

# LA SCALA



01/24



Rivista del Teatro

Michele Gamba, Damiano Michieletto,  
Simone Valastro, Alvin Curran,  
Claudio Abbado, Riccardo Muti,  
Valentino Zucchiatti



**TEATRO ALLA SCALA**  
Fondazione di diritto privato

**La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:**

**FONDATORI DI DIRITTO**  
Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

**FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI**  
Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

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

**FONDATORI SOSTENITORI**  
Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica  
Edison - Giorgio Armani

**FONDATORI ORDINARI ED EMERITI**  
SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

---

**SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA**  
Intesa Sanpaolo

---

**PARTNER e FORNITORI UFFICIALI**  
Rolex - BMW - MAC - LG  
Bellavista - Caffè Borbone

**PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI**  
Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse  
Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia  
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Kartell - Mapei  
Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile

**SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER**  
Freddy - ENGIE - Incifra - Cloudtel - Collateral Films  
Boost Italia - Corriere della Sera / Vivimilano - Classica HD  
Class Pubblicità - Meeting Project - Siemens - Palazzo Parigi

---

**ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME**

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

## EDITORIALE

*Medea* va in scena alla Scala, ed è insieme un ritorno e una prima volta. La musica di Cherubini manca dalle recite dirette da Thomas Schippers con cui Maria Callas dava l'addio a questo Teatro nel 1962, ma le parole francesi di François-Benoît Hoffmann non si sono mai sentite, se non nella goffa versione italiana di Carlo Zangarini. Programmare quest'opera è certamente un atto di coraggio, ma non una decisione isolata: al contrario fa parte di un progetto complessivo voluto da Dominique Meyer per il recupero di titoli che appartengono alla storia della Scala, ma proprio per un eccesso di storia e temibili confronti sono rimasti fuori dalla portata di un paio di generazioni di ascoltatori milanesi. A *Médée* seguiranno negli anni a venire *Norma* e *Semiramide*, ma uno sguardo alla programmazione dei prossimi mesi mostra anche un primo *Guillaume Tell* in francese a 36 anni dal 7 dicembre in italiano diretto da Riccardo Muti, e un *Simon Boccanegra*, riascoltato negli anni scorsi con bacchette illustri, ma sempre gravato dal confronto con il leggendario allestimento di Giorgio Strehler diretto da Claudio Abbado. Non è però soltanto l'eredità della Callas di cui si celebra il centenario a rendere complessa la messa in scena del capolavoro di Cherubini quanto l'opera stessa, nata in una Francia che dalla Rivoluzione si avviava verso l'autocrazia, in un panorama musicale che da Gluck si spinge a prefigurare Beethoven e soprattutto con un libretto che attinge a Euripide per dipingere uno dei personaggi più estremi mai portati in palcoscenico: la straniera, la maga, la tradita, la figlicida. L'uccisione dei figli verrà sfiorata anche in *Norma* e in *Don Carlo* (laddove l'Infante è comunque abbastanza cresciuto) ma mai più portata a termine e il rivestimento classicista non basta a mitigare l'enormità del soggetto. Abbiamo chiesto a Luca Ciannarughi di indagare con il direttore Michele Gamba le caratteristiche musicali di quest'opera estrema, sospesa tra due epoche, mentre per approfondire la posta in gioco del mettere in scena *Médée* abbiamo fatto dialogare il regista Damiano Michieletto con lo psichiatra e saggista Vittorio Lingiardi. Nel numero troverete anche, a partire dall'introduzione di Raffaele Mellace e dalla ricognizione storica di Luca Chierici, una serie di approfondimenti callassiani che spaziano dall'intervista ad Alvin Curran sul suo contributo alla mostra

"Fantasmagoria Callas" al portfolio dedicato ai bozzetti di Salvatore Fiume fino all'analisi della voce di Fedora Barbieri nell'aria di Neris, alla cronaca della ripubblicazione in vinile da parte di Ricordi della versione diretta da Serafin e agli echi degli incontri tra Maria Callas e Leonard Bernstein.

Per il Balletto scaligero il mese di gennaio è diviso tra la coda delle rappresentazioni della nuova *Coppélia* di Alexei Ratmansky che ha aperto la Stagione, cui dedichiamo una sezione fotografica, e la complessa preparazione di un trittico contemporaneo. Francesca Pedroni ha intervistato il coreografo Simone Valastro, cresciuto nell'Accademia scaligera e ora di casa nei grandi teatri europei, che presenterà in prima assoluta *Memento* su musica di Max Richter e David Lang.

Tra gli appuntamenti di gennaio spicca un denso calendario di concerti: Riccardo Chailly inaugura il 15 la Stagione della Filarmonica con un programma francese tra Ravel e Messiaen, mentre la Stagione Sinfonica celebra il Centenario di Luigi Nono eseguendo *Como una ola de fuerza y luz* con la direzione di Ingo Metzmacher. Imperdibili gli appuntamenti con le orchestre ospiti: si succedono il Royal Concertgebouw diretto da Myung-Whun Chung con Emanuel Ax al pianoforte e la Chicago Symphony Orchestra diretta da Riccardo Muti in una straordinaria tournée europea di 14 tappe. Il rapporto tra il grande direttore italiano e la leggendaria compagine statunitense è approfondito in un saggio di Nicola Cattò. Infine le celebrazioni per la Giornata della Memoria: Daniel Barenboim, ospite della Stagione della Filarmonica, dedicherà al ricordo delle vittime una prova aperta in Conservatorio, mentre l'ANPI rievoca un gesto di coraggio civile di Toti Dal Monte.

Infine, uno spazio speciale è stato dedicato al ricordo di Claudio Abbado, scomparso il 20 gennaio di dieci anni fa. Lidia Bramani racconta la perenne ricerca di un gigante della direzione ma anche dell'organizzazione, animato da incrollabile fiducia nel potere della musica come strumento concreto per unire le forze e guardare al futuro.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

# «Questa famiglia non esiste più: è finita»

— NUTRICE, DA *MEDEA* DI EURIPIDE

## LA SCALA

Rivista del Teatro 01/24  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: AGPRINTING

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

COPERTINA: Dettaglio della scenografia  
di Paolo Fantin per *Médée* di Luigi Cherubini.  
Fotografia di Brescia e Amisano

# 02

## BALLETTO

Coppélia  
29

Tra la polvere  
delle quinte  
e la luce della scena  
36

# 01

## OPERA

Médée  
7

Cherubini  
ex ante  
8

I bambini  
ci guardano  
13

Medea  
alla Scala  
17

# 03

## CONCERTI

Un gennaio  
di grandi concerti  
44

L'eredità di Abbado  
47

Riccardo Muti  
a Chicago  
50

Il soprano e il pianista  
durante l'occupazione  
54

# 04

## RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS  
Le cellule della voce  
60

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Fiume alla Scala  
65

NOTE D'ARCHIVIO  
Il fiuto della critica  
musicale  
68

VOCI ALLA SCALA  
Il mito antico nella voce  
di Fedora Barbieri  
70

LIBRI  
L'ascesa del signore  
del podio  
72

DISCHI  
Il primo disco  
Ricordi  
73

MEMORIE DELLA SCALA  
Bernstein, Callas  
e la Scala: un amore  
infinito  
74

SCALIGERI  
Valentino Zucchiatti  
77



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Jon Vickers, Maria Callas,  
*Medea*, direzione di Thomas  
Schipper, regia di Alexis  
Minotis, 1961

# O I

## OPERA

Médée  
7

Cherubini  
ex ante  
8

I bambini  
ci guardano  
13

Medea  
alla Scala  
17



FOTOGRAFATA DI BRESCIA E AMISANO

Marina Rebeka durante le prove di *Médée*, sullo sfondo Nahuel Di Piero

# MÉDÉE

*Médée* di Luigi Cherubini guarda il mostro dritto negli occhi. Affronta cioè un tema tabù della nostra e di molte altre civiltà, l'infanticidio, rivolgendosi a una delle più potenti creazioni del mito antico. Il personaggio di Medea, madre tradita e abbandonata, aveva da sempre affascinato l'arte, e con lei l'opera. Non si era però mai scomodato con tanta spregiudicatezza il nucleo più incandescente della vicenda, quello appunto che culmina nella mano levata contro la propria stessa prole. Italiano perfettamente acclimatato agli anni violenti e turbolenti della Parigi rivoluzionaria, Cherubini coglie alla perfezione lo spirito dei tempi: il fascino esercitato dalle forme pure dell'antichità classica e insieme l'eromperre incoercibile di passioni al calor bianco. E, da grande operista qual è, traduce questa ambivalenza costitutiva in un discorso musicale coerente e potente. L'annuncia inequivocabilmente, perentoria, l'ouverture in feroce fa minore, la tonalità dell'*Egmont* beethoveniano: la pagina sinfonica, amata da Toscanini, che prepara all'azione lo sfondo di un cielo cupo in cui si addensano nubi spesse e nere. Un cielo, peraltro, quanto mai ricco di accesi contrasti, in cui il dono melodico da cui Cherubini è baciato trova sempre la strada per raggiungere lo spettatore, esaltato da una concezione potentemente sinfonica della scrittura, esemplata sul

sonatismo classico di Haydn e Mozart. L'urgenza espressiva, l'autenticità della traduzione in musica di questo dramma dalle emozioni intollerabili guadagnò a Cherubini, da un capo all'altro dell'Ottocento, l'ammirazione incondizionata di giudici severi e competenti come Beethoven e Brahms. Oggi, a 227 anni dalla *création* parigina, *Médée* risuonerà per la prima volta in Scala cantata nella lingua per cui fu concepita. È però tutt'altro che un debutto scaligero. Il titolo ha infatti un passato illustre nella sala del Piermarini, legato, com'è noto, a Maria Callas, che a due riprese, nel 1953-54 e nel 1961-62, diretta rispettivamente da Leonard Bernstein e Thomas Schippers (occorrerà aggiungervi anche l'incisione discografica con Tullio Serafin alla testa dei complessi scaligeri), diede del personaggio un'interpretazione modernissima che turbò pubblico e critica, innescando un vasto dibattito. Segno che il personaggio di Medea, allora come plausibilmente ancora oggi, a quasi 2500 anni dal geniale prototipo euripideo, possiede tutte le potenzialità per turbare le coscienze.

— RAFFAELE MELLACE

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

# CHERUBINI EX ANTE

Intervista a Michele Gamba  
di Luca Ciammarughi

Dopo il successo scaligero del nuovo *Rigoletto* con la regia di Mario Martone e l'affermazione al Metropolitan di New York, Michele Gamba torna sul podio del Teatro alla Scala per *Médée* di Cherubini. Il dialogo con il direttore d'orchestra milanese si rivela particolarmente ricco di spunti, anche perché Gamba ha un retroterra di studi letterario-filosofici che gli permette di affrontare quest'opera con uno sguardo di rara completezza e profondità.

LC *Médée* arriva per la prima volta alla Scala nella versione francese: quali sono, dal punto di vista musicale, le principali differenze con la versione italiana entrata nell'immaginario collettivo grazie all'interpretazione di Maria Callas?

MG Eseguiamo la versione originale, senza i recitativi di Lachner. I numeri musicali rimangono integri, secondo le indicazioni del compositore presenti sulla partitura autografa e sulle parti utilizzate alle prime di Parigi e Vienna. L'intento è aderire al dettato di una partitura già di per sé iperbolica nella scrittura, resistendo alle sirene dell'ipertrofismo retorico.

Michele Gamba riflette sull'importanza di non farsi tentare da letture proromantiche del capolavoro di Cherubini, da cui Beethoven prenderà certamente le mosse, ma che andrebbe letto più nella prospettiva classica tra Gluck e Mozart

LC Negli undici anni che passano dall'arrivo di Cherubini a Parigi alla composizione di *Médée*, il fiorentino si distanzia dai *clichés* dell'opera italiana settecentesca per assimilare la riforma di Gluck e la nuova temperie rivoluzionaria. A suo avviso quali sono gli elementi musicali caratteristici di questa svolta?

MG L'approccio alla vocalità è molto poco "italiano". Cherubini rinuncia a ogni edonismo del canto in favore di uno stile quasi declamato, scabro, asciutto. Se quest'aspetto lo avvicina a Gluck, certamente l'attenzione al sinfonismo e all'unitarietà del dramma lo proietta nel futuro quale profeta del linguaggio di Beethoven e Berlioz. In diversi momenti, l'assenza di una vera e propria specificità tematica nelle parti cantate trova invece pieno senso nella trama orchestrale, nel suo colore (non privo, almeno per me, di suggestioni "à la Rameau") e nella sua espressività.

LC In Francia, sin dai tempi di Rameau, l'opera aveva sempre tenuto in considerazione i diritti della poesia, anche per contrastare il monopolio



“Cherubini rinuncia a ogni edonismo del canto in favore di uno stile quasi declamato, scabro, asciutto. Se quest’aspetto lo avvicina a Gluck, certamente l’attenzione al sinfonismo e all’unitarietà del dramma lo proietta nel futuro”

canoro degli italiani, che vantavano voci di maggior spicco. Come si declina in Cherubini questo rapporto fra suono e verbo?

MG Se la vocalità di Cherubini trae origine dal gusto del declamato di Gluck, l’audacia espressiva di *Médée* viene assorbita in una scrittura strettamente interrelata alla trama orchestrale. A mio avviso, così si spiega l’enorme successo che già all’epoca ebbe quest’opera. Il rapporto fra suono e verbo è superato a favore di una compenetrazione drammatica che rigetta l’effetto roboante fine a se stesso, in favore di un’efficacia teatrale ineludibile.

LC Il mito di Medea ha avuto numerose declinazioni: per quanto riguarda la letteratura antica, si pensi innanzitutto a Euripide, a Ovidio e a Seneca. Lei proviene da studi classici e filosofici, accostati a quelli musicali: quanto il suo sguardo da lettore delle diverse incarnazioni del mito di Medea – confrontate con quella del libretto di Hoffmann – ha avuto un impatto sulla lettura musicale?

MG Per me rimane centrale Euripide, ancora più di Seneca e Corneille, che invece sono i punti di partenza di Hoffmann-Cherubini. Proprio nel recitativo finale dell’opera viene ripreso il tema cruciale del rifiuto opposto a Giasone che implora di piangere sulle spoglie dei figli, un passaggio euripideo

fondamentale. *Le Argonautiche*, poi, costituiscono l’an-  
tefatto che spiega il personaggio di Medea come la  
vediamo nelle tragedie e nell’opera: ci spiegano la  
furia dell’incipit dell’ouverture.

LC Lei è stato assistente di un grande beethove-  
niano come Daniel Barenboim, alla Staatsoper  
di Berlino, e lei stesso è un cultore di Beethoven,  
che aveva in grande stima Cherubini. Quali, sin-  
teticamente, i punti di contatto fra i due  
compositori?

MG Il sonatismo e l’elaborazione tematica degli  
incisi sono certamente aspetti molto affini, che sve-  
lano anche il forte indebitamento di Cherubini verso  
Haydn o il Mozart di *Idomeneo*, ad esempio. Il vigore  
della pulsazione ritmica, non monolitica, ma funzio-  
nale alla carica drammatica della musica è un altro  
essenziale punto di contatto con Beethoven.  
L’inesorabilità del *tactus*, più che la potenza dei deci-  
bel, volta a un utilizzo spregiudicatamente tragico  
del materiale sonoro, spiega l’accusa rivolta a  
Cherubini di “terrorismo musicale”. Da questa effica-  
cia espressiva Beethoven prenderà le mosse. Questa  
innegabile vicinanza credo che imponga anche un  
*caveat* da tenere presente: leggere l’aulico testo di  
Hoffmann e la musica di Cherubini solamente dalla  
prospettiva *ex post* di una sorta di romanticismo di  
maniera, non farebbe giustizia della efficacia di una  
scrittura ancora intrisa di classicismo e dunque da  
inserire nel giusto contesto interpretativo.

LC Nella nostra attualità si parla più che mai di vio-  
lenza, dalle guerre ai femminicidi. Con Medea,  
l’omicida è una donna, che però è stata vittima  
di una sequela di ingiustizie. Medea compie un  
atto che definiremmo “contro natura”, ucci-  
dendo barbaramente i figli. Eppure il personag-  
gio, quasi un Giano bifronte se consideriamo le  
sue qualità magiche, ha attratto irresistibil-  
mente letterati, pittori, musicisti. Forse il  
segreto sta nel meccanismo aristotelico della  
catarsi? E Cherubini come esprime questo cor-  
tocircuito tra forza della passione amorosa ed  
efferata violenza?

MG Non sono ancora venuto a capo della catarsi in  
*Medea*. La morte dei bambini potrebbe essere la  
catarsi, ma mi affascina piuttosto la razionalità della  
maga: il *logos* nell’utilizzo del *pharmakon*. Penso che  
qui stia il cortocircuito del personaggio e la sua  
attraente. La musica è spesso ambigua, il melisma  
crea un’atmosfera legata al colore armonico e al tes-  
suto orchestrale che non offre letture univoche. In  
questa complessità risiede il fascino misterioso e  
sinistro di Medea.



Stanislas de Barbeyrac e Marina Rebeka in prova, 2023

LC Il repertorio a cavallo fra Settecento e Ottocento  
è stato fatto proprio negli ultimi decenni dai  
cultori della “prassi storicamente informata”.  
Quanto ritiene utile confrontarsi con quel  
mondo per un’interpretazione con strumenti  
moderni e in un’acustica come quella scaligera?  
MG Ritengo sia fondamentale confrontarsi con le  
esperienze e le ricerche della prassi storicamente  
informata. Non provengo da quel tipo di studi, ma  
sono convinto che si possano trarre spunti e stimoli  
da un ambito che può solo arricchire le possibilità di  
lettura, rendendo plausibile la ricerca di un suono  
appropriato allo stile e all’epoca del compositore,  
senza estremismi talvolta un po’ fini a se stessi.

