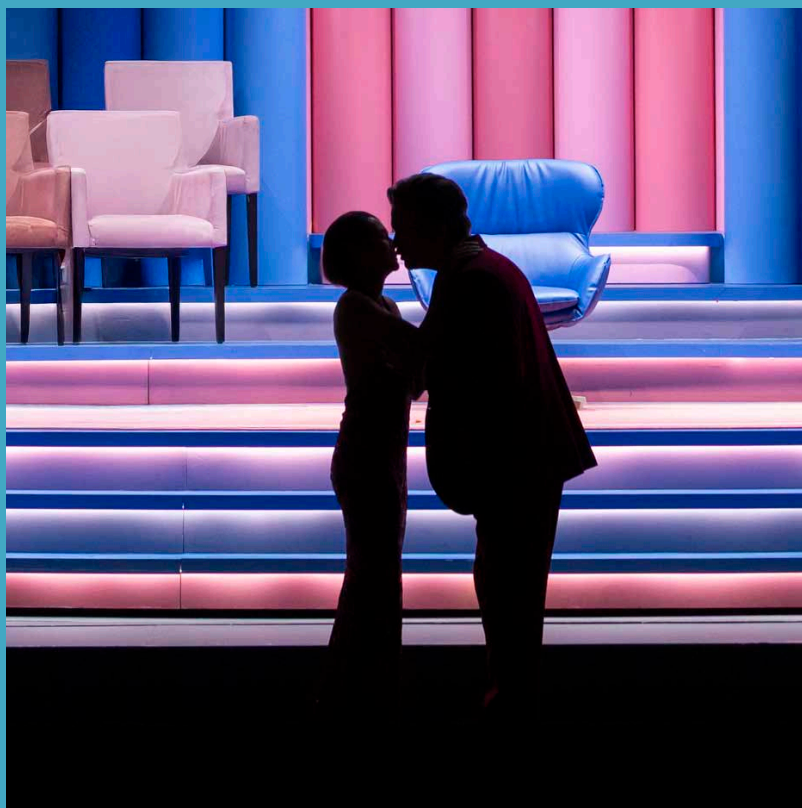


# LA SCALA



11/25



Rivista del Teatro

Quirino Principe, Robert Carsen,  
Frédéric Olivieri, Lisa Batiashvili,  
Germana De Luca



# TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

## La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

### FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

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

### FONDATORI PERMANENTI

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

### FONDATORI SOSTENITORI

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

### FONDATORI EMERITI

Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

### SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

### PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - Collistar  
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

### PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

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

### SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

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

### ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

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

## EDITORIALE

Dei tre capolavori che Mozart scrisse su libretto di Da Ponte, *Così fan tutte* è forse il più frainteso, e certo il più trascurato. Il più "enigmatico", scrive Raffaele Mellace nella sua introduzione, che attraversa alcune delle sublimi ambiguità di un titolo solo in apparenza leggero. Insomma non è una semplice commedia, come ricorda Carlo Lanfossi nella rubrica *Note d'Archivio*, ma un vero "dramma giocoso", al pari di *Don Giovanni*, a cui però si attribuisce più volentieri, per retaggio romantico ottocentesco, il carattere metafisico che, senza alcun dubbio, spetterebbe anche all'ultimo capitolo della trilogia dapontiana. Vale la pena rifletterci ora che *Così fan tutte* torna alla Scala in una nuova produzione firmata da Robert Carsen, regista che in questo Teatro ha già fissato un punto di riferimento mozartiano ormai imprescindibile con il suo *Don Giovanni* del 2012, più volte ripreso. Il cinico esperimento di Don Alfonso diventa qui un reality televisivo: non un semplice espediente d'attualizzazione, ma un modo per interrogare la società dello spettacolo e i suoi eccessi. Il set televisivo diventa così il laboratorio perfetto per mettere alla prova i sentimenti, le fragilità e le contraddizioni dei protagonisti nella loro educazione alla "scuola degli amanti". Una lettura nuova, che arricchisce il panorama recente delle interpretazioni viste in giro per l'Europa di questo straordinario esperimento psicologico, analizzato da Luca Baccolini anche nei suoi risvolti più contemporanei: *modern love*, *dating app*, scambi di coppie e via andare in categorie che saranno sì scabrose, ma tutt'altro che inappropriate. D'altronde, la Napoli illuminista di Da Ponte potrebbe oggi somigliare alla New York di *Sex and the City*, osserva Daniele Cassandro nella rubrica *Crossover*.

E i dialoghi tra Settecento e presente proseguono anche nella moda: come nota Fabiana Giacomotti nel suo Teatro alla moda, le passerelle dello scorso settembre hanno segnato il ritorno ai *bustier* e alle costrizioni del passato in *maison* come Dior e altre. Una coincidenza che invita a riflettere su come, mentre l'opera cerca il presente, la moda riscopre il passato.

Il percorso mozartiano del numero si completa con la rassegna discografica di Luca Chierici e con un ricordo

firmato da Luciana Ruggeri dedicato a Mauro Pagano, scenografo di grande talento scomparso a soli 37 anni, autore - fra le molte esperienze teatrali - dello storico *Così fan tutte* di Michael Hampe, nato a Salisburgo con la direzione di Riccardo Muti e poi diventato un classico scaligero. Sul versante del balletto, mentre è in scena la *Serata William Forsythe - The Blake Works*, il direttore del Corpo di Ballo Frédéric Olivieri ripercorre insieme a Carla Vigevani la nuova Stagione, che si aprirà a dicembre con *La Bella addormentata* di Nureyev. Un'occasione per cogliere la varietà di stili e repertori che i danzatori e le danzatrici della Scala affrontano con sorprendente naturalezza: dai virtuosismi classici di *Giselle* e *Don Chisciotte* alle rotture radicali di Pina Bausch e di alcuni dei più grandi coreografi di oggi.

Grande attesa, infine, per il ritorno di Daniel Barenboim, che inaugura la nuova Stagione sinfonica con un programma beethoveniano - *Quinta Sinfonia* e *Concerto per violino e orchestra* - accanto a Lisa Batiashvili, che a Luisa Sclocchis racconta quanto questo capolavoro l'abbia accompagnata nel tempo, in un dialogo sempre rinnovato con ogni direttore.

A chiudere il numero, le consuete segnalazioni editoriali e discografiche di Armando Torno e Luca Ciammarughi, e un incontro con Germana De Luca, che da oltre trent'anni coordina l'Ufficio Legale del Teatro: una presenza discreta ma decisiva nella quotidianità della Scala. Completa il numero un omaggio a Quirino Principe, che il 19 novembre compie novant'anni. Nel suo testo Andrea Estero, suo allievo al Conservatorio di Milano, ne ricorda la figura di musicologo, germanista, poeta e traduttore che ha attraversato la cultura europea del Novecento con libertà e profondità uniche. L'immagine che ne emerge è quella di un intellettuale irregolare e inclassificabile, per il quale la musica è sempre stata un territorio del pensiero, un varco verso la conoscenza e la poesia.

— MATTIA PALMA

Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala

«È per la riunione di queste due qualità – il terribile e la tenera voluttà – che Mozart è così singolare fra gli artisti; Michelangelo non è che terribile, il Correggio non è che tenero»

— STENDHAL SU *COSÌ FAN TUTTE* IN "VITA DI ROSSINI"

## LA SCALA

Rivista del Teatro 11/25  
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE:  
Tomo Tomo e Kevin Pedron  
con Jacopo Undari  
STAMPA: Rotolito S.p.A.

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

COPERTINA:  
*Così fan tutte*, direzione di Alexander Soddy,  
regia di Robert Carsen.  
FOTOGRAFIA DI Vito Lorusso

## NEWS

Il lato notturno  
della musica  
5

# 01

## OPERA

INTRODUZIONE  
Così fan tutte  
11

INTERVISTA  
A ROBERT CARSEN  
Temptation Mozart  
18

PORTFOLIO  
Così fan tutte nel mondo  
23

APPROFONDIMENTO  
Così fan tutte in disco  
35

# 03

## CONCERTI

INTERVISTA  
A LISA BATIASHVILI  
L'eterna scoperta  
di Beethoven  
51

# 04

## RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO  
Fotografare Mozart  
58

TEATRO ALLA MODA  
Reality Settecenteschi  
60

CROSSOVER  
Mozart e Modern Love  
64

LIBRI  
Due bacchette,  
due mondi  
66

DISCHI  
L'altra America  
di Treviño  
67

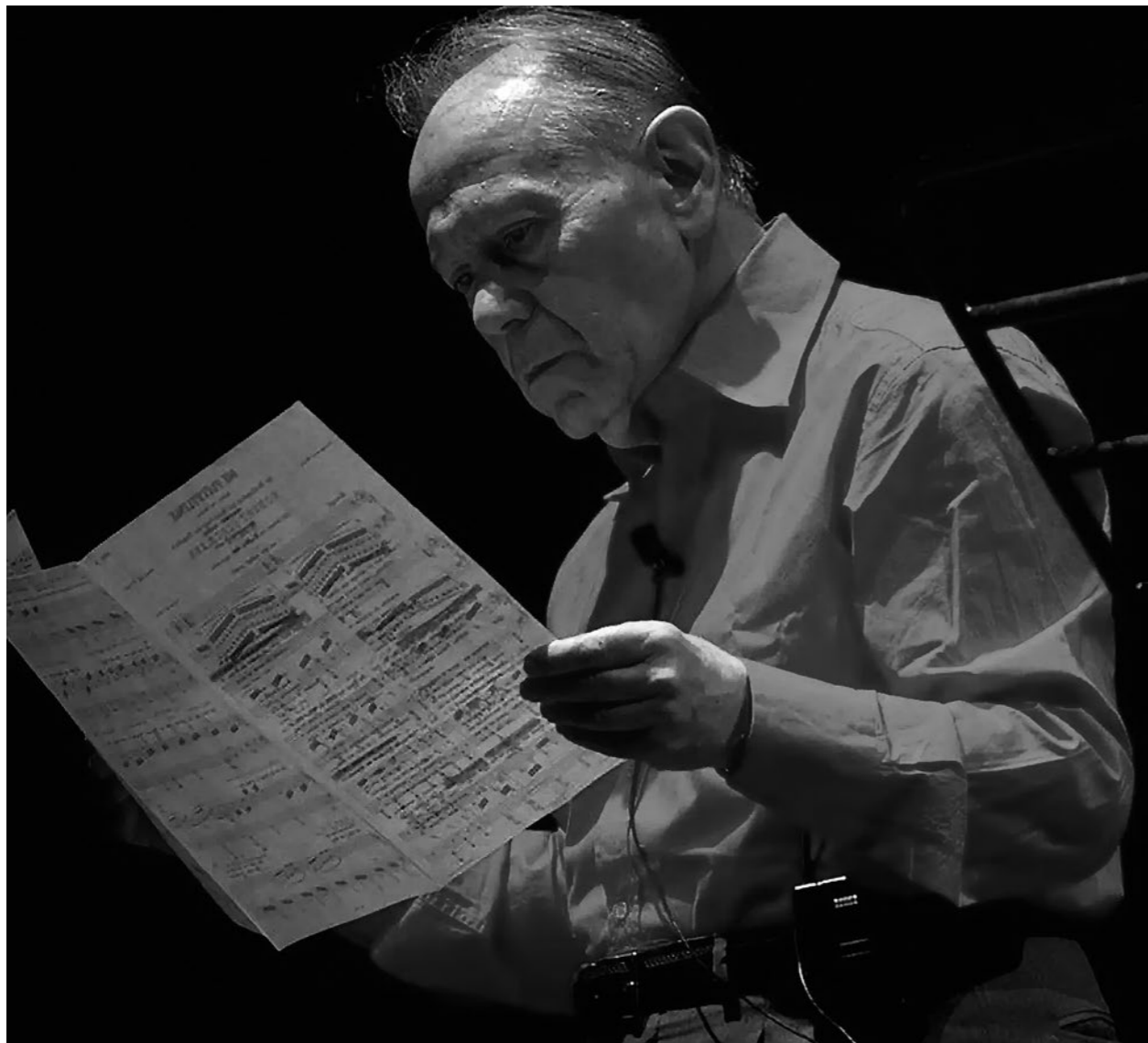
MEMORIE DELLA SCALA  
Le calde armonie  
di Mauro Pagano  
68

SCALIGERI  
Germana De Luca  
71

# 02

## BALLETTO

INTERVISTA  
A FRÉDÉRIC OLIVIERI  
Esercizi di stile  
38



FOTOGRAFIA DI LORENZO MASCHERPA

## IL LATO NOTTURNO DELLA MUSICA

**A novant'anni, Quirino Principe continua a incarnare l'immagine dell'intellettuale irregolare e inclassificabile, per il quale la musica è sempre stata un territorio del pensiero**

Quirino Principe durante una *Lectura Dantis*, 2019

Conservatorio di Milano, anno 1994. Quirino Principe entra nelle aule della Biblioteca. Insegnava “Bibliografia musicale in lingua tedesca”. Per chi studia musicologia è indispensabile conoscere la letteratura musicologica scritta nell’idioma di Beethoven, Schumann e Mahler. Un territorio sterminato, che va letto nella lingua d’origine: allora, privi del supporto di ChatGPT, era necessario padroneggiarla. E da lì addentrarsi negli scritti di Wagner, Guido Adler e della gloriosa tradizione della *Musikwissenschaft*: era la convinzione di chi aveva fondato l’Indirizzo superiore di Musicologia, Guido Salvetti con Marco De Natale, negli anni in cui era direttore Marcello Abbado. Che goduria per chi, come chi scrive, ha avuto la fortuna di frequentarlo. Le lezioni di Quirino Principe, novant’anni il 19 novembre, erano diverse dalle altre. Una sola parola della lessicografia musicologica tedesca apriva le porte di infiniti approfondimenti che portavano altrove. Oltre la disciplina e i suoi statuti. Nelle sue ore la *civilisation* – lo sguardo illuminista, positivista, irrorato dalla pratica musicale – cedeva il passo alla *Kultur*, all’immersione culturale totalizzante. Il lato “notturno” del sapere, scherzò una volta Quirino, quello che non dimora alla luce del sole. Dove la musicologia e la filosofia si appoggiavano alla grande eredità letteraria, umanistica, filosofica, sapienziale. Alla tradizione dei classici. “Oltre al latino, non potete non conoscere il greco”: così Quirino invitò tutti gli studenti a frequentare fuori orario le sue lezioni di greco, regalando ad allievi e allieve, sempre omaggiate col baciamento. Per non parlare di un altro invito a dir poco eccessivo: imparare a memoria il *Faust* di Goethe. Prove di resistenza che – al di là di ogni ragionevolezza – temprano e non si dimenticano: come una iniziazione. Principe d’altra parte affascinava. In quello stesso anno, ad esempio, pubblicava il volume *Ebrei e Mitteleuropa*, faceva parte del Consiglio di amministrazione del Teatro alla Scala e firmava recensioni (non solo) librerie nelle pagine musicali del *Domenicale del Sole 24 Ore*, per molti anni agorà della musica come sapere e scienza, non solo *performance* e spettacolo.

