

LA SCALA



11/23



Rivista del Teatro

Maria Callas, Francesco Stocchi, Àlex Ollé,
Paolo Bortoluzzi, Luciana Savignano,
Marco Agostino, Nicoletta Manni,
Timofej Andrijashenko, Martina Arduino,
Stefania Ballone



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

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

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

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

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

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

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA
Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI
Rolex - BMW - Collistar
Bellavista - Caffè Borbone - Elisenda

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI
Allianz - American Express - BMW - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Edison - Esselunga - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Hearst Italia - Italmobiliare - Kartell - Mapei
Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - Zielinski & Rozen Perfumerie

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER
Boost - Collateral Films - Corriere della Sera / Vivimilano
ENGIE Italia - Freddy - Meeting Project - Radiotaxi 028585 - Siemens - Voxlion

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.

Maria Callas nasceva a New York cento anni fa. La sua figura e il suo carisma sono ancora ben presenti nella vita artistica del Teatro alla Scala, la cui identità le deve moltissimo. I soli numeri impressionano: la presenza scaligera è relativamente limitata nel tempo – 12 anni dalla sostituzione della Tebaldi in *Aida* nell'aprile del 1950 alle ultime rappresentazioni di *Medea* nel giugno del 1962 – ma di intensità stupefacente. I 28 spettacoli di cui è protagonista corrispondono a ben 23 titoli: la Callas torna sui suoi passi solo in una manciata di parti, per il resto porta in palcoscenico nuovi personaggi. Sei sono le inaugurazioni di stagione. Oltre ai numeri quello che è storia e racconto: la rinascita di un repertorio trascurato, una luce nuova su quello consueto, il realismo scenico del personaggio nervoso e fragile costruito da Visconti con uso sapiente di cappellini o lanci di scarpe, ma anche la regalità già percepita e sancita dalla Pavlova e dalla Wallmann. E il contorno di stile, amori, diete, depressioni, disciplina e furori. Per la Scala la Callas è quasi vita quotidiana: confronto terribile su ruoli chiave del repertorio, aspirazione costante all'autenticità del canto e del gesto. L'omaggio che le si riserva per il centenario è la terza mostra in questo primo quarto di secolo: dopo "Maria Callas – Gli anni della Scala" curata da Vittoria Crespi Morbio nel 2007 e "Maria Callas in scena" curata da Margherita Palli, il Museo Teatrale ospita "Fantasmagoria Callas", dedicata alla fascinazione esercitata dal grande soprano anche al di fuori dell'ambito pur vasto del teatro musicale. Ce ne parla il curatore Francesco Stocchi, direttore del Maxxi, che ha chiamato cinque giganti di diverse discipline dell'arte di oggi a rileggere il mito. Accanto alla sua testimonianza, un testo di Andrea Penna sugli anni meno conosciuti della biografia della diva: quelli oscuri della giovinezza, gli anni di un apprendistato durissimo. Alla Mostra, che fa parte del palinsesto Callas100 del Comune di Milano, si aggiungono presentazioni di libri e di dischi e il 2 dicembre il

documentario "MyCallas" di Roberto Dassoni. All'omaggio alla Callas abbiamo voluto affiancare quello a Paolo Bortoluzzi, un protagonista fondamentale della danza italiana scomparso trent'anni fa e oggi forse non sufficientemente riconosciuto. Ci aiuta a farlo rivivere la testimonianza di un'altra leggenda di luminosa sensibilità e intelligenza, Luciana Savignano. La sezione dedicata agli spettacoli si concentra sulla nuova produzione dell'*Amore dei tre re* di Montemezzi, che alla Scala vide la luce nel 1913 con Serafin e che manca dall'edizione diretta nel 1953 da Victor de Sabata, che di quest'opera fu convinto sostenitore. A guidarci negli spudorati e irresistibili compiacimenti di partitura e libretto sono Raffaele Mellace, esperto del compositore veronese, e il regista Àlex Ollé, che ha rappresentato la prigionia della protagonista con una spettacolare selva di catene. Nella Stagione di balletto torna *Onegin*, il classico di John Cranko da Puškin. Sulla psicologia dei personaggi riflettono quattro protagonisti delle rappresentazioni di novembre: Nicoletta Manni, Martina Arduino, Marco Agostino e Timofej Andrijashenko. Il calendario segna un appuntamento di riferimento anche per i concerti, con l'inaugurazione della Stagione Sinfonica: la maestà arcana dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi è per il Direttore Musicale Riccardo Chailly come per il pubblico un avvicinamento al *Don Carlo* che inaugurerà la Stagione e che anticipiamo anche con l'analisi della voce di Giulietta Simionato nell'aria di Eboli. Il balletto torna nell'intervista finale a Stefania Ballone, ballerina scaligera che ha intensificato l'attività coreografica concludendo tra l'altro l'ultima edizione del Festival Milanoltre con la prima del suo pezzo *Lascaux*, ispirato a Georges Bataille.