— LUCA CIAMMARUGHI

Pianista, scrittore e conduttore radiofonico, dal 2007 è in onda  
quotidianamente su *Radio Classica*. Cura per il Museo Teatrale alla Scala  
la rassegna “Dischi e tasti”

14, 17, 20, 23, 26, 28 GENNAIO 2024

Luigi Cherubini

## MÉDÉE

Opera in tre atti  
Libretto di François-Benoît Hoffmann

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Michele Gamba  
REGIA Damiano Michieletto  
SCENE Paolo Fantin  
COSTUMI Carla Teti  
LUCI Alessandro Carletti  
DRAMMATURGIA Mattia Palma

CAST  
*Médée* / Marina Rebeka  
*Jason* / Stanislas de Barbeyrac  
*Créon* / Nahuel Di Pierro  
*Dircé* / Martina Russomanno  
*Néris* / Ambrosine Bré  
*Confidentes de Dircé* / Greta Doveri, Mara Gaudenzi

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

# I BAMBINI CI GUARDANO

**Dialogo tra Damiano Michieletto  
e Vittorio Lingiardi**

**Damiano Michieletto torna alla Scala  
per mettere in scena *Médée* di Luigi  
Cherubini, che alla Scala manca  
da oltre sessant'anni. Con lo psichiatra  
Vittorio Lingiardi discute della  
dissociazione di Medea e di un nuovo  
punto di vista su una costellazione  
familiare in frantumi: quello dei figli**

Fin da Euripide, Medea abita la nostra psiche. Dunque ogni nostra arte. Da Corneille a Anouilh, da Toni Morrison a Christa Wolf, da Charpentier a Rameau, da Pasolini a Lars von Trier, infinite Medee rispondono all'appello – esuli, sciamane, vendicatrici, innamorate, demoniache, straniere, postcoloniali. Di Medea mi ha sempre colpito come, nonostante il suo atto infanticida, abbia sempre generato sentimenti non tanto di fascino, è pur sempre una maga, quanto di comprensione, ambivalente identificazione, persino solidarietà. Siamo nel pieno di quella che è stata definita (da Stefano Ercolino e Massimo Fusillo) “empatia negativa”. Una polifonia di struttura e ricezione è del resto tipica dei grandi personaggi: pensiamo, restando su un recente palco della Scala, a *Don Carlo*, un altro “cattivo”.

Medea non è liquidabile, va ascoltata. Damiano Michieletto la porta alla Scala, con l'opera di Luigi Cherubini, il 14 gennaio. “Ho attraversato il repertorio di tutte le Medee, ho cercato di capire il più possibile, per poi uscirne privo di modelli, vergine. C'è solo un testo che tengo sempre nello zaino, quello di Euripide:

è il riferimento narrativo che condivido sulla scena con i miei cantanti. L'empatia che si stabilisce con Medea è il senso stesso della tragedia. L'esatto contrario della cronaca che tratta gli stessi fatti atroci ma è sempre attenta al dettaglio morboso, lasciandoci alla fine in una condizione di disagio e non di conoscenza. La tragedia invece non spettacolarizza, la morte non viene quasi mostrata”. Per questo la tragedia è terapeutica: catarsi aristotelica, pietà e orrore insieme; catarsi psicoanalitica, liberazione dalle esperienze conflittuali e traumatiche. Che nel mito di Medea ovviamente non mancano. “Al paradossale movimento empatico contribuisce un finale che sembra ‘assolvere’ Medea, la quale vola via sul carro del Sole portando con sé i corpi dei figli e maledicendo Giasone: ‘Più felice di te io me ne vado nell'aria! Per cammini conosciuti, a me sempre aperti!’. Il valore della tragedia, l'importanza di leggerla a scuola, meglio se ad alta voce, è il suo dare voce alla conflittualità senza smettere di cercare una giustizia. È il suo chiedere a Zeus perché ci ha ‘fornito indizi certi per riconoscere se l'oro è falso’, ma non ha ‘impresso nel nostro corpo alcun contrassegno per smascherare chi è



**“L’empatia che si stabilisce con Medea è il senso stesso della tragedia. L’esatto contrario della cronaca che tratta gli stessi fatti atroci ma è sempre attenta al dettaglio morboso”**

malvagio”. Fondamentale in tal senso il ruolo del coro. “Spesso le tragedie hanno la struttura di un processo, ed è il coro a lasciare spazio alla discussione e all’analisi dal punto di vista del conflitto. Da quello della trama il coro non è ‘necessario’, ha valore soprattutto perché dà voce al pubblico, si esprime con modi di dire anche popolari, invocazioni, come fa la gente di fronte a una tragedia, dà consigli, non è mai un coro giudicante, un coro da talk show”.

Molteplicità delle voci e struttura processuale sono i due elementi attorno a cui la regista Alice Diop costruisce il magnifico film *Saint Omer*, ispirato al mito di Medea, un dramma brechtiano che sviluppa lo schema della tragedia antica dentro quello del film giudiziario. Ogni voce – l’imputata, l’accusa, la difesa, la giudice, il testimone, la giuria, il pubblico – è unica e necessaria alle altre. L’aula del dibattimento diventa un teatro che in un crescendo ipnotico occupa l’intero mondo delle possibilità storiche ed emotive. In quell’aula ci siamo anche noi, osservatori e partecipi, inorriditi e commossi da un film sulla maternità che prende le mosse da un infanticidio. “All’inizio volevo usarla, questa idea del processo; poi mi è sembrata una cornice troppo facile e ho preferito lasciarla emergere senza rappresentarla. Ma il tema delle voci è fondamentale, restituisce il dialogo dei personaggi, offre il punto di vista di ciascuno. Giasone, per esempio, fa un lungo monologo in cui spiega a Medea le sue ragioni. Giasone è un narcisista cinico, spietato e traditore o è un uomo con una sua saggezza, un padre che vuole dare ai suoi figli un futuro? Al tempo stesso lo spettatore ascolta tutta la via crucis di Medea, il libretto le fa pronunciare la parola fatale: ‘abusata’ (‘ti pentirai di aver abusato di me’). Capiamo che Medea si sente non riconosciuta, cancellata, anche

se è grazie a lei che Giasone ha conquistato il vello d’oro. Ingratitudine e disconoscimento causano un dolore lacerante da cui nasce la volontà di sradicare tutto ciò che la lega a Giasone. Il suo modo di ucciderlo è uccidere i suoi figli, la discendenza”.

I miti sono sorgenti psichiche inesauribili: non si limitano a un racconto e si tramandano in più d’una versione. È così per Edipo, Narciso, Odisseo, Clitemnestra, Fedra, Antigone. È così per Medea, del cui mito alcune letture si concentrano sulla colpa, altre sulla vendetta, altre ancora sull’innocenza. Potremmo dire che *Medea* è anche, soprattutto, una tragedia sulla razionalità greca che teme e rifiuta l’irrazionalità barbara (cosa che mi fa pensare alla *Medea-Callas* di Pasolini, rilettura del mito in chiave antropologica come rappresentante di una civiltà arcaica fagocitata dal razionalismo borghese neocapitalista). “Sì, Medea è l’ospite inatteso, la tragedia di una donna invisibile e spaesata nella cornice della pulizia raziocinante greca. Io la mostro esule, impasticcata, trascurata, quasi una barbona”. Ne hai fatto una dropout! “Gran parte della sua presenza in scena è così. Ma Medea, lo abbiamo detto, non si esaurisce in una Medea. Ho pensato di mostrarne anche un’altra, una Medea per così dire ‘prima del trauma’, Medea prima di Medea. Durante l’ouverture la vedrete mentre spinge una carrozzina; è composta, ben vestita. È la stessa che rivedrete, perché lei stessa in maniera quasi dissociata ci ritorna, quando dovrà uccidere i figli”. Quest’idea dissociativa di Medea, lo dico da psichiatra, è una lettura “clinica” forte, profonda, originale. “È il risultato del mio doppio sguardo su di lei, ma anche del suo tentativo di sopravvivere alle aspettative coniugali e anche alla sua personalità tellurica”. *Medea* di Michieletto è dunque sia la complessità psicologica del conflitto intrapsichico e relazionale, sia un *acting* violento: non però quello che gronda sangue dalle pagine dei giornali, ma un evento simbolico che è al tempo stesso mito, teatro e incubo.

Un’altra idea sorprendente della *Medea* di Michieletto è il ruolo dei bambini, il tentativo di raccontare la tragedia dal punto di vista dei figli. “Quale visione e consapevolezza possono avere della madre? Come vivono la relazione con il padre che ora si risposa? Ricordo uno spettacolo di Luca Ronconi con Franco Branciaroli nei panni di Medea. Qui i bambini erano due pupazzi, e in quel codice narrativo funzionava. In Euripide ci sono molti momenti in cui i bambini sono presenti in scena ma non parlano. Al tempo stesso hanno rapporti con tutti i personaggi, che spesso si rivolgono a loro. Tutto ruota attorno a loro, mi sono detto. Allora ho deciso di dare più importanza a questi bambini, ho cercato di raccontare i loro pensieri. Ho eliminato i dialoghi recitati tipici della forma *opéra-comique* di Cherubini e ho introdotto le voci e i pensieri dei bambini. A partire da



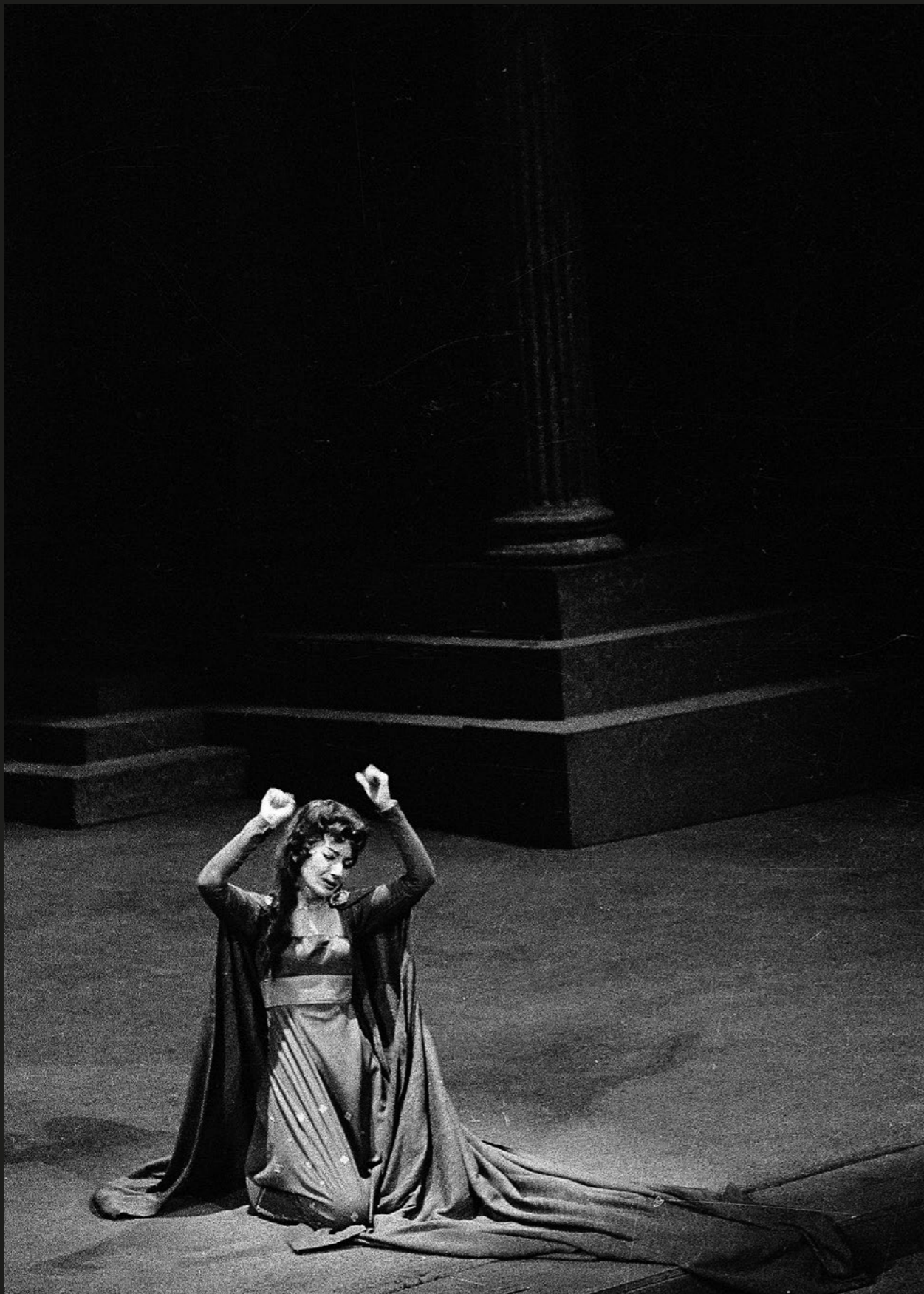
Damiano Michieletto in prova con Marina Rebeka, 2023

testi scritti da Mattia Palma, a cui avevo indicato dei punti specifici del libretto, abbiamo creato un linguaggio, immaginato il mondo interno dei figli di Medea. La mia intenzione era quella di fare dei due bambini dei personaggi e non delle appendici liriche”. Mi chiedo se i pensieri di questi bambini siano toccati dal trauma, anzi dall’attaccamento traumatico. “No, la morte arriva a loro insaputa. Certo percepiscono il contesto, la sofferenza della madre, ma non volevo che, sapendo come va a finire, pre-costruissimo bambini traumatizzati”. Aggiungo, ed è il secondo pensiero da psichiatra, che è proprio dei bambini che crescono in contesti familiari molto conflittuali o addirittura traumatici il bisogno di salvare il genitore a tutti i costi, scindendo l’aspetto “abusante” da quello “protettivo”. “È vero. Nella loro mente l’immagine genitoriale viene salvata, Medea è la loro mamma. Una madre-maga che non li uccide a coltellate ma li addormenta quasi a salvarli per sempre dal padre

abusante, quasi a dire non li ho uccisi ma li ho salvati”. Accade così, ed è il terzo e ultimo pensiero da psichiatra, in certi deliranti omicidi salvifici. “Con la mia Medea ho voluto mettere in dialogo il racconto ‘borghese’ di una costellazione familiare che va in frantumi con il racconto ‘mitico’ e visionario di una maga barbara dai poteri ancestrali che conosce il fuoco, il fumo, il carbone, la terra. La mia Medea, che non colloco in un’epoca storica, è anche un’opera sul conflitto tra relazioni contemporanee e dimensioni archetipiche”. Inconscio personale e inconscio collettivo, una Medea che piacerebbe a Jung.

— VITTORIO LINGIARDI

*Psichiatra e saggista, è professore ordinario di Psicologia dinamica alla Sapienza di Roma. Il suo ultimo libro s’intitola L’ombelico del sogno (Einaudi, 2023). Collabora con La Repubblica, La Stampa e con l’inserito culturale Domenica de Il Sole 24 Ore*



## Portfolio — Fotografie d'archivio

Con un importante “Taccuino scaligero” Orio Vergani introduce l’11 dicembre 1953 sul Corriere Informazione la figura di Medea: “L’eroina di quella leggenda che [...] torreggia nel mondo della tragedia come, in mezzo al deserto egiziano, torreggiano le misteriose statue dei colossi di Memnone, che all’alba si dice piangano sulle sventure umane. Si ricorderà per un pezzo questa serata del 10 dicembre 1953. [...] Bellissimo, tragicamente solenne, il quadro scenico entro il quale si svolgerà la tragica bufera della tragedia. [...] I numi vi assistono impassibili, dai templi che Salvatore Fiume ha disegnato come giganteschi feticci. [...] Margherita Wallmann ha avuto una trovata d’eccezione a far di questo coro quasi un corteo che sorga da un misterioso oltretomba, e, lassù, Medea che si agita come una Furia vestita di scarlatto, invasata d’amore e di sangue come certe figure di Delacroix. [...] La tragedia rinasce, quasi meccanicamente, dal cenno vibratile delle mani, senza bacchetta, di Leonard Bernstein. [...] Maria Meneghini Callas, statuaria nei manti neri e scarlatti, fiammeggiante nelle fulve chiome, infallibile nelle note, negli accenti e nell’impeto scenico, è stata – e il pubblico che le ha rivolto ovazioni trionfali glielo ha detto – degna di questo Mito d’amore e di sangue sul quale, come su cardini eterni, si muovono da migliaia di anni le porte di bronzo di una delle più alte immagini della poesia”.

Alle cinque recite del 1953-54 seguiranno altre cinque recite tra il dicembre 1961 e il giugno 1962 con l’importante variazione, sul podio, dovuta alla presenza di Thomas Schippers e ad altri fondamentali cambiamenti nel cast. Franco Abbiati interviene sul Corriere del 12 dicembre 1961 con altrettante parole di elogio (“Serata da mille e una notte per il concorso di un pubblico enorme, sfolgorante, in certo senso elettrico”) per una produzione che pone in primo piano sempre la figura della Callas. “Parlare della Callas è come camminare sui carboni ardenti. C’è chi la adora con una sorta di congeniale inclinazione al feticismo. C’è chi la detesta sulla base delle chiacchiere sovente tendenziose di certa stampa amante dei pettegolezzi... Resta il fatto per noi, che questa sua Medea è unica al mondo per la vibrante penetrazione psicologica del personaggio, per l’intimo ardore delle modellature esteriorizzate in modo stupendo”. L’ultima ripresa del 29 maggio 1962 vede nuovamente la Callas “in forma splendida – scrive Abbiati –, forte di una personalità che trascende le pur eccelse doti d’uno stile vocale drammaticamente intenso ed emotivamente impetuoso”. Scene e costumi di Yannis Tsarouchis, la regia di Alexis Minotis, nonché l’apporto del coro ottimamente istruito da Norberto Mola, dell’allestimento scenico dovuto a Nicola Benois e della coreografia preordinata dal Minotis e da Maria Hors, hanno contribuito alla classica completezza dello spettacolo, dunque al successo trionfale della serata”.