Germanista, musicologo, traduttore, poeta, goriziano e milanese di adozione, si portava dietro la fama di traduttore delle opere di Ernst Jünger e di curatore della prima edizione di successo del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien (aveva emendato la prima versione italiana e approntato la gloriosa edizione Rusconi, fiutandone valore e potenzialità: chissà che dispiacere per Garzanti, con cui aveva collaborato fino ad allora prima di andarsene sbattendo la porta). E già questo era stato un modo irregolare, orgogliosamente laterale, di abitare la società culturale italiana. Ma aveva anche scritto i due libri più belli su Mahler e su Richard Strauss. “Libri”, non monografie, tanto era minuziosa e nello stesso tempo vasta, culturalmente profonda, la ricostruzione dei mondi – la Germania tra Otto e Novecento,

l'Impero austroungarico in tutte le sue declinazioni, ovvero i suoi *habitat* naturali – che li hanno generati. Quello su Mahler era un libro “contro Adorno”, la cui visione sul compositore era allora predominante: un grande libro “conservatore”, che riallacciava i legami della presenza mahleriana con la tradizione e l’eredità dell’Occidente. Adorno – poi rivalutato come “inattuale” – torna in controluce, nel volume *Quartetti per archi di Beethoven*; di nuovo una storia culturale che celebra la *Tätigkeit*, l’“attività” beethoveniana (contrapposta alla *Tat*, l’“azione” goethiana): una definizione che confina con “l’energia”, altra parola che al nostro festeggiato piace molto. Leggendo questi volumi sembra di sentire il suo eloquio magnetico, aristocratico, contrassegnato da una “r” pronunciata come una “v”, che lo rende così idiomatizzato da diventare “pop” in decine, centinaia di incontri, conferenze, convegni, partecipazioni e trasmissioni televisive e radiofoniche, oggi cliccatissime nel web e rilanciate dall’affollato gruppo Facebook creato dai suoi fan, i “Sostenitori di Quirino Principe”, a partire dalle *Lecturae Dantis* – la *Commedia* canto per canto, commentata e detta a memoria – che ancora oggi tiene alla libreria Jacabook di Milano.

Quirino non ha avuto allievi: troppo difficile seguire le sue orme. Ma solo ammiratori, nel senso di sedotti ma dispensati dall’emulazione. Lo confesso, lo sono. Sedotto, ma non abbandonato: concluse le lezioni, dai primi anni Duemila e per quasi due decenni ha collaborato al mensile “Classic Voice”. Ne sono nate decine, centinaia di articoli. In alcuni, quelli del Blog pubblicato ogni numero (e atteso ogni mese pericolosamente fino a poche ore prima di andare in stampa), ha raccontato l’attualità musicale contravvenendo alle regole del giornalismo professionista, ma “bucando” l’ultima pagina della rivista dove era collocato con polemiche che prendevano il via da *tranche* di vita vissuta e spunti narrativi: la distinzione tra musica “forte” e “debole” rimane negli annali e ci aiuta a capire perché la musica di Stockhausen o di Cage ha molto in comune con quella del lontano fiammingo Dufay. Altri – i più lunghi e tematici, ricordo per esempio uno su Chopin che “volteggia sul baratro”, quello su “l’orrore di esistere” di E.T.A Hoffmann compositore o la serie “Musivisioni”: un dipinto e le sue evocazioni musicali – sono stati in parte raccolti nel volumetto *Musica eco di Lucifero*. Da sempre avrebbe voluto intitolarne uno al suo sinistro beniamino, che campeggia nella copertina come dipinto da Franz von Stuck, ma nessun editore lo aveva mai accontentato. Quanto c’è di simbolico in questa devozione, esempio tra gli esempi dei disobbedienti che piacciono al nostro, e quanto di effettivo? “Alcuni astri sono più distinguibili, come investiti di potere dal Portatore di Luce, del quale la musica *forte* è l’eco”, chiarisce nella prefazione. Ad alcuni privilegiati ha donato i versi dedicati *Ad Arimane*, “Re delle cose, autor del

mondo, arcana malvagità” che Giacomo Leopardi scrive nel 1833 e che Quirino ha pubblicato e commentato in una edizione limitata davvero preziosa, riproducendone il manoscritto. Ad altri ha mostrato le decine di taccuini in cui per anni ha trascritto a mano e “miniato” con cura calligrafica estrema pensieri, sintesi, *excerpta* filosofici e letterari che alimentano la sua sorprendente memoria. Poi ci sono – per limitarsi alla sfera musicale – oltre alle centinaia di saggi pubblicati in riviste accademiche, programmi di sala (tantissimi per la Scala, che sono stati raccolti in una pubblicazione LIM in uscita ndr), atti di convegno e miscellanee, il tomo sul *Teatro d’opera tedesco* (progetto compiuto solo per gli anni 1830-1918), *Il Fantasma dell’Opera*, il volume *Musica* che raccoglie soggetti pittorici e versi poetici che hanno come protagonista la musica, le più agili guide wagneriane (*Lohengrin* e *Tannhäuser* finora, usciti per Jacabook) dove mostra la sua bravura d’esegeta ma anche di traduttore dei libretti originali, fino alla tuttora attesa seconda edizione del libro su Strauss. E alle molte altre imprese che gli auguriamo di compiere: saremo lì, di nuovo, a lasciarci conquistare.

— ANDREA ESTERO

Direttore del mensile “Classic Voice”, editore della Libreria Musicale Italiana, Presidente dell’Associazione Nazionale Critici Musicali. Di recente ha pubblicato *La cultura musicale degli italiani* (Guerini) e condiretto l’*Enciclopedia della musica contemporanea* (Treccani).

*Così fan tutte*, direzione di Alexander Soddy,  
regia di Robert Carsen

FOTOGRAFATA DI VICO LORUSSO



# O1

## OPERA

INTRODUZIONE

*Così fan tutte*

11

INTERVISTA

A ROBERT CARSEN

*Temptation Mozart*

18

PORTFOLIO

*Così fan tutte* nel mondo

23

APPROFONDIMENTO

*Così fan tutte* in disco

35



# COSÌ FAN TUTTE

È un'opera enigmatica l'ultima, meravigliosa collaborazione tra Mozart e Da Ponte, nonché estremo cimento del Salisburghese nell'opera buffa. Lavoro dalla profondità abissale che il secolo romantico equivocò, sorprendentemente, per superficialità. Accenniamo solo a tre degli enigmi affascinanti che lo riguardano. Innanzitutto, se per le *Nozze di Figaro* aveva adattato una commedia di Beaumarchais e per il secondo titolo mozartiano s'era avvalso della secolare tradizione del mito di Don Giovanni, con *Così fan tutte* Lorenzo Da Ponte compie un salto senza rete, realizzando uno dei rarissimi casi, nell'intera storia dell'opera, di dramma senza antecedenti diretti, privo cioè di qualsiasi fonte, teatrale o narrativa. Una sorta di esperimento, come sperimentale è la natura dell'esperienza cui verranno sottoposte le due coppie, cavie di un'analisi clinica del sentimento, di un *case study* condotto con metodo parascientifico. Meglio, uno straordinario gioco intellettuale. Autore coltissimo (fonderà la cattedra d'italiano alla neonata Columbia University di New York), poeta geniale, Da Ponte conduce in *Così fan tutte* un originale corpo a corpo con la tradizione. Il libretto – forse il più bello tra quelli dapontiani e tra i capolavori della letteratura drammatica italiana del Settecento – da un lato propone una macroscopica parodia delle situazioni e dei meccanismi più abusati delle coeve opera seria e opera buffa, ben attento a sfruttare la vituperata librettistica coeva; dall'altro dialoga continuamente con le “scioccherie di poeti” citati esplicitamente (Metastasio, Sannazzaro) o implicitamente (l'Ariosto del *Furioso*, cui si deve l'onomastica dei personaggi).

La seconda sorpresa riguarda il destinatario del libretto: non Mozart, ma Antonio Salieri, il compositore che un decennio prima aveva inaugurato questo Teatro alla

Scala. Che Salieri avesse “tentato per primo di intonare quest'opera, ma non vi era riuscito”, l'aveva già raccontato la vedova di Mozart. Nel 1996 Bruce Alan Brown e John Rice hanno trovato la conferma, rinvenendo alla Biblioteca nazionale di Vienna un fascicolo manoscritto con i primi due numeri vocali dell'opera. D'altra parte la natura del raffinato libretto dapontiano bene s'intona con i gusti del compositore italiano, autore d'una *Locandiera* da Goldoni e di un *Falstaff* shakespeariano quasi un secolo prima di Verdi.

Ma è l'ultima sorpresa la più notevole. Superando la coerenza parola-musica delle *Nozze*, Mozart sceglie di rileggere il dramma secondo categorie estranee al lucido razionalismo dapontiano. La levità dell'apologo ariostesco è compensata nella musica dal contrappeso d'una profondità abissale che contesta la macchinazione misogina coerente con la più schietta tradizione buffa per allargare la prospettiva a un messaggio di portata universale: una pensosa ancorché sorridente riflessione sulla fragilità dei sentimenti. Un caso più unico che raro di vivace, contraddittoria dialettica tra i messaggi veicolati dal testo e dalla musica. In luoghi come il terzetto “Soave sia il vento” o il quartetto “E nel tuo, nel mio bicchiere” il cielo di carta del teatrino dapontiano si squarcia, rivelando allo spettatore baratri sentimentali affatto ignoti alla sensibilità libertina del nostro compatriota, un'autenticità esistenziale che si fa strada, fuggevolmente ma inequivocabilmente, nella coscienza dei personaggi, e con loro nella nostra.

— RAFFAELE MELLACE

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



SOPRA  
Sandrine Piau, Gerald Finley



Elsa Dreisig, Giovanni Sala,  
Luca Micheletti, Nina van Essen



Nina van Essen, Elsa Dreisig

# TEMPTATION MOZART

Intervista a Robert Carsen  
di Mattia Palma

Robert Carsen trasforma *Così fan tutte*  
in un programma televisivo sull'amore  
e sull'identità: una "scuola  
degli amanti" nell'era dei reality

Il Mozart secondo Robert Carsen è ben noto al pubblico della Scala, dopo il *Don Giovanni* tutto specchi, riflessi e teatro nel teatro, che inaugurerà la Stagione nel 2011 con Daniel Barenboim, ritornato poi nel 2017 e nel 2022. Quanto alle *Nozze di Figaro*, la sua produzione nata nel 1993 a Bordeaux ha girato mezza Europa, e il prossimo anno firmerà una nuova coproduzione fra il Teatro Real di Madrid e il Metropolitan di New York. *Così fan tutte* invece non l'aveva mai messa in scena, ma la ama fin da quando ci lavorò a Spoleto nel 1978, come assistente di Giorgio De Lullo.

MP Siamo all'ultimo capitolo della cosiddetta trilogia Mozart - Da Ponte. Si può rintracciare un filo conduttore fra le tre opere?

RC Cominciamo col dire che non può in alcun modo essere considerata una vera trilogia: non era pensata in questo senso e le opere rappresentano tre mondi completamente diversi. Ma è vero che il tema dell'amore e della sua complessità, della seduzione e della fedeltà ricorre: nelle *Nozze* si prepara un matrimonio, in *Così fan tutte* c'è un matrimonio fittizio, in

*Don Giovanni* un matrimonio che non avviene mai, quello tra Don Ottavio e Donna Anna. Insomma, i temi si rispecchiano, ma ciascuna opera esplora un aspetto diverso dell'amore. *Don Giovanni* introduce una dimensione quasi metafisica, le *Nozze* e *Così fan tutte*, invece, restano in una sfera più realistica.

MP *Così fan tutte* è anch'essa in qualche modo piuttosto "filosofica", con la messa in scena di una sorta di esperimento sociale. Secondo lei c'è una morale?

RC Il tema dell'amore e del significato di una relazione è troppo complesso per ridurlo a una morale. Don Alfonso, in fondo, mette in scena un inganno per smascherarne un altro: vuole che questi ragazzi si sveglino, che imparino una lezione. Cerca di mostrare loro la natura umana affinché entrino nella vita matrimoniale con maggiore consapevolezza e tolleranza, capaci di perdonarsi a vicenda. Solo così il loro legame potrà durare quando la passione iniziale si sarà affievolita. "La scuola degli amanti" è il titolo alternativo scelto da Da Ponte per l'opera: è dunque

FOTOGRAFIA DI VITO LOMASSO



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

Wolfgang Amadeus Mozart

## COSÌ FAN TUTTE

Dramma giocoso in due atti  
Libretto di Lorenzo Da Ponte

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Alexander Soddy

REGIA Robert Carsen

SCENE Robert Carsen & Luis F. Carvalho

COSTUMI Luis F. Carvalho

LUCI Robert Carsen & Peter Van Praet

VIDEO Renaud Rubiano

COREOGRAFIE Rebecca Howell

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala

CAST

*Fiordiligi* / Elsa Dreisig

*Dorabella* / Nina van Essen

*Despina* / Sandrine Piau

*Guglielmo* / Luca Micheletti

*Ferrando* / Giovanni Sala

*Don Alfonso* / Gerald Finley

una scuola d'amore, ma anche una scuola per il futuro, un modo per capire cosa sia giusto aspettarsi dall'altro. Spesso ci innamoriamo di un'immagine che proiettiamo sull'altra persona, non di ciò che essa è davvero. Ecco, il problema nelle relazioni è accettare l'altro per ciò che è, non per ciò che vorremmo che fosse.

MP E si arriva al tema dell'identità, del travestimento, al fatto che i personaggi si mascherino e poi finiscano per confondersi con i loro stessi travestimenti.

RC Tornando alla prima domanda, anche il travestimento è un elemento comune a tutte e tre le opere. In *Don Giovanni* abbiamo Leporello e Don Giovanni che si scambiano i costumi; nelle *Nozze Susanna* e la Contessa che si scambiano gli abiti, in *Così fan tutte* Despina interpreta due personaggi diversi, e soprattutto i due ragazzi ritornano travestiti da altri uomini. Il tema del "chi siamo davvero" è una questione centrale per Mozart e Da Ponte.

MP *Così fan tutte*, ma anche *Così fan tutti*. È un errore trovare misoginia in quest'opera, come spesso si pensa?

RC Sì, ma è delicato perché in effetti può apparire tale, ma è importante evitare questa lettura. D'altronde la prima volta che si parla di fedeltà è Despina a farlo, ma a proposito degli uomini, che non sono certo modelli di costanza: la questione quindi è posta per entrambi i sessi, uomini e donne.

MP Come si spiega lei che, nonostante i loro propositi, Fiordiligi e Dorabella cedano così rapidamente ai nuovi amanti?

RC Le due ragazze, semplicemente, trovano questi nuovi uomini più attraenti dei loro fidanzati. Si innamorano davvero di loro. Se ci pensa, noi non sappiamo molto delle loro relazioni precedenti, sappiamo solo che sono ormai consolidate, forse un po' stanche. Questi due "stranieri", invece, rappresentano un'esperienza completamente diversa: sono più diretti, più sensuali, non si nascondono dietro le convenzioni. Fin dall'inizio sono molto fisici, chiedono un bacio – che, in realtà, significa molto più che un bacio. Credo che le due ragazze trovino tutto questo estremamente eccitante. Ma la cosa interessante è che anche i due ragazzi cambiano. All'inizio è solo una scommessa, c'è una competizione tra loro: chi riuscirà a sedurre la fidanzata dell'altro? Ma poi qualcosa cambia. Anche loro si rendono conto di essere attratti dall'altra ragazza, anche per loro l'esperimento rivela qualcosa di se stessi.

MP Lo scambio di coppie è tipico della commedia classica, ma allo stesso tempo è un concetto molto attuale, sempre più presente nelle discussioni sul "modern love", insieme al tema delle relazioni aperte e a tanto altro.