— PAOLO BESANA
Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

CINQUE ARTISTI PER MARIA CALLAS

Intervista a Francesco Stocchi
di Mattia Palma

Quest'anno, per le celebrazioni del centenario di Maria Callas, la Scala ha pensato a un omaggio diverso dal solito: una mostra che potesse evocare il mito di Maria Callas, più che raccontarlo dal punto di vista storico come si è fatto in altre occasioni. Per farlo, la direttrice del Museo Teatrale Donatella Brunazzi ha coinvolto Francesco Stocchi, recentemente nominato Direttore Artistico del Maxxi di Roma. Ne è nata "Fantasmagoria Callas", in cui cinque creativi del panorama artistico contemporaneo sono stati chiamati a riflettere su senso e significato della vicenda di Maria Callas, dal punto di vista sia artistico sia umano. Si tratta di Giorgio Armani, Alvin Curran, Latifa Echakhch, Mario Martone e Francesco Vezzoli, insieme in un percorso espositivo pensato da Margherita Palli e che Stocchi definisce "una partitura a più autori".

MP Maria Callas dal mondo dell'opera al mondo dell'arte. Com'è avvenuto secondo lei questo passaggio che ha trasformato l'idolo dei melomani nell'idolo degli artisti? Gli esempi non si contano: da Andy Warhol a Marina Abramović, fino a Dominique Gonzalez-Foerster l'anno scorso alla Bourse di Parigi e ora gli artisti di questa mostra.

FS Quella di Maria Callas è una figura di tale intensità che si presta al feticcio e alla mitizzazione già

La mostra "Fantasmagoria Callas", curata da Francesco Stocchi, raccoglie le voci di cinque creativi di oggi per riflettere sull'eredità di Maria Callas nel centenario della sua nascita

di suo. C'è una sua frase significativa: "Io sono una donna e sono un'artista seria", detto in modo assertivo, deciso. Penso che questo interesse da parte di artisti visivi delle ultime generazioni sia legato all'evoluzione del termine diva. La diva, lo sappiamo, è un termine che nell'Ottocento indicava la grande cantante lirica. Nel secolo scorso si è poi evoluto in ambito popolare, diventando anche più ambiguo. Penso che gli artisti abbiano iniziato a lavorare su questa molteplicità, sulla ricchezza di un termine che non è più unicamente celebrativo.

MP Ci spieghi il titolo della mostra, "Fantasmagoria Callas".

FS Questa mostra intende presentare la pluralità di tracce e la ricchezza insite in un personaggio unico. Sappiamo che la fantasmagoria indica una tecnica scenico-teatrale molto sofisticata per mostrare il soprannaturale, il fantastico. In fantasmagoria si racchiudono quindi varie voci, a volte ricche anche nella loro dissonanza l'una rispetto all'altra ma che, unite insieme, raccolgono la complessità di una figura che è raro trovare. Se ci pensiamo, è una complessità che trova un raccordo tra vita professionale e vita privata: nel caso di Maria Callas immagino che sia la prima ad aver ispirato la seconda. Poi intorno ai 40 anni Callas cambia radicalmente e, nella sua vita privata, è l'inizio della fine. Mi piace pensare che potesse



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

FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄMMINEN



FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄNNINEN

L'installazione *Untitled (Tears)* di Latifa Echakhch

esserci una confusione su dove fosse il suo palcoscenico, talmente era totalizzante l'immedesimazione che sapeva esprimere in scena.

MP In effetti nelle loro opere gli artisti si sono molto ispirati alla vita personale di Maria Callas.
 FS Per molti artisti l'arte è una modalità di esprimere ciò che non riescono a esprimere altrimenti. Quindi per loro è un modo per esternare la loro sfera intima. Forse per un gioco di specchi ritrovano in Callas il movimento inverso, il passaggio dal palcoscenico alla sua vita personale. Questo lo trovo interessante.

MP Ci racconti in che modo i singoli artisti hanno interpretato il personaggio di Maria Callas.
 FS La mostra è divisa in cinque atti, ognuno dei quali si riassume nel linguaggio proprio di ogni artista. Si comincia con il compositore Alvin Curran, quindi con la musica, che ha creato una tessitura sonora che abbiamo ambientato in uno spazio buio.

Si tratta di un'esperienza immersiva per il pubblico, quando si entra ci si ritrova avvolti dalla voce elaborata della Callas, attraverso registrazioni originali. Si prosegue con un'installazione di Latifa Echakhch, un'artista che solitamente lavora sulla memoria, sul lascito attraverso del materiale o dei dettagli. La composizione è fatta di vetri e perle i cui colori hanno delle connotazioni simboliche. Il risultato è una rievocazione fisica, o non del tutto, sembra di trovarsi di fronte a un fantasma o a un'apparizione, che richiama la figura di Maria Callas. Il percorso giunge poi a un piccolo cinema, dove si può assistere a un cortometraggio girato da Mario Martone, molto denso e ricco visivamente, che è una rievocazione di un episodio che riguarda Maria Callas, attraverso cui si evocano le fragilità e l'intimo della sua figura. Il quarto atto è affidato a Francesco Vezzoli, un artista che si è sempre interessato all'immagine pubblica dei personaggi, al divismo, come anche alla televisione; può essere considerato un parallelo dell'opera del

Settecento. L'opera che esponiamo è un lavoro giovanile di Vezzoli, una sorta di racconto per immagini della vita di Maria Callas: abbiamo 63 Callas ricamate in varie pose che compongono un universo ricco di sguardi, di smorfie, di gesti. Può ricordare i racconti che si facevano nel tardo Medioevo, si pensi agli affreschi che raccontavano le vite dei santi, come per San Francesco ad Assisi. L'ultimo atto è affidato a Giorgio Armani, un abito realizzato per la collezione Privé del 2021, presentato come se fosse una scultura. È un omaggio a Milano, perché è proprio Milano il legame tra Giorgio Armani e Maria Callas: un legame sociale e di contesto, legato a un successo comune.