— LUCA CHIERICI (dal testo del programma di sala)  
*Critico musicale per Radio Popolare dal 1978 al 2020 e per Il Corriere Musicale dal 2012, collabora alle riviste Musica e Classic Voice dalla fondazione*

# MEDEA

## ALLA SCALA

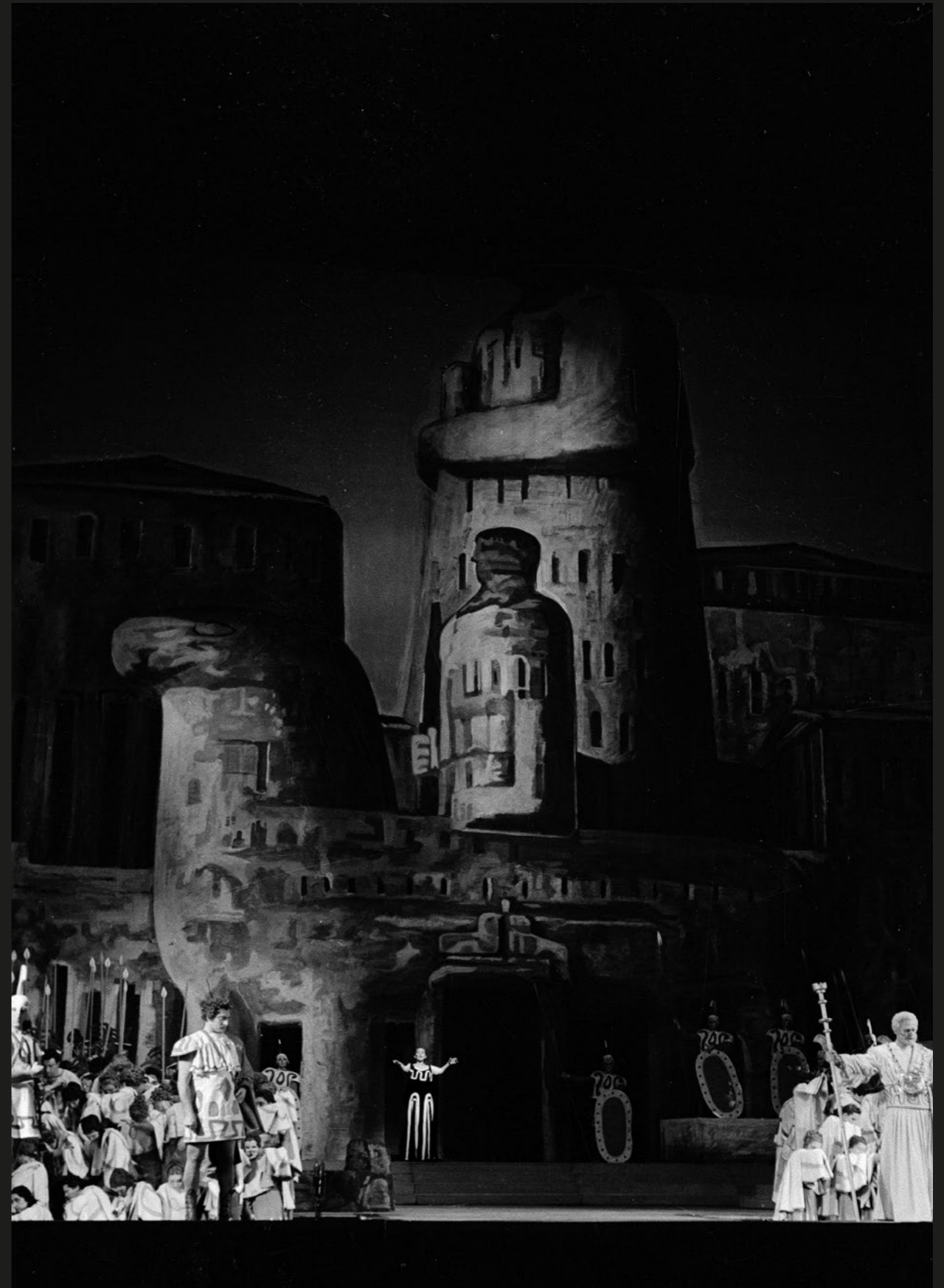


IN APERTURA E A SINISTRA  
Maria Callas, direzione  
di Thomas Schippers, regia  
di Alexis Minotis, 1961

SOPRA  
Direzione di Thomas  
Schippers, regia di Alexis  
Minotis, 1961



SOPRA  
Maria Callas, direzione  
di Leonard Bernstein, regia  
di Margherita Wallmann, 1953



A DESTRA  
Enrico Campi, Gino Penno,  
Giuseppe Modesti,  
sullo sfondo Maria Callas,  
direzione di Leonard Bernstein,  
regia di Margherita Wallmann, 1953



A SINISTRA  
Nicolaj Ghiaurov, Maria Callas,  
direzione di Thomas Schippers,  
regia di Alexis Minotis, 1961



SOPRA  
Maria Callas, Gino Penno,  
direzione di Leonard Bernstein,  
regia di Margherita Wallmann, 1953



SOPRA  
Fedora Barbieri,  
Maria Callas, 1953



A DESTRA  
Maria Callas con lo scenografo  
e costumista Salvatore Fiume, 1953



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Timofej Andrijashenko,  
Nicoletta Manni, *Coppélia*,  
coreografia di Alexei Ratmansky, 2023

# 02

## BALLETTO

*Coppélia*  
29

Tra la polvere  
delle quinte  
e la luce della scena  
36



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (9)

Nicoletta Manni

# COPPÉLIA

Dopo l'Anteprima Giovani di venerdì 15 dicembre, salutata con una standing ovation, *Coppélia* ha inaugurato con grande successo domenica 17 dicembre la nuova Stagione di Balletto con la prima assoluta della creazione di Alexei Ratmansky, cucita addosso ai talenti del Corpo di Ballo scaligero, rinnovando e approfondendo la lunga e stimolante collaborazione tra il coreografo e il nostro Teatro e la Compagnia. Non una ricostruzione ma una nuova coreografia, che segue la storia ma con l'energia del nostro tempo, fresca e moderna. Il linguaggio di Alexei Ratmansky si dipana sulla musica di Delibes, ricchissima di finezze, temi e motivi che caratterizzano azione, trama e personaggi. Una ricchezza di coloriture e sfumature stilistiche e coreografiche che hanno permesso ai talenti della Compagnia di mettersi in evidenza nello svolgersi dei tre atti del balletto, trainati dal personaggio di Swanilda: vero motore dell'azione, con la sua intelligenza e la sua risolutezza insegna a Franz, Coppélius e a tutti noi, che l'amore non è un viso perfetto, ma richiede e merita molto di più.

Quattro i cast nei ruoli principali per le recite in programma fino al 13 gennaio, capitanati dalla nuova étoile Nicoletta Manni nel ruolo di Swanilda, che è stata protagonista dell'Anteprima Giovani e della recita inaugurale del 17 dicembre e torna in scena nelle repliche del 9 gennaio e dell'11 gennaio (sera); accanto a lei Franz è interpretato da Timofej Andrijashenko e Coppélius da Christian Fagetti. Con questo cast il balletto è stato ripreso da Rai Cultura ed è disponibile su RAI Play fino al 12 gennaio. Il 5 gennaio (dopo aver danzato il 20 e il 31 dicembre) a ricoprire i ruoli di Swanilda, Franz e Coppélius sono Alice Mariani, Nicola Del Freo e Massimo Dalla Mora; Camilla Cerulli, Claudio Coviello e Matteo Gavazzi dopo il 29 dicembre sono protagonisti della pomeridiana del 13 gennaio; Martina Arduino, Marco Agostino e Massimo Garon della pomeridiana dell'11 gennaio e della serata conclusiva del 13 gennaio. Oltre a tutto il Corpo di Ballo, il balletto ha visto anche la partecipazione dei giovani allievi della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala. Sul podio Paul Connelly dirige l'Orchestra della Scala.





Le fotografie in queste pagine si riferiscono alla serata di apertura di *Coppélia* di Léo Delibes, con coreografia di Alexei Ratmansky, 17 dicembre 2023

SOPRA  
Timofej Andrijashenko,  
Mattia Semperboni,  
Federico Fresi,  
Domenico Di Cristo,  
Said Ramos Ponce

A DESTRA  
Nicoletta Manni  
e Ludovica Di Pasquale





IN ALTO A SINISTRA  
Timofej Andrijashenko,  
Nicoletta Manni

IN BASSO A DESTRA  
Timofej Andrijashenko,  
Nicoletta Manni

SOPRA  
Christian Fagetti, Nicoletta  
Manni, Timofej Andrijashenko



15 DICEMBRE 2023 (ANTEPRIMA UNDER30)  
 17, 20, 29, 31 DICEMBRE 2023  
 5, 9, 11 (2 RAPPR.), 13 (2 RAPPR.) GENNAIO 2024

## COPPÉLIA

COREOGRAFIA Alexei Ratmansky  
 ASSISTENTE COREOGRAFO Kyle Davis

MUSICA Léo Delibes  
 SCENE E COSTUMI Jérôme Kaplan  
 LUCI Marco Filibeck  
 DRAMMATURGIA Guillaume Gallienne  
 DIRETTORE Paul Connelly

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala

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

Nuova produzione Teatro alla Scala

Prima rappresentazione assoluta

Si ringrazia  
 la Fondazione Milano per la Scala *balletto*  
 e le Famiglie Preti/Sordi



SOPRA  
 Navrin Turnbull

IN ALTO A DESTRA  
 Nicoletta Manni  
 con Agnese Di Clemente,  
 Asia Matteazzi,  
 Giordana Granata,  
 Marta Gerani, Gaia Andreanò,  
 Camilla Cerulli

IN BASSO A DESTRA  
 Alexei Ratmansky in proscenio  
 per i saluti finali

# TRA LA POLVERE DELLE QUINTE E LA LUCE DELLA SCENA

Intervista a Simone Valastro  
di Francesca Pedroni

Per la serata *Smith/León e Lightfoot/Valastro* in programma a febbraio, Simone Valastro, diplomato alla Scuola di Ballo dell'Accademia della Scala, è atteso per la sua prima creazione con il Corpo di Ballo scaligero

Una carriera di ballerino e coreografo iniziata in seno all'Opéra di Parigi, l'italiano Simone Valastro è alla sua prima creazione per il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala. Si intitola *Memento*, libero rimando a un versetto della Genesi, ma anche emozionante "ritorno a casa" per un artista diplomatosi nel 1998 alla Scuola di Ballo dell'Accademia scaligera. Il debutto è a febbraio nell'ambito del trittico che vede Valastro in creazione accanto a titoli dell'americano Garrett Smith e della coppia Sol León e Paul Lightfoot. Il battesimo di Valastro "coreografo" al Piermarini risale però al luglio del 2021. Il pubblico finalmente tornava a teatro a vedere la danza dopo i mesi di chiusura per la pandemia: nel programma a più firme *Serata Contemporanea*, Valastro rimontò per la prima ballerina Antonella Albano e il solista Massimo Garon *Árbakkinn*, appassionante duetto su un rapporto di coppia, nato all'Opéra di Parigi per Alessio Carbone e Laëtitia Pujol. Un cameo di impatto che ha fatto da preambolo all'invito a firmare una creazione per la Scala nella Stagione 2023-2024.

FP *Memento* è un titolo preso da un versetto della Genesi. Come si lega questa scelta al balletto?  
sv Tutto è cominciato dalla musica. Ho deciso di montare un dialogo tra due compositori, Max Richter e David Lang. Mi piaceva unire al minimalismo cinematografico, pieno di emozione, di Richter la sperimentazione di Lang. Ho lavorato personalmente al montaggio; tra i sette brani complessivi che ho scelto, di Richter ci sono *On the Nature of Daylight* e *Laika's Journey*, di Lang *Simple Song # 3*, voce del soprano Sumi Jo, dall'album della colonna sonora del film *Youth* di Sorrentino, un pezzo bellissimo. Da questo dialogo è nata la struttura del pezzo che mi ha spinto a lavorare su qualcosa che parlasse della vita. Ed è così che sono arrivato al verso della Genesi, quel "memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris" (ricordati, uomo, sei polvere e in polvere tornerai), non per coreografare un pezzo macabro ma per celebrare la vita. Quella bellezza prossima anche a ciò che sperimentiamo ogni volta che lasciamo le quinte per entrare in scena, una sorta di nascita che dura il



FOTOGRAFIA DI VINCENT LAPPARTIENT

**“Il classico resta la mia base di partenza, da cui muovermi per esplorare qualcosa di diverso. Ma io voglio in scena la fisicità del corpo reale, dell’essere umano”**

tempo dello spettacolo. Un parallelismo tra noi, in quinta nella polvere, e noi in scena nella luce.

FP Lo definirebbe un pezzo narrativo?

SV No, però ha qualcosa di darwiniano. Insieme al mio scenografo, Thomas Mika, abbiamo ipotizzato di sfruttare la buca dell’orchestra come una fossa da cui i ballerini possano attraverso una rampa approdare alla scena. Vorremmo avere una visione a più livelli, con altre rampe e salite verso il fondo, mi piace l’idea di un fiume di persone che dalla fossa si muove verso l’alto per poi sparire. Vedremo se l’idea funzionerà e sarà realizzabile.

FP Con quanti danzatori ha lavorato per *Memento*?

SV È la prima volta che firmo un pezzo con tanti interpreti. Era un mio grande desiderio. In tutto sono trentaquattro. Per le due parti principali ho scelto Nicola Del Freo e Benedetta Montefiore. Un primo ballerino e una ballerina del Corpo di Ballo. Il direttore Manuel Legris mi ha dato piena libertà sui danzatori e Benedetta era quella che istintivamente è entrata subito nel mio linguaggio. Di solito un coreografo esterno per trovare i suoi interpreti parte dalla visione di una lezione di classico, ma purtroppo questa prassi nel mio caso non è di grande aiuto. Ho bisogno di vedere danzare il mio linguaggio, perciò ho coreografato alcune frasi su cui ho fatto lavorare tutti. E ne sono contento: persone che alla lezione di classico magari non mi avrebbero incuriosito, alla prova nel mio linguaggio, per la morfologia dei corpi, per istinto, mi hanno colpito. Ho insistito con il maestro Legris per avere questa opportunità e lo ringrazio per avermela data. Le frasi che ho preparato sono state

come i mattoncini del lego per il mio balletto, un materiale di partenza da cui sviluppare la creazione. Fra i trentadue ci sono ballerini di ogni rango, Corpo di Ballo, solisti come Linda Giubelli, primi ballerini come Marco Agostino. Nei grandi titoli di repertorio come *Il lago dei cigni*, *La bayadère*, i movimenti d’insieme suscitano effetti visivi di grande bellezza, avevo voglia di mettermi alla prova con un cast numeroso.

FP Lei ha una formazione classica, si è diplomato alla Scuola di Ballo dell’Accademia Teatro alla Scala, ha danzato fino al 2020 con l’Opéra di Parigi, ha firmato creazioni per compagnie di tradizione come il Bol’šoj e l’Opera di Roma, ora per la Scala. Il suo stile però vira altrove, ha già dichiarato che non le interessa far danzare le donne sulle punte. Qualche elemento per entrare nel suo stile?

SV Provengo dal classico, sono un ballerino classico, non nego nulla, sono convinto che la tecnica accademica maschile sia impressionante, da portare avanti. Il classico resta la mia base di partenza, da cui muovermi per esplorare qualcosa di diverso. Le punte, nate in periodo romantico, avevano lo scopo di dare l’impressione di leggerezza, di sconfiggere la gravità. Ma io voglio in scena la fisicità del corpo reale, dell’essere umano. Il ballerino classico sviluppa una sorta di pudore verso il proprio peso, si ha il complesso di far rumore mentre si danza, abbiamo tanti automatismi. Mettere le scarpe da punta a una donna significa farle avere un movimento che si allontana tantissimo dalla gestualità del giorno d’oggi. Ovviamente ho adorato lavorare da danzatore con grandi coreografi come William Forsythe, ero nel cast del suo *Blake Works I* all’Opéra: è un esploratore incredibile dei limiti del corpo, ma io sono attratto dal rapporto del gesto con il vissuto. Amo lavorare sulla flessibilità e sulla sfera toracica, penso a Pina Bausch e alla capacità di esprimere i sentimenti che ha il centro del corpo. Mi piace utilizzare i movimenti della testa, anche se è stancante per i ballerini, e le mani. Nel classico la mano è la fine di una linea, io insisto perché le mani non siano decorative, voglio che siano un veicolo di qualcosa che viene da dentro.

FP Cosa l’ha spinto alla coreografia?

SV Brigitte Lefèvre, all’epoca della sua lunga direzione del Corpo di Ballo dell’Opéra di Parigi, dava la possibilità ai ballerini della compagnia di mettersi alla prova nella creazione. Presentavamo i nostri pezzi nell’anfiteatro dell’Opéra Bastille di fronte a un pubblico ridotto di amici, conoscenti. Un ambiente protetto. Ho deciso perciò di provarci, scoprendo così la bellezza e la soddisfazione del processo creativo. Benjamin Millepied, succeduto a Lefèvre nel 2014,



SOPRA  
Simone Valastro in prova con gli artisti del Ballo scaligero per la sua creazione *Memento*



SOPRA E A DESTRA  
Simone Valastro in prova con  
gli artisti del Ballo scaligero  
per la sua creazione *Memento*



diede poi il via con William Forsythe a un'Accademia Coreografica legata all'Opéra: scelse quattro giovani ballerini interni su cui lavorare, uno ero io. Per me è stata la consacrazione e l'affermazione di un desiderio.

FP Quali esperienze sono state per lei più formative?

SV Ho avuto l'opportunità di fare tanta pratica. E conta moltissimo. Quando abbiamo cominciato a fare masterclass con Forsythe ero spiazzato, pensavo ci insegnasse a fare coreografia, invece mi ha fatto capire come ogni autore debba lavorare per trovare il suo metodo, "non ci sono regole, ma è tutta una questione di regole" ci diceva. All'inizio non mi era chiaro, poi è stata una rivelazione. Discutevamo di tutto, l'ultima esposizione al Museo Pompidou, le manifestazioni politiche, conversazioni che non dimenticherò mai. Con l'Accademia avevo anche l'accesso agli archivi video di tutto il repertorio del teatro. Mi sono

guardato di tutto, Pina Bausch, Mats Ek, Preljocaj, i grandi classici: un lavoro di analisi coreografica entusiasmante sul diverso approccio di ogni autore alla scrittura, preziosissimo per sviluppare la propria visione. La creazione finale che ho presentato all'Opéra Garnier è stata *The Little Match Girl Passion* su musica di David Lang. Davvero un peccato che, quando Millepied se ne è andato, Aurélie Dupont non fosse molto interessata all'Accademia Coreografica. Era un progetto da far crescere. Ci sentivamo dei pionieri.

— FRANCESCA PEDRONI

È critico del quotidiano *Il manifesto* e della rivista *Danza&Danza*, docente dell'Accademia Teatro alla Scala, filmmaker



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

# 03

## CONCERTI

Un gennaio  
di grandi concerti  
44

L'eredità di Abbado  
47

Riccardo Muti  
a Chicago  
50

Il soprano e il pianista  
durante l'occupazione  
54

# UN GENNAIO DI GRANDI CONCERTI

Nel gennaio scaligero sono attesi grandi direttori, importanti orchestre e solisti, oltre che significative commemorazioni. Si comincia il 15, con l'inaugurazione della Stagione della Filarmonica. Riccardo Chailly affronta un programma tutto francese: la barca di Ravel veleggia leggera sull'oceano (*Une barque sur l'océan*), il bosco sacro e la grotta delle ninfe accolgono le vicende di *Daphnis et Chloé* mentre, quasi a contrasto, Chailly pone al centro *Et exspecto resurrectionem mortuorum* di Olivier Messiaen per orchestra di soli fiati e percussioni. Il 21 tocca a Myung-Whun Chung alla testa della Royal Concertgebouw Orchestra, primo appuntamento della fortunata Stagione "Orchestre Ospiti": nella prima parte il mozartiano *Concerto n. 17 in sol magg.* K 453, con

Emanuel Ax al pianoforte, nella seconda la Settima Sinfonia di Bruckner. Il 22, 24 e 25 Ingo Metzmacher è atteso per il secondo appuntamento della Stagione Sinfonica: in programma, accanto alla Quarta Sinfonia di Dmitrij Šostakovič, *Como una ola de fuerza y luz* di Luigi Nono nel centenario della nascita del compositore veneziano. Il 27 gennaio la tournée italiana di Riccardo Muti con la Chicago Symphony Orchestra fa tappa alla Scala con *Aus Italien* di Richard Strauss, fantasia sinfonica in sol magg. op. 16, e con la *Quinta Sinfonia* di Sergej Prokof'ev. Chiude questo ricco periodo di concerti il recital di Daniil Trifonov, che inaugura il ciclo "Grandi pianisti alla Scala" con un programma che alterna Rameau, Mozart, Mendelssohn e Beethoven.