RC In questo caso però non si tratta esattamente di uno "scambio di coppie", come lo intendiamo oggi, dove tutti sono consapevoli e consenzienti. Qui è diverso: le ragazze credono di avere due nuovi pretendenti, mentre i ragazzi sanno perfettamente che le stanno ingannando per vincere una scommessa. È qualcosa di più pericoloso, moralmente e psicologicamente.

MP Passiamo a Despina e Don Alfonso: lei sembra una figura quasi a-morale, mentre lui è un filosofo cinico.

RC Despina, per come è scritta, è una donna molto concreta, che ha già fatto esperienza: in un certo senso, ha già frequentato la "scuola degli amanti", infatti l'ho pensata più in là con gli anni di come la si rappresenta di solito. Don Alfonso, invece, è come se fosse il preside di questa scuola. Ci sono molti modi per interpretarlo: si può pensare che sia un uomo amareggiato, che ha già vissuto l'amore e ora si diverte, quasi con cinismo, a mettere alla prova o a distruggere le relazioni dei più giovani. La sua però non è crudeltà, anche se è chiaro che una componente di manipolazione c'è, fa parte del gioco.

MP E come ha interpretato il "gioco" in questa nuova produzione?

RC Ho pensato di ambientare tutta la vicenda nel mondo della televisione, come se i protagonisti fossero concorrenti di un reality show incentrato sull'amore: Temptation Island, Love Island, Love Is Blind, Too Hot to Handle, The Bachelor, Perfect Match, Are You the One? e così via. I programmi televisivi e le piattaforme di streaming sono invasi da format di questo tipo. Il nostro si intitola "La scuola degli amanti", e mette alla prova le coppie, ne testa la solidità, le espone a tentazioni per vedere cosa succede. Anche nel *Così fan tutte* abbiamo due coppie che accettano, consapevolmente o meno, di mettere alla prova il loro amore. Insomma, il principio è lo stesso: tutti partecipano a un esperimento in cui scoprono aspetti di sé e del proprio partner che non conoscevano. E, come nei reality, non sanno esattamente cosa accadrà né come reagiranno. In questa chiave, Despina e Don Alfonso diventano i conduttori dello show. Non più una cameriera e un filosofo, ma due presentatori, su un piano di parità: lei l'anima pratica, ironica, lui lo stratega, l'osservatore. Insieme guidano il gioco, lo orchestrano, lo commentano.

MP E cosa si vince?

RC Beh, dovrebbe trattarsi di un premio in denaro, no? Nell'opera si parla continuamente di denaro: scommesse, pagamenti, debiti. E questo è molto attuale. Oggi il valore dell'amore è costantemente messo in crisi: viviamo in un mondo in cui si desidera diventare ricchi all'istante e più famosi possibile sui social, ottenendo visualizzazioni, like, click. È un universo dove il riconoscimento pubblico conta più della verità dei sentimenti, per quanto doloroso. In questo contesto, lavare i propri panni sporchi in pubblico diventa un elemento positivo e non negativo. Ricorda il caso del concorrente Montoya nell'edizione spagnola di Temptation Island?

MP "Montoya por favor".

RC Ecco, da episodi del genere nascono veri e propri meme virali, momenti in cui tragedie personali diventano spettacolo. È un meccanismo che mi interessa molto: la trasformazione del dolore e del fallimento in intrattenimento di massa. Nella nostra produzione abbiamo mescolato tanti format di questo tipo e tutti hanno in comune la stessa ossessione: mettere alla prova i sentimenti davanti a un pubblico.

MP Pensa che questo tipo di reality possa produrre, sul pubblico di oggi, un effetto analogo a quello che il *Così fan tutte* ebbe sul pubblico del Settecento?

RC Il mio compito, come regista, non è cercare un'equivalenza storica, ma rendere il materiale vivo e pertinente per chi lo guarda oggi. Gli esseri umani, in fondo, non sono cambiati: provano le stesse emozioni, le stesse fragilità. È cambiato il mondo intorno a noi, il modo in cui ci rapportiamo, le forme sociali e mediatiche dell'amore, della gelosia, della vergogna. In questo caso la chiave del reality televisivo mi è sembrata una via interessante: vedremo se funziona.

MP D'altronde *Così fan tutte*, più ancora delle *Nozze di Figaro*, è costruita non tanto su un intreccio articolato, ma su un'unica grande situazione che si sviluppa davanti ai nostri occhi.

RC Non è tanto una trama quanto un processo. Vediamo i personaggi scoprirsi, mettersi alla prova, affrontare le proprie contraddizioni. È un'osservazione diretta, quasi "dal vivo", dei meccanismi dell'amore. Nel nostro spettacolo mostriamo anche il dietro le quinte del programma, alternando ciò che accade in scena e ciò che avviene fuori campo.

MP Quindi Don Alfonso e Despina non sono solo manipolatori, ma partecipano emotivamente al processo.

RC Avremmo potuto interpretarli come due personaggi amareggiati e arrabbiati con la vita, ma non è la nostra lettura. Non sono solo figure ciniche che si divertono a distruggere la vita dei giovani; li osservano, li commentano, ma a modo loro li aiutano. Se ha in mente come funzionano questi programmi, a volte i conduttori assumono quasi un ruolo da psicologi. Quindi *Così fan tutte* diventa anche un'opera sulla ricerca della propria identità, un percorso in cui i personaggi scoprono se stessi, proprio come accade in certi reality dove, al di là della manipolazione televisiva, qualcuno finisce davvero per capire qualcosa di sé. Ma non bisogna dimenticare che anche i conduttori televisivi hanno un indice di ascolto, e che forse più dei concorrenti hanno bisogno di piacere al pubblico: per questo sono disposti a mascherare la realtà dei propri sentimenti.

MP Come interpreta la chiusa dell'opera, "Fortunato l'uom che prende / Ogni cosa per buon verso"?

RC È un momento in cui il teatro rompe la quarta parete e si mette in contatto diretto con gli spettatori, li invita a riflettere su ciò che hanno appena visto e su come rispecchi la vita reale. Il teatro, dopotutto, è una forma effimera, una metafora della vita stessa: breve e irripetibile, solo che la vita è senza prove. In ogni spettacolo, anche in una commedia, il pubblico assiste a comportamenti umani, spesso estremi, che forse non vivrà mai in prima persona, ma nei quali si riconosce. È lo stesso meccanismo che nasce con il teatro greco: attraverso le azioni degli altri, lo spettatore apprende, vive per interposta persona. Ma, per quanto dolorose possano rivelarsi le esperienze dei quattro giovani amanti, non dobbiamo dimenticare che Mozart e Da Ponte si proponevano di scrivere una commedia. Questa, però, è basata su sentimenti reali – una sorta di Čechov *avant la lettre* – e dunque un coro finale sull'assurdità dell'amore e della vita non stona affatto, soprattutto nel momento cruciale in cui ogni produzione deve decidere in che modo esattamente far terminare la commedia...

— MATTIA PALMA

*Giornalista e Dramaturg, dirige la Rivista del Teatro alla Scala*



FOTOGRAFIA DI JAVIER DEL REAL

Paola Gardina, William Shimell, Anett Fritsch,  
 direzione di Sylvain Cambreling, regia di Michael Haneke,  
 Teatro Real, Madrid, 2013

Le geometrie variabili del *Così fan tutte*, a lungo intese come farsa frivola tutta inganni e travestimenti, nel nostro secolo stanno scoprendo il loro volto più spietato, che forse non sarebbe dispiaciuto nemmeno a Da Ponte. I *Funny Games* di Michael Haneke si ritrovano anche nella lettura del suo *Così* di Madrid (2013), dove il dramma giocoso diventa dramma borghese postmoderno, in un gioco teatrale che maschera una gelida realtà di alienazione: tutti presenti sulla scena sin dall'inizio, i protagonisti, a suggerire una complicità diffusa, un esperimento psicologico più che una burla. In questo modo il gioco amoroso si trasforma in rituale sadomasochistico che, anziché nella riconciliazione, sfocia nella repulsione. Le relazioni sono, in definitiva, giochi di potere che sfuggono di mano? Così la pensa anche Claus Guth (Salisburgo 2009, allestimento poi ripreso dalla Scala), che ambienta la vicenda in una villa razionalista con una scala che collega i piani superiori. I travestimenti sono ridotti al minimo: bastano due maschere africane e i piedi nudi per i due finti albanesi, una mascherina chirurgica per la Despina "dottore" e un paio di occhiali per la Despina "notaio". Don Alfonso è rappresentato invece come un oscuro manipolatore, capace di controllare i personaggi come burattini, guidandoli oltre i limiti della loro coscienza. Alla fine, le due coppie si ritrovano smarrite, sospese tra emozioni contrastanti, in un deserto emotivo senza ritorno. Anagraficamente interessante la lettura di Dmitri Tcherniakov

(Aix-en-Provence, 2023), che invece di rappresentare due coppie di giovani sceglie cinquantenni scambisti in un albergo di lusso: in scena non c'è più il percorso di iniziazione all'età adulta, ma la disillusione dell'età matura (le scene di travestimento sono quindi atti deliberati, consapevolmente praticati per ritrovare un brivido erotico ormai perduto). Ed è un'aperta critica al maschilismo quella compiuta nel 2018 a Zurigo, in una produzione che Kirill Serebrennikov ha dovuto costruire con enormi difficoltà, mentre si trovava agli arresti domiciliari a Mosca. Il suo messaggio è passato comunque forte e chiaro: in un mondo dominato dal potere maschile, il laboratorio psicologico d'apontiano presenta contaminazioni di cui non possiamo non tenere conto nel valutare i comportamenti femminili. E le conclusioni le trae Don Alfonso, scrivendo sulla parete "Così fan tutti". Tatjana Gürbaca (Praga, 2022) si spinge oltre: Fiordiligi e Dorabella non vengono sedotte e portate subdolamente all'infedeltà, ma sottomesse con la forza grazie all'aiuto sadico ed entusiasta di Don Alfonso. Ferrando e Guglielmo accerchiano le loro prede, le affrontano, le stratonano, le usano a piacimento. Più che un raggio, un'aggressione in piena regola.

— LUCA BACCOLINI

Giornalista, lavora per la redazione bolognese de *La Repubblica* e per il mensile *Classic Voice*

# COSÌ FAN TUTTE NEL MONDO



FOTOGRAFIA DI MONIKA RITERSHANS (2)



SOPRA  
 Direzione  
 di Thomas Hengelbrock,  
 regia di Dmitri Tcherniakov,  
 Festival di Aix-en-Provence,  
 2023



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO (2)



Direzione  
di Daniel Barenboim,  
regia di Claus Guth,  
Teatro alla Scala, 2014



FOTOGRAFIA DI JAVIER DEL REAL (2)



Direzione  
di Sylvain Cambreling,  
regia di Michael Haneke,  
Teatro Real, Madrid, 2013



фотографія от Зденек Сокол (9)



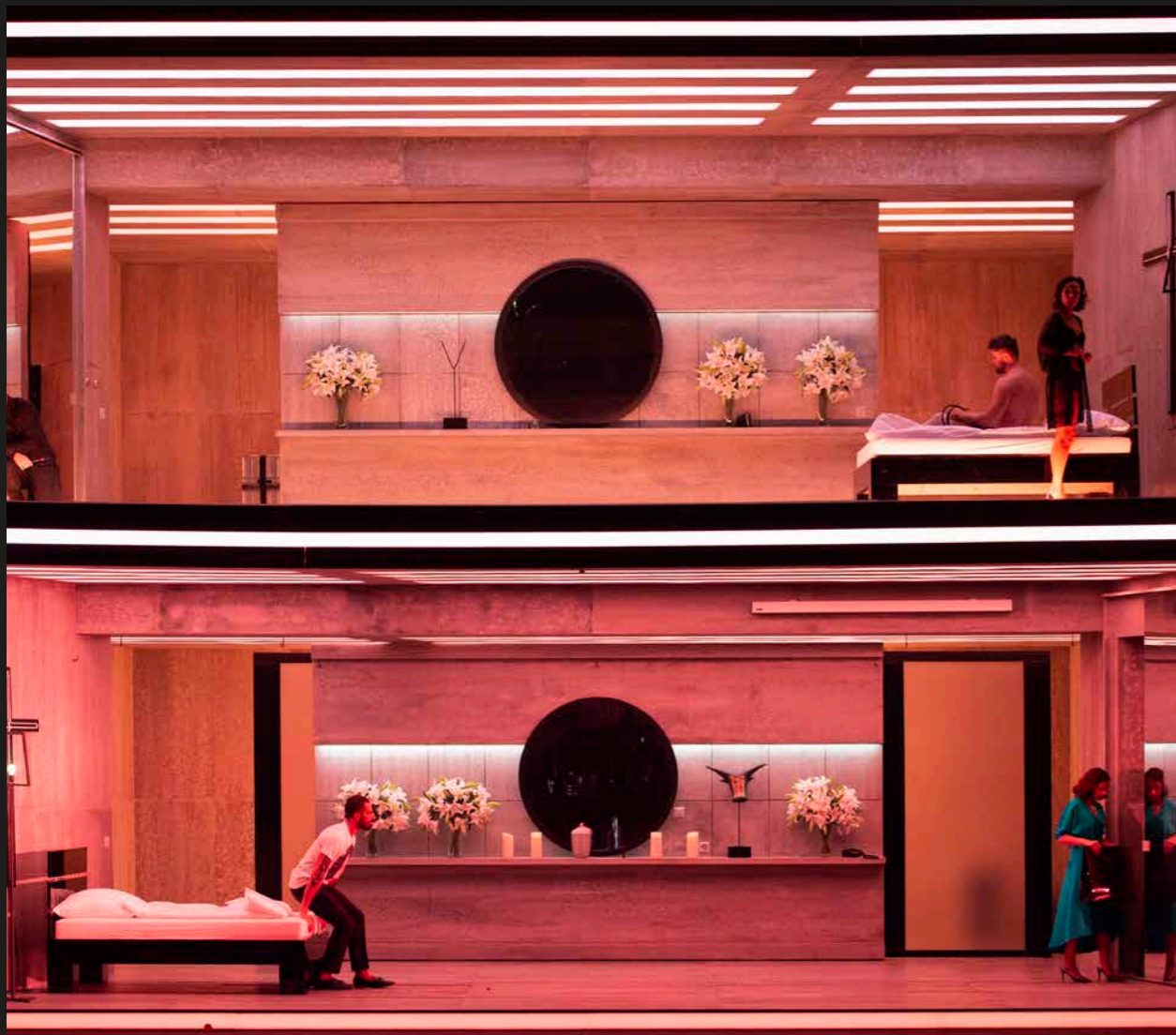
Direzione  
di Karsten Januschke,  
regia di Tatjana Gürbaca,  
Teatro Nazionale di Praga,  
2022



fotografia di Monika Rittershaus (2)



Direzione di Cornelius Meister,  
regia di Kirill Serebrennikov,  
Opernhaus Zürich, 2018