MP L'opera si potrebbe considerare la forma d'arte inattuale per eccellenza. Eppure la categoria del "melodrammatico" non è estranea al mondo dell'arte contemporanea. C'è secondo lei una componente dei linguaggi artistici di oggi che richiama, se non l'opera, almeno l'immaginario operistico?

FS Il melodrammatico lo intendo come una recitazione a tinte forti, con caratteri anche romanzati. Sicuramente l'arte contemporanea dell'ultima generazione si è avvalsa dello strumento della narrazione. È stata anche una reazione al formalismo che, attraverso il linguaggio concettuale sviluppatosi da idea e concetto, ha preso la forma di una narrazione. Quando penso al melodramma applicato alle arti visive penso a un'intensità dell'immagine. E l'arte ha sempre ricorso a questa forza, ovviamente. Soprattutto ultimamente, anche per via di evoluzioni tecnologiche che hanno permesso agli artisti di raggiungere un'espressività molto più intensa, a volte legata alla drammaturgia dell'immediatezza. Quindi non so se parlerei di arte melodrammatica, ma possiamo dire che nell'arte oggi c'è un aspetto narrativo che prima non c'era, e un rapporto tra la narrazione e il melodramma mi sembra evidente.

MP Peraltro ci sono moltissimi artisti di ieri e di oggi che si sono cimentati in scenografie d'opera: da Giorgio De Chirico ad Anselm Kiefer.

FS Ma possiamo fare anche il discorso inverso. Nell'arte del nostro tempo stiamo vivendo sempre di più un'uscita dal "cubo bianco" (lo spazio espositivo tipico del modernismo ndr), ed è sempre più frequente trovare mostre con vere e proprie scenografie dentro cui vengono allestite le opere. Nelle produzioni artistiche e ancora di più nelle presentazioni di mostre degli ultimi anni, possiamo notare una progressiva uscita da quelli che sono i dettami del "cubo bianco" a vantaggio di *mise-en-scène* che in passato erano proprie ad altri contesti artistici, ad altre

discipline. Non si vuole isolare le opere, ma metterle in relazione tra di loro in un modo più evocativo, spesso legandosi a una narrazione. Non c'è dubbio che entrare in una mostra oggi si avvicini spesso a un'esperienza teatrale.

MP È anche un nuovo modo di interpretare il compito di un museo, che non deve soltanto custodire il passato, ma far vivere quello che contiene.

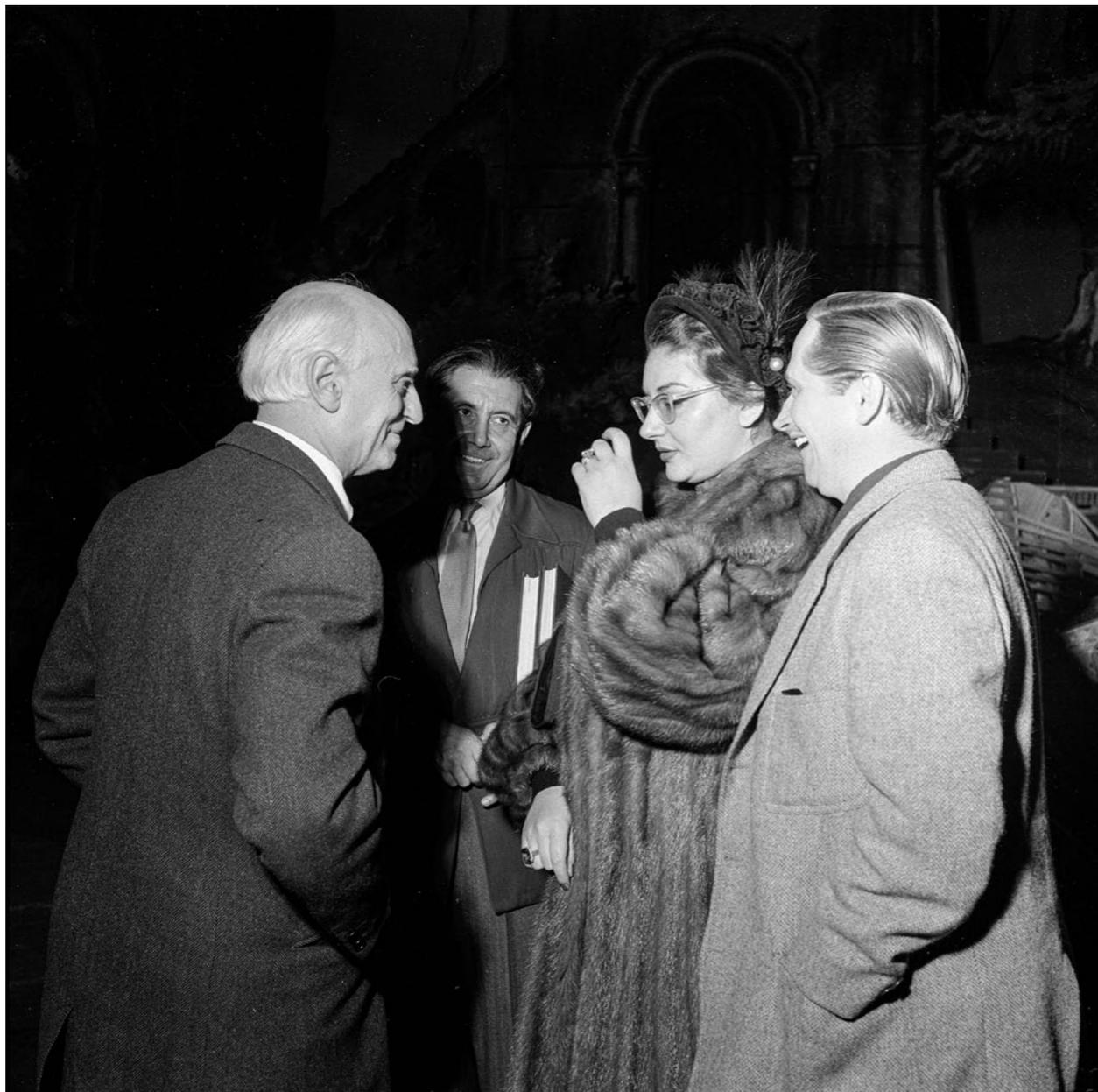
FS Se fino a qualche anno fa le istanze museali erano legate all'oggetto, appeso al muro, all'opera nello spazio, improvvisamente il panorama si è ampliato. Sia come discipline, nella misura in cui non si parla più di "arte" ma di "arti", sia come linguaggio, perché il museo oggi non sembra più preposto a esprimere delle verità assolute, non vuole più solo insegnare, ma si pone in maniera molto più orizzontale. Porre dei quesiti, coinvolgere e stimolare ha preso il posto delle risposte che fino a qualche anno fa eravamo soliti cercare entrando in un museo. Infatti, se prima gli spazi erano più ampi e indirettamente ispirati a luoghi di culto, anche per il rapporto quasi univoco che avevano con il visitatore, adesso sono diventati dei luoghi dove si sperimenta, dove si prova e si espongono anche gli errori. Il museo non è più la casa delle Muse, ma un laboratorio.