Riccardo Chailly dirige l'Orchestra della Scala in occasione del 150° anniversario della nascita di Arturo Toscanini il 25 marzo 2017





FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (2)

# L'EREDITÀ DI ABBADO

**A dieci anni dalla scomparsa di Claudio Abbado, la Scala dedica al grande direttore un concerto diretto da Ingo Metzmacher. Lidia Bramani, a lungo assistente del Maestro, ricorda alcuni dei progetti musicali e “intramusicali” che Abbado ha sostenuto con lungimiranza nei suoi ultimi anni**

Se dovessimo descrivere le sfide che la cultura è chiamata oggi ad affrontare, ci troveremo di fronte agli stessi obiettivi perseguiti e raggiunti da Claudio Abbado nella sua “luminosa” carriera. Per definirne l’iter artistico ho pensato, di primo acchito, all’aggettivo “sfolgorante”, ma non ho potuto fare a meno di sorridere immaginandomi il fastidio che gli avrebbe procurato. Nessuno più di lui era lontano dal protagonismo. E non solo per carattere e vissuto, ma anche perché aveva maturato la certezza, oggi confermata dalla scienza, che nulla possa esistere fuori dall’interrelazione. Nel libro-intervista da me curato poco prima che ci lasciasse (*La musica scorre a Berlino*), quando ripercorreva le tappe dei progetti realizzati usava sempre il plurale, noi, mai il singolare, io. Quel fare musica insieme, che spesso citava, era il suo vero, autentico traguardo, e le sue intenzioni artistiche erano anche umane. Lungi dal sostituire l’aspetto narrativo, politico, etico allo scavo della partitura, la riteneva così centrale e autonoma da assorbire le suggestioni, le finalità, le interferenze esterne. Era d’accordo con Hans Heinrich Eggebrecht sull’opportunità di sostituire il termine *extramusicale* con il più appropriato *intramusicale*.

Quali sono dunque gli insegnamenti, sarebbe meglio dire gli exempla, che Abbado ci ha lasciato in eredità e che oggi si dimostrano non solo attuali ma urgenti? Dei trasgressivi – e talvolta intransigenti – anni Sessanta e Settanta aveva assimilato il rigore metodologico e l’apertura al nuovo. Il gusto della ricerca andava però di pari passo con il bisogno di bellezza, l’una e l’altra assoggettate a uno studio profondo, dinamico e in divenire. Non negava passione e abbandono, men che meno divertimento, ma lasciava che sbocciasero dall’assimilazione dell’opera e dal rispetto del suo autore. Da questi presupposti analitici scaturivano, con sorprendente naturalezza, le connessioni tra i generi, le tradizioni, gli stili, i momenti storici. L’empatia come collante indispensabile fra orchestrali e direttore si rifrangeva nell’alleanza del passato con il presente. Ed ecco le storiche prime esecuzioni dell’amico Luigi Nono e la curiosità per la musica contemporanea, inserita accanto ai classici nei concerti da lui diretti o ideati, e sostenuta attraverso molteplici iniziative. E che dire della creatività con cui scandagliava la rete di risonanze, esplicite o recondite, fra le varie forme

“E che dire della creatività con cui Claudio Abbado scandagliava la rete di risonanze, esplicite o recondite, fra le varie forme d’arte?”

d’arte? Lo entusiasmava tessere fili di senso per guidare pubblici diversi tra musei, installazioni, concerti, rappresentazioni teatrali, film o romanzi. Anche in questo caso, l’esperienza lo spingeva a superare i limiti contingenti - organizzativi e mentali - impegnandosi in prima persona sia nell’inventare o sostenere un’iniziativa sia nel creare le condizioni per concretizzarla. Lo appassionava svelare al pubblico il legame tra il pittore e incisore Klinger e il compositore Brahms, scoprire un capolavoro come il *Viaggio a Reims* di Rossini, scandagliare le rifrangenze politiche del *Simon Boccanegra* di Verdi, attualizzare e diffondere musicisti ancora troppo poco noti, come Mahler o Berg. In quest’ottica, il lavoro con il regista diventava organico, il che spiega la collaborazione con i nomi di spicco del teatro musicale, della prosa, del cinema.

Voleva abbattere anche le distanze tra le generazioni. Non si può dimenticare l’impegno di Abbado nel formare orchestre eccellenti di giovani da affidare, non di rado, ad altrettanto giovani direttori d’orchestra. Compagini internazionali, dove l’unica discriminante fosse l’eccellenza. E quando la questione di genere non era ancora salita alla ribalta della cronaca, cedette la bacchetta a una donna, Claire Gibault, perché dirigesse dopo di lui il *Pelléas* di Debussy al Covent Garden di Londra. La sfaccettatura dell’atto interpretativo si estendeva anche alla musicologia, basti pensare alla cooperazione con Del Mar, da cui derivò la rilettura accurata e fantasiosa delle Nove Sinfonie beethoveniane, che scavalcò con spirito preveggenza la soglia del XXI secolo. Non ci sarebbe lo spazio per ricostruire il percorso evolutivo di Abbado, con le sue ricadute sulla diffusione musicale in nuovi territori, fisici e psicologici. È però possibile sintetizzare i nuclei del suo pensiero. La risolutezza nell’includere, rivisitare, reinventare toccava i

nodi cruciali da cui dipende la sopravvivenza di una dimensione musicale alta, capace d’irradiarsi nella società. Così è successo al Teatro alla Scala, e ancora con i Berliner, ma l’elenco delle sale, degli enti, delle città - dove il suo desiderio di dare e ricevere trasformava l’abitudine in estro - sarebbe vastissimo, e certo non riassumibile qui. Cercava - e trovava! - nuove soluzioni affinché i luoghi della musica si aprissero alle capitali o alle piccole province, allungandone lo sguardo fino a renderlo lungimirante. E trascinando in queste avventure i migliori musicisti, cantanti, solisti, registi, colleghi. Amava la Sicilia come emblema di un’Italia resa unica e universale dalla stratificazione inesauribile di culture. Pensava che questa contaminazione potesse e dovesse diventare un modello per il mondo, visto che la nostra grandezza nasce proprio dall’arrivo, anche via mare, di variegata influenza.

Mi piace chiudere questa scheggia di ritratto con il tema diventato prioritario per Claudio Abbado, ben prima che la geopolitica più consapevole ne riconoscesse l’urgenza. Trovava straordinari i parchi di Berlino, e voleva una Milano piena di alberi e di verde, mentre in Sardegna aveva rimboschito e ripulito chilometri di costa da sempre resi accessibili al pubblico. Cosa c’entrava l’ambientalismo con la sua arte interpretativa, con la sua grandezza indiscutibile di direttore d’orchestra? Provo a rispondere con l’insegnamento principale che ci ha consegnato: la musica è vita, la vita è arte, l’arte rende fertile il futuro.

— LIDIA BRAMANI

*Musicologa, a lungo collaboratrice di Claudio Abbado, è una delle più importanti studiosse della vita e delle opere di Mozart*



SOPRA  
Claudio Abbado dirige  
l’Orchestra della Scala nella  
*Sesta Sinfonia* di Mahler, 2012

# RICCARDO MUTI A CHICAGO

**Il grande direttore torna alla Scala con la Chicago Symphony Orchestra, di cui è stato Direttore Musicale fino al giugno 2023. Un bilancio di tredici anni in cui Muti ha plasmato il nuovo suono di una delle migliori orchestre del mondo**

La Chicago Symphony Orchestra è un'orchestra legata a doppio filo alla cultura e alla musica mitteleuropea: tedesco di nascita era il suo fondatore Theodore Thomas, emigrato a 10 anni negli Stati Uniti, che creò l'Orchestra nell'ottobre 1891 (data dei primi concerti). Dopo di lui arrivarono Frederick Stock (tedesco), il belga Désiré Dufauw, il polacco (ma dagli studi viennesi) Artur Rodziński e, soprattutto, le lunghe parentesi dei due grandi ungheresi, ossia Fritz Reiner (1953-1963) e Georg Solti (1969-1991), senza dimenticare un altro artista cosmopolita ma impregnato di sentire austro-tedesco come Daniel Barenboim (1991-2006). Questa premessa indica che la scelta di Riccardo Muti come decimo Direttore Musicale della grande Orchestra americana fu piuttosto sorprendente, poiché indicava una volontà di percorrere strade nuove, a livello di repertorio e, ancor di più, di identità timbrica della CSO. Muti aveva debuttato con l'Orchestra americana nel 1973, nella sede estiva del Ravinia Festival, e due anni più tardi nella stagione principale (con musiche di Vivaldi, Britten, Stravinskij e Čajkovskij:

programma molto indicativo, nel suo equilibrio tra Barocco e Novecento, tra musica italiana e russa). Ma poi nulla per 32 anni, fino al 2007, quando una residenza di un mese (fondata su di un sapiente amalgama di opera italiana e sinfonismo russo, tra cui la difficilissima *Terza* di Prokof'ev) e una successiva tournée europea, comprendente anche l'Italia (da dove la CSO era assente da un quarto di secolo) suscitò un tale spontaneo entusiasmo nei professori d'orchestra che il 5 maggio successivo Deborah Rutter, presidente dell'Orchestra, annunciò la nomina di Muti a nuovo Direttore Musicale dalla Stagione 2010/2011 (ma in realtà con effetto immediato, essendo la carica vacante). Un incarico che è terminato alla fine del giugno 2023, con il concerto n. 540 (secondo le statistiche ufficiali dell'Orchestra), ma che – ancora una volta – prosegue con un impegno costante da parte del Maestro, che è stato insignito del titolo di *Music Director Emeritus for Life* e che in questa Stagione 2023/2024 continua a rinnovare il suo stretto legame con la CSO, come questa tournée europea testimonia.



FOTOGRAFIE DI SILVIA LELLI (2)

**“Quali sono state le linee guida dell’era Muti a Chicago? Oltre al filone contemporaneo, la proposta di una serie di opere italiane in forma di concerto capitali nel processo di trasformazione del suono su cui Muti ha insistito”**

Quali sono state le linee guida dell’era Muti a Chicago? Anzitutto l’impegno per la musica contemporanea, quella americana *in primis*: la nomina di musicisti quali (cito i principali) Mason Bates, Anna Clyne e ora Jessie Montgomery a *Composer in Residence* testimonia la volontà di dare spazio alle giovani voci più promettenti (il tutto testimoniato da una serie di incisioni discografiche), senza dimenticare un mostro sacro come Philip Glass, che proprio per Riccardo Muti ha scritto *The Triumph of the Octagon*, in programma anche a Milano. Muti, poi, ha stretto il legame della CSO con la città, con concerti in varie formazioni e incontri con i giovani, gli studenti, i carcerati, portando musica nei quartieri più difficili della metropoli americana; senza dimenticare le prove aperte con la Civic Orchestra (il complesso gemello, pre-professionale, della CSO) e i tradizionali appuntamenti al Millennium Park Pritzker Pavilion, la grande cupola nel polmone verde a pochi passi dalla Symphony Hall, con decine di migliaia di persone radunate per i concerti. Altro punto cardine, le tournées: in Europa, in Asia e all’interno degli stessi Stati Uniti, anche in città che non sono tradizionalmente legate alle grandi orchestre. Un altro modo di fare educazione musicale, di portarla fuori dai soliti centri.

Il discorso, poi, inevitabilmente si sposta sul repertorio: oltre al filone contemporaneo, cui già ho fatto riferimento, centrale è stata la proposta di una serie di opere italiane in forma di concerto. *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, *Macbeth*, *Un ballo in maschera*, *Cavalleria rusticana*, senza dimenticare il *Requiem* di Verdi: spesso conservate in incisioni discografiche a cura dell’etichetta dell’Orchestra stessa, sono state capitali nel lento processo di trasformazione del suono della CSO su cui Muti ha insistito. La perfezione e lo squillo dei famosi *Chicago Brass*, gli ottoni dell’Orchestra, ha saputo ammorbidirsi in un

colore più brunito e meno aggressivo, mentre la sezione degli archi, pur mantenendo caratteristiche eminentemente “sinfoniche”, è ora capace di una cantabilità e di un colore che la avvicina al gusto europeo e italiano. Il normale avvicendamento dei musicisti, con i più anziani sostituiti da giovani scelti dallo stesso Muti, ha rinnovato a fondo anche la sezione dei legni. Con queste premesse, Muti ha indagato non solo il teatro verdiano, ma anche un ampio repertorio sinfonico-corale che va dal Bach della *Messa in si minore* all’*Aleksandr Nevskij* di Prokof’ev, passando per Rossini, Cherubini e Bruckner: il coronamento di tutto sono state, certamente, le tre esecuzioni della *Missa solemnis* beethoveniana, capolavoro inafferrabile, che lo scorso giugno hanno sublimato il lavoro comune di anni fra il Maestro, il Coro e l’Orchestra (che alla fine della terza replica ha salutato Muti con la *tusch*, una fanfara di ottoni e timpani che costituisce il massimo onore possibile per un musicista).

Se Riccardo Muti ha in un certo senso plasmato la CSO sulla base della propria cultura musicale e della propria storia professionale, il legame con la tradizione germanica non è per questo venuto meno: non sono mancati gli appuntamenti con le canoniche integrali sinfoniche (Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, tanto Mozart e Haydn...), né una collaborazione stretta con grandi solisti (uno per tutti, Yo-Yo-Ma, che della CSO è stato anche *Creative Consultant*) nei concerti cardine del repertorio otto-novecentesco. Spesso all’insegna di una certa originalità: l’omaggio a Gustav Mahler nell’anno centenario del 2011, ad esempio, non è stato reso dirigendo sua musica (poco presente nel repertorio mutiano, sia a Chicago sia altrove), ma riproducendo fedelmente l’ultimo programma del Mahler direttore.

Tradizione e innovazione, quindi: a testimonianza di affinità elettive forse originariamente inaspettate, ma che si sono fatte più entusiasmanti e salde con il passare degli anni, e che non hanno finito di dare frutti, nuovi progetti baluginando all’orizzonte, come l’idea di proporre singoli atti di opere wagneriane in forma di concerto. Li aspettiamo con attenzione.

— NICOLA CATTÒ

*Musicologo e giornalista, è direttore della storica rivista Musica dal 2014*



SOPRA  
Riccardo Muti dirige  
la Chicago Symphony Orchestra  
alla Scala, 2020

# IL SOPRANO E IL PIANISTA DURANTE L'OCCUPAZIONE

**Una canzone da battello ritrovata lo scorso anno richiama l'eroica vicenda del soprano Toti Dal Monte, che per oltre un anno nascose il pianista ebreo Carlo Polacco salvandolo dalla deportazione**

Tra il settembre 1943 e l'autunno 1944, Toti Dal Monte nasconde per 13 mesi il pianista ebreo Carlo Polacco nella villa di Barbisanello. sottrae lui e la sua famiglia ai rastrellamenti e alla deportazione. Il Concerto per il Giorno della Memoria organizzato il 24 gennaio al Ridotto dei Palchi dalla sezione ANPI del Teatro alla Scala è così la felice occasione per riportare alla luce una storia privata di coraggio e valore civile.

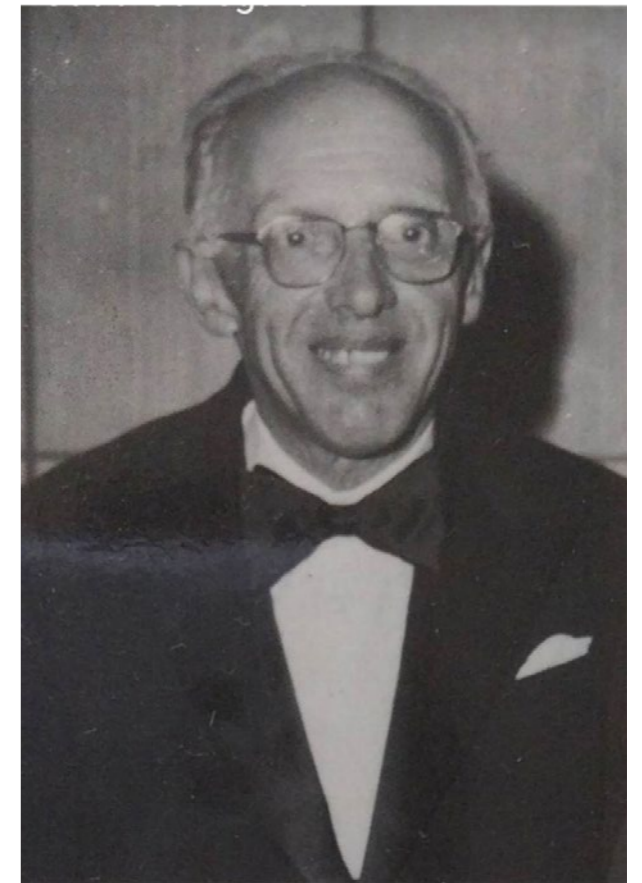
Celebre soprano di coloratura tra le due guerre mondiali, artista legata al Teatro alla Scala a partire dal debutto come Biancafiore nella *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, poi grande protagonista dell'era toscaniciana (dove si distinguerà come Gilda in *Rigoletto* e Lucia di Lammermoor), Toti Dal Monte per oltre un anno accoglie Polacco nella sua villa di Barbisanello, sulle colline dell'Altamarca trevigiana, nascondendo in aggiunta (e a proprie spese) i suoi genitori e i suoi due fratelli in casa di contadini nelle campagne dei dintorni.

Sono mesi drammatici e anche se Toti Dal Monte e Polacco si considerano dei privilegiati, ogni nuovo

giorno nasconde un'insidia. Così si aggrappano allo studio per dare regolarità alle giornate, con una *exit strategy* in caso di pericolo: all'interno di una torretta nel parco di villa Toti c'è infatti una cabina elettrica, luogo in cui più volte Polacco troverà riparo. I rischi sembrano sotto controllo fino all'ottobre 1944, quando due ufficiali nazisti fanno irruzione nella villa del soprano e la invitano senza troppe cerimonie a tenere un concerto in onore del maresciallo Rommel al Teatro di Conegliano, per dare prova di fedeltà al regime e mettere a tacere ogni illazione sulla sua vicinanza alla lotta partigiana. Dopo un iniziale rifiuto, Toti Dal Monte decide di cedere alle pressioni anche su consiglio del CNL di Treviso. C'è un ultimo problema: per la serata manca un pianista. E allora la cantante corre il rischio più grande: arruola il maestro Polacco che, con il *nome de plume* di Carlo Poli, si presenta in scena e accompagna il concerto. Dopo la guerra la vicenda di Polacco diventa una medaglia al petto di Toti Dal Monte, decorata al merito da Pietro Nenni e Sandro Pertini, che ne fa cenno nella biografia "Una voce nel mondo". Quello che il soprano non racconta, ma che emerge dalle carte



Il soprano Toti Dal Monte



Il pianista Carlo Polacco

private (conservate in via provvisoria nel vecchio municipio di Pieve di Soligo e destinate al nuovo Museo Toti Dal Monte), fra trascrizioni autografe di arie antiche e cadenze, è una canzone da battello dimenticata. Si intitola *Redentor* ed è dedicata "A Toti Dal Monte con ammirazione e riconoscenza. Venezia 1944". La firma è di Carlo Polacco. La festa del Redentore è la festa popolare *par excellence* a Venezia. Si celebra ogni anno in luglio sull'isola della Giudecca per ricordare la fine della peste del 1577 con un grande spettacolo pirotecnico. Nel 1944 però Carlo Polacco è lontano da Venezia. Si divide tra le stanze e la cabina elettrica di villa Toti per fuggire alla cattura. Ma ha un potente anestetico alla paura: la musica. E questo *Redentor*, abbozzato nel 1935 e con tutta probabilità completato secondo i desideri di Toti Dal Monte in quei mesi, cementa il legame tra i due nel momento peggiore della storia, in una Venezia negata come negati sono i suoi piccoli riti. Tra le macerie e i rastrellamenti, quando un colpo alla porta può decidere della tua sorte, il *Redentor* prende corpo dalla ferma volontà di non perdere la speranza e forse la leggerezza, anche se si cammina a bordo del precipizio.