FOTOGRAFIA DI MOMIKA RITERSHANS

# COSÌ FAN TUTTE IN DISCO

Moltissime incisioni in disco e cd accompagnano l'ascolto del capolavoro mozartiano per la soddisfazione di tutti coloro che hanno per la trilogia Mozart - Da Ponte la più che scontata venerazione. E molti sono i cantanti che, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta, hanno preso parte ripetutamente a più di un cast discografico. La caratteristica che affligge parte delle produzioni del *Così fan tutte* è il fraintendimento della vicenda, che porta molti interpreti a forzare la sentimentalità in sentimentalismo, a calcare la mano su un *coté* settecentesco troppo lezioso che snatura la profondità espressiva di Mozart e Da Ponte. A questa a volte mancata comprensione dei caratteri dei personaggi (soprattutto quello di Despina) si riferiscono gran parte delle prime produzioni, peraltro forse le migliori dal punto di vista della concertazione e della personalità dei cantanti in gioco. Molto famosa è rimasta la registrazione con a capo Herbert von Karajan con la London Philharmonic, pubblicata nel 1954 e ristampata più volte. Un quintetto di voci di altissimo rango (Elisabeth Schwarzkopf, Nan Merriman, Rolando Panerai, Léopold Simoneau e Sesto Bruscantini) tiene testa alla volontà del direttore di far quasi primeggiare il lato orchestrale, con risultati peraltro meravigliosi. Di un anno più tardi è l'incisione della Decca con Böhm, Lisa Della Casa e Christa Ludwig nei panni delle sorelle innamorate e con Erich Kunz e Anton Dermota in quelli di Guglielmo e Ferrando. Nello stesso anno (non dimentichiamo di essere prossimi al bicentenario della nascita di Mozart) la Philips esce con un'edizione che di veramente pregevole ha la Fiordiligi di Teresa Stich-Randall. Del 1956 è invece una registrazione dal vivo effettuata alla Piccola Scala sotto la direzione di Guido Cantelli, dove brilla ancora la Fiordiligi della Schwarzkopf, accanto al

Ferrando di Luigi Alva, la Dorabella di Nan Merriman, la Despina di Graziella Sciutti, il Guglielmo di Rolando Panerai. Ancora Karl Böhm è protagonista di una edizione pubblicata dalla EMI nel 1962, dove questa volta la Schwarzkopf risente di una forma non più ottimale, ma in compenso la Dorabella di Christa Ludwig e il Ferrando di Alfredo Kraus alzano del tutto il livello dell'insieme. La bacchetta di Otto Klemperer conferisce al titolo un andamento piuttosto lento, che è stato sottolineato dalla maggior parte dei critici. Si nota però in questa incisione del 1971 la presenza di una splendida Margaret Price nel ruolo di Fiordiligi. Nel 1974 sia Georg Solti che Colin Davis firmano edizioni pregevoli per concezione generale e presenza di cantanti di spicco (Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Nicolai Gedda). James Levine (1982) sottolinea la teatralità dell'opera e ne rivela tutte le ambiguità che del resto dovrebbero essere al centro dell'attenzione di qualsiasi direttore, soprattutto ai nostri tempi. Barenboim (1989) offre una lettura profonda che si avvale tra gli altri della presenza di una coppia di voci perfette (Cuberli e Bartoli) nei ruoli di Fiordiligi e Dorabella. Versioni che si rifanno a una concezione filologica del fraseggio sono ad esempio quella di Mackerras (1993) e di René Jacobs (1998). In entrambi i casi si sottolineano qui nuovi aspetti che non fanno altro che indicare la sempre viva possibilità di rilettura del capolavoro mozartiano.

— LUCA CHIERICI

*Critico musicale per Radio Popolare dal 1978 al 2020 e per Il Corriere Musicale dal 2012, collabora alle riviste Musica e Classic Voice dalla fondazione*

Direzione di Cornelius Meister,  
regia di Kirill Serebrennikov,  
Opernhaus Zürich, 2018

Nicoletta Manni, *La Bella addormentata nel bosco*,  
coreografia di Rudolf Nureyev

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



# 02

## BALLETTO

INTERVISTA  
A FRÉDÉRIC OLIVIERI  
Esercizi di stile  
38

# ESERCIZI DI STILE

Intervista a Frédéric Olivieri  
di Carla Vigevani

Già con gli ultimi titoli della Stagione in corso, la Compagnia ha potuto mostrare la sua versatilità stilistica e interpretativa: il *Trittico Lander/Kylian/Béjart* ha coinvolto danzatori e pubblico in un viaggio tecnico e artistico nella creatività di tre maestri del Novecento con capolavori di diverse epoche e stili, un viaggio che prosegue con *Serata William Forsythe – The Blake Works*, che nel 2023 ha visto il Corpo di Ballo scaligero diventare parte dello sviluppo creativo del grande coreografo. A dicembre il sipario si aprirà su una nuova Stagione; il Direttore Frédéric Olivieri, che l'ha firmata e concepita, ci accompagna negli stili dei titoli in cartellone, nel linguaggio di ciascun autore, con cui i danzatori si misureranno e con cui parleranno agli spettatori.

CV A sei anni dalle precedenti rappresentazioni, sarà *La Bella addormentata* di Nureyev ad aprire la nuova Stagione...

FO È il balletto per eccellenza, che una compagnia come la nostra deve assolutamente presentare e rappresentare, perché permette di mostrare al meglio la

Il Direttore del Ballo scaligero ci porta dentro la nuova Stagione in un percorso che unisce repertorio e contemporaneità, maestri e nuove firme che metteranno in risalto la tecnica, la versatilità e la vitalità della Compagnia

qualità accademica, la danza classica pura. La versione di Nureyev, che ha debuttato nel 1966 proprio alla Scala, è difficile e ricca, con scene e costumi meravigliosi, creati da Franca Squarciapino appositamente per la Scala nel 1993. Più che di coreografia parliamo di spettacolo a tutto tondo, parte importante della nostra storia e segno distintivo dell'attitudine della nostra Compagnia al grande repertorio: non poteva che essere una produzione completa e magnifica come questa ad aprire la Stagione.

CV In che modo una compagnia deve essere pronta per affrontare questa produzione? Il linguaggio è accademico, ma la firma di Nureyev emerge chiaramente.

FO In questo genere di balletti – soprattutto la *Bella* ma penso anche al *Lago* – sono necessari un lavoro di preparazione e una concentrazione speciale, per creare la qualità dell'insieme, evidente fin dal Prologo, con le fate e tutte le ventuno ballerine attorno, che devono essere perfettamente insieme nella qualità accademica più pura. C'è poi un lato narrativo su cui

FOTOGRAFIA DI KAROLINA KUROS



Svetlana Lunkina, Harrison James, *Alice's Adventures in Wonderland*, coreografia di Christopher Wheeldon  
© National Ballet of Canada



FOTOGRAFIA DI BILL COOPER

Melissa Hamilton, Brian Maloney, *Chroma*,  
coreografia di Wayne McGregor  
© Royal Ballet and Opera

lavorare: la nascita di Aurora, la maledizione di Carabosse, l'incontro con i principi, il fuso... e un lato "sognante", con la visione di Aurora, suscitata nel Principe Désiré dalla Fata dei Lillà, e il quadro delle Driadi, di grande difficoltà per l'ensemble femminile. Nel *divertissement* del terzo atto brillano le qualità di tutta la Compagnia: nella sarabanda, una danza storica, lenta e precisa, elegante e nobile che in questa versione è molto articolata; subito dopo nella polacca, una danza brillante, di ritmo; naturalmente nelle variazioni, dall'Uccello blu al Gatto con gli stivali, al Passo a cinque... Nella *Bella* convivono il balletto del racconto, il balletto della visione e il balletto del *divertissement*, cioè del virtuosismo puro. Il segno di Nureyev è nella musicalità: nelle sue coreografie riesce a inanellare in modo dinamico una dovizia di passi su tempi ridotti, ma allo stesso tempo sa sviluppare i momenti più lirici e delicati, di grande suggestione, creando soprattutto per gli uomini occasioni di altissima prova tecnica.

CV Marzo porterà alla Scala un trittico di lavori mai visti prima sul nostro palcoscenico e due coreografi che entrano nel repertorio scaligero per la prima volta.

FO Il primo titolo è una novità ma nel segno della continuità, con la firma di Wayne McGregor: la collaborazione che avevo instaurato in passato è proseguita nel tempo; già in questa mia prima stagione ho voluto invitarlo nuovamente, con uno dei suoi pezzi più rappresentativi, *Chroma*, mai presentato in Italia, che vent'anni fa gli è valso la nomina a coreografo residente del Royal Ballet.

CV Qual è la particolarità di questa produzione rispetto ai lavori di McGregor già interpretati dal Balletto della Scala?

FO Qui siamo nel virtuosismo puro. In *Chroma* si vede "in purezza" il suo linguaggio coreografico senza orpelli, quasi senza scene, i costumi sono al minimo; si apprezzano la visione, i movimenti, le direzioni, l'intreccio di passi a tre, a due, a quattro, con una base che è classica, ma dalla quale si ristrutturava tutto, verso l'estremo delle posizioni e della velocità.

CV Entra per la prima volta nei programmi del Ballo il nome di Jean-Christophe Maillot e la sua visione artistica, con una prima nazionale.

FO *Dov'è la luna* è un balletto che apprezzo molto perché ha un linguaggio contemporaneo, ma sempre di base classica, perché questa è la formazione di Maillot. Ha una parte poetica e delicata e una parte più energetica, nel ritmo e nei movimenti, che si fanno secchi e bruschi. C'è un importante impegno dell'ensemble e un passo a due iniziale, che diventa un passo

**“Nella *Bella addormentata* convivono il balletto del racconto, il balletto della visione e il balletto del virtuosismo puro”**

a tre davvero lirico, di ricerca di bellezza, perfezione, luce. Secondo me è uno dei suoi balletti più rappresentativi, al di là dei suoi tanti lavori narrativi: fa emergere la sua capacità di creare un movimento lirico, dolce e un movimento a terra, potente, brusco, forte, quasi violento, intrecciandoli con sapienza.

CV Chiude il trittico *Minus 16* di Ohad Naharin: per la prima volta i nostri ballerini incontreranno questo grandissimo autore con la sua cifra assolutamente unica e riconoscibile.

FO Questo lavoro è esplosivo, trasporterà da subito il pubblico in un'altra dimensione e dentro la genialità di Naharin. E trasporterà in un'altra dimensione anche la Compagnia, che dovrà entrare nelle basi del suo stile; infatti, come per le altre compagnie, anche alla Scala sono previsti workshop e lezioni specifiche. Difficile definire la coreografia di Naharin, perché è originale, potente, vera e chiara, va vista e vissuta dal vivo; come danzatore devi entrare in te stesso, dimenticarti il resto, non pensare di ballare per un pubblico, ma pensare al tuo essere, individualmente e all'interno di un gruppo. La forza di questo balletto, secondo me, è la forza del palcoscenico e del gruppo, ed è questa forza che poi si espande e si sprigiona verso il pubblico.

CV La novità a serata intera è *Alice's Adventures in Wonderland* di Christopher Wheeldon, definita quasi "un classico dei nostri giorni".

**“Non c’è filtro nei pezzi di Bausch. Se uno vuole urlare, urla; urla col corpo. E questo balletto è un lavoro di istinto, direi quasi animalesco”**

FO La Compagnia porterà in scena per la prima volta in Italia questa produzione, che è perfetta per un teatro come la Scala. Wheeldon ha una straordinaria abilità e originalità nel coinvolgere e anche divertire, in un balletto narrativo moderno. Ha una visione globale del balletto, come struttura e come ricchezza di allestimento; in tre atti, richiede un organico che non tutte le compagnie possono permettersi, pieno di ruoli e di stili molto diversi fra loro, adattissimi alla versatilità e alla preparazione dei nostri artisti. Wheeldon ha creato molti balletti astratti, ma da anni si dedica a balletti di racconto e lo fa davvero bene. Qui abbraccia tutti gli stili, dal classico al contemporaneo, alle danze tradizionali, fino al tip-tap e al musical. Come Alice nelle sue avventure incontra tanti mondi e tanti personaggi, qui c’è uno stile per ogni situazione e per lo sviluppo del racconto.

CV Quindi ciascun personaggio ha una caratterizzazione anche stilistica?

FO Wheeldon ha questa capacità di definire immediatamente i personaggi attraverso un diverso stile di danza, con una scelta di costumi che li caratterizza e contribuisce a connotarne il movimento. Per esempio, al Cappellaio Matto fa danzare il tip-tap, per presentare l’originalità, la follia e l’enfasi di questo personaggio, che deve essere libero oltre la danza “normale”. C’è un richiamo all’Adagio della rosa, in una delle scene più rappresentative, ironica ma complessa, soprattutto per la ballerina (la Regina di cuori) con i suoi quattro strani “cavalieri”. Le scene di racconto sono quasi teatrali, con tanta mimica, non

pantomima perché siamo in un linguaggio moderno. Però le punte ci sono. Ha creato due mondi: comincia con scene tradizionali, linguaggio narrativo, e quando si entra nel Paese delle Meraviglie tutto cambia. Tutto impatta sul movimento, effetti, cambi di scena, costumi, la musica, creata ad hoc da Joby Talbot... e c’è la danza, di stili diversi ma uniti in una visione organica. E i danzatori devono essere pronti a convivere con una costruzione teatrale che interagisce e ha la stessa importanza della parte coreografica. Entreranno in un mondo molto complesso, di una complessità integrata. È davvero la prima volta che affrontiamo un balletto di questo tipo.

CV Con *Don Chisciotte* la Compagnia torna nella sua “comfort zone” con uno dei balletti più rappresentati e rappresentativi del repertorio scaligero.

FO Il nostro *Don Chisciotte*, nella versione Nureyev, è un balletto che abbiamo in repertorio da tanti anni e che presentiamo regolarmente, perché è uno dei grandi balletti dove trionfano il classico e il virtuosismo. Inoltre è un balletto di felicità, per il pubblico e per i ballerini. Ci sono i caldi colori della Spagna tra danze di gitani, fandango, matadores, mulini a vento e c’è la purezza nel giardino delle Driadi, vero atto bianco ispirato all’originale di Marius Petipa. Come nel *Jardin animé* del *Corsaro*, questi quadri permettono alla Compagnia di valorizzare la qualità classica accademica, per poi mostrarsi spumeggiante nelle varie danze di sapore folklorico; c’è un notevole impegno anche nelle parti più teatrali: *Don Chisciotte*, *Sancho Panza* e *Gamache* sono personaggi chiave per lo sviluppo del balletto e devono avere anche loro il giusto ritmo, la giusta credibilità, essere convincenti senza cadere nella macchietta, seguendo la musicalità di Nureyev, che dà uno sprint notevole.

CV Anche con *Giselle* la Scala ha girato il mondo, scelta per la sua perfetta struttura, esemplare del nostro repertorio, della versatilità degli artisti scaligeri tra un primo atto luminoso e gioioso e un secondo atto tetro e sospeso.

FO Ogni volta, a ogni interpretazione, *Giselle* acquista nuova vita e dà nuove emozioni. Penso che la Scala sia fortunata ad avere questa versione curata dalla grande Yvette Chauviré, perché è coerente, musicale e per me rappresenta bene l’idea di come poteva essere *Giselle* e di come deve essere oggi. Ho lavorato poco con Chauviré, perché ero appena entrato nel Corpo di ballo dell’Opéra, ma l’ho vista in prova con giovani solisti poi diventati *étoiles*: con due parole, veramente due, riusciva a far cambiare in modo immediato la qualità della ballerina, su una camminata, su un *piqué arabesque* o una variazione. Questa è la capacità dei grandi artisti, non hanno bisogno di spiegare.