— MATTIA PALMA

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



La mostra "Fantasmagoria Callas" è visitabile al Museo Teatrale alla Scala dal 17 novembre 2023 al 30 aprile 2024



SOPRA
Eugene Conley, Herbert Graf,
Maria Callas, Victor de Sabata,
I Vespri siciliani, 1951

MARY, LA RAGAZZA DI ATENE

Poco si sa degli anni di apprendistato di “Mary”
Kalogeropoulou, poi Maria Callas,
nella Atene occupata della Seconda guerra mondiale,
tra la fame, i nazisti e le ambizioni da artista

Il 2 aprile 1939, nell'annunciare la recita di *Cavalleria rusticana* prevista quella sera al Teatro Olympia di Atene, il giornale Eleftheron Vima (La libera tribuna) pubblicava per la prima volta la foto della giovanissima Mary Kalogeropoulou, interprete della parte di Santuzza. Era l'esordio sulla scena della futura Maria Callas, quindici anni e quattro mesi appena, che prima di quella recita di studenti del Conservatorio Nazionale si era segnalata in alcuni concerti. Mary era arrivata ad Atene da New York con sua madre Evangelia il 7 marzo 1937. Gli attriti crescenti con il marito avevano spinto Evangelia a lasciare gli Stati Uniti, dove la coppia si era trasferita nel 1923: guidata dall'ossessivo desiderio di successo e affermazione sociale per le figlie, la donna contava erroneamente sul sostegno della famiglia materna per stabilirsi ad Atene e far studiare canto a Mary. Ben presto invece le tre donne si ritrovarono sole in precarie condizioni economiche, cui fecero fronte grazie a Miltiadis Embirikos, erede di una famiglia di armatori, che aveva iniziato una relazione con Yakinthi, “Jackie”, sorella maggiore di Mary. Fu lui a sostenere fra altro l'affitto dell'appartamento al quinto piano del 61 di Via Patission, nel palazzo art déco che si staglia a un isolato dal Museo archeologico. Sagace manipolatrice, “Litsa” a New York aveva già incoraggiato la passione per il canto di Mary, pagando qualche lezione e iscrivendo la figlia a vari concorsi radiofonici. Mary era subito entrata al

Conservatorio Nazionale di Atene nella classe di canto della greca Maria Trivella, che la indirizzò verso il repertorio spinto, ma dopo un'audizione passò a studiare privatamente con Elvira de Hidalgo, celebre soprano spagnolo stabilito in Grecia. Gli anni dell'adolescenza di Mary non furono facili: all'inizio capiva male il greco ed era afflitta dall'acne e dall'imbarazzo per la povertà, la corporatura robusta e la tendenza a prendere peso, che poi si accrescerà in Italia. Riversò così nello studio del canto le ambizioni di successo. C'era poi la forte miopia: dotata di memoria e musicalità formidabili e grande tenacia, la ragazza riuscì a trasformare quel difetto in un punto di forza, imparando alla perfezione intere partiture e presentandosi alle prove senza necessità di doversi affidare al gesto del direttore. Tra la fine del 1939, col passaggio al più selettivo Conservatorio di Atene, dove insegnava De Hidalgo, al debutto professionale in *Tosca* del 1943, si condensano gli elementi fondativi della futura carriera di Maria Callas. L'apprendimento rapido e approfondito della tecnica e dello stile belcantistico con Elvira de Hidalgo, dopo le cui lezioni private – offertele gratuitamente – Mary si fermava spesso ad ascoltare tutti gli altri allievi, procedeva in parallelo con gli studi al Conservatorio. Lo sviluppo del registro sovracuto e al tempo stesso di un potente registro grave offriva a Mary un sorprendente eclettismo di repertorio, da quello leggero, come