Nel 1962, in una lettera indirizzata a Polacco, il soprano ne rivendicherà (con il sorriso) l'esclusiva. "Desidero fare una dichiarazione su questa canzone. Prima di tutto la canzone è stata scritta per me, l'ho sempre cantata con grande entusiasmo e grande successo! Nel *Redentor* c'è in pieno lo spirito e l'atmosfera veneziana della nostra incomparabile festa di luci, di gioia e di anima popolare!". Dopo la morte di Toti Dal Monte del *Redentor* si perdono le tracce. L'autografo è stato ritrovato nella primavera del 2023 e, dopo una prima esecuzione alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice nel giugno 2023, viene proposto alla Scala insieme a un programma che alterna cori verdiani alla *Barcarolle* dai *Racconti di Hoffmann*, l'*Ave verum* di Mozart e il canto funebre per la regina Didone, *With Drooping Wings* da *Dido and Aeneas* di Henry Purcell.

— ELENA FILINI

Giornalista professionista, specializzata in teatro musicale. Scrive per *vanityfair.it*, Gruppo Rcs *Corriere della Sera*, *Connessi all'Opera* e per il quotidiano *Il Gazzettino*

# Stagione Sinfonica 2023/24

9, 11, 14 NOVEMBRE 2023

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO ALLA SCALA**

**RICCARDO CHAILLY**

Franz Schubert:  
*Sinfonia n. 4* in do min.  
D 417 “Tragica”  
Giuseppe Verdi  
*Quattro Pezzi Sacri*

22, 24, 25 GENNAIO 2024

**FILARMONICA DELLA SCALA**

**INGO METZMACHER  
PIERRE-LAURENT  
AIMARD**

**PAOLO ZAVAGNA**

**SERENA SÁENZ**

Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico

Dmitrij Šostakovič: *Sinfonia n. 4* in do min. op. 43

19, 22, 23 FEBBRAIO 2024

**FILARMONICA DELLA SCALA**

**LORENZO VIOTTI  
DAVID FRAY**

Nikolai Andreevič  
Rimskij-Korsakov:  
*Capriccio spagnolo* op.34

Maurice Ravel: *Concerto in sol per pianoforte*

Sergej Rachmaninov:  
*Danze sinfoniche* op. 45

22, 24, 27 APRILE 2024

**FILARMONICA DELLA SCALA**

**DANIELE GATTI**

Gustav Mahler: *Sinfonia n. 9* in re magg.

27, 29, 30 MAGGIO 2024

**FILARMONICA DELLA SCALA**

**RICCARDO CHAILLY  
MARLIS PETERSEN**

Arnold Schönberg:  
*Verklärte Nacht* op. 4  
versione per orchestra d'archi

Anton Webern:  
*Passacaglia* op. 1

Alban Berg: *Tre frammenti dal Wozzeck* op. 7 per soprano e orchestra

29 GIUGNO, 3, 5 LUGLIO 2024

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO ALLA SCALA**

**DANIEL HARDING**

Wolfgang Amadeus  
Mozart: *Requiem*  
in re min. K 626

13, 16, 17 SETTEMBRE 2024

**ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO ALLA SCALA**

**CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

**RICCARDO CHAILLY**

Arnold Schönberg:  
*Gurre-Lieder* per soli, coro e orchestra

## Da non perdere

10 GENNAIO, ORE 18

### PRIMA DELLE PRIME

In vista di *Médée* di Luigi Cherubini, il ciclo di presentazioni organizzato dagli Amici della Scala insieme al Teatro prevede un incontro nel Ridotto dei Palchi tenuto da Maria Teresa Arfini, dal titolo “Emozioni intollerabili”, con interventi al pianoforte.

16 GENNAIO, ORE 17

### CONCERTI DELL'ACCADEMIA

L'Ensemble “Giorgio Bernasconi” dell'Accademia Teatro alla Scala, specializzato nel repertorio contemporaneo, diretto da Marco Angius esegue musiche di Goffredo Petrassi e Toshio Hosokawa nel Ridotto dei Palchi.

21 GENNAIO, ORE 11

### MUSICA DA CAMERA

Per i concerti di musica da camera nel Ridotto dei Palchi, la spalla Francesco De Angelis, il primo violoncello Sandro Laffranchini e il pianista Roberto Paruzzo eseguono un programma con brani di Brahms e Schumann.

22 GENNAIO, ORE 16

### NUREYEV ALLA SBARRA

Il nuovo appuntamento della rassegna “Invito alla Scala” curato da Mario Acampa è dedicato a Rudolf Nureyev. Con musiche di Čajkovskij e Prokof'ev si racconta il momento in cui il grande ballerino lascia la Russia, che lo condanna in contumacia per tradimento.

28 GENNAIO, ORE 15

### LALLA & SKALI

La serie di concerti dedicati ai bambini con protagonisti Lalla e Skali, scritta e diretta da Mario Acampa, affronta il tema del Carnevale e della Commedia dell'Arte.

31 GENNAIO, ORE 18

### PRIMA DELLE PRIME

Aspettando il secondo titolo della Stagione di Balletto, *Smith/León* e *Lightfoot/Valastro*, Francesca Pedroni incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza dal titolo “Viaggio nella coreografia del nostro tempo”.

## Mostre a Milano

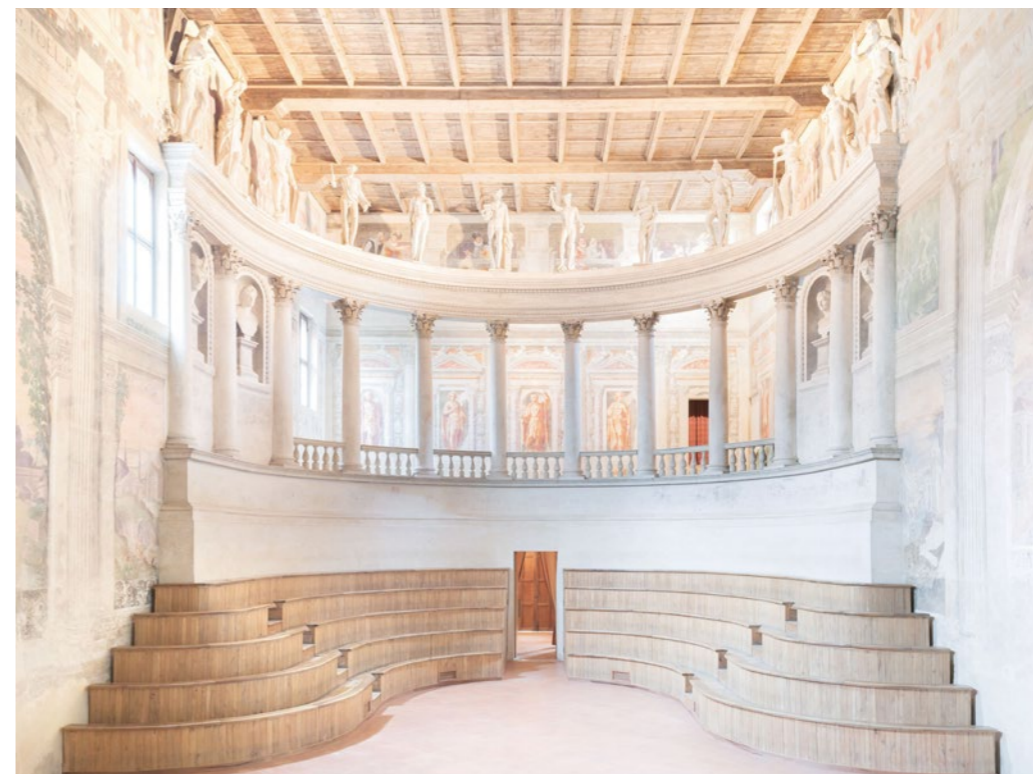
FINO AL 4 FEBBRAIO 2024

### PALAZZO REALE TEATRALITÀ. ARCHITETTURE PER LA MERAVIGLIA

La mostra di Patrizia Mussa “Teatralità - Architetture per la meraviglia”, a cura di Antonio Calbi, promossa da Comune di Milano-Cultura, è stata inaugurata in concomitanza con l'apertura della nuova Stagione del Teatro alla Scala.

Nelle dieci sale dell'Appartamento dei Principi, le fotografie di Patrizia Mussa mostrano 60 immagini di grande formato con interventi di coloritura a mano, che restituiscono un percorso di analisi della teatralità in architettura: dai primi teatri di Vicenza, Sabbioneta e Parma – che segnano il passaggio dai teatri di corte agli edifici veri e propri – al Teatro alla Scala di Milano, dal Teatro San Carlo di Napoli al Teatro La Fenice di Venezia, dal Teatro Regio di Torino al Teatro Argentina di Roma, dal Teatro della Pergola di Firenze al Teatro Massimo di Palermo, unitamente ad alcune architetture che testimoniano la vocazione “teatrale” di certa architettura italiana, come la Reggia di Venaria, quella di Stupinigi, la Reggia di Caserta, Palazzo Grimani a Venezia. Nelle sue fotografie, Patrizia Mussa usa un linguaggio che sembra, a prima vista, di natura oggettivante, per l'uso della luce naturale, la visione frontale, il fuoco totale, che si inseriscono in una calibrata “narrativa”, razionale e cristallina. Ma la fotografia è, per l'artista, solo il punto di partenza. Dopo aver fissato la veduta e realizzato la stampa su carta cotone, Patrizia Mussa interviene infatti con i pastelli colorati a ripercorrere i dettagli e rendendola molto simile a un dipinto o a un arazzo, marcando così una distanza definitiva dal linguaggio meramente fotografico per approdare in un campo artistico ancora senza nome dove l'atto fotografico si unisce al gesto pittorico.

Il Teatro all'Antica di Sabbioneta in una fotografia di Patrizia Mussa



# ULTIME OCCASIONI PER ABBONARSI CON LE FORMULE MINI E WEEKEND

Anche per la Stagione 2023/2024 si rinnova la possibilità di scegliere una delle formule di abbonamento a data fissa *Mini e Weekend*, ideate per chi desidera avvicinarsi al mondo del Teatro alla Scala e scoprire il grande repertorio a partire da un minimo di 5 titoli ma godendo di tutti i benefici degli abbonati. Queste formule offrono la possibilità di conoscere entrambi i generi di opera e balletto, offrendo una porta di accesso ai titoli più popolari della Stagione a prezzi vantaggiosi (20% di agevolazione) e con maggiore disponibilità e qualità dei posti rispetto alla vendita dei biglietti.

L'Abbonamento **Mini Turno M** è composto da **4 Opere e 2 Balletti**, mentre l'Abbonamento **Mini Turno O** offre una combinazione bilanciata di **3 Opere e 3 Balletti**. L'Abbonamento **Weekend Turno N** è pensato invece per favorire anche gli appassionati provenienti da fuori Milano, con un pacchetto di 5 titoli, ovvero **4 Opere e 1 Balletto**, programmati nel fine settimana.

In tutte queste formule si trovano classici quali *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Pasquale*, *Der Rosenkavalier* o *La bayadère*, mentre altri titoli sono presenti solo in alcune formule (*L'histoire de Manon* nei turni M e O; *Il cappello di paglia di Firenze* nel turno M; il Trittico Balanchine / Robbins nel turno O; *Simon Boccanegra* nel turno N).

È possibile scoprire e acquistare gli abbonamenti e gli spettacoli della Stagione 2023/2024 sul sito [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org) e presso la Biglietteria del Teatro alla Scala.

Una selezione di grandi titoli della Stagione 23/24, con i migliori posti a prezzi vantaggiosi.



FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO

## Mini (6 spettacoli)

Due alternative: il Turno M propone 4 opere e 2 balletti, il Turno O offre una soluzione con 3 opere e 3 balletti.

Two possible combinations: Turn M includes 4 operas and 2 ballets; Turn O a mix of 3 operas and 3 ballets.

TURNO	M
Cavalleria rusticana/Pagliacci Opera	Giovedì 18/04/2024 h20:00
Don Pasquale Opera	Martedì 28/05/2024 h20:00
La bayadère Balletto	Mercoledì 12/06/2024 h20:00
L'histoire de Manon Balletto	Mercoledì 10/07/2024 h20:00
Il cappello di paglia di Firenze Opera	Martedì 10/09/2024 h20:00
Der Rosenkavalier Opera	Martedì 15/10/2024 h19:00
TURNO	O
Cavalleria rusticana/Pagliacci Opera	Martedì 23/04/2024 h20:00
Don Pasquale Opera	Martedì 04/06/2024 h20:00
La bayadère Balletto	Martedì 18/06/2024 h20:00
L'histoire de Manon Balletto	Martedì 16/07/2024 h20:00
Der Rosenkavalier Opera	Martedì 29/10/2024 h19:00
Trittico Balanchine / Robbins Balletto	Domenica 17/11/2024 h14:30

## Weekend (5 spettacoli)

TURNO	N
Simon Boccanegra Opera	Domenica 04/02/2024 h14:30
Cavalleria rusticana/Pagliacci Opera	Domenica 21/04/2024 h14:30
Don Pasquale Opera	Venerdì 17/05/2024 h20:00
La bayadère Balletto	Venerdì 14/06/2024 h20:00
Der Rosenkavalier Opera	Sabato 19/10/2024 h19:00

## Prezzi abbonamento Mini (6 spettacoli)

TURNO		M	O
Platea		€ 1.055	€ 1.000
		€ 865	€ 825
Palco da 6 posti	I, II, III ordine	€ 5.460	€ 5.190
	IV ordine	€ 4.410	€ 4.210
Palco da 5 posti	I, II, III ordine	€ 3.460	€ 3.295
	IV ordine	€ 3.300	€ 3.155
Palco da 4 posti	I, II ordine	€ 3.095	€ 2.945
	III, IV ordine	€ 2.380	€ 2.280

## Prezzi abbonamento Weekend (5 spettacoli)

TURNO		N
Platea		€ 1.000
		€ 845
Palco da 6 posti	I, II, III ordine	€ 5.200
	IV ordine	€ 4.220
Palco da 5 posti	I, II, III ordine	€ 3.300
	IV ordine	€ 3.130
Palco da 4 posti	I, II ordine	€ 2950
	III, IV ordine	€ 2.305

Fotografia:  
Pagliacci di Ruggero Leoncavallo,  
regia di Mario Martone



## RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS  
Le cellule della voce  
**60**

PORTFOLIO  
BOZZETTI E FIGURINI  
Fiume alla Scala  
**65**

NOTE D'ARCHIVIO  
Il futo della critica  
musicale  
**68**

VOCI ALLA SCALA  
Il mito antico nella voce  
di Fedora Barbieri  
**70**

LIBRI  
L'ascesa del signore  
del podio  
**72**

DISCHI  
Il primo disco  
Ricordi  
**73**

MEMORIE DELLA SCALA  
Bernstein, Callas  
e la Scala: un amore  
infinito  
**74**

SCALIGERI  
Valentino Zucchiatti  
**77**

## LE CELLULE DELLA VOCE

Intervista ad Alvin Curran  
di Mattia Palma



FOTOGRAFIA DI CLAUDIO CASANOVA

Per la mostra “Fantasmagoria Callas” il compositore Alvin Curran, fin dagli anni Settanta uno dei nomi più importanti dell’avanguardia, ha rielaborato la voce di Maria Callas per realizzare un’installazione sonora

La prima opera che si incontra nella mostra “Fantasmagoria Callas” è un’installazione del compositore Alvin Curran dal titolo *Una voce poco fa*. I visitatori entrano in una stanza insonorizzata e vengono avvolti dalla voce di Maria Callas, che Curran ha rielaborato digitalmente, dilatando, frammentando, stratificando piccole cellule sonore estratte dalle tante leggendarie registrazioni del soprano. Un lavoro che permette di entrare ancora di più nell’anima dell’interpretazione callassiana, forse perché realizzato da un musicista d’avanguardia che ha sempre guardato l’opera con un certo distacco.

MP Qual è il suo rapporto con l’opera?

AC Sono cresciuto in una famiglia musicale, ma i miei non andavano all’opera, al massimo la ascoltavano alla radio. Mio padre era un musicista polivalente, suonava il violino, il trombone ed era un tenore del coro della sinagoga, ma cantava anche molta musica popolare che all’epoca, stiamo parlando degli anni Quaranta – io sono nato nel ‘38 – comprendeva il repertorio che in inglese si definisce *light classical*, vale a dire canzoni popolari cantate con la voce impostata. Era prassi che ogni bambino suonasse almeno il pianoforte, era una regola fissa, un po’ come leggere la Bibbia. Anch’io cominciai a prendere lezioni verso i cinque anni, ma la prima volta che sono andato all’opera, al Metropolitan, ne avrò avuti almeno diciotto: si dava Verdi, un’opera giovanile.

MP E che impressione ebbe?

AC Ricordo che non avevo capito nulla. Mi aspettavo un’esperienza indimenticabile e invece era stata un’esperienza da dimenticare. L’opera era lontana anni luce da qualunque esperienza che in quel momento per me poteva essere significativa. Per esempio in quel periodo era uscito *West Side Story* di Bernstein, ed era musica che mi sembrava parlasse al pubblico molto più direttamente rispetto a Verdi. Da allora l’opera è sempre rimasta fuori dalle mie preferenze musicali e dai miei interessi culturali.

MP Eppure non mancavano certo esperienze vocali nel mondo delle avanguardie.

AC Tutto il contrario: artisti come Meredith Monk, John LaBarbera, Diamanda Galás sono entrati nel nostro mondo con una forza straordinaria. Io stesso cantavo nei miei primi lavori a Roma: suonavo diversi strumenti e cantavo in falsetto o con la tecnica dell’*overtone*. Insomma, la voce era presente nella mia vita come elemento sonoro, ma non come si intende di solito il canto nei conservatori, ovvero quella tradizione che va dal Barocco fino al tardo Ottocento. Il mio mondo è paradossalmente più vicino a quello di Monteverdi, o persino precedente, come Hildegard von Bingen.

