabilmente bruno, di quel colore ottenuto dalla bollitura delle foglie di tabacco alla portata di una sigaraia, al contrario di quanto lo sarebbe stato il nero, colore difficilissimo da ottenere tutt'oggi e all'epoca ancora appannaggio della nobiltà e dell'alta borghesia. "Elle avait dans les cheveux un

gros bouquet de jasmin, dont les pétales exhalent le soir une odeur enivrante", scrive l'autore. "Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes dans la soirée. Les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin ; le soir, elles s'habillent à la française".

La Carmen del narratore non porta rose rosse o garofani scarlatti, come ne vediamo nelle cartoline promozionali delle prime interpreti dell'opera dipinte a mano, per esempio Giuseppina Zinetti o Gianna Pederzini avvolte nei costosissimi scialli ricamati di gran moda proprio negli anni del Déco, ma profumatissimi gelsomini, certamente staccati da un muro lungo la strada, e un abito scuro, del genere che, osserva correttamente Mérimée, indossano le *grisette*, cioè le ragazzine di bassa estrazione sociale e scarsissima istruzione: operaie, servette, sigaraie della regione del Guadalquivir come lei. Indossa il nero o un colore che nel buio può essere scambiato come tale la sera, identica a migliaia di altre ragazze povere e all'opposto delle "donne dabbene" che, segnala sempre il narratore, scelgono quella tinta solo di giorno, vestendosi

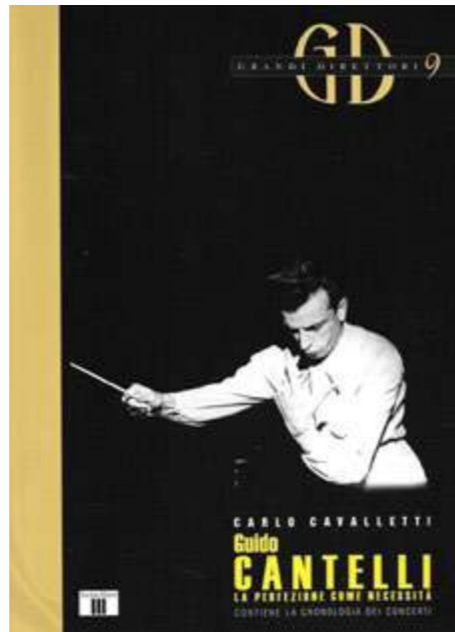
la sera "alla francese", cioè con colori squillanti.

Carmen la maliarda vestita di rosso, l'incantatrice, la strega, si rivela solo nelle parole di Don José che ne è stato stregato, e tutti - costumisti, librettista, registi - vanno lì a cercarla quando devono ricrearla, vestendola e truccandola. Esiste una Carmen custode di arti magiche, certo scorretta e impudica e manipolatrice, ma anche affascinante e per nulla sfacciata, che pochissimi si sono preoccupati di indagare, perché sedotti, fin dal suo apparire, dalla sua dimensione di *femme fatale*. La donna che porta alla perdizione Don José come le molte donne fatali di quell'ultimo scorcio di secolo, proiezione e dannazione del desiderio maschile. Una Venere senza pelliccia, ma in mantiglia, una Elena Muti senza guanti, ma con le scarpette rosse, una Salomé in attesa della testa del Battista e che come lei ha già il destino segnato. La Carmen del narratore, bisogna notarlo, veste come Micaëla, personaggio inventato per la messinscena operistica, contraltare purissimo alla femmina svergognata. Ma potrebbero essere la stessa persona.