Il periodo ateniese, benché documentato, è quello con maggiori lacune nella storia di Maria Callas: il suo dossier all'Opera nazionale è scomparso e forse questo centenario potrà essere un'occasione per l'emersione di qualche dettaglio prezioso

Lakmé o *Rigoletto*, ad alcune parti di Mozart e Rossini, alle opere più spinte, da *Gioconda* a *Norma*, o alla grande aria di Rezia dall'*Oberon*. Mary divenne sempre più consapevole e con lei insegnanti, direttori, registi e colleghi, della straordinarietà delle proprie doti vocali. Su invito della maestra aveva inoltre studiato italiano, anche se cantò spesso in greco, incluso tutto il repertorio austro-tedesco. Ai notevolissimi progressi nel pianoforte non corrispondeva invece uguale interesse per l'armonia e le materie non direttamente finalizzate al canto e al teatro. Erano già evidenti anche alcune problematiche destinate a perdurare: il colore particolare, "strano" della voce, assai potente ma con una marcata differenziazione fra i registri non sempre saldati con omogeneità. La tendenza a oscillare su alcune note acute, quasi cancellata dagli esercizi della De Hidalgo. Grazie alla ferrea disciplina, nonostante il carattere aggressivo e i rapporti tesi con la madre, Mary iniziò a sbocciare e a mettersi in luce sulla scena ateniese. Prima in *Suor Angelica* di Puccini, una recita al pianoforte nel giugno 1940 nella Sala grande del Conservatorio di Atene, poi nel debutto professionale nel febbraio 1941 al Teatro Pallas con l'Opera Nazionale, nella partecina di Beatrice in *Boccaccio* di Franz von Suppé. La prima vera affermazione arriva nel luglio 1943 con tre recite di *Tosca* di Puccini, parte che segnerà la sua carriera, nel teatro all'aperto dell'Opera Nazionale, un successo cui seguiranno recital e concerti.

L'invasione italiana e la successiva occupazione tedesca non interruppero la carriera di Mary, offrendole anzi possibilità significative ma guadagnandole anche invidie e ostilità. Mary parlava ormai un fluente italiano e per mantenersi aveva accettato di lavorare saltuariamente in alcuni night club ateniesi frequentati dagli ufficiali, dove cantava canzoni greche, "Mattinata" di Leoncavallo e la "Paloma", il suo brano favorito da bambina. Con altri cantanti Mary partecipò ai vari concerti organizzati dalla Casa del Fascio, per i quali gli artisti erano pagati, per

loro scelta, con generi alimentari, preziosissimi nei mesi più difficili del conflitto, in cui ad Atene si rischiava la morte per fame e la stessa famiglia di Mary si industriava per racimolare uova o qualche rarissimo taglio di carne. Fra i soldati italiani appassionati d'opera Mary aveva guadagnato vari ammiratori, fra cui il maggiore Attilio De Stasio, molto più maturo di lei, con cui aveva con ogni probabilità intrecciato un'amicizia sentimentale e che la favorì. Dal settembre 1943 il contingente tedesco stese su Atene una cappa di oppressione, con ripetute efferatezze anche sui civili, ma in quel periodo, sostenuta anche dall'ammirazione del giornalista Friederich Herzog, che lavorava per la propaganda tedesca, a Mary furono affidate tre nuove parti con l'Opera nazionale: Maria in *Tiefland* di Eugen d'Albert, cantata per otto recite al Teatro Olympia dal 22 aprile al 10 maggio 1944, in cui fu giudicata ottima come cantante ma anche come attrice, seguita da due recite in *O Protomastoras*, opera contemporanea del greco Manolis Kalomiris. L'altro grande successo fu *Fidelio* di Ludwig van Beethoven: Mary, ormai in ruolo come solista nell'Opera nazionale, cantò Leonora in undici recite dal 14 agosto al 10 settembre 1944 al Teatro Erode Attico, diretta dal tedesco Hans Hörner, sbigottito dal fatto che il soprano avesse imparato a memoria anche le altre parti dell'opera. In quelle produzioni il soprano aveva avuto accanto artisti greci di rilievo, il regista Renato Mordo, il tenore Antonis Delendas e soprattutto il baritono Evangelos Magliveras, con cui era nato un legame affettivo.

La liberazione arrivò pochi giorni dopo la fine del *Fidelio*: i vertici dell'Opera cambiarono, Mary ricevette un permesso di tre mesi e nel frattempo trovò un piccolo impiego come interprete presso il comando britannico. I mesi successivi, con l'incombere della guerra civile, furono difficili: al risentimento di vari colleghi per i suoi successi si sommava il rischio di essere inserita nella lista nera dai partigiani comunisti, che controllavano la zona di via Patission. Mary sostenne un violento confronto con alcuni colleghi, in cui si venne perfino alle mani, ma in poche settimane la situazione si cristallizzò in una tregua armata. Il luogotenente Raymond Morgan, che aveva conosciuto Mary all'arrivo del contingente britannico ad Atene, raccontò dei suoi timori, sicuramente fondati se si considerano la caccia indiscriminata agli artisti considerati collaborazionisti e l'assassinio dell'attrice Eleni Papadaki, con cui Mary aveva lavorato. Se è vero che era stata disinvoltata durante l'occupazione al fine di procacciarsi lavoro, non hanno mai trovato fondamento le dicerie su assidue frequentazioni di Mary con ufficiali tedeschi e neppure l'affermazione, confermata poi dalla stessa Callas, di aver collaborato con i servizi segreti inglesi.