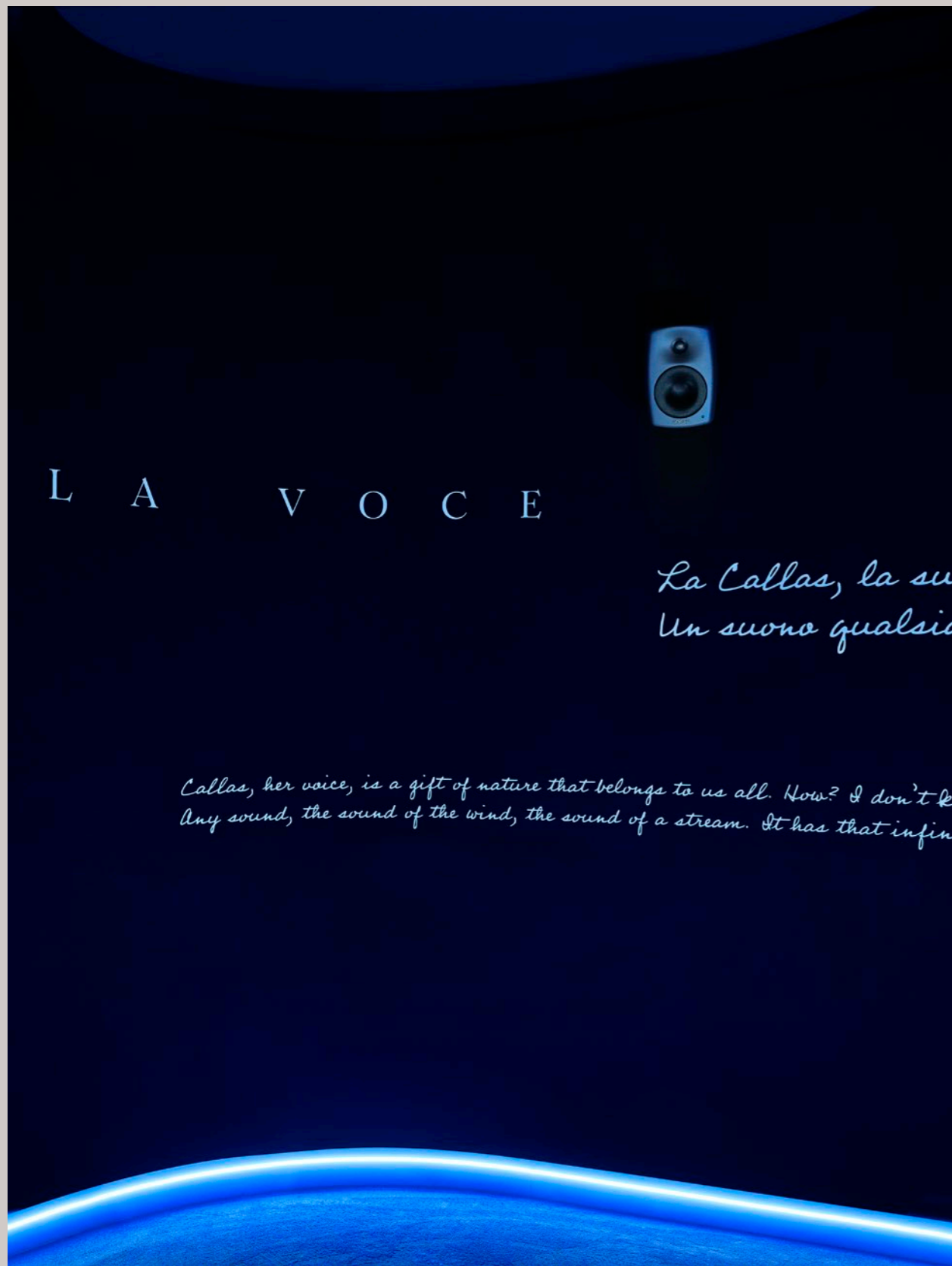
MP E come si colloca Maria Callas in questo quadro?

AC Lavorando per questa Mostra ho avuto l’impressione che il mondo dell’opera e Maria Callas siano in realtà molto diversi. Non c’è dubbio che la Callas rappresenti anche l’apice di una tradizione, ed è un dato di fatto che lei abbia sviluppato una capacità tecnica incredibile. Ma nella sua voce c’è anche qualcos’altro, che non è facilmente spiegabile e che può trasportare chiunque in luoghi sconosciuti, mai visitati. Ci sono stati anche grandi pianisti, violinisti e così via con questa capacità, ma la voce, non bisogna dimenticarlo, è il nostro strumento musicale principale: ogni essere umano può cantare, anche se non è musicista. Per questo con lei è diverso.

MP Come è stato immergersi nelle registrazioni di Maria Callas?

AC È stata un’esperienza incredibile: la sua voce mi ha colpito innanzitutto come materia prima. Specialmente agli inizi della mia carriera, ho sempre inteso la musica come ritorno alla natura, tant’è che ho sempre lavorato sui suoni della vita e dell’ambiente alla ricerca di nuove fonti sonore da usare come strumenti musicali. La voce della Callas rientra perfettamente in questo concetto: è una voce che esiste come le campane delle chiese, il canto degli uccelli, il suono del vento o dell’acqua di un ruscello. Per me è una fonte infinita di ispirazione sonora.





FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄMINEN

# L A V O C E

*La Callas, la sua voce  
Un suono qualsiasi*

*Callas, her voice, is a gift of nature that belongs to us all. How? I don't know. Any sound, the sound of the wind, the sound of a stream. It has that infinite quality.*

Allestimento della mostra "Fantasmagoria Callas" al Museo Teatrale alla Scala

MP Dal punto di vista pratico, in cosa è consistito il suo lavoro?

AC Sono entrato nelle registrazioni della Callas quasi da biologo musicale, cercando di estrarre delle molecole, delle cellule viventi di questa anima che è la voce della Callas. Poi ho cominciato a lavorare con questi piccoli elementi. Poteva trattarsi, non so, di due o tre note, di un trillo, di un piccolo glissando, cose di poco conto. Non mi interessava tanto quello che lei cantava, ma le sue pure vibrazioni: microfrasi di pochi secondi con cui ho costruito dei loop, magari aumentando la durata. Insomma si tratta di manipolazioni, realizzate sempre in maniera rispettosa, ma con l'intenzione di produrre oggetti sonori nuovi. È come dipingere con il suono e, in questo senso, i colori della Callas sono insuperabili.

MP Mi viene in mente quella che è stata la Callas dell'avanguardia: Cathy Berberian, che lei ha conosciuto. Entrambe queste artiste dicono molto su quanto certe rivoluzioni siano possibili solo con l'interprete giusto.

AC Cathy Berberian, che io ho avuto la fortuna di conoscere bene, interpretava la musica dal nulla, ovvero ricreava la voce umana partendo dalla fisicità della voce stessa. Bisogna ricordare che, dagli anni Sessanta in poi, il pensiero ricorrente era quello di usare la voce umana come un qualsiasi altro strumento musicale, cercando di aumentare le sue possibilità. Cathy è un esempio di una voce che è partita sì da un background completamente classico, anche per via del suo rapporto con Luciano Berio, ma che è diventata poi l'espressione di una vocalità pura: una voce senza storia. La Callas invece una storia ce l'ha sempre: la sua voce rimane per noi la connessione più illuminante con il repertorio dell'Ottocento.

MP Si parla spesso della teatralità della voce di Maria Callas. Lei cosa ne pensa?

AC Non è un aspetto di cui mi sono interessato. Per me il rapporto con la Callas è tutto nell'ascolto. Certo ci sono dei momenti in cui è difficile non immaginarsi una situazione drammatica, quando canta un Mi o un Fa acutissimi, o al contrario quando emette la sua nota più bassa, che sarebbe un Re bemolle, si sente chiaramente uno stato emotivo particolare: il personaggio li sta morendo, o al contrario sta ammazzando qualcuno, o è in uno stato di disperazione. Questi momenti li riconosco, ma nel mio lavoro devo cercare di non vederli. Anche dal punto di vista testuale, non è mai quello che dice che mi interessa: normalmente prendo la vocale finale di una parola, può essere una A, una O, una U, ed è quella lunghissima nota sostenuta fino alla fine che considero, non la parola che la precede.

MP Ma quindi cos'è la teatralità in musica secondo lei?

AC È molto semplice: è l'artista che, mentre sta suonando, ha la capacità di coinvolgere il pubblico in diverse esperienze emozionali. Questo può avvenire anche grazie alle più ridicole tendenze attuali in musica, per esempio quando ci si serve di rumori fortissimi come se fossero un linguaggio in sé. Io sono più vicino alla cultura delle ripetizioni infinite, come nella musica minimale americana: loop che non iniziano e non finiscono mai. È anche un modo per accompagnare diversi stati di estasi, provocati da credi religiosi, spirituali, o anche dalle droghe. In fondo il tentativo di uscire dalla realtà per entrare in uno stato sconosciuto, dove il tempo e lo spazio si fermano e non esistono più, è una costante della musica di ogni tempo. È un aspetto presente fin da quando l'essere umano ha capito che poteva creare altri mondi attraverso il suono, estendendo la sua realtà mediante strumenti musicali, come i primi tamburi o i flauti fatti di ossa umane o animali, che risalgono a circa 40 mila anni fa.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con *Classic Voice*, *L'Essenziale*, *La Lettura* e *Cultweek*, è coordinatore di redazione della *Rivista della Scala*



La mostra "Fantasmagoria Callas" è visitabile al Museo Teatrale alla Scala fino al 30 aprile 2024

# FIUME ALLA SCALA

Bozzetto per *Medea* di Luigi Cherubini, regia di Margherita Wallmann, 1953



L'universo di Salvatore Fiume (Comiso, 1915 – Milano, 1997) esplora il mito, la presenza del cavaliere e la calda sensualità femminile che approdano sulle immaginarie isole dell'artista, pronte ad accogliere anche gli archetipi teatrali di *Medea*, *Prometeo*, *Norma*. Con la sua sensibilità concreta e materica eppure preziosa, con la cromia densa ma brillante, Fiume destina alla Scala un numero cospicuo di allestimenti tra cui spicca il paesaggio pietrificato della *Medea* di Cherubini con Maria Callas.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



Figurini per *La vita breve* di Manuel de Falla, regia di Mario Frigerio, 1952



Figurino per *Norma* di Vincenzo Bellini, regia di Margherita Wallmann, 1955



Figurino per *Norma* di Vincenzo Bellini, regia di Margherita Wallmann, 1955



Figurino per *Nabucco* di Giuseppe Verdi, regia di Mario Frigerio, 1958



AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico. Sono più di 80 le pubblicazioni finora edite, tra collane sullo spettacolo e gli operatori della Scala, testi sulle capitali della musica, su scenografi e costumisti della Scala, sulla sua storia giuridico-economica.

# Note d'Archivio

I tesori musicali dell'Archivio Storico Ricordi

# IL FIUTO DELLA CRITICA MUSICALE

Filippo Filippi aveva naso. Lo sapevano gli amici del più importante critico musicale attivo a Milano nella seconda metà dell'Ottocento, i quali si affidavano a lui per lo straordinario talento nello scoprire nuovi compositori, nuove tendenze artistiche e nuovi locali alla moda. Lo sapevano anche i suoi nemici, però, e questi non mancavano di sottolineare quanto pronunciato fosse tal naso, oltre al suo ego: dalle pagine delle decine di giornali e riviste musicali che animavano la Milano post-Unitaria, infatti, il macrorrino "Pippo Pippi" veniva ritratto come un vanesio progressista (oggi si direbbe "radical chic") dedito al culto wagneriano e a un'ossessiva cura tricologica. Quando Tito Ricordi lo nomina direttore della Gazzetta Musicale di Milano nell'agosto del 1858, succedendo ad Alberto Mazzucato, il "buon Pippo" (come lo chiamerà Giulio Ricordi in un cocodrillo apparso sulla Gazzetta pochi giorni dopo la sua morte nel 1887) era già una di quelle personalità della vita musicale milanese capaci non solo di partecipare a tutte le discussioni sulle prime rappresentazioni di nuove opere in Italia o all'estero, ma anche di farle fallire. È proprio Filippi, ad esempio, colui che dalle colonne della Gazzetta musicale fa conoscere anche i più riposti dettagli del *Don Carlo* di Verdi con un mastodontico *Studio analitico* pubblicato in diciannove puntate tra il 15 gennaio 1869 e il 30 luglio 1871, poco dopo le recite milanesi della versione in cinque atti. Lettura specialistica e impegnativa (persino all'epoca redattore-capo della Gazzetta, Antonio Ghislanzoni, sbotterà in una lettera a Giulio Ricordi: "E quel Filippi non la finirà mai co' suoi articoli pel *Don Carlo*?"), ma nondimeno scelta strategica dell'editore Ricordi per mantenere viva l'attenzione (anche solo "visiva") sul nome



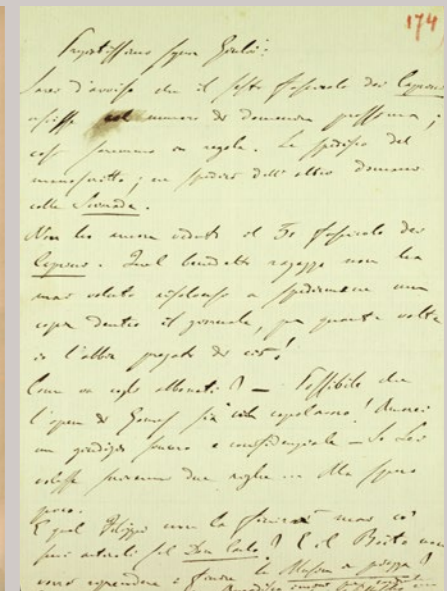
L'Archivio Storico Ricordi è la memoria storica dell'editore musicale Ricordi, fondato nel 1808. Il suo prestigio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società italiana.

del compositore più importante della scuderia, quel Verdi che proprio nel 1869 tornava al Teatro alla Scala dopo oltre vent'anni di autoesilio. Come si intuisce dal modo in cui viene riorganizzata la Gazzetta musicale da Giulio Ricordi quando ne prende di fatto le redini nel 1866, limitando il più possibile le trattazioni teoriche e tecniche in favore di una più variegata selezione di rubriche e bollettini teatrali da tutto il mondo, il focus è sempre più su Milano e in particolare sulla Scala, protagonista ormai delle prime pagine del periodico nella seguitissima sezione "Rivista milanese". È questa politica editoriale della Gazzetta che favorirà il ritorno del *Don Carlo* sul palcoscenico milanese nel 1884: in un certo senso, la nuova versione in quattro atti esiste proprio grazie all'apparato mediatico messo in piedi da Casa Ricordi, la quale ne architetta la narrazione come di uno spettacolo nuovo e migliorato, financo necessario.

Una simile campagna promozionale, dilatata su tempi ancora più lunghi, ha avuto luogo per il *Simon Boccanegra*. Tra il 1857, anno dell'infuato debutto sulle scene veneziane, e la nuova versione scaligera del 1881, il nuovo impianto editoriale della Gazzetta permette a Ricordi di preparare il terreno grazie a un'intricata politica culturale fatta di rassegne stampa internazionali, lettere, pubblicità di arrangiamenti musicali e scelte oculate di tempistiche di marketing (nel 1881 Milano si sta preparando al grande debutto sulla scena mondiale grazie a quel catalizzatore di turismo culturale che fu l'Esposizione Nazionale). A sfogliare i carteggi conservati presso l'Archivio Storico Ricordi, si intuisce come non ci fosse quasi nulla di lasciato al caso: gli stessi Filippi e Giulio Ricordi sono all'opera per convincere un Verdi particolarmente riluttante (il compositore odiava la "réclame", come non mancava di ricordare a entrambi in ogni lettera). Nel corso della sua lunga vita editoriale, dal 1842 al 1902, la Gazzetta Musicale di Milano ha dunque svolto il ruolo non solo di *house organ* aziendale per Ricordi, ma anche di incubatore di idee per un nuovo immaginario operistico in una città e in un paese in via di definizione.

— CARLO LANFOSSI

Ricercatore in Musicologia presso l'Università degli Studi di Milano, collabora con l'Archivio Storico Ricordi per un progetto digitale sulla collezione di libretti d'opera



Ritagli della Gazzetta Musicale di Milano, in alto a sinistra il critico musicale Filippo Filippi, in basso a destra lettera di Antonio Ghislanzoni a Giulio Ricordi

## Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Nell'aria di Neris "Solo un pianto con te versare", dalla *Medea* di Cherubini, la voce di Fedora Barbieri dimostra l'importanza di saper differenziare gli stili anche in una stessa pagina

Fedora Barbieri nasce a Trieste nel 1920 e inizia a studiare canto da giovanissima. Vincitrice di una borsa di studio, si perfeziona alla scuola del Maggio Musicale Fiorentino con Giulia Tess come insegnante ed esordisce al Teatro Lirico di Firenze il 4 novembre 1940, poco più che ventenne.

Nonostante sembrasse che il destino avesse messo in ordine tutti gli elementi per la carriera di Barbieri, che durante il corso della sua attività cantò ben 110 opere, lei affermava spesso nelle interviste che quella del canto non fu affatto una scelta: "Io ho studiato un anno e mezzo solo. Non volevo diventare cantante perché mi piaceva il commercio!". Tuttavia, anche il palcoscenico del Teatro alla Scala, che rappresenta un obiettivo per tutti i cantanti, giunse per lei con grande naturalezza e vi esordì giovanissima, non ancora ventunenne, l'8 aprile 1941 nella *Nona Sinfonia* di Beethoven diretta da Victor de Sabata, programma che la vedrà successivamente impegnata con la direzione di Arturo Toscanini nel giugno 1946.