La perfezione di Cantelli

di Armando Torno

A settant'anni dalla morte di Guido Cantelli, causata da un incidente all'aeroporto parigino di Orly il 24 novembre 1956, esce un libro di Carlo Cavalletti su questo protagonista del podio che lasciò tracce indelebili con la sua bacchetta, pur scomparendo a 36 anni. La monografia, ora pubblicata nella serie "Grandi direttori" dell'editore Zecchini, con prefazione di Antonio Pappano, ha un sottotitolo che riassume il carattere del Maestro: "La perfezione come necessità". È una monografia di notevole interesse, con la cronologia dei concerti e numerosi documenti di prima mano, tra cui lettere, recensioni e articoli del tempo pubblicati per la prima volta. Cavalletti dedica il lungo capitolo iniziale alla vita di Cantelli (che si deve ricostruire tenendo conto delle vicende belliche in corso durante i suoi verdi anni), si sofferma sul carattere e sulle passioni; inoltre dedica una parte al "complesso rapporto" con la moglie Iris. Poi non mancano pagine sul suo metodo di studio e sulla memoria, sul gesto e sullo stile, sui rapporti con le orchestre, sulla fortuna critica in Italia e all'estero. È il ritratto di una bacchetta che Toscanini chiamò non ancora trentenne a dirigere concerti per la National Broadcasting Company di New York; un giovane che nel 1950 fu invitato al Festival di Edimburgo e nel 1951 direbbe per la prima volta a Londra. A pochi giorni dalla morte era stato nominato direttore stabile della Scala. Cantelli si era formato al Conservatorio di Milano e già nel 1943 esordì come direttore d'orchestra e artistico di spettacoli operistici al Teatro Coccia della sua città natale, Novara. Non va dimenticato che nel tempo di guerra fu internato in un campo di concentramento tedesco; dopo la fine del conflitto fu scritturato, tra l'altro, per dei concerti sinfonici alla Scala e all'Accademia di Santa Cecilia a Roma.



Carlo Cavalletti
Guido Cantelli. *La perfezione come necessità*
Zecchini Editore - pp. 392 - € 35

È diventata mitica la sua direzione del 1956 di *Così fan tutte* alla Piccola Scala; tuttavia sono immortali le parole di Toscanini dopo i concerti con la NBC, scritte alla moglie Iris: "Sono felice di informarla del grande successo di Guido... è la prima volta nella mia lunga carriera che io ho incontrato un giovane così dotato. Egli andrà lontano, molto lontano".

Hérodiade, un'altra Salomé

di Luca Ciammarughi

Eros e censura: il binomio è quasi inscindibile nella storia dell'opera. Basti pensare che alla sua prima rappresentazione nel 1875 *Carmen* di Bizet fu ostacolata da una forte propaganda negativa, dovuta al fatto che l'impresario du Locle riteneva che l'opera fosse troppo dissoluta per il palcoscenico dell'Opéra Comique. Proprio due degli interpreti della nuova produzione scaligera di *Carmen*, in scena alla Scala dall'8 giugno per la direzione di Myung-Whun Chung e la regia di Damiano Michieletto, sono fra i protagonisti su disco di un'altra opera "maledetta", *Hérodiade* di Jules Massenet: il mezzosoprano Clémentine Margaine (che alla Scala sarà *Carmen*) e il tenore Matthew Polenzani (che sarà Don José nelle recite del 10, 18, 20 e 23 giugno). Fu a causa della scabrosità del libretto che il direttore dell'Opéra de Paris, Vaucorbeil, mise da parte l'idea di mettere in scena *Hérodiade*, poi assai ben accolta a Bruxelles: l'opera metteva infatti in scena l'insana passione di Erode per la figliastra Salomé, a sua volta innamorata del profeta Giovanni, il quale (come se non bastasse) aveva tratti della figura di Cristo. Come nella pièce incompiuta di Mallarmé, l'opera di Massenet tratta dai *Trois Contes* di Flaubert assumeva il punto di vista di *Hérodiade*, che solo nel terzo atto scopre che Salomé è la figlia da lei abbandonata. Massenet declina quella che Alberto Arbasino definì "Sindrome di Salomé" (si pensi anche a Gustave Moreau e Oscar Wilde) sotto una lente decadente che però non tocca i culmini morbosamente infuocati di Richard Strauss, ma declina la sensualità in termini più sentimentali e spirituali. Ciò non gli impedisce di essere molto sperimentale a livello timbrico, attraverso un'orchestrazione al contempo magniloquente e raffinatissima, che si