Il periodo ateniese, benché documentato, è quello con maggiori lacune nella storia di Maria Callas: il suo dossier all'Opera nazionale è scomparso e forse questo



centenario potrà essere un'occasione per l'emersione di qualche dettaglio prezioso. Nel 1945 Mary cantò di nuovo in *Tiefland* e in alcuni concerti. In un gala alla base americana di Ellenikon, vicino ad Atene, il 30 marzo 1945 comparve per la prima volta come Mary Callas. Col nuovo contratto del Teatro Nazionale Mary fu retrocessa di grado. A quel punto, desiderosa di rivedere il padre, cui aveva scritto più volte, Mary decise di tornare negli Stati Uniti per dare una svolta alla sua carriera. La decisione di partire si concretizzò dopo le recite dell'operetta *Der Bettelstudent* di Millöcker, in cui Mary rovesciò le macchinazioni di una rivale per sostituirla e mandò in visibilio il pubblico nella brillante aria di Laura. Il 14 settembre 1945 partì per New York, ignorando i consigli di Elvira de Hidalgo di trasferirsi in Italia. Vi sarebbe approdata due anni dopo per iniziare la "grande carriera" di Maria Callas, una cantante che però non era nata dal nulla sul palcoscenico dell'Arena di Verona, ma si era formata come artista in sette lunghi anni di studio e carriera in Grecia.

— ANDREA PENNA

Conduttore di programmi su Rai Radio Tre, scrive su *La Repubblica* e il *Manifesto*

SOPRA
Elena Nicolai, Maria Callas,
Antonino Votto, Anna Maria
Canali, *La Gioconda* all'Arena
di Verona, 1952

«L'amor tuo, che mi ricopre tutto,
ora mi fa sentire il gelo della solitudine...»

— AVITO A FIORA, DALL'AMORE DEI TRE RE DI SEM BENELLI

LA SCALA

Rivista del Teatro 11/23
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015

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

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

Si consiglia di verificare date e programmi
sul sito www.teatroallascala.org

COPERTINA: *Maria Callas played
La Traviata 63 times* di Francesco Vezzoli,
fotografia di Giovanni Hänninen

01

OPERA

L'amore
dei tre re
15

Fiora in trappola
nel labirinto
dei tre re
16

L'amore dei tre re
alla Scala
21

02

BALLETTO

Onegin
29

Dentro Onegin
30

Paolo Bortoluzzi, una
stella da ricordare
36

03

CONCERTI

Il Verdi sacro
secondo Chailly
42

04

RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Casorati alla Scala
49

NOTE D'ARCHIVIO
Quando la copertina
è un'opera d'arte
52

VOCI ALLA SCALA
Giulietta Simionato
e la vocalità Falcon
54

LIBRI
Mahler a più voci
56

DISCHI
Argerich rdbomante
del repertorio
57

MEMORIE DELLA SCALA
Montemezzi
e la sua Nave
che attende in porto
58

SCALIGERI
Stefania Ballone
61



FOTOGRAFIA DI Elio Piccagliani

Giuseppe Valdengo, Constantina Araujo,
L'amore dei tre re di Italo Montemezzi, direzione
di Victor de Sabata, regia di Mario Frigerio, 1953

O I

OPERA

L'amore
dei tre re
15

Fiora in trappola
nel labirinto
dei tre re
16

L'amore dei tre re
alla Scala
21

L'AMORE DEI TRE RE



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

È un dramma a tinte forti, una vicenda mozzafiato di violenza e passione, pensieri inconfessabili e gesti eclatanti, sentimenti scoperti e accorte finzioni quello che ritorna in scena, dopo settant'anni, alla Scala. Qui *L'amore dei tre re* aveva visto la luce 110 anni fa in un mondo non ancora sfigurato dalla Grande guerra, che di lì a poco avrebbe scontato sulla propria pelle, nei termini più tragici, quelle passioni forti di cui il pubblico era evidentemente asserato. *Chef* supremo nel preparare una pietanza tanto richiesta era sicuramente Sem Benelli, drammaturgo che ancora oggi segna il paesaggio ligure con una villa castello futurista costruita a Zoagli a picco sul mare, e che nel primo Novecento intercettò come pochi altri il gusto dell'epoca. Con non meno fiuto, di quel testo s'impossessò un autore emergente della scuderia di Casa Ricordi, Italo Montemezzi, che proprio dal palcoscenico di questo Teatro, il 10 aprile 1913, con *L'amore dei tre re* spiccò il volo verso la fama internazionale. Se le promesse di un'affermazione così brillante non furono mantenute fino in fondo (mancò per una serie di concause una continuità che gli permettesse di reiterare quel successo e di svilupparlo in una produzione di lungo periodo), *L'amore dei tre re* rappresentò un successo internazionale, specialmente sull'altra sponda dell'Atlantico, negli Stati Uniti, dove Toscanini lo portò giù il 2 gennaio 1914. In America l'opera venne giudicata "un lavoro sincero, bello e commovente, che per potenza drammatica