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



*Don Chisciotte*, coreografia di Rudolf Nureyev



FOTOGRAFIA DI ULL WEIS

*Le Sacre du printemps*,  
coreografia di Pina Bausch  
© Pina Bausch Foundation

cv La Stagione si chiuderà con un dittico straordinario: apollineo e dionisiaco convivranno nel segno di Stravinskij con *Apollo* di Balanchine e il debutto scaligero della *Sagra* di Pina Bausch.

fo Sono estremamente orgoglioso di questa serata, perché unisce due pietre miliari della storia della danza e del balletto; ancora più felice perché finalmente siamo riusciti ad avere la *Sagra* di Pina Bausch che entra nel repertorio della Compagnia e presentarla alla Scala, accanto ad *Apollo*, che pure fa parte della storia del balletto e dell'immaginario di ballerini, studiosi e appassionati.

cv Il Balletto della Scala ha in repertorio numerosi lavori di Balanchine e ne conosce le peculiarità stilistiche. C'è a suo avviso una specifica consapevolezza che deve avere chi danza *Apollo*?

fo *Apollo* è un ruolo pieno di trappole, che superi attraverso la tecnica e la coreografia. Sono la tecnica e la coreografia che ti fanno diventare *Apollo*. In sala ballo si lavora in questo senso. E lo stesso dicasi per le tre Muse: si può programmare questo balletto quando ci sono gli elementi giusti per farlo, se hai interpreti che hanno stile e linee adatte e che possiedono la giusta tecnica. In questa ripresa presentiamo *Apollo* con il prologo, cioè nella versione intera che da anni non facciamo, ma la scena è molto pura, così come i costumi. La variazione di *Apollo* per me è un capolavoro. La musica, che ricordiamo fu creata per questo balletto, sostiene questo assolo, e sostiene il ballerino fino alla difficoltà tecnica di fine variazione, con una rischiosissima *pirouette* che termina con *Apollo* quasi seduto, e subito dopo c'è un passo a due molto difficile. Devi essere pronto, e forte, e puro.

cv In *Apollo*, coreografia e musica nascono insieme. Anche per *Sacre* la musica è nata per una coreografia, quella di Nijinskij. Tra le molte letture coreografiche spicca per potenza quella di Pina Bausch.

fo Per la prima volta i ballerini scaligeri entreranno nel suo mondo creativo, veramente un mondo nuovo. Presentare questo balletto è un evento molto importante: i nostri artisti sono aperti e disponibili, ma non vengono dalla tradizione del Tanztheater e dovranno immergersi nella sua essenza, che secondo me è la libertà dell'espressione. Se uno vuole esprimere qualcosa ballando lo fa così: non c'è filtro nei pezzi di Bausch. Se uno vuole urlare, urla; urla col corpo. E questo balletto è un lavoro di istinto, direi quasi animalesco. Assistere dal vivo a questa produzione sarà di profondo impatto per tutti: un'esperienza per la quale bisogna aprire tutti i pori e assorbire.

cv Questo viaggio passa anche attraverso il Gala

Fracchi: nel 2026 si celebrano i novant'anni dalla sua nascita e i cinque anni dalla sua scomparsa. Per l'occasione avremo due date e attingeremo dal suo repertorio immenso, impressionante per quantità e varietà di stili. Omaggiare una *étoile* come Carla Fracchi cosa comporta? È pensabile riportare in scena lo stile interpretativo di una artista?

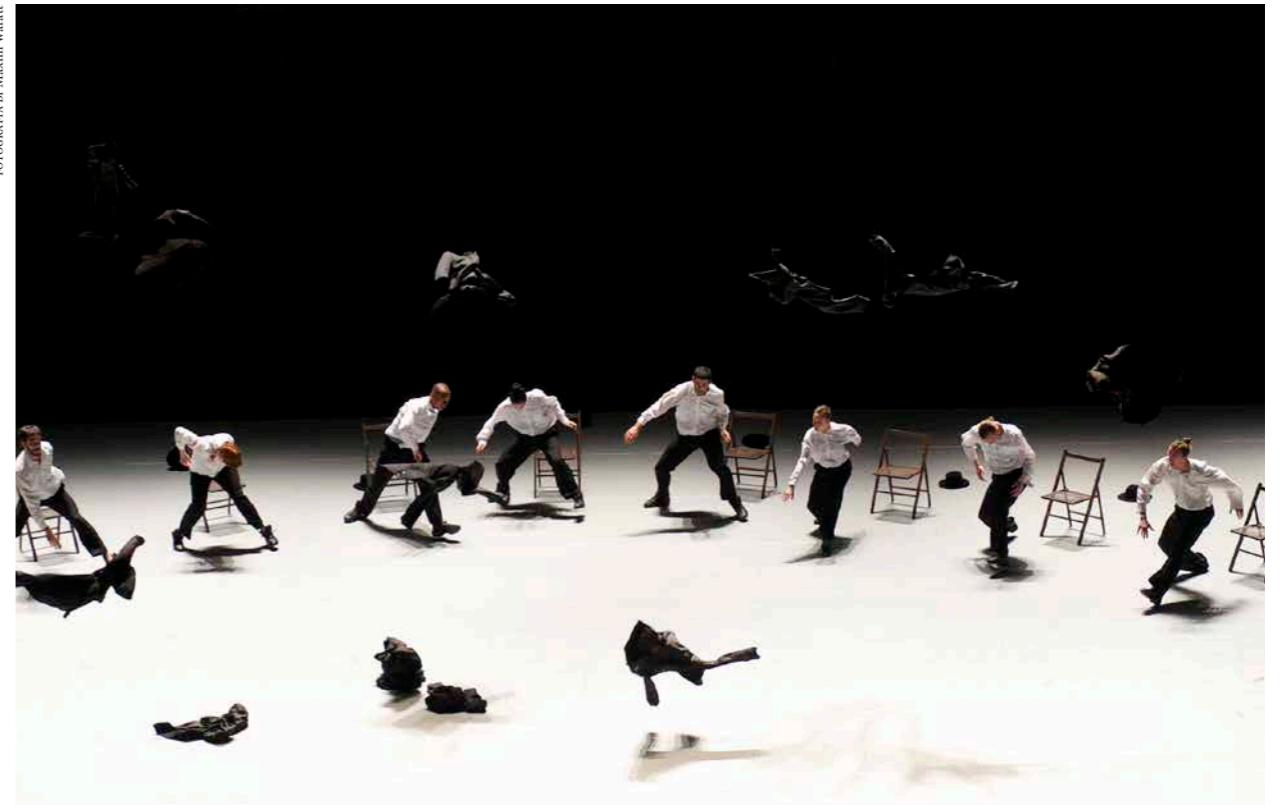
fo Non si tratta di una rievocazione, non si può entrare nel suo stile e non si può essere come lei. Perché? Perché era unica. Si può e si deve cercare di imparare, attraverso i balletti che lei ha interpretato e i ruoli che lei ha segnato con la sua artisticità. Copiare non funziona. Ha senso semmai acquisire un po' della sua eredità, di quanto ci ha lasciato, del suo modo di interpretare che è diventato e sempre sarà, come in *Giselle*, un punto di riferimento per tutti.

— CARLA VIGEVANI



FOTOGRAFIA DI Brescia e Amisano

*Giselle*, coreografia di  
Jean Coralli e Jules Perrot  
ripresa da Yvette Chauviré



FOTOGRAFIA DI Maxim Warat

*Minus 16*, coreografia di  
Ohad Naharin,  
© Batsheva Dance Company



# 03

## CONCERTI

INTERVISTA  
A LISA BATIASHVILI  
L'eterna scoperta  
di Beethoven

51



# L'ETERNA SCOPERTA DI BEETHOVEN

**Intervista a Lisa Batiashvili  
di Luisa Sclocchis**

**Lisa Batiashvili torna alla Scala con Barenboim e la Filarmonica per inaugurare la nuova Stagione Sinfonica. In programma il Concerto di Beethoven, che la accompagna fin dagli inizi della sua carriera**

Sguardo intenso, solare e vivace. Lisa Batiashvili, virtuosa del violino di origini georgiane, incanta. Suono caldo e rotondo. Eleganza interpretativa ed espressività. Riferimento dell'odierno panorama violinistico internazionale, Batiashvili si esibisce regolarmente con blasonate compagini orchestrali tra cui Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Wiener Philharmoniker, New York Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Staatskapelle Dresden e Boston Symphony Orchestra. Ospite del Teatro alla Scala il 17, 20 e 22 novembre, sarà interprete del *Concerto in re maggiore* op. 61 per violino e orchestra di Ludwig van Beethoven, insieme a Daniel Barenboim e alla Filarmonica della Scala.

LS Partiamo dal *Concerto per violino* di Beethoven, un caposaldo del repertorio violinistico che immaginiamo la accompagni fin dagli albori della sua carriera. Come è cambiata, negli anni, la sua visione di queste celebri pagine?

LB Certo, si tratta di un concerto che ho suonato

con orchestre di ogni sorta e dimensioni, e con direttori meravigliosi, ognuno con un suo differente approccio. L'ho eseguito anche con il Maestro Barenboim in occasione dello "Staatsoper für Alle", un concerto all'aperto che si tiene a Berlino in estate davanti a 50.000 persone. Il *Concerto* di Beethoven mi ha accompagnata in tutto il mondo e nei miei debutti più importanti. Ma ci sono cose che cambiano e, a volte, mi sorprendo anch'io. Come può avvenire, a seconda del direttore, per la scelta dei tempi. Così cerco di adattarmi alle diverse interpretazioni. Ma in generale il sentimento, "l'anima" di questo concerto, l'approccio al fraseggio e all'articolazione, per me rimangono sempre gli stessi.

LS Potremmo definirlo un concerto d'elezione, quindi. Eseguito, come accennava, con diversi direttori. Cosa le ha lasciato ognuna di queste esperienze?

LB Alcune mi hanno dato una visione "d'insieme", simile a quella di un brano sinfonico. Mentre altre un approfondimento dell'articolazione, dei colori e del

dialogo tra il violino solista, gli strumenti solisti in orchestra e l'orchestra stessa. C'è sempre da imparare qualcosa di diverso e molto dipende dalle persone con cui si sta lavorando. Penso che, per quanto riguarda il *Concerto* di Beethoven, tra vent'anni sarò ancora in fase di apprendimento. Perché con un capolavoro come questo imparare non è mai noioso, c'è sempre qualcosa di nuovo da scoprire. Qualcosa che serve anche per motivarmi e non cadere mai nella routine.

LS Parliamo di cadenze: nel 2022, sempre a novembre, sempre interprete del *Concerto* di Beethoven, qui al Piermarini con Antonio Pappano e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la cadenza fu quella più "tradizionale" di Fritz Kreisler. Ma altri virtuosi come Joseph Joachim, Ferdinand David e Henri Vieuxtemps ne hanno scritte di proprie... Cosa dobbiamo aspettarci questa volta?

LB È una buona domanda, perché ultimamente suono sempre più spesso la cadenza di Alfred Schnittke, che forse è un po' "scioccante", ma che trovo sia fantastica, più contemporanea. Sarebbe la mia prima opzione ma non sono ancora sicura che la suonerò, ci sto pensando e dovrò parlarne col Maestro Barenboim. Penso però che, a seconda della cadenza prescelta, l'approccio e l'intera prospettiva del concerto possano addirittura cambiare.

LS Tra i concerti per violino che un solista esegue più spesso ci sono quelli di Beethoven, ma anche Čajkovskij, Brahms, Mendelssohn, Schumann e Sibelius, certamente più noti di Wieniawski, Dvořák, Prokof'ev... In quali di queste scritture violinistiche si sente più a suo agio?

LB In realtà cerco sempre di "sentirmi a casa", qualsiasi pezzo stia suonando. Però, certamente, a volte è la natura a guidarci verso alcune scelte particolari, ci sono cose che il nostro intuito ci fa sentire maggiormente di altre. E in questo senso credo che il *Concerto* di Sibelius sia stato la mia "casa". Lo sono stati anche quelli di Prokof'ev e Šostakovič, e a volte anche Beethoven mi fa sentire "a casa".

LS Nel novembre 2014 inaugurava la stagione della Filarmonica della Scala con Barenboim e il *Concerto per violino* di Čajkovskij... quali sensazioni ricorda?

LB È stata l'unica volta che ho suonato con quest'orchestra. Ma è un vero onore poter tornare a suonare con loro. Quanto alla Scala, è conosciuta prima di tutto per l'opera. E l'atmosfera, la tradizione e la storia del luogo ti fanno sentire come se tornassi

indietro nel tempo. Sono davvero felice di ritrovare il Maestro Barenboim, con cui ho collaborato intensamente in passato e che, purtroppo, non è stato molto bene negli ultimi anni. Abbiamo dovuto annullare alcuni concerti e mi è mancato molto suonare con lui. Insomma, suonare con lui insieme a una delle orchestre che più ama è un'occasione veramente speciale.

LS Restando sulla figura di Daniel Barenboim, qual è il suo rapporto con questo grande artista?

LB Lo ammiravo fin da bambina. Lo consideravo una leggenda vivente, una sorta di divinità. Un musicista che ha toccato, prima come pianista poi come direttore d'orchestra, un livello raramente raggiungibile. La sua musicalità è un universo a sé, ha le sue regole. Ogni volta che proviamo, anche il repertorio più consueto, pretende il massimo. E un direttore d'orchestra che ha eseguito molte composizioni innumerevoli volte e conserva la disciplina e il desiderio di ottenere il massimo è particolarmente degno di rispetto. È stato una delle figure musicali più importanti per me. Ricordo quando abbiamo registrato il *Concerto* di Čajkovskij, ma il "momento clou" è stato eseguire con lui Brahms, perché lo reputo il mio interprete brahmsiano preferito. Tutte queste sono state esperienze speciali, proprio come la sua amicizia. Sono stata molto fortunata.

LS È considerata una delle violiniste più interessanti del momento. Ma, guardando al passato, quando ha deciso che il violino sarebbe stato "per la vita"?

LB Ho iniziato quando avevo solo due anni. Mio padre è violinista e mia madre pianista. E per me è stato assolutamente naturale iniziare a suonare il violino. L'ho sempre desiderato e, in qualche modo, l'ho scelto come mio compagno. Un compagno che mi ha portata dalla Georgia alla Germania, dove ho potuto incontrare molte persone fantastiche. Oggi per me il violino non è solo lo strumento del mio lavoro, ma anche qualcosa che mi ha dato la possibilità di essere parte dell'aspetto migliore di questo nostro mondo un po' folle e turbolento. Perché tutti gli amici e i musicisti con cui lavoro e con cui sono in contatto sono persone che mi ispirano molto.

LS Suona un violino Guarneri del Gesù del 1739. Quali sono le caratteristiche di questo strumento?

LB La prima volta che l'ho suonato è stato nel laboratorio di un liutaio a New York nel 2014. La cosa davvero speciale è che aveva un suono molto potente, caldo e rotondo, ed era molto facile da suonare. Si tratta di uno strumento davvero gratificante. Non tutti i violini sono così "docili". Ha un suono che

"corre" molto, indipendentemente dal tipo di sala in cui si suoni. Che l'acustica sia secca o con molto riverbero, ha sempre una qualità timbrica tale da non dovermi preoccupare. Penso che l'importanza di avere un ottimo strumento sia proprio non dover pensare "Oh mio Dio, mi sentiranno?". Ecco, questo è probabilmente il 95% dei desideri di ogni violinista: avere un violino che dia sicurezza.

LS Infine, una curiosità: se dovesse descrivere le emozioni che prova poco prima di salire sul palco?

LB Sono cambiate molto nel corso degli anni, sia prima sia dopo il concerto. Ma di recente Yo-Yo Ma ha detto qualcosa che mi ha ispirato molto: "Poco prima di esibirmi penso di aver organizzato un party e invitato 2000 persone. Quindi sul palco, semplicemente, farò festa con loro". Un atteggiamento completamente diverso rispetto al nostro, sempre così serio. Perché mentalmente tendiamo a portare con noi le ore, le settimane e gli anni di lavoro, mentre sarebbe veramente importante lasciarsi andare. Ecco, penso che in un mondo ideale dovrei... essere impaziente di divertirmi sul palco!