Jules Massenet
Hérodiade
Naxos

avvale di strumenti inusuali come i due sassofoni e il flicorno contrabbasso, nonché di un set di percussioni che comprende il tamburo basco e quello militare. Clémentine Margaine interpreta *Hérodiade* con un timbro inebriante e sensuale (complice una erre arrotata à la Piaf), che mette doppiamente in evidenza il carattere ancora adolescenziale e quasi naïf di Salomé. Polenzani è uno Jean chiarissimo nella dizione e brillante nello squillo, senza spinta eccessiva. Enrique Mazzola guida l'Orchestra della Deutsche Oper di Berlino con grande trasparenza ed eleganza. Basata sulla versione integrale in quattro atti del 1884, questa nuova incisione si pone come un bel complemento di quella ormai storica diretta da Michel Plasson.

Memorie della Scala

Il patrimonio degli Archivi del Teatro

Archivio e costumi

I costumi storici della Scala custodiscono tecniche artigianali, identità culturali e memoria degli spettacoli. La loro conservazione permette anche di osservare il dialogo continuo con la moda, come nella *Lucia di Lammermoor* firmata Missoni nel 1983

di Luciana Ruggeri

Le trame e gli orditi di tessuti delicati e a volte fragili hanno permesso il confezionamento dei costumi oggi definiti storici, che custodiscono e rappresentano sempre più una parte fondamentale della memoria collettiva della Scala. I costumi storici non devono essere considerati semplici oggetti estetici; infatti, insieme agli accessori, raccontano tecniche artigianali e innovazioni tecnologiche, storie di epoche e identità culturali, nonché trasformazioni economico-sociali e artistiche di un particolare momento rivelando attraverso i materiali, le forme e le decorazioni, l'evoluzione del gusto e delle gerarchie sociali. Conservare un costume storico è un processo complesso e non deve essere considerato un atto dovuto per imposizione delle Soprintendenze. Un processo in cui si intreccia la ricerca alla tutela, la valorizzazione alla salvaguardia, per far sì che questo patrimonio possa essere trasmesso alle generazioni future.

La conservazione dei costumi storici rappresenta quindi un ambito fondamentale per la tutela del patri-

monio culturale materiale del Teatro. Attraverso lo studio dei materiali, delle decorazioni e delle modalità di confezione, gli studiosi possono ricostruire abitudini quotidiane, rituali e persino dinamiche economiche. L'uso di fibre pregiate come seta o velluto spesso indica lo status sociale elevato, mentre le tecniche di tintura permettono di individuare quali fossero gli scambi commerciali e le influenze culturali. Gli archivi dedicati ai costumi storici possono essere di tipo museale, teatrale, cinematografico, ma anche privato, dove si raccolgono, si catalogano e si studiano i capi d'epoca, i bozzetti, le fotografie e tutti i documenti correlati.

Gli archivi teatrali e cinematografici custodiscono quelli che vengono più comunemente chiamati costumi di scena, spesso realizzati con tecniche artigianali anche di alto livello. Anche per questi archivi, il processo essenziale per una corretta conservazione è la catalogazione, perché prevede l'analisi dettagliata di ogni capo, la provenienza, la datazione, i materiali, lo stato di conservazione, gli eventuali interventi di restauro effettuati nonché tutti i dati "anagrafici" del costume: costumista, titolo, stagione, l'interprete che lo ha indossato, il personaggio interpretato. I tessuti storici sono molto fragili



Ottavio Missoni, Pier Luigi Pizzi
e Rosita Missoni, marzo 1983



Luciana Serra, Luciano Pavarotti,
Lucia di Lammermoor,
regia di Pier Luigi Pizzi, 1983

Costume di Edgardo indossato
da Luciano Pavarotti in
Lucia di Lammermoor



e la loro conservazione è molto delicata. I principali fattori di degrado sono la luce, l'umidità, la temperatura, agenti biologici come le muffe, oltre che la manipolazione impropria. Per tutti questi motivi i costumi devono essere conservati in scatole di cartone non acido, possibilmente in orizzontale, con supporti imbottiti per mantenere la forma e avvolti in carta velina neutra per proteggere le fibre. Per ridurre la continua manipolazione e prevenire lacune o strappi la Scala, a seguito del processo di restauro conservativo avvenuto per alcuni dei capi indossati da grandi artisti come Callas, Tebaldi, Nureyev, per citarne solo alcuni, ha eseguito la digitalizzazione a 360°, consentendo non solo di ridurre la manipolazione diretta dei capi, ma anche di facilitare la ricerca da remoto favorendo sia la condivisione fra il Teatro e gli studiosi sia di documentare la struttura dei tessuti e dei costumi in maniera estremamente precisa e puntuale.