supera qualsiasi cosa sia venuta dall'Italia dalla morte di Giuseppe Verdi". Puccini incluso, è l'ovvio sottinteso. Ambientata in un mitico medioevo barbarico (epoca cara a Benelli, che vi avrebbe dedicato un'altra tragedia, la *Rosmunda*), in un castello in un'impresicata regione montuosa che si rivelerà una prigione claustrofobica, la vicenda mette in scena le passioni e la morte della principessa Fiore. Personaggio singolare e fascinoso, impastato di innocenza e di finzione, contesa fra i tre signori feudali che danno il titolo alla *pièce*, Fiore ne è il cardine, la domina da viva nei primi due atti ma non meno nel terzo, quando, distesa nella bara, distribuisce la morte equamente all'amante e al marito. Attorno a lei si consuma, in un dramma conciso e serrato, uno scontro di civiltà, fra energia barbarica e mollezza italiana, in un clima di guerra permanente cui la floreale protagonista risulta affatto estranea. E soprattutto spicca il tragico deuteragonista, il suocero assassino che assomma moralità e libidine, si macchia di una delle scene più violente di tutto il teatro d'opera e si offre allo sguardo del pubblico come uno spettacolo terribile (tragico, appunto) che suscita a un tempo orrore e compassione, terminando in una cecità che nemmeno l'affetto del figlio ("giunge la luce con te!") è ormai più in grado di rischiarare.

— RAFFAELE MELLACE

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

FIORA IN TRAPPOLA NEL LABIRINTO DEI TRE RE

Intervista ad Àlex Ollé
di Alessandro Tommasi

Nato a Barcellona nel 1960, Àlex Ollé si unisce alla Fura dels Baus poco dopo la sua fondazione nel 1970 e dai primi anni Ottanta anima la celebre compagnia catalana come uno dei suoi sei direttori artistici, collaborando a gran parte dei suoi principali spettacoli, tra cui quello di inaugurazione dei Giochi olimpici del 1992, realizzato in collaborazione con Carlus Padrissa. Proprio con Padrissa e Jaume Plensa nascono i primi progetti operistici di Ollé, che dedicherà all'opera molte delle sue forze dal 1996 a oggi. Quest'anno, Àlex Ollé torna al Teatro alla Scala con *L'amore dei tre re*, la più famosa delle opere di Italo Montemezzi. Ambientato nell'Italia medievale ai tempi delle invasioni barbariche, il libretto di Sem Benelli narra le vicende di Fiora, promessa al principe italiano Avito, ma data in sposa dal re invasore Archibaldo al proprio figlio, Manfredo, in un intricato gioco di potere ed eros a cui nessun personaggio potrà sottrarsi.

AT Il suo ritorno alla Scala riporta al Piermarini un titolo che mancava dal 1953.

AO E questo nonostante la grande fortuna che ebbe all'inizio, dopo la prima tenutasi proprio al Teatro alla Scala nel 1913 e soprattutto il successo al Metropolitan di New York con Toscanini l'anno

Il regista Àlex Ollé, una delle voci del celebre gruppo catalano La Fura dels Baus, torna alla Scala per lavorare sul decadente Medioevo immaginato da Italo Montemezzi

seguito. Dopo il primo trionfo si contano decine e decine di produzioni in Italia ma, dopo la morte, la fama di Montemezzi va gradualmente scemando e anche la sua opera più famosa è ormai raramente eseguita.

AT Come è stato il primo impatto con quest'opera?

AO Fin dal primo ascolto sono stato rapito dalla musica di Montemezzi e ancor più mi è piaciuto il libretto di Sem Benelli, che offre diverse sfide al regista. Innanzitutto, i personaggi sono pochi e anche la storia è un po' particolare. Per comprenderla meglio bisogna pensare a D'Annunzio, a Maeterlinck, all'atmosfera decadente e simbolista a cavallo tra Otto e Novecento che mi ha riportato alla mente il mio lavoro sul *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

AT Di cosa parla l'opera?

AO Parla di un mondo maschile e ostile e di una donna lasciata sola ad affrontarlo. Dei tre re del titolo, Archibaldo, Manfredo e Avito, nessuno aiuta Fiora. L'unico che mostra un po' di bontà è Manfredo, ma com'è possibile che non capisca la posizione di Fiora, prigioniera del castello? E l'amante di lei, il suo promesso sposo Avito, perché non la salva, perché non fuggono insieme?



FOTOGRAFIA DI RUDY AMISANO

“È chiaro che questo castello è simbolico, di Medioevo qui non c'è veramente nulla tranne una fascinazione romantica, velata di decadentismo e di simbolismo”

AT Già, perché?

AO Perché Fiora altro non è che l'oggetto di un desiderio maschile di potere che gli stessi tre protagonisti faticano a controllare. Ed è questo che ci interessa di quest'opera: scavare nella psiche dei personaggi con i cantanti, per comprenderne le ragioni più inconse, per arrivare alle viscere. Perché se segui solo la trama, può sembrare anche banale.

AT Che ruolo svolge nel quartetto di protagonisti il vecchio Archibaldo?

AO Archibaldo è il terzo re, l'anziano uomo di guerra ormai cieco, e per me è il personaggio più importante, il vero protagonista. È lui la spina dorsale di tutta la vicenda, è lui che costringe Fiora a sposare il figlio Manfredi, proiettando la risoluzione del proprio desiderio erotico per lei sul figlio. È un personaggio terribile e crudele, in cui si fondono la forza del guerriero e la decadenza della vecchiaia.