— LUISA SCLOCCHIS

*Giornalista professionista, musicologa, critica musicale e musicista. Collabora regolarmente con le riviste Amadeus, Suonare news e con il canale radiofonico Rete Due – RSI Radiotelevisione svizzera di lingua italiana*

# Da non perdere

3 NOVEMBRE, ORE 20

## MANFRED HONECK

Per il suo ritorno al Teatro alla Scala, Manfred Honeck propone con la Filarmonica un programma vario e raffinato, a partire dall'ouverture della *Fledermaus* di Johann Strauss, seguita dal *Concerto in sol* di Maurice Ravel con Benjamin Grosvenor al pianoforte. Nella seconda parte la *Decima Sinfonia* di Šostakovič.

6 NOVEMBRE, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa della *Serata William Forsythe / The Blake Works*, Elisa Guzzo Vaccarino incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "La coreografia è l'eccezione".

8 NOVEMBRE, ORE 15:30

## INCONTRO DI STUDIO

In occasione dell'Inaugurazione della Stagione 2025/2026 la Scala organizza un incontro di studio su *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* moderato da Raffaele Mellace dal titolo "La donna e la storia: un'inquietante tragedia satirica". Partecipano Paolo Nori, Franco Pulcini e Anna Giust. Attesa la partecipazione di Riccardo Chailly.

9 NOVEMBRE, ORE 20

## ERWIN SCHROTT

Per la Stagione dei Recital di canto il basso-baritono uruguayano Erwin Schrott esegue brani di Cesti, Caccini, Mozart, Wagner, Liszt, Ibert, Rachmaninov e Tosti, con Alessandro Amoretti al pianoforte.

16 NOVEMBRE, ORE 11

## CONCERTO DA CAMERA

I professori dell'Orchestra del Teatro alla Scala, per il ciclo di concerti da camera nel Ridotto dei Palchi, eseguono il *Quintetto in fa min.* op. 34 per pianoforte e archi di Brahms e il *Quintetto in mi bem. magg.* op. 44 per pianoforte e archi di Schumann.

16 NOVEMBRE, ORE 20

## LES INDES GALANTES

Leonardo García Alarcón dirige l'ensemble Cappella Mediterranea nell'opéra-ballet di Jean-Philippe Rameau *Les Indes galantes*.

19 NOVEMBRE, ORE 18

## PRIMA DELLE PRIME

In attesa di *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* che inaugurerà la nuova Stagione, Franco Pulcini incontra il pubblico nel Ridotto dei Palchi con una conferenza a cura degli Amici della Scala dal titolo "Un clamoroso caso di censura". Partecipa il Maestro Riccardo Chailly.

24 NOVEMBRE, ORE 20

## ROBERT TREVIÑO

Il direttore statunitense Robert Treviño dirige la Filarmonica della Scala in un concerto benefico a favore della Fondazione Veronesi. In programma *Cuban Overture* di George Gershwin, *Rapsodia su un tema di Paganini* op. 43 di Sergej Rachmaninov con il pianista Arsenii Moon e *Quadri da un'esposizione* di Modest Musorgskij.

# Mostre a Milano

FINO AL 25 GENNAIO 2026

## GAM PELLIZZA DA VOLPEDO. I CAPOLAVORI

La mostra "Pellizza da Volpedo. I capolavori", allestita alla GAM – Galleria d'Arte Moderna di Milano, è curata da Aurora Scotti e Paola Zatti. Compongono il percorso quaranta opere tra dipinti e disegni provenienti da collezioni pubbliche e private italiane e straniere, e un numero molto significativo di capolavori, considerando la breve vita dell'artista, morto a soli 39 anni. Articolata nelle cinque sale al pianoterra della Villa Reale riservate alle mostre temporanee di GAM e nella sala del Quarto Stato al primo piano del Museo, l'esposizione documenta l'intero percorso dell'artista, dalla formazione, avvenuta nei confini di un realismo che soprattutto nella ritrattistica Pellizza riuscì a interpretare con carattere e sicurezza, alla grande avventura divisionista, in una riflessione condivisa con gli altri grandi interpreti (da Previati a Grubicy, da Segantini a Morbelli) e sperimentatori di una tecnica destinata a imprimere un segno profondo nella generazione successiva, in particolare nell'avanguardia futurista. Il ritorno del Quarto Stato alla GAM, nel luglio 2022, dopo un periodo di esposizione al Museo del Novecento, è stata l'occasione per riflettere sul valore complessivo di Pellizza da Volpedo nell'ambito dell'esperienza divisionista, anche grazie alla possibilità di un confronto diretto, nelle sale del Museo, con alcuni capolavori assoluti della sua epoca, in particolare le grandi rappresentazioni di Gaetano Previati e Giovanni Segantini. Un confronto che spazia anche oltre la sperimentazione della tecnica pittorica, documentando i soggetti più tipici della pittura a cavallo tra i due secoli, da quelli legati al realismo sociale alle complesse tematiche ispirate dalle riflessioni di influenza simbolista.

Giuseppe Pellizza da Volpedo,  
*Il morticino o Fiore reciso*, 1896–1902



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

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

Con oltre 20 titoli tra opere e balletti e numerosi cicli di concerti, la Stagione 2025/2026 del Teatro alla Scala offre centinaia di serate all'insegna della grande musica, della danza e dell'arte del canto. Una ricchissima offerta tra cui potrete scegliere – grazie alle nuove e duttili formule Carnet – gli spettacoli e le date di vostro maggior gradimento. Una soluzione ideale dunque per rispondere a chi cerca titoli specifici o deve pianificare in anticipo le sue prossime serate scaligere, ad esempio in caso di trasferta.

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

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

Chi volesse combinare per esempio **tre opere o tre balletti**, avrà la scelta fra tutti i titoli della Stagione (da gennaio a maggio 2026). Dal 15 gennaio 2026 saranno prenotabili anche i titoli della seconda metà di Stagione (da giugno a novembre 2026).

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

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

## Carnet Opera e Balletto (minimo 3 spettacoli)

GENNAIO – MAGGIO (già disponibili)

Opera *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (repliche)

Opera *Götterdämmerung*

Opera *Turandot*

Opera *Pelléas et Mélisande*

Opera *Nabucodonosor*

Balletto *La Bella addormentata* (recite gennaio)

Balletto *McGregor / Maillot / Naharin*

Balletto *Alice's Adventures in Wonderland*

GIUGNO – NOVEMBRE (disponibili dal 15/01/2026)

Opera *Carmen*

Opera *Lucia di Lammermoor*

Opera *L'elisir d'amore*

Opera *La traviata*

Opera *Faust*

Balletto *Don Chisciotte*

Balletto *Giselle*

Balletto *Balanchine / Bausch / Stravinskij*



## RUBRICHE

NOTE D'ARCHIVIO  
Fotografare Mozart  
58

TEATRO ALLA MODA  
Reality Settecenteschi  
60

CROSSOVER  
Mozart e Modern Love  
64

LIBRI  
Due bacchette,  
due mondi  
66

DISCHI  
L'altra America  
di Treviño  
67

MEMORIE DELLA SCALA  
Le calde armonie  
di Mauro Pagano  
68

SCALIGERI  
Germana De Luca  
71

I tesori musicali dell'Archivio Storico Ricordi

## FOTOGRAFARE MOZART

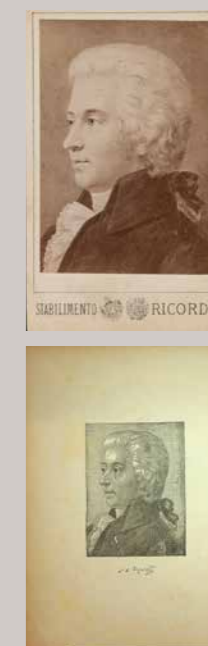
Nell'Archivio Storico Ricordi, immagini e documenti rivelano un inedito culto mozartiano: tra libretti, monumenti e fotografie ritoccate a mano, antesignane del “photoshoppare” moderno



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.

Durante il primo anno di liceo musicale, il nostro professore di storia della musica lasciò sgomenta l'intera aula proponendo un tema in classe dal titolo “Amore e Morte nel *Così fan tutte*”. Non so cosa scrissi, ricordo solo il trauma: che c'entravano i morti in un'opera così allegra come il terzo capolavoro della trilogia Mozart - Da Ponte? Al contrario delle protagoniste dell'opera, che già a quindici anni dovrebbero “far all'amor come assassine” e sapere “dove il diavolo ha la coda”, da buon quindicenne tonto non concepivo la possibilità di un lato oscuro dell'eros. Eppure, qualche indizio c'era: il libretto del *Così fan tutte* è intriso di morte, evocata o richiesta a gran voce dai protagonisti; e d'altro canto, al contrario delle *Nozze di Figaro* (una vera e propria “opera buffa”), il *Così* condivide l'appellativo di “dramma giocoso” solo col *Don Giovanni*, un'opera però ben più apertamente mortifera.

Sarà per questa intrinseca ambiguità se del *Così fan tutte* l'Archivio Storico Ricordi non conserva quasi nulla di rilevante, fatta eccezione forse per una copia del 1936 destinata al Ministero per la Stampa e la Propaganda per il vaglio (accettato in toto, peraltro) della censura fascista. Eppure, Casa Ricordi era una mozartiana della prima ora: lo testimoniano ossessive annotazioni entusiastiche di Giovanni Ricordi sul bordo di almeno quattro libretti a stampa e manoscritti del *Don Giovanni*, l'acquisto di una partitura manoscritta di inizio Ottocento delle *Nozze di Figaro*, la promozione della sua musica in giro per il mondo raccontata in decine di lettere, fino alla raccolta di ben sei fotografie a tema mozartiano. Anche queste, come il *Così fan tutte*, si può dire che abbiano a che fare con la morte: si tratta infatti di tre fotografie in formato cartolina di monumenti a Mozart, tra cui quello funebre al cimitero di Vienna, e altre tre foto di ritratti nello stile delle tipiche *cartes de visite* ottocentesche. Era consuetudine per l'editore ordinare fotografie da istituzioni estere e agenzie di stock per dare vita all'enorme apparato iconografico che animava le pubblicazioni musicali e non: erano in particolare le riviste come *Musica e musicisti* e *Ars et labor*, a cavallo tra Otto e Novecento, a essere particolarmente ricche di immagini. Ma il caso di Mozart è particolare per l'insistenza sull'aspetto funereo dell'immaginario legato al compositore, avviato già



nel 1842 quando Ricordi commissiona a Peter Lichtenthal una “Memoria scritta in occasione dell'inaugurazione del suo monumento a Salisburgo”. Fotografare ritratti e statue ha sempre un che di morboso, ma per Ricordi ricopiare una copia di una copia (la riproduzione di una foto di un quadro) più che una fotocopia ante litteram è un gesto d'amore. I supporti su cui si sono conservate tali fotografie (non solo mozartiane, il fondo fotografico dell'Archivio Ricordi conta circa 7000 esemplari) raccontano tutto del processo editoriale dietro alla creazione dell'immaginario visivo di un artista. Dopo aver ricevuto la fotografia “originale” del ritratto, si procedeva con una prima copia utilizzata per il processo che oggi chiameremmo “photoshoppare” e che all'epoca si traduceva in un lavoro certosino per scontornare la foto nel formato richiesto dalla pubblicazione (nel caso di Mozart, un *cliché* a tondino per ricordare la sua nascita nel 1756 in un numero di *Musica e musicisti*), utilizzando delle puntine metalliche per tenere ferma la foto sul supporto, pitturando poi di bianco la cornice a cerchio e infine fotografando il tutto per la pubblicazione. Per non buttare via niente, la stessa immagine poteva essere poi riutilizzata per ulteriori rimediazioni editoriali, come gli spartiti o le enciclopedie Ricordi. Nel loro essere forme d'arte di recupero del passato

(qualcuno direbbe di ritorno del rimosso), la storia dell'opera e la storia della fotografia condividono una particolare predilezione per la metanarrazione, dove ogni aria è una messa in posa e il tempo dell'azione si ferma. Non è un caso se Roland Barthes parlava proprio di “grana della voce” musicale e di fotografia come “ritorno del morto”, entrambe capaci di provocare indicibile *jouissance*. Per Ricordi, erano una questione d'amore e di morte.

— CARLO LANFOSSI  
Collaboratore scientifico dell'Archivio Storico Ricordi

SOPRA  
Dalla collezione fotografica dell'Archivio Storico Ricordi, due riproduzioni di un ritratto di Mozart, uno spartito canto e piano di inizio Novecento e una pagina di *Musica e musicisti* del gennaio 1904

# REALITY SETTECENTESCHI

Dai *bustier* di *Così fan tutte* ai panier di Dior: la nuova regia di Robert Carsen ci fa riflettere su come l'opera cerchi il presente, mentre la moda torna a indossare il passato



FOTOGRAFIE DI DIOR

Fino a qualche anno fa, nessuno avrebbe scritto che il costume operistico rispecchiava la realtà contemporanea più della moda. Lo si deve però fare oggi, cioè da quando Robert Carsen ci ha spiegato che *Temptation Island* è solo una versione più sciatta del *Così fan tutte* e ha vestito Fiordiligi e Dorabella come due concorrenti da reality, cioè con tutte le insegne dello stile pop del momento, che incidentalmente includono anche i *bustier* rigidi e steccati ispirati al Settecento originario della stesura del libretto – Lorenzo Da Ponte lo scrisse nell'anno della presa della Bastiglia, il 1789 – quando già in realtà i *panier* stavano cedendo alle *chemises à la reine*, cioè il genere d'abito leggero e vaporoso che Maria Antonietta indossa nel celebre ritratto di Élisabeth Vigée Le Brun e che gli osservatori e i giornali dell'epoca ritenevano scandaloso in quanto pressoché privo di struttura, cioè di quelle gabbie, impalcature, stecche che per centinaia di anni prima e oltre un secolo dopo, con il solo intervallo dei periodi Direttorio e Impero, il mondo occidentale ha ritenuto opportuno che le donne indossassero. Evidentemente anche le donne stesse, visto che le strade, da anni, si sono ripopolate di *bustier*, e che sulle passerelle più recenti, a partire da Dior ma con un affondo fortissimo, praticamente *full body*, anche nella collezione di un giovane in ascesa come Giuseppe Di Morabito, sono tornati ad affacciarsi non solo busti a corazza, ma i *panier*. Più "divertenti", certo, meno costrittivi degli originali, meno respingenti. Però, e senza dubbio, posticci, cioè sovrastrutture atte a modificare la linea del corpo e la sua percezione sia in chi le guarda sia in chi le indossa, ma anche l'uso dello spazio e il movimento. Dunque,

mentre l'opera si sforza, magari con risultati parziali e limitati a un generico *street style* e al sempiterno denim ma comunque con molto impegno, di trovare una chiave di senso contemporaneo dentro a storie e testi vecchi anche di quattro secoli, da qualche anno la moda è invece tornata a guardare al passato. Presa dall'incertezza di segno e di senso che la attanaglia dopo il grande rimbalzo di vendite seguito al Covid, costretta da un marketing iperaggressivo e in realtà ostile al nuovo che rappresenta un azzardo a rileggere costantemente i cosiddetti "codici" del brand, che quasi sempre risalgono al sentire di sarti scomparsi mezzo secolo fa, la moda vive con la testa voltata all'indietro come gli indovini nell'inferno dantesco, in un contrappasso altrettanto perfetto se si pensa che, da quasi un secolo, filosofi e sociologi ne hanno fatto l'emblema della modernità, la chiave anticipatoria di ogni evoluzione sociale pur in quella che, come scriveva Gillo Dorfles, è la sua "squisita connotazione di artificialità".