La possibilità di studiare un costume di scena, soprattutto nei dettagli, di approfondire le decorazioni, i tessuti adoperati o i dipinti effettuati, permette agli studiosi di analizzare le sperimentazioni di forme e materiali, capire sin dove i vari costumisti si sono spinti con la loro creatività e la loro ricerca estetica, arricchendo così le pagine della storia del costume. Spesso gli spettacoli teatrali, ma anche il cinema, in alcune epoche, hanno influenzato il gusto borghese tanto che i costumi di scena venivano

imitati nella vita quotidiana e addirittura alcuni stilisti del secondo Novecento hanno introdotto nelle loro collezioni elementi scenografici. Allo stesso tempo la moda influenza da sempre i costumi teatrali per scelta dei tessuti e per la tecnica di confezione con reinterpretazioni minimaliste o concettuali, sempre alla ricerca di un equilibrio tra esigenze sceniche e impatto visivo. Questo approccio permette di rendere lo spettacolo più vicino al pubblico.

In diversi casi la Scala ha scritturato ben volentieri come costumisti stilisti di chiara fama. Un esempio è dato dalla produzione di *Lucia di Lammermoor* della Stagione 1982/1983 firmata da Pier Luigi Pizzi, per cui Rosita e Ottavio Missoni firmarono i costumi. I protagonisti erano Luciana Serra, nella parte di Lucia, e Luciano Pavarotti in quella di Edgardo di Ravenswood. Incrociando il palcoscenico della Scala, gli stilisti Missoni hanno lavorato su un titolo della grande tradizione, vestendo due dei più grandi interpreti del panorama internazionale. La conservazione dei costumi di scena di questo spettacolo ha permesso alla Scala, dopo più di quarant'anni dalla loro creazione e realizzazione, di collaborare con l'Associazione MuseoCity che, proprio nell'edizione di quest'anno, ha esposto ben quattro capi di questo allestimento. Così moda, costume teatrale, conservazione ed esposizione si mescolano e si intrecciano. Si può così riflettere quanto sia la moda, sia il costume, sia infine le mostre utilizzino un linguaggio

visivo finemente artistico, anche se ovviamente con finalità diverse: il costume teatrale racconta e definisce il carattere di un personaggio, indica un'epoca, un contesto sociale e deve garantire una funzionalità scenica, come il movimento, la visibilità per essere leggibile anche da lontano; la moda esprime un'identità e un gusto contemporaneo, risponde al mercato e guarda soprattutto alla portabilità, tende alla vita quotidiana e reale senza enfaticizzare; la mostra infine rende fruibile e visibile quello che è stato e quello che continua a essere con la conservazione del patrimonio. In estrema sintesi, il costume teatrale narra, la moda è estetica sociale.



Pier Luigi Pizzi, Ottavio e Rosita Missoni a lavoro sulle campionature, nel laboratorio degli stilisti

STAGIONE D'OPERA E BALLETO 25/26

OPERA

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

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

BALLETO

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

**LA BELLA
ADDORMENTATA
NEL BOSCO**
Rudolf Nureyev

31 gennaio; 3 febbraio 2026
GALA FRACCI
Quinta edizione

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

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

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

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

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

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



YANNICK
NÉZET-SÉGUIN

YUJA WANG

MARTIN SCORSESE

SONYA YONCHEVA

MICHAEL BUBLÉ

REACH FOR THE CROWN



SUPPORTING THE ARTS SINCE 1976



THE DAY-DATE



ROLEX