Il debutto operistico alla Scala, dove in totale si esibì 205 volte, avvenne in una serata inaugurale, il 26 dicembre 1943, nel *Falstaff* di Giuseppe Verdi, nella parte di Meg Page, ancora con la

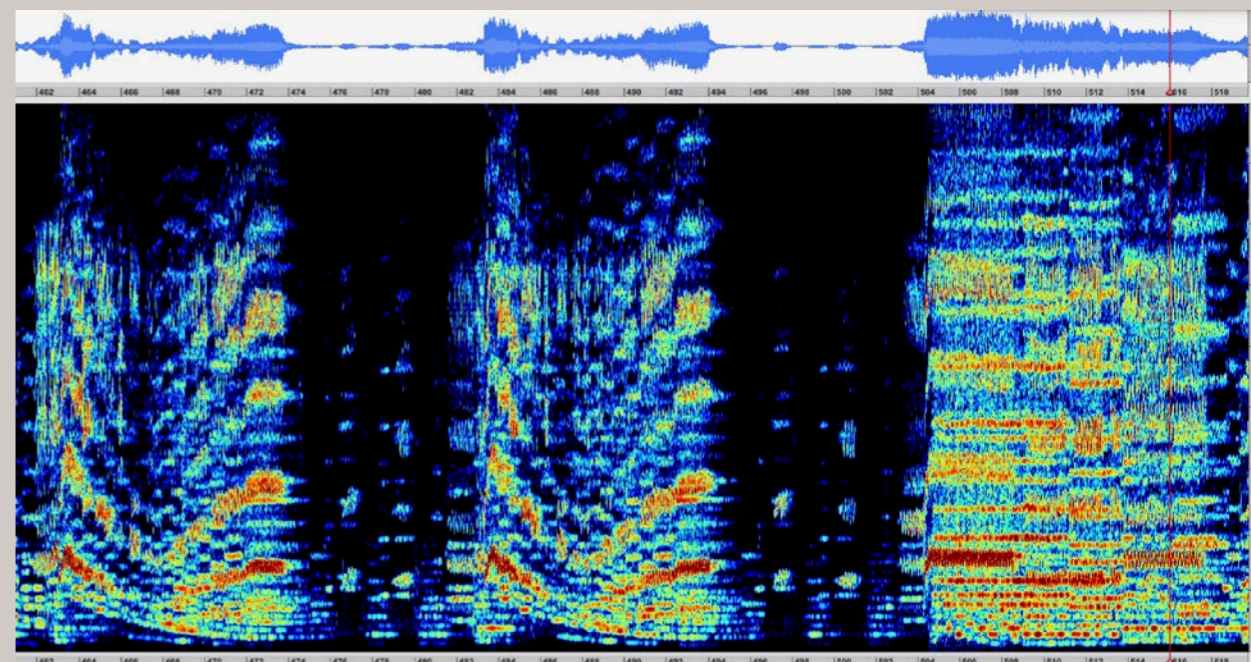
# IL MITO ANTICO NELLA VOCE DI FEDORA BARBIERI



direzione di De Sabata. Da lì in avanti diventa una presenza costante nelle stagioni successive per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta, particolarmente apprezzata in ruoli drammatici come quelli di Amneris (1946, 1948, 1950, 1951, 1960), Azucena (1948/49, 1959), Carmen (1946, 1949) e Dalila (1950, 1952), nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa (1944, 1949, 1958), in *Orfeo ed Euridice* di Gluck (1951, 1958) e in *Medea* di Cherubini (1953/54), fino al contemporaneo *Die Bassariden* di Henze (1968). A partire dagli anni Sessanta le presenze di Fedora Barbieri alla Scala si diradano,

Fedora Barbieri in *Medea* di Luigi Cherubini, direzione di Leonard Bernstein, regia di Margherita Wallmann, 1953

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



salvo un ritorno tra il 1979 e 1981 quando interpreta la padrona della taverna in *Boris Godunov* (1979/80 e 1981) e Mrs. Quickly in *Falstaff* (1981).

La fonogenicità della voce di Fedora Barbieri è data principalmente da quel colore scuro col quale riuscì a caratterizzare un vasto repertorio, dal Rinascimento alla musica contemporanea, grazie sia alla duttilità del fraseggio sia alla capacità di escursione timbrica compresa fra il registro di mezzosoprano e quello di contralto.

"Bisogna avere il suono rotondo, come mi diceva Toscanini, il parlar cantando e la parola scolpita nel bronzo". Sono proprio questi i punti fermi che Fedora Barbieri sembra aver preso in parola se si considera l'aria "Solo un pianto con te versare" del II atto di *Medea* di Cherubini, in particolare i versi conclusivi: "in morte a te sarò".

Dall'andamento curvilineo della prima sezione dello spettrogramma, che si ripete morfologicamente nella seconda sezione, emerge un suono morbido e belcantistico, mentre nella terza sezione Barbieri chiude l'aria con un suono misto di testa e di petto, lasciando propagare un vibrato ampio e regolare, intriso di forte drammaticità, come si evince dal tratto rosso scuro del grafico, segno che l'emissione è

tenuta e ben appoggiata.

Dunque nelle prime due sezioni dell'immagine, forte della capacità di attingere dallo stile del canto barocco, emerge come Fedora Barbieri fosse capace di modellare una voce scura attraverso un fraseggio molto flessibile. L'ampiezza dell'oscillazione frequenziale della terza sezione, invece, risulta piuttosto di impronta verista, il che marca la libertà interpretativa che la cantante poteva permettersi grazie alla sua straordinaria naturalezza e capacità tecnica.

*Medea* è un personaggio talmente complesso che tutti i riferimenti mitologici che si sono stratificati in lei si rifrangono anche sugli altri personaggi. Così una figura intermedia come Neris è resa forse nel modo migliore da interpreti versatili, capaci di differenziare stilisticamente i momenti rilevanti come questa conclusione d'aria, snodo drammaturgico fondamentale dell'opera di Cherubini.

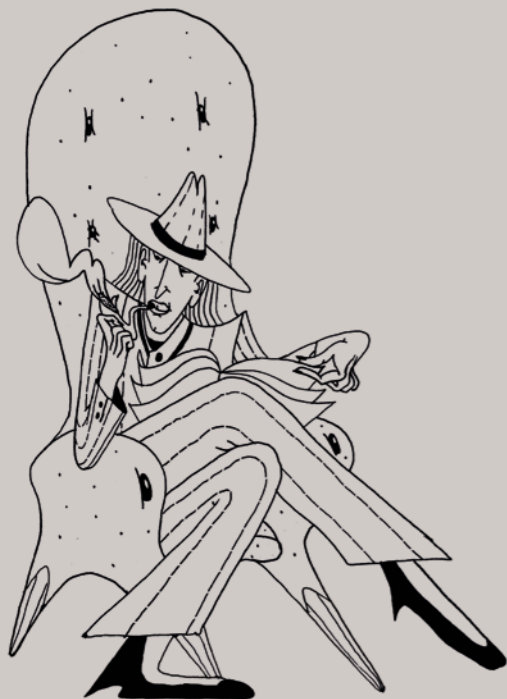
— LISA LA PIETRA  
Specialista in analisi ed estetica del repertorio vocale, svolge un dottorato presso l'Università di Parigi 8 in co-inquadramento scientifico all'IRCAM

SOPRA  
Lo spettrogramma rappresenta la fine dell'aria "Solo un pianto con te versare", in particolare i versi "in morte a te sarò". Si nota chiaramente la divisione in tre sezioni.

Direttore: Leonard Bernstein  
Orchestra e Coro del Teatro alla Scala  
Registrazione: novembre 1953  
Sede della registrazione: Teatro alla Scala  
Casa discografica: Fonit Cetra  
Etichetta: Turnabout - THS 65157/59

Fonte: AudioSculpt, SuperVP, Pm2 e IrcamBeat sviluppati dall'équipe Analysis/Synthesis fotografia di IRCAM

# L'ASCESA DEL SIGNORE DEL PODIO



Tra le battute proferite dai direttori, poi raccolte e tramandate dai professori d'orchestra (in tal caso della NBC), ve n'è una di Arturo Toscanini. Non è politicamente corretta, ma fu espressa con un tocco di stizza dal Maestro esasperato dai continui errori dei suoi musicisti. Eccola: "Dopo morto, tornerò sulla terra come portiere di bordello e non farò entrare nessuno di voi".

Al di là del carattere di Toscanini, vale la pena sempre chiedersi com'è nata e qual è la funzione del direttore, figura tra le più affascinose dell'universo musicale. Un saggio di Ivano Cavallini (che vide la luce nel 1998 e ora è riproposto con aggiornamenti) risponde con competenza e dati storici a tali e ad altre domande, indagando percorsi e motivi che hanno consentito l'evoluzione del signore del podio e dell'arte che rappresenta. Anzi, il libro ricorda che il direttore d'orchestra è una figura iconica con una valenza culturale che supera i limiti della musica. Oltre a ricostruire la genesi di tale funzione, Cavallini offre l'analisi degli scritti di compositori-direttori quali Schumann, Berlioz, Liszt o Wagner; inoltre esamina il lavoro delle associazioni concertistiche di Lipsia, Parigi, Londra e Vienna. Non soltanto: il libro è un'indagine sull'origine di tale figura, soffermandosi sulle fasi che dal maestro al cembalo portano ai momenti della direzione con il violino tra XVIII e XIX secolo, via via sino all'"irresistibile ascesa" del direttore novecentesco, che in taluni casi diventa divo. L'opera dedica anche un capitolo al "protogestore" e il riscatto della direzione dell'opera italiana dopo la metà del XIX secolo", soffermandosi sulle proposte di riforma sulla conduzione nei teatri del Belpaese o sulle nostre bacchette che si sono fatte apprezzare nel mondo. Il libro è utile per conoscere i sistemi in uso dalla fine del Seicento, con la nascita delle formazioni musicali moderne, fino agli inizi del Novecento, quando i protagonisti del podio erano anche definiti despoti oltre che artefici dell'interpretazione.

— ARMANDO TORNO

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI



Ivano Cavallini

*Il direttore d'orchestra.  
Genesi e storia di un'arte*

pp. 304  
Edizioni Curci  
euro 27

# IL PRIMO DISCO RICORDI



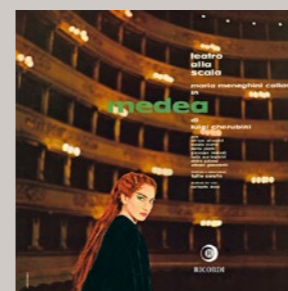
Maria Callas

*Medea*

Deluxe Edition 3 LP 180G  
500 copie numerate a mano  
Riproduzione del box  
e del booklet originali

Nuovo booklet con immagini  
e contributi dell'Archivio  
Storico Ricordi

Dischi Ricordi



A inaugurare la collana "Ricordi Reprints" dell'Archivio Storico Ricordi è un vinile che rappresenta un momento fondamentale non solo della storia del disco, ma della cultura musicale italiana: la *Medea* di Cherubini in italiano nell'interpretazione di Maria Callas, con Tullio Serafin sul podio dell'Orchestra del Teatro alla Scala. Il valore storico di questo LP è dovuto innanzitutto al fatto che esso inaugurò i Dischi Ricordi: le dirigenze della casa editrice milanese, che fino a quel momento (1957) non avevano mai pensato di avventurarsi nel mercato discografico, poterono intraprendere quest'avventura pionieristica grazie all'intuito del giovane Nanni Ricordi. Nanni, che in quegli anni si trovava negli Stati Uniti e possedeva competenze discografiche sviluppate oltreoceano (oltre a suonare bene il pianoforte), fu anche colui che rese possibile l'accordo fra Maria Callas e la Ricordi, in virtù dell'amicizia con il

leggendario soprano. Tutto fu organizzato in pochi mesi: dall'America giunsero i fonici della Mercury (che garantirono una trasparenza di suono inusitata per il contesto italiano); la Callas limò il suo ultramilionario cachet in cambio della promessa di poter lavorare alcuni giorni con un pianista in modo da arrivare perfettamente preparata (l'incisione fu portata a termine in soli tre giorni!). Sebbene la sua voce non fosse già più quella di qualche anno prima, la performance è eccezionale per visionarietà e concentrazione mentale, soprattutto nell'ultimo atto, dove i colori scuri nel registro medio-grave danno i brividi ("Del fiero duol"). La sua *Medea*, perfettamente sostenuta dall'ispirata direzione "al calor bianco" di Tullio Serafin (che la Callas considerava una sorta di "padre musicale"), sembra mossa da una forza oltreumana, un cieco destino che poco ha a che vedere con gli psicologismi dell'umana passione. È, in tal senso, più tragica che drammatica: di una lucidità spietata e spettrale, che sembra quasi minare il meccanismo della catarsi aristotelica. Le grida strazianti di "Lontan, lontan serpenti" e l'alienazione di "Son vinta già" non lasciano spazio ad alcuna consolazione né possibile salvezza.

I buoni motivi per procurarsi questo LP stampato in sole 500 copie sono anche altri: la riproduzione del box e del booklet originali (da manuale il saggio storico-critico di Giulio Confalonieri) e la presenza nel cast di un'allor giovanissima Renata Scottò, nella parte di Glauce.

— LUCA CIAMMARUGHI

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

# BERNSTEIN, CALLAS E LA SCALA: UN AMORE INFINITO

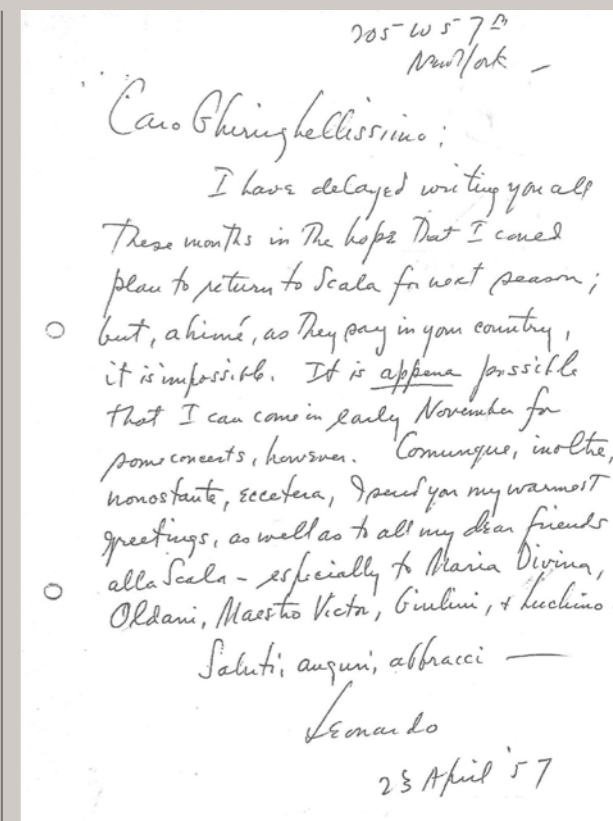
Maria Callas, la moglie di Leonard Bernstein  
Felicia Montealegre, Leonard Bernstein,  
Emanuela di Castelbarco il 7 dicembre 1953,  
durante la prima della *Wally* di Catalani



FOTOGRAFIA DI ERO PICCAGLIANI

Alla Scala Leonard Bernstein lavora due volte con Maria Callas, per due produzioni leggendarie: *Medea* di Cherubini e *La sonnambula* di Bellini. Da allora il “Maestro” resterà sempre legato alla Scala, come testimoniano una sua lettera e il ricordo dell’oboista Gaetano Galli

Milano, Teatro alla Scala, 30 maggio 1982. “Il direttore si presentò davanti all’Orchestra, pronta in assetto da concerto, per cominciare la prova. Indossava una curiosa maglietta a righe, forse un po’ troppo attillata per le sue forme. Improvvisamente si girò, si rivolse verso la sala e, in un silenzio quasi mistico, sussurrò: ‘La Scala... Maria...’ Trascorsi alcuni secondi durante i quali l’intensità era diventata così forte da risultare quasi palpabile, si girò nuovamente per iniziare a dirigere. Notai allora che i suoi occhi erano diventati lucidi per la commozione. Poi, con una particolare espressione dialettale italiana, disse: ‘Anduma!’ e iniziò una lettura delle pagine di Stravinskij memorabile e indimenticabile. Al termine della prova mi attardai qualche minuto per sistemare il mio strumento e quasi tutti i colleghi avevano già lasciato il palco. Il ‘Maestro’ però era ancora lì, assorto, forse perso nei suoi ricordi scaligeri di trent’anni prima, quando arrivò un giovane assistente che gli consegnò una specie di bicchierino di metallo e il suo pacchetto di sigarette. Lui sorseggiò dal bicchierino e poi si accese una sigaretta, godendosi ancora un po’ quel nuovo momento tra le mura scaligere. Prima che i vigili del fuoco intervenissero, mi affrettai verso il direttore e gli dissi: ‘Maestro, scusi, la sigaretta...’, lui si rivolse verso di me e nel suo spiccato accento americano mi disse ‘Vuoi fumare? Tieni!’. Non feci in tempo a ribattere che mi trovai con la sua sigaretta in bocca, mentre lui se ne era già accesa un’altra. A quel punto la nascosi nel palmo della mano e mi avviai rapidamente verso l’uscita”. In questa testimonianza di Gaetano “Tano” Galli, oboista nell’Orchestra della Scala dal 1970 al 2009, sono racchiuse la sensibilità, la grandezza e la sregolatezza di Leonard Bernstein, uno dei più grandi geni musicali del Novecento. Siamo nel 1982 e Bernstein torna alla Scala per tre concerti. Non dirigeva l’Orchestra della Scala dal 1958. Il programma è interamente dedicato a Igor’ Stravinskij, nel centenario della nascita: *Petruška*, la *Sinfonia di salmi* e *Le Sacre du printemps*. La *Sinfonia di salmi* sarebbe stata proposta



Lettera scritta da Leonard Bernstein ad Antonio Ghiringhelli nel 1957

pochi giorni dopo anche a Venezia, nella Basilica dei Santissimi Giovanni e Paolo. “A Venezia il Maestro si presentò con stivali e cappello da cowboy!” ricorda ancora Tano Galli. I ricordi che portano alla commozione il grande direttore, compositore e pianista sono quelli dei favolosi anni Cinquanta, che lo avevano visto protagonista alla Scala insieme a Maria Callas, scomparsa pochi anni prima. Leonard “Lenny” Bernstein debutta alla Scala il 14 novembre 1950 in un concerto che unisce Mozart (*Ouverture dal Don Giovanni* e *Concerto in si bem. K. 450*, in cui è impegnato anche come pianista) a Mahler (*Sinfonia n. 2*, per la prima volta eseguita a Milano). Torna poi nel novembre 1953 per alcuni concerti, ma soprattutto il mese successivo per quella *Medea* di Luigi Cherubini che segna il suo incontro con Maria Callas. Un incontro “fortuito” in un certo senso, perché il titolo viene deciso all’ultimo momento a causa dell’indisponibilità di Victor de Sabata, che avrebbe dovuto dirigere *Mitridate Eupatore* di Alessandro Scarlatti, costretto dalla malattia a ritirarsi dal podio. Si decide quindi di proporre *Medea*, già interpretata dalla Callas a Firenze con grande successo con la direzione di Vittorio Gui, che tuttavia è già impegnato nel periodo. Si cerca un altro direttore e a pensare a Bernstein secondo alcuni è lo stesso



Bernstein in prova con l'Orchestra della Scala per un concerto dedicato a Stravinskij, 1982

De Sabata, secondo altri proprio Maria Callas. Tra direttore e soprano c'è subito grande feeling: Callas dialoga alla pari con Bernstein, dimostrando di avere grandi conoscenze musicali e un'approfondita padronanza della partitura dell'opera. A sua volta il direttore, che si cimenta con il titolo per la prima volta, è compiaciuto e divertito dalla situazione e, senza timori di "lesa maestà", le lascia spazio anche nella concertazione. Un sodalizio che crea un risultato di altissimo livello: il 10 dicembre 1953 va in scena una *Medea* che in qualche modo offusca la serata inaugurale di tre giorni prima, *La Wally* di Catalani con Renata Tebaldi come protagonista, alla quale entrambi assistono come spettatori, accompagnati dai rispettivi consorti Felicia Montealegre e Giovanni Battista Meneghini. Bernstein torna alla Scala nel 1955 per dirigere *La sonnambula* di Bellini, ancora con Maria Callas come protagonista, quindi *La bohème* di Puccini e alcuni concerti. Negli archivi scaligeri troviamo una lettera, datata 23 aprile 1957, scritta dal direttore al Sovrintendente Ghiringhelli, cui Bernstein si rivolge chiamandolo "Ghiringhellissimo", in cui spiega che non gli è possibile tornare alla Scala nella stagione successiva, ma che gli sarà "appena possibile" dirigere alcuni concerti nel novembre 1958 (che di fatto dirigerà il 16, 17 e 18 novembre). Nei saluti si evince l'affetto che lo lega alla "famiglia scaligera", quando prega Ghiringhelli di portare i suoi più cari saluti a tutti gli amici della Scala:

Maria Divina (la Callas), Oldani (l'allora Segretario generale del Teatro), Maestro Victor (De Sabata), Giulini e Luchino (Visconti). Nel 1960 Ghiringhelli gli propone di dirigere la nuova *Medea* con la Callas, ma Bernstein, ormai completamente assorbito dagli impegni con la New York Philharmonic Orchestra, declina l'invito e lo stesso accade negli anni successivi. Dopo il 1958 e fino al 1982, tornerà alla Scala solo alla guida di orchestre ospiti: con l'Orchestra di New York nel 1959 e nel 1968 e poi con i Complessi di Vienna, nel 1971 e nel 1978. Dopo il concerto del 1982 tornerà ancora alla Scala nel giugno 1984 per la messa in scena della sua opera *A Quite Place and Trouble in Tahiti* e per dirigere la Filarmonica scaligera in due concerti, con brani di Mozart e Mahler, come alla sua prima apparizione nel 1950. Infine, nel 1989 porterà alla Scala l'Orchestra Schleswig-Holstein, da lui fondata nel 1987, per un concerto in cui divide il podio con alcuni giovani direttori. Bernstein saluta tutti un anno dopo, il 14 ottobre 1990, lasciandoci pagine immortali nella storia della musica, come interprete e come compositore, ma anche il ricordo, tenero e malinconico, di quello sguardo commosso nel ripensare ai giorni vissuti alla Scala con "Maria Divina".