Ma sebbene l'uomo non sia mai, veramente, "naturale", nonostante non possa mai evitare di aggiungere al proprio corpo quel quid che potrà essere, a seconda dei casi, "l'uniforme, l'ornamento, la maschera, il tatuaggio, la pittura corporea", addirittura le mutilazioni di rito delle società tradizionali, è piuttosto singolare che la società occidentale non riesca invece ad abbandonare proprio i simboli che lungo tutto il Novecento e in particolare nell'ultimo quarto sono stati considerati i segni visibili dell'oppressione femminile e cioè busti, stecche, guaine, gonne strettissime, che modellano donne delicatamente impacciate e bisognose di aiuto maschile per non rotolare a terra,



SOPRA  
Antonio Marras,  
primavera estate 2026



SOPRA  
Giuseppe Di Morabito,  
primavera estate 2026

FOTOGRAFIA DI FABIANA GIACOMOTTI (2)

## La contemporaneità occidentale di oggi, fortemente restauratrice e reazionaria, richiama forme vestimentarie costrittive

concentrate in quel “totale controllo di sé” che all’inizio di questo secolo la sociologa femminista marocchina Fatima Mernissi apparentava negli scopi a quello imposto dalla cultura islamica: donne magari più svestite, ma comunque prigioniere nella stoffa. O forse, paradossalmente, è vero anche il contrario, cioè che la contemporaneità occidentale di oggi, fortemente restauratrice e reazionaria, richiama spontaneamente forme vestimentarie costrittive mentre l’opera vagheggia un contemporaneo in realtà inesistente e già convenzionale, superato da quella società fittizia che è invece quella narrata dai nostri social o, nel caso, dal reality show. La para-realtà ben rappresentata e resa seducente per un pubblico immenso che non vuole novità, ma certezze. E questa certezza ingabbia la femmina. Su TikTok, abbiamo persino ricominciato a vedere casalinghe che sfornano torte di mele in gonna sexy, truccate e con i capelli sciolti (ah, quanto siamo ormai tornati ad allontanarci dall’Alfredo che affettava zucchine nella cucina della *Traviata* di Dmitri Tcherniakov, era il 2013 e sembra già trascorso mezzo secolo), perfetto derivato iconico di quel gruppo di interesse social ipertrumpiano che

sono le #tradwife, le mogli tradizionali che condividono via Instagram ogni giorno pensieri motivazionali genere “non siamo create per lavorare cinque giorni su sette fuori casa, ma sette giorni su sette dentro casa” e assomigliano pericolosamente alle protagoniste del romanzo distopico di Ira Levin della metà degli Anni Settanta, *La fabbrica delle mogli*, poi portato al cinema da Nicole Kidman nei primi Anni Duemila per la regia di Frank Oz.

— FABIANA GIACOMOTTI

*Specialista di Letteratura francese, ha diretto testate periodiche e quotidiane, pubblicato saggi in Italia e all'estero, fondato un Master all'Università La Sapienza, dove ha insegnato per due decenni. Scrive per Il Foglio, dove cura l'inserto Il Foglio della Moda, e conduce una rubrica per Rai Italia. Ha curato mostre di costume e moda per i maggiori musei italiani*

## Crossover

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

# MOZART E MODERN LOVE

Travestimenti, infedeltà, scambi di coppie: ieri al caffè di Napoli, oggi su Tinder. L'opera più spregiudicata di Mozart racconta ancora la nostra confusione tra libertà, possesso e bisogno di essere visti

*Così fan tutte*, con le sue complicate geometrie amoroze e il suo libretto spumeggiante e un po' licenzioso, non ebbe troppa fortuna alla sua epoca nonostante la splendida musica di Mozart. Il pubblico che vide la prima dell'opera al Burgtheater di Vienna nel gennaio del 1790 rimase spiazzato da un dramma giocoso sull'infedeltà coniugale apparentemente privo di morale: tutti quei travestimenti, quegli equivoci, quegli inganni, quei batticuori e quegli scambi di coppie si risolvevano con un coro finale che diceva che le corna vanno prese per quelle che sono e che, dettaglio squisitamente illuminista, le coppie devono farsi guidare sempre e comunque dalla ragione. Ecco, è proprio questo squarcio di illuminismo ludico e un po' libertino che non fu apprezzato da un pubblico che aveva già un piede nel preromanticismo e nel più bacchettone diciannovesimo secolo. Leonetta Bentivoglio e Lidia Bramani in un libro intitolato *E Susanna non vien* (Feltrinelli 2014) e dedicato alle dinamiche di genere nell'opera mozartiana, sottolineano la natura

illuminista di *Così fan tutte* rispetto a quella romantica e tragica delle *Affinità elettive* di Goethe, uscito non così tanto tempo dopo, nel 1809. Anche nelle *Affinità elettive* c'è un quadrilatero amoroso, ma a differenza che in Mozart, in Goethe l'esito è tragico: i sensi di colpa schiacciano i due personaggi più fragili. Ottilia si lascerà morire di fame ed Edoardo la seguirà nella tomba. Ottilia è la prima donna dell'Ottocento a morire tragicamente per aver desiderato un uomo non suo: la seguono Emma Bovary, Anna Karenina e molte altre. Per interrompere il profluvio ottocentesco di donne che si consumano per un desiderio vissuto come colpa, bisogna arrivare al 1928, quando D.H. Lawrence pubblicò (all'inizio privatamente) *L'amante di Lady Chatterley*.

*Così fan tutte* era in un certo senso troppo avanti e troppo indietro per i suoi tempi: troppo avanti perché mostrava dinamiche amorose decisamente moderne, con protagoniste femminili dotate di libertà di movimento e di pensiero, e troppo indietro perché appariva forse un po' leziosa sulla soglia di un Ottocento che si preannunciava più sobrio e severo. Anche l'ambientazione della storia, che comincia in una bottega del caffè di Napoli, ha qualcosa di vicino a quello che oggi potrebbe essere un *reboot* di *Sex and the City*. Napoli era la New York del diciottesimo secolo: una metropoli ricca e cosmopolita in cui le mode si facevano e si disfacevano in un batter di ciglia.

Ma a pensarci bene non è che anche noi oggi, quando parliamo di rapporti di coppia, di amore e di fedeltà, ci sentiamo in bilico tra due poli opposti proprio come il pubblico austriaco del 1790? Da una parte abbiamo un nostro Illuminismo fatto di rivoluzioni sessuali, di rivendicazioni femministe e di lotte alla luce del sole per il riconoscimento di qualunque minoranza sessuale; dall'altra siamo immersi in una cultura retriva e vetero-patriarcale che in molti contesti sociali vede ancora l'amore come fusione totale e possesso, se non addirittura prevaricazione. Fino alle estreme conseguenze dei femminicidi che quasi quotidianamente riempiono le nostre cronache. Da una parte ci sentiamo avanzatissimi, dall'altra, quando meno ce lo aspettiamo, veniamo ripiombati nel Medioevo. Su di noi poi grava un'altra variabile: quella del tardo capitalismo tecnologico che ha incoraggiato la mercificazione e la monetizzazione di ogni nostra attività, anche erotica o sessuale.

“Quello che oggi chiamiamo *dating* è un'invenzione dell'epoca vittoriana e quindi un prodotto della rivoluzione industriale”, scrive la filosofa statunitense Moira Weigel in un suo saggio intitolato *Labor of love* (Farrar, Straus & Giroux 2016). “Il *dating* è la forma che il corteggiamento assume in un libero mercato. La storia del *dating* è cominciata quando le donne hanno lasciato le case in cui erano nate o le case in cui



avevano faticato come serve o cameriere e si sono trasferite in città dove hanno cominciato a fare lavori che le mescolavano con gli uomini”. Gli attuali metodi di corteggiamento tra uomo e donna, nel mondo occidentale, sono quindi ancora legati al sistema capitalista e all'industrializzazione da almeno centocinquanta anni. Se non ne siete convinti, guardate come gli algoritmi delle app di *dating* (quelle per trovare l'anima gemella) e quelle di *hook-up* (ovvero per il sesso occasionale) segmentano e trasformano in *cluster* di dati ogni nostro desiderio o aspettativa erotica. E cosa succede ai *cluster* di dati lo sappiamo bene: vengono impacchettati e venduti a terze parti a nostra insaputa. C'è un sistema dunque che ha trovato il modo di estrarre denaro dalla nostra solitudine, dal nostro desiderio e dalle nostre fantasie sessuali. Tutto questo non può non avere conseguenze sul nostro *Modern Love*, per parafrasare il titolo di una rubrica del New York Times talmente seguita da essere stata trasformata in una serie tv nel 2019. Una caratteristica tipica del tardo capitalismo tecnologico è l'estrema performatività che ci viene richiesta ogni giorno. Negli anni Ottanta, quando entrò nell'uso giornalistico l'espressione “imprenditori di se stessi”, sembrava un po' un luogo comune, una semplificazione. Oggi lo siamo diventati tutti: in nome del *self branding* ci vendiamo sui social network, ci siamo fatti convincere del fatto che la visibilità sia una sorta di moneta parallela, siamo diventati tutti venditori ma anche merce. E dunque ci siamo sempre più abituati a parlare di noi stessi rivolgendoci non più a una

persona ma alla videocamera del nostro telefono. In infiniti reel di Instagram o post di TikTok vediamo uomini e donne che mettono in scena ogni tipo di seduzione, dalla più innocente alla più spinta. Sempre più autoreferenziali e sempre più individui confusi in una massa di altre entità che credono di essere uniche. Anche Fiordiligi quando canta “Come scoglio” ha un momento di estrema performatività. Lei però è un'eroina d'opera ed è perfettamente intitolata a farlo. Quando si prende tutta la scena e canta la sua fedeltà incrollabile tra fioriture e abbellimenti vertiginosi, non è così diversa dal personaggio di un reality che si straccia le vesti in un confessionale o da un'influencer che si sdilinquisce su TikTok: sceglie il suo lato migliore per convincere, per sedurre e per venderci la sua verità.

Come il pubblico austriaco del 1790, anche noi ci sentiamo in mezzo a un guado. Anche per noi forse il generico richiamo alla ragione del coro finale non basta più. Forse non ci resta che aderire all'invito alla resistenza che ci fa la filosofa argentina Tamara Tenenbaum nel suo libro *La fine dell'amore* (Fandango 2022): “Quel che propongo è la resistenza: resistere a scegliere fra strutture ereditate e individualismo selvaggio, e non accettare che siano queste due le uniche opzioni”.

— DANIELE CASSANDRO

Giornalista, collabora con Internazionale ed è una delle voci di Pagina 3 Internazionale, rassegna stampa culturale di Radio 3. È autore di “Dischi volanti - 40 album alieni da Duke Ellington a Lady Gaga” (Curci)

# DUE BACCHETTE, DUE MONDI

Chi desiderasse riflettere sull'origine di un'esecuzione musicale può cominciare da una pagina di Elias Canetti. In *Massa e potere* scrive: "La differenza degli strumenti corrisponde alla differenza degli uomini. L'orchestra equivale a un'assemblea di tutti i principali tipi. Pronti a ubbidire, permettono al direttore di trasformarli in un'unità che egli farà poi divenire visibile dinanzi a loro stessi".

Le differenze tra un direttore e l'altro è impossibile qui elencarle. Vale però la pena ripensare al rapporto tra Furtwängler e Toscanini, due giganti della bacchetta del Novecento, le cui lezioni sono ancora attuali. L'occasione la offre il volume, curato da Alessandro Avallone e Simone Di Crescenzo, dal titolo *Musica, pensiero, interpretazione*. In esso una prima parte è dedicata agli esordi di Puccini e alla figura emergente di Toscanini; la seconda pone a confronto lo stesso Toscanini con Furtwängler. Sono due culture che possono essere definite "senza punti di contatto". L'analisi è condotta con sei saggi, nei quali tra l'altro si affrontano le differenze di lettura di opere quali *Otello* di Verdi (testo di Antonio Rostagno), il *Coriolano* o la *Sesta Sinfonia* di Beethoven (si devono a Paolo Russo e Cesare Fertonani).

Nell'introduzione i curatori evidenziano che i due furono "direttori involontari" (da giovani non ebbero intenzione di diventare tali) e testimoniavano due culture distanti. Da un lato c'era la tradizione del melodramma italiano, dall'altra la capacità interpretativa del sinfonismo tedesco. In particolare, "nella rilettura critica di questi due capisaldi della direzione d'orchestra vi è un punto su cui si può facilmente concordare, ovvero sul fatto che Furtwängler percepisse se stesso quale medium del compositore, mentre Toscanini quale garante del testo, della partitura". Non mancano giudizi scritti da Furtwängler. In particolare ve n'è uno del 1930, dopo un concerto a Berlino di Toscanini con la New York Philharmonic Orchestra. È un appunto presente nei quaderni personali del maestro tedesco: "Non sembra avere alcuna idea dello specifico andamento di questi passi beethoveniani e della caratteristica, tesa serenità che regna su tutto il passaggio".

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



*Musica, pensiero e interpretazione. Toscanini tra Puccini e Furtwängler*  
a cura di  
Alessandro Avallone  
e Simone Di Crescenzo

Leo S. Olschki  
pp. 204  
€ 26

# L'ALTRA AMERICA DI TREVIÑO



La discografia del direttore d'orchestra messicano-americano Robert Treviño non è ancora molto vasta, ma si distingue per l'attenzione verso compositori di raro ascolto: Rautavaara, Bruch o Cowell. In questa direzione va anche la recente pubblicazione intitolata *Americascapes*, dedicata a paesaggi sonori americani lontani dal mainstream. I tre compositori affrontati sono George Crumb, George Walker, Silvestre Revueltas. Un po' più noto in Europa il primo, meno gli altri due, benché Walker sia stato il primo compositore afroamericano a vincere il Pulitzer e Revueltas sia considerato fra i più importanti compositori messicani. Di quest'ultimo, Treviño interpreta, alla guida della Basque National Orchestra, di cui è direttore musicale, un lavoro stupefacente: *La Coronela* (La colonnella), balletto incompiuto, scritto nel 1939/40, appena prima della prematura morte. L'opera ha un valore politico forte: la donna colonnello del titolo è

Robert Treviño  
*Americascapes 2: American Opus*  
Walker, Crumb, Revueltas  
Basque National Orchestra



personaggio simbolico ispirato alla rivoluzione messicana. Revueltas riflette su temi come la lotta di classe e l'oppressione attraverso un linguaggio sinfonico che integra il modernismo di Stravinskij e Bartók con ritmi di danza messicani come il *jarabe* e il *son*. Marce grottesche, post-mahleriane, e motivi popolari si uniscono in una partitura che Treviño restituisce oggi come forse nessun altro, con colori accesi e tensione espressiva. Significativamente diverso è il mondo sonoro di George Crumb, soprattutto in un lavoro come *A Haunted Landscape*, il cui titolo ("Un paesaggio infestato") rimanda a una meditazione sonora su luoghi che portano le tracce, invisibili ma percepibili, di esistenze passate, eventi dimenticati, emozioni sopite. Treviño e l'orchestra realizzano perfettamente il contrasto lancinante fra atmosfere prossime al silenzio – una sorta di vuoto cosmico carico di tensione – e gesti improvvisi che in quel vuoto acquisiscono una forza inaspettata (può essere anche solo un pizzicato o il suono di un gong). Percussioni e ottoni hanno un ruolo cruciale nell'esplosione orchestrale che precede la dissolvenza finale. Anche la musica di George Walker, come nel caso di *Revueltas*, ci parla di una fusione di linguaggi: quello afroamericano, con accenti jazz, e quello della tradizione europea; ma in *Address* troviamo un melodismo elegiaco estraneo agli altri lavori di questo sfaccettato album. Con la Filarmonica della Scala, il 24 novembre, Treviño toccherà il tema americano: con la *Cuban Overture* di Gershwin, ma anche con la *Rapsodia su tema di Paganini* di Rachmaninov, eseguita per la prima volta a Baltimora.

— 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"

## LE CALDE ARMONIE DI MAURO PAGANO

Luca Ronconi e Mauro Pagano  
durante le prove di *Aida*, 1985



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

**Il nuovo *Così fan tutte* riaccende il ricordo dello storico allestimento firmato da Mauro Pagano, scenografo e costumista di straordinario talento, scomparso a soli trentasette anni**

È ancora vivo il ricordo di Mauro Pagano, scomparso prematuramente nel 1988 a soli trentasette anni. Scenografo e costumista, allievo di Ezio Frigerio, Pagano era nato a Canneto sull'Oglio, in provincia di Mantova, nel 1951. Per la Scala debutta sul palcoscenico della Piccola nel 1979 con *Albert Herring* di Benjamin Britten, nel 1981 firma scene e costumi del *Sosia* di Flavio Testi e ancora firma l'Egitto monumentale di *Aida* per Luca Ronconi del 7 dicembre 1985, costumi di Vera Marzot. Ha la sua firma il delicato bozzettismo della *Sonnambula* per Ermanno Olmi nel 1986, e ancora per Ronconi le utopie architettoniche di *Fetonte* nel 1988, poco prima della prematura scomparsa. E il Teatro alla Scala, nel 1989, l'8 aprile, gli dedica un giusto omaggio con una serata in suo ricordo con l'opera *Così fan tutte* di Mozart, dove Mauro Pagano aveva curato scene e costumi. La prima rappresentazione di questo storico allestimento fu il 28 luglio 1982 presso il Kleines Festspielhaus di Salisburgo, poi ripreso dal Teatro alla Scala nel maggio 1983. Si trattò di un *Così fan tutte* rivoluzionario per il Festival di Salisburgo, abituato alle buffonerie farsesche della recitazione, tanto che i dirigenti del Festival, innervositi anche dal mancato successo del *Fidelio*, poche ore prima si muovevano a scatti e parlavano a malavoglia: si respirava molta tensione sul palcoscenico e nel pubblico, come riferisce Lorenzo Arruga in una cronaca del tempo. Ma una volta accostatisi al mondo meridionale-napoletano, caldo e intenso delle scenografie di Mauro Pagano che serviva la regia di Michael Hampe in modo esemplare, "si lasciarono condurre da Riccardo Muti verso un approdo diverso da quanto si aspettavano. Nessuna buffoneria con risvolto amaro, ma forte struggimento,

impegno amarissimo e pur soave di spingersi fin sul vuoto". Fu un successo, anche la critica accettò questa lettura così intensa e radicale. Un incontro nuovo con Mozart, con una platea che chiedeva sia alla musica sia al teatro non solo consolazione, quanto soprattutto verità. Mauro Pagano aveva messo in scena una Napoli solare e mediterranea ricostruita con colori luminosi. Sono presenti le calde maioliche gialle degli esterni napoletani e il mare luccicante sul fondo. Negli interni il sole è schermato con apatia, quasi con indolenza, ma il calore mediterraneo arriva sempre forte in platea, mentre le simmetrie sul palcoscenico si scompongono e si ricompongono, con i costumi e le vele di un'armonia cromatica. Pagano ha creato scene che mescolano colori tenui, pastellati, come disegnati a mano con matite colorate dalle linee morbide, ha creato costumi dai tessuti ricchi di particolari con colori vivi, dai ricami autentici e non stampati, dai tessuti leggeri, senza trascurare dei colpi di scena come l'arrivo e la partenza di una nave dalle vele fiammanti o ancora un grande cielo stellato, che sembra intrecciare sogno e realtà, scene di vita quotidiana e ricordi condivisi. Le tante situazioni, come la bottega del caffè con vista mare, la spiaggia, la camera delle spose sedotte, il giardino dove c'è chi legge e chi ricama tra un lamento e un sospiro, sono state pensate da Pagano con una luce tipica dei paesaggi della scuola di pittura di Posillipo. Quanto ai costumi, sicuramente discreti ma centratissimi, hanno servito egregiamente l'illusione scenica ricca di ironia. L'artista concepì costumi d'epoca, con turbanti, penacchi e mustacchi, indossati dagli eroi che si fingono albanesi e fanno la loro serenata sulla nave fantastica dalla vela rossa e oro. Alla sua morte, la famiglia dona i bozzetti rimasti in proprio possesso al teatro del paese nativo, che per l'occasione gli viene intitolato. Dopo la Stagione 1982/1983 il suo *Così fan tutte* nato a Salisburgo viene replicato in Scala nella Stagione 1988/1989, nel 2006/2007 come progetto Accademia e poi ancora durante le chiusure della pandemia nel 2020/2021, con la regia ripresa da Lorenza Cantini in diretta streaming, offerto gratuitamente al pubblico come auspicio di possibile apertura al pubblico. Il Teatro alla Scala per la prima volta proponeva un'opera lirica in streaming e la scelta cadeva proprio su *Così fan tutte*, lo storico allestimento salisburghese, che nonostante fosse ormai uno spettacolo tradizionale restava ancora elegante, fresco e di gusto. E anche questa scelta era un modo per la Scala di ricordare lo scenografo a settant'anni dalla nascita.

— LUCIANA RUGGERI  
Archivio Storico Artistico



FOTOGRAFIA DI Marco Bescia

*Così fan tutte*, regia di Michael Hampe, scene e costumi di Mauro Pagano, 2021

## Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



## GERMANA DE LUCA

Da oltre trent'anni alla Scala, Germana De Luca coordina l'Ufficio Legale con rigore e sensibilità, unendo diritto e vita teatrale

Da vicino, la Scala è una sequenza continua di decisioni: grandi scelte e piccole urgenze quotidiane. Lì si muove Germana De Luca, responsabile dell'Ufficio Legale: consulenze alle direzioni, clausole da rivedere, rapporti con artisti e fornitori, coordinamento dei legali esterni e la Segreteria degli Organi accanto a CdA, Fondatori, Revisori. È la cerniera tra uffici e palcoscenico: verbali solidi, procedure lineari, attenzione al dettaglio. Il resto è ascolto e metodo, imparato negli anni. Il diritto non è burocrazia, è prevenzione.

CM Quando ha iniziato a lavorare in Teatro?

GDL Sono in Scala da più di 34 anni, ormai tra i "veterani" della casa. Arrivavo dalla pratica forense dopo la laurea in Giurisprudenza e l'esame di Stato, ma non desideravo la libera professione: cercavo un contesto strutturato, possibilmente vicino al mondo culturale, per cui avevo un particolare interesse. Ho iniziato come responsabile del Fondo Pensioni, poi dell'Ufficio Lavoro Autonomo, quindi dei Contratti Artistici. Nel 1998, dopo la trasformazione della Scala in Fondazione di diritto privato, è nato l'Ufficio Legale: dal 2002 ne sono responsabile.

CM Prima di entrare alla Scala, aveva avuto esperienze nel mondo artistico?

GDL Ho sempre amato la musica. Ho studiato pianoforte, anche se non a livello di Conservatorio, e ho fatto parte di un coro. I miei genitori erano molto appassionati di musica classica, mio padre in particolare di opera, e fin da bambina mi portava ad assistere a spettacoli, balletti e concerti alla Scala. Vengo in Teatro da quando avevo cinque o sei anni: direi che, in un certo senso, ci sono cresciuta dentro.

CM Se dovesse spiegare in poche parole che cosa fa l'Ufficio Legale della Scala, come lo descriverebbe?

GDL L'ufficio offre consulenza legale interna a tutte le direzioni del Teatro. Ogni direzione, ogni ufficio, redige i propri contratti standard, ma quando emergono casi particolari o clausole delicate sono coinvolta per rivederle. Non posso naturalmente fare tutto da sola: collaboro infatti con diversi legali esterni, dai civilisti ai giuslavoristi agli amministrativisti. È un lavoro di precisione, ma anche di mediazione costante. Potrebbe sembrare un mestiere arido

o burocratico, ma in un contesto artistico come la Scala è tutto più vivo. Il diritto è legato alla vita del palcoscenico: alle prove, alle tournée, ai calendari, ai cambi di produzione. Vivi processi decisionali che segnano la storia della Fondazione e ne percepisci l'impatto reale sulla macchina teatrale.

CM Dopo tanti anni, avrò vissuto anche molti momenti storici del Teatro. Quali le sono rimasti più impressi?

GDL Sicuramente il passaggio da ente autonomo a fondazione di diritto privato, che ha cambiato radicalmente la struttura del Teatro. Poi, in anni più recenti, l'acquisizione della forma organizzativa speciale, che ci differenzia dalle altre fondazioni liriche insieme all'Accademia di Santa Cecilia. È un riconoscimento importante, ottenuto grazie a un bilancio in ordine e a una gestione virtuosa. Ricordo anche con grande partecipazione tutta la vicenda della palazzina di via Verdi: se ne è parlato per anni in Consiglio d'Amministrazione e ho visto crescere quel cantiere sin da prima della sua nascita. Oggi seguo con interesse il progetto dei magazzini e laboratori di Rubattino, che rappresenta una nuova tappa di sviluppo per la Scala.

CM E dal punto di vista umano, come si gestisce il rapporto con i vertici che cambiano nel tempo?

GDL Bisogna sapersi adattare. In più di trent'anni ho lavorato con diversi presidenti della Fondazione, ossia i sindaci di Milano – da Albertini a Pisapia fino a Sala – e con ben sei sovrintendenti: Fontana, Meli, Lissner, Pereira, Meyer e ora Fortunato Ortombina. Ognuno ha un modo diverso di guidare il Teatro: chi più riflessivo, chi vulcanico e propositivo, chi lavoratore instancabile. È fondamentale riuscire a sintonizzarsi con ciascuno: capire il ritmo, lo stile, le priorità.

CM Quali sono le qualità che ritiene indispensabili per fare bene il suo lavoro?

GDL Prima di tutto esperienza e formazione ampia: qui si passa dal diritto civile all'amministrativo, dal lavoro al penale, perché il Teatro tocca ogni ambito possibile. Poi precisione, attenzione ai dettagli e capacità di sintesi. L'attività del Consiglio di Amministrazione è delicatissima, ed esige riservatezza assoluta: bisogna garantire che tutto sia perfetto, dalle convocazioni ai verbali. Sono documenti che si consultano anche a distanza di molti anni, quindi devono essere chiari e solidi. Serve anche pazienza e capacità di coordinare molte informazioni provenienti da uffici diversi, che poi confluiscono tutte qui.

CM Se dovesse elencare le cose belle e quelle difficili del suo lavoro?

GDL Le difficoltà sono quelle di un mestiere molto esigente, che non lascia margini di distrazione. Ma le cose belle sono tantissime, a cominciare dall'ambiente. Spesso non ci rendiamo conto della fortuna che abbiamo, ma affacciarsi in sala e sentire le voci più belle del mondo è un grande privilegio. E poi la Scala è conosciuta ovunque: quando viaggio, anche nei posti più lontani, basta dire "lavoro alla Scala" e tutti la conoscono.

CM Prima ha accennato al canto in coro: c'è qualcosa che quella esperienza le ha insegnato anche nel lavoro?

GDL Assolutamente sì. Cantare in coro ti insegna a rispettare i tempi e i ritmi degli altri. Non sei solista: devi ascoltare le altre voci, entrare al momento giusto, seguire gli attacchi del maestro. È un insegnamento prezioso, che vale anche nella vita professionale. Ogni volta che si lavora in squadra – e in un teatro si lavora sempre in squadra – bisogna saper armonizzare la propria voce con quella degli altri. È una lezione che mi è rimasta dentro, e che cerco di applicare ogni giorno.

— CARLO MAZZINI

*Presidente onorario della Conferenza Nazionale degli Studenti dei Conservatori, diplomato in Composizione, attualmente studia Direzione d'orchestra presso il Conservatorio di Milano, di cui è anche membro del CdA*

TEATRO ALLA SCALA

# STAGIONE D'OPERA E BALLETO 24/25

## OPERA

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

**LA FORZA  
DEL DESTINO**  
Giuseppe Verdi

16, 18, 23, 26, 29 gennaio;  
1, 7 febbraio 2025

**FALSTAFF**  
Giuseppe Verdi

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

**DIE WALKÜRE  
(DER RING  
DES NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

19, 22 febbraio; 2, 5, 8, 11 marzo 2025

**EVGENIJ ONEGIN**  
Pëtr Il'ič Čajkovskij

15, 18, 20, 22, 25, 26, 28, 30 marzo;  
2, 4 aprile 2025

**TOSCA**  
Giacomo Puccini

29 marzo; 1, 3, 6, 9 aprile 2025

**L'OPERA SERIA**  
Florian Leopold Gassmann

27, 30 aprile; 3, 6, 10 maggio 2025

**IL NOME DELLA ROSA**  
Francesco Filidei

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

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

6, 9, 12, 16, 21 giugno 2025

**SIEGFRIED  
(DER RING  
DES NIBELUNGEN)**  
Richard Wagner

27, 30 giugno;  
4, 8, 11, 14, 17 luglio 2025

**NORMA**  
Vincenzo Bellini

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

**LA CENERENTOLA**  
Gioachino Rossini

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

**RIGOLETTO**  
Giuseppe Verdi

17, 24, 29, 31 ottobre;  
4, 7 novembre 2025

**LA FILLE  
DU RÉGIMENT**  
Gaetano Donizetti

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

**COSÌ FAN TUTTE**  
Wolfgang Amadeus Mozart

## BALLETO

17 (anteprima Under30),  
18, 20, 29, 31 dicembre 2024;  
3, 4, 5 (2 rappr.), 7, 9, 10, 11,  
12 gennaio 2025

**LO SCHIACCIANOCI**  
Rudolf Nureyev

28 febbraio; 1, 4 (2 rappr.),  
6, 7, 12 marzo 2025

**KRATZ /  
PRELJOCAJ /  
DE BANA**

*Solitude Sometimes*  
Philippe Kratz  
*Annociation*  
Angelin Preljocaj  
*Carmen*  
Patrick de Bana

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

**PEER GYNT**  
Edward Clug

28 aprile 2025

**SPETTACOLO  
DELLA SCUOLA  
DI BALLO  
DELL'ACCADEMIA  
TEATRO ALLA SCALA**

15 maggio 2025

**GALA FRACCI**  
Quarta edizione

11, 12, 14, 17, 19, 20, 25,  
26 giugno 2025

**PAQUITA**  
Pierre Lacotte

7, 10, 12, 15, 16, 18 luglio 2025

**IL LAGO DEI CIGNI**  
Rudolf Nureyev

22, 23, 24, 25, 26, 28, 30 settembre;  
2, 3 ottobre 2025

**TRITTICO  
LANDER / KYLIÁN /  
BÉJART**

*Études*  
Harald Lander  
*Petite Mort*  
Jiří Kylián  
*Boléro*  
Maurice Béjart

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

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



## 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