— ANDREA VITALINI

Responsabile dell'Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala

## Scaligeri

Le persone  
che fanno la Scala



Dopo quasi quarant'anni nell'Orchestra scaligera, il Primo fagotto Valentino Zucchiatti va in pensione e fa un bilancio della sua esperienza artistica

Aveva poco più di vent'anni Valentino Zucchiatti, quando è entrato nell'Orchestra della Scala come Primo fagotto. Era il 1984 e, diversamente da quasi tutti i suoi colleghi, aveva deciso solo da poco di iniziare una vera e propria carriera musicale.

MP Come è entrata la musica nella sua vita?

VZ Fu grazie a mio fratello, che quando avevo nove anni mi iscrisse a un corso per imparare a suonare l'organo. Vengo da un paesino del Friuli, dove si aveva molto rispetto per chi faceva musica, nonostante nessuno la praticasse veramente a livello professionale. Nel paese accanto c'era un coro di piccoli cantori che studiavano meticolosamente un corale di Bach all'anno, così capitava di incontrare dei bambini per strada che ripassavano l'*Actus Tragicus* o *Bestelle dein Haus*. A 13 anni senza dire nulla ai miei mi sono iscritto al Conservatorio di Udine, ma non c'era posto per organo o clavicembalo, le mie vere passioni, e venni dirottato su corno o fagotto. Mi presentai dal cornista, un ex scaligero, il grande Maestro Arvati, che mi guardò i denti come si fa con i cavalli,

sollevandomi il labbro. Mi disse subito di lasciar perdere il corno e di tentare col fagotto, che non sapevo nemmeno cosa fosse. Il mio primo insegnante era sloveno, un personaggio molto idealista e pittoresco. Ma non avevo in mente di fare il musicista.

MP La musica era più un passatempo?

VZ Sì, volevo fare il medico. Poi a 17 anni persi mio padre, e decisi di non voler pesare su mia madre per tutti gli anni che occorrono a laurearsi in Medicina. Era appena arrivata l'informatica in Italia, e c'era un gran bisogno di matematici che si applicassero a questa nuova disciplina, che si stava espandendo in modo incredibile. Così andai a Torino, mi iscrissi all'università e lasciai il fagotto. Però la musica mi mancava, iniziai a frequentare un ensemble amatoriale con cui si suonavano strumenti antichi sull'onda delle esperienze di prassi esecutiva di Frans Brüggen, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt. Una sera andai a sentire l'Orchestra Rai nella *Passione secondo Matteo* e rimasi senza fiato per il suono del fagotto suonato da Vincenzo Menghini. Ho ancora le lacrime a



ripensarci. Il giorno dopo mi presentai da lui in Conservatorio: mi accolse come un padre e ricominciò. Nella sua classe incontrai due geni come Daniele Damiano, dal 1987 Primo fagotto dei Berliner Philharmoniker, e Pier Paolo Gedda, talento incredibile ma più sregolato, che purtroppo è mancato molto giovane. Avevo ripreso quindi, ma sempre con i miei ritmi: prima la matematica, poi la musica.

MP E quando passò in testa la musica?

VZ Quando iniziai a vincere le prime audizioni. Purtroppo quelle prime esperienze in orchestra non mi entusiasmarono: mi sembravano ambienti privi dello spirito amatoriale che avevo sempre avuto, erano gli anni di *Prova d'orchestra* di Fellini... Tant'è che quando poi vinsi alla Scala, al ragioniere Molari che mi porse il contratto da firmare, dissi: "Ci posso pensare un attimo?". Lui incredulo mi fece parlare con il mio futuro collega, il mitico Evandro Dall'Oca, Primo fagotto della Scala per trent'anni. Mi portò in piazza Duomo e mi disse di stare tranquillo, che alla Scala l'ambiente era fervido e semmai anche troppo competitivo.

MP Com'era l'Orchestra della Scala allora?

VZ Era un'orchestra composta da fenomeni. Spesso questi personaggi suonavano benissimo affidandosi quasi esclusivamente al talento e allo studio. Ricordo in particolare Pippo Bodanza, la prima tromba, un musicista di una solidità e serietà incredibili. Adesso il livello medio si è alzato, ma allora c'era una passione davvero speciale, personalità forti e tanto talento. Tutti i giorni passavo tre ore di studio negli scantinati, dove una volta si trovavano gli orchestrali pensionati a giocare a scacchi insieme ai colleghi, che magari si fermavano lì perché non potevano suonare a casa. Era un modo per trasmettere aneddoti e curiosità a noi giovani. Non parlo di pettegolezzi ma di tradizioni, ad esempio quello che diceva Karajan quando dirigeva. Oggi con i tornelli all'ingresso del Teatro, purtroppo, questa abitudine si è persa ed è un vero peccato. Un'orchestra mantiene la sua identità anche grazie a questi scambi.

MP Ci racconti alcune serate memorabili della sua carriera alla Scala.

VZ Tra le più recenti mi viene in mente il rientro dopo il Covid, quando abbiamo suonato il *Requiem* di Verdi con Riccardo Chailly a Bergamo e a Brescia: il nostro cavallo di battaglia nelle due città più colpite dalla pandemia, una ridda di emozioni difficili da dominare. Tornando indietro nel tempo mi viene in mente un altro *Requiem*, con Claudio Abbado nella Chiesa di San Marco, con Montserrat Caballé, Lucia Valentini Terrani, Peter Dvorský e Samuel Ramey.

Per me fu molto difficile, perché non avevo ancora nessuna esperienza d'orchestra, mentre tutti gli altri erano nel loro ambiente naturale. Il *Requiem* l'abbiamo eseguito davvero con tutti i più grandi direttori. Molto emozionante quello inciso con Riccardo Muti, con Pavarotti, Cheryl Studer, Dolores Zajick e di nuovo Ramey. Per il mio strumento c'è davvero tanto da suonare, ad esempio nel "Quid sum miser".

MP In generale quali sono i soli più impegnativi per fagotto?

VZ Mi ricordo un concerto in Duomo con Riccardo Chailly e Martha Argerich in cui ho suonato quattro pezzi da concorso: *L'uccello di fuoco* di Stravinskij, il *Concerto in sol* di Ravel, *L'apprendista stregone* di Dukas e il *Boléro*, forse il brano più impegnativo. Due anni prima invece avevo suonato la *Sagra* di Stravinskij con Esa-Pekka Salonen.

MP Peggio l'inizio della *Sagra* o del *Boléro*?

VZ Direi il *Boléro*. Nella *Sagra* in fondo sei tu che gestisci tutto. Nel *Boléro* invece devi entrare in una sonorità, in un meccanismo già avviato: il clarinetto ti lascia un soffio di suono in una nota bassa e poi tocca a te. Ma il pezzo che mi ha levato più minuti di sonno è senza dubbio la *Sesta* di Čajkovskij, che è stato un cavallo di battaglia prima di Muti, poi di Barenboim e infine di Chailly, quindi forse il pezzo che ho eseguito di più nella mia carriera. È una situazione di stress, perché c'è questa quinta vuota, mi-si, che ti lasciano i contrabbassi, con la tonalità ancora indefinita: sarà mi minore o mi maggiore? Finché non compare il sol naturale del fagotto, e allora capisci che è minore.

— MATTIA PALMA

Giornalista, collabora con *Classic Voice*, *L'Essenziale*, *La Lettura* e *Cultweek*, è coordinatore di redazione della *Rivista della Scala*



**TEATRO ALLA SCALA**  
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

**GENNAIO 2024**  
dal 2 al 18

MARTEDI	2	ore 19	<b>Don Carlo</b> di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Regia di Luis Pasqual - Scene di Daniel Bianco - Costumi di Franca Squarciapino - Luci di Pascal Mérat Video Franca Alexa - Coreografia Nuria Castellón Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Jongmin Park, Maria José Siri, Veronica Simoni, Elisa Verzier, Jinxu Xiaohou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Nchield Hyseni, Neven Crnić
VENERDI	5	ore 20	<b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Musica di Léo Delibes Direttore Paul Connelly Scene e costumi di Jérôme Kaplan - Luci di Marco Filibeck - Drammaturgia di Guillaume Gallienne Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Alice Mariani, Nicola Del Frio, Massimo Dalla Mora
MARTEDI	9	ore 20	<b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, Christian Fagetti
MERCOLEDI	10	ore 18	<i>Prima delle Prime - Opera</i> <b>Médée</b> di Luigi Cherubini
GIOVEDI	11	ore 14.30	<i>Invito alla Scala per Giovani e Anziani</i> <b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Martina Arduino, Marco Agostino, Massimo Garon
GIOVEDI	11	ore 20	<b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, Christian Fagetti
SABATO	13	ore 14.30	<b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Camilla Cerulli, Claudio Covello, Matteo Gavazzi
SABATO	13	ore 20	<b>Coppélia</b> di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala Martina Arduino, Marco Agostino, Massimo Garon
DOMENICA	14	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Regia di Damiano Michieletto - Scene di Paolo Fantin - Costumi di Carla Teti - Luci di Alessandro Carletti - Drammaturgia di Mattia Palma Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Piero, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
LUNEDI	15	ore 20	<b>Filarmonica della Scala</b> Direttore <b>Riccardo Chailly</b> <i>Musiche di Ravel, Messiaen</i>
MARTEDI	16	ore 17	<i>I Concerti dell'Accademia</i> <b>Ensemble "Giorgio Bernasconi" dell'Accademia Teatro alla Scala</b> <b>Solisti dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici</b> Direttore <b>Marco Angius</b>
MERCOLEDI	17	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Piero, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
GIOVEDI	18	ore 18	<i>Prima delle Prime - Opera</i> <b>Simon Boccanegra</b> di Giuseppe Verdi

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

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING s.r.l.



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

**GENNAIO 2024**

dal 20 al 31

SABATO	20	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Regia di Damiano Michieletto - Scene di Paolo Fantin - Costumi di Carla Teri - Luci di Alessandro Carletti - Drammaturgia di Mattia Palma Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Pierro, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
DOMENICA	21	ore 11	<i>Musica da camera</i> <b>Musici dell'Orchestra del Teatro alla Scala</b> <i>Musiche di Brahms, Schumann</i>
DOMENICA	21	ore 20	<i>Orchestra Ospiti</i> <b>Royal Concertgebouw</b> Direttore Myung-Whun Chung Emanuel Ax, pianoforte <i>Musiche di Mozart, Bruckner</i>
LUNEDI	22	ore 16	<i>Invito alla Scala</i> <b>Ottoni della Scala</b> <i>Musiche di Prokof'ev, Cajkovskij</i>
LUNEDI	22	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore Ingo Metzmacher <i>Musiche di Nono, Sostakovic</i>
MARTEDI	23	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Pierro, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
MERCOLEDI	24	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore Ingo Metzmacher <i>Musiche di Nono, Sostakovic</i>
GIOVEDI	25	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> <b>Filarmonica della Scala</b> Direttore Ingo Metzmacher <i>Musiche di Nono, Sostakovic</i>
VENERDI	26	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Pierro, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
SABATO	27	ore 20	<i>Orchestra Ospiti</i> <b>Chicago Symphony Orchestra</b> Direttore Riccardo Muti <i>Musiche di Strauss, Prokof'ev</i>
DOMENICA	28	ore 15	<i>La Scala per i bambini</i> <b>Archì della Scala</b> <i>Musiche di Vivaldi</i>
DOMENICA	28	ore 20	<b>Médée</b> di Luigi Cherubini Direttore Michele Gamba Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Marina Rebeka, Stanislas de Barbeyrac, Nahuel Di Pierro, Martina Russomanno, Ambroisine Bré
LUNEDI	29	ore 20	<b>Filarmonica della Scala</b> Direttore Daniel Barenboim <i>Musiche di Beethoven</i>
MERCOLEDI	31	ore 18	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> <b>Smith/Léon e Lightfoot/Valastro</b>
MERCOLEDI	31	ore 20	<i>Grandi Pianisti alla Sala</i> <b>Daniil Trifonov</b> , pianoforte <i>Musiche di Rameau, Mozart, Mendelssohn Bartholdy, Beethoven</i>

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

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING s.r.l.



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

**STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2023 • 2024**

(434ª dalla fondazione del Teatro)

**DON CARLO**

Musica di Giuseppe Verdi  
dal 7 dicembre 2023 al 2 gennaio 2024

**MÉDÉE**

Musica di Luigi Cherubini  
dal 14 al 28 gennaio 2024

**SIMON BOCCANEGRA**

Musica di Giuseppe Verdi  
dall'1 al 24 febbraio 2024

**DIE ENTFÜHRUNG  
AUS DEM SERAIL**

Musica di Wolfgang Amadeus Mozart  
dal 25 febbraio al 10 marzo 2024

**GUILLAUME TELL**

Musica di Gioacchino Rossini  
dal 20 marzo al 10 aprile 2024

**LA RONDINE**

Musica di Giacomo Puccini  
dal 4 al 20 aprile 2024

**CAVALLERIA RUSTICANA / PAGLIACCI**

Musica di Pietro Mascagni / Musica di Ruggero Leoncavallo  
dal 16 aprile al 5 maggio 2024

**DON PASQUALE**

Musica di Gaetano Donizetti  
dall'11 maggio al 4 giugno 2024

**WERTHER**

Musica di Jules Massenet  
dal 10 giugno al 2 luglio 2024

**TURANDOT**

Musica di Giacomo Puccini  
dal 25 giugno al 15 luglio 2024

*Progetto Accademia*  
**IL CAPPELLO DI PAGLIA  
DI FIRENZE**

Musica di Nino Rota  
da 4 al 18 settembre 2024

**L'ORONTEA**

Musica di Antonio Cesti  
dal 26 settembre al 5 ottobre 2024

**DER ROSENKAVALIER**

Musica di Richard Strauss  
dal 12 al 29 ottobre 2024

**DAS RHEINGOLD  
(DER RING DES NIBELUNGEN)**

Musica di Richard Wagner  
dal 28 ottobre al 10 novembre 2024

**COPPÉLIA**

Coreografia di Alexei Ratmansky  
Musica di Léo Delibes  
dal 17 dicembre 2023 al 13 gennaio 2024

**SMITH / LEÓN E LIGHTFOOT / VALASTRO**

**REVEAL** Coreografia di Garrett Smith  
**SKEW-WHIFF** Coreografia di Sol León e Paul Lightfoot  
Musica di Philip Glass / Musica di Gioacchino Rossini

**MEMENTO**  
Coreografia di Simone Valastro - Musica di Max Richter e David Lang  
dal 7 al 18 febbraio 2024

**MADINA**

Coreografia di Mauro Bigonzetti  
Musica di Fabio Vacchi  
dal 28 febbraio al 9 marzo 2024

**GALA FRACCI**

Terza edizione  
19 aprile 2024

**SPETTACOLO DELLA SCUOLA**

**DI BALLO DELL'ACCADEMIA  
TEATRO ALLA SCALA**  
18 maggio 2024

**LA BAYADÈRE**

Coreografia di Rudolf Nureyev  
Musica di Ludwig Minkus  
dal 25 maggio al 21 giugno 2024

**L'HISTOIRE DE MANON**

Coreografia di Kenneth MacMillan  
Musica di Jules Massenet  
dall'8 al 18 luglio 2024

**LA DAME AUX CAMÉLIAS**

Coreografia di Jerome Robbins  
Musica di Fryderyk Chopin  
dal 25 al 16 ottobre 2024

**TRITTICO  
BALANCHINE / ROBBINS**

**THEME AND VARIATIONS**  
Coreografia di George Balanchine  
Musica di Petr Il'ic' Cajkovskij

**DANCES AT A GATHERING**  
Coreografia di Jerome Robbins  
Musica di Fryderyk Chopin  
dall'8 al 23 novembre 2024

**THE CONCERT**  
Coreografia di Jerome Robbins  
Musica di Fryderyk Chopin

**GRANDI SPETTACOLI PER BAMBINI**

**IL PICCOLO PRINCIPE**

Musica di Pierangelo Valinotti  
dal 27 ottobre al 20 dicembre 2023

**IL PICCOLO SPAZZACAMINO**

Musica di Benjamin Britten  
dall'11 febbraio al 29 aprile 2024

La Direzione si riserva il diritto di apportare al programma le modifiche che si rendessero necessarie per esigenze tecniche o per causa di forza maggiore.

Per informazioni, acquisto biglietti e abbonamenti: [www.teatroallascala.org](http://www.teatroallascala.org)



## 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