AT Manfredi, Avito e Fiora: cosa rappresentano gli altri tre personaggi principali?

AO Manfredi non è che un poveraccio. Basta osservarlo per capire che è cresciuto sotto il pugno di ferro del padre, che ne ha soffocato ogni possibile inclinazione positiva. Il suo amore per Fiora, però, è comunque più nobile rispetto a quello di Avito.

AT Eppure, nelle letture tradizionali, Avito è il legittimo erede al trono, l'eroe oppresso.

AO Sì, ma torno alla mia domanda di prima: allora

perché non aiuta Fiora? Porta avanti la sua avventura erotica, sì, ma poi non ha alcun interesse nell'aiutarla. Per questo Avito è secondo me un personaggio falso e ipocrita.

AT E Fiora?

AO Fiora è la vittima, lei sì, innamorata di Avito, ma oppressa al punto da sviluppare una sorta di Sindrome di Stoccolma per Manfredi, tenuta in ostaggio in un castello da cui è impossibile uscire.

AT Come avete realizzato l'atmosfera del castello?

AO È chiaro che questo castello è simbolico, di Medioevo qui non c'è veramente nulla tranne una fascinazione romantica, velata di decadentismo e di simbolismo, che arriva a mostrare nervature espressioniste. Per questo abbiamo ridotto tutto all'essenziale: un labirinto di catene, un letto e una scala, per evocare l'idea del torrione. L'importante è che lo spazio scenico disegni il sentimento interiore di Fiora, la sua claustrofobia. A differenza degli altri personaggi, da questo labirinto lei non può fuggire.

AT Com'è stato lavorare su quest'opera?

AO Il processo è stato molto simile a ogni nuova produzione. La prima cosa da cui partiamo è la musica, senza riferimenti visivi, così da immaginare cosa esprima e devo ammettere che la musica di Montemezzi non ti lascia indifferente. Poi passiamo al contesto storico ed estetico in cui nasce l'opera, per capire come interpretarne i diversi aspetti del libretto, come procedere con questo scavo psicologico. Come tipo di lavoro mi ha ricordato molto *Quartett* di Francesconi, che è stato anche il mio debutto alla Scala.

AT Lei ha un rapporto particolare con Milano, penso anche ad *Accions* e agli altri progetti della Fura dels Baus.

AO Sì, per la Fura Milano è sempre stata un punto di riferimento, qui abbiamo sempre trovato successo per i nostri spettacoli, in particolare per il teatro di prosa. Ma con *Accions* andiamo molto indietro nel tempo, al 1987. E ci trovavamo proprio all'Ansaldo, dove oggi si svolgono le prove per la Scala.

AT Un Ansaldo ben diverso da quello odierno, però.

AO Diversissimo, non c'era assolutamente nulla, era abbandonato. Anche la zona era diversa, non c'erano tutti questi negozi, questi ristoranti, era un quartiere un po' periferico. Infatti, quando mi dissero che le prove per *Quartett* sarebbero state all'Ansaldo non volevo crederci, nella mia testa era ancora lo spazio vuoto in cui avevamo inscenato *Accions*.

AT Cosa si ricorda di *Accions*?

AO Non solo per noi della Fura, ma per tutta la Spagna, era un momento incredibile. Dopo la morte di Franco, nel 1975, le energie represses durante i decenni di dittatura esplosero. Fu come se a una bottiglia di prosecco agitata per ore avessero tolto di colpo il tappo! Ma in tutta Europa gli anni Ottanta furono anni esplosivi.

AT Oggi le cose sono diverse?

AO Molto. Con il cambio di millennio, dopo diversi anni di abbondanza economica e larghezza di sovvenzioni, la scena teatrale si è un po' addormentata. In passato ho visto molta più innovazione nell'ambito operistico, anche grazie a figure come Gerard Mortier, che è stato veramente un agitatore culturale e ha permesso all'opera di entrare in contatto con artisti, architetti, cineasti, registi di prosa. Oggi, dopo un po' di stasi anche nell'opera, credo sia arrivato il tempo di risvegliare le coscienze.

AT Proprio in questo momento, però, osserviamo una spinta piuttosto reazionaria per quanto riguarda le regie d'opera.

AO Sì, e fa paura. Ma credo che la cultura reagirà come ha sempre fatto, ossia spingendo ancora più avanti. Questa spinta non deve venire dalla mia generazione, deve venire dai giovani, che però mi sembrano un po' in difficoltà, senza fiducia nel futuro. Però, è proprio quando si è spalle al muro che bisogna cominciare a combattere sul serio.

AT Lei fa parte de La Fura dels Baus fin dai suoi primi anni. Come vede il suo futuro con la compagnia?

AO La Fura è e sarà sempre parte del mio DNA, e i rapporti con la compagnia sono sempre eccellenti. Dopo quarant'anni di collaborazione, però, sto cominciando a sentire il bisogno di trovare un mio cammino indipendente, con un mio team e una mia identità. Non dimenticherò mai il percorso insieme, ma credo sia tempo per me di guardare avanti.

— Alessandro Tommasi

Giornalista e organizzatore, ha studiato management culturale e pianoforte, scrive per Amadeus, Quinte Parallele, Le Salon Musical ed è membro dell'Associazione Critici Musicali

28 OTTOBRE, 3, 7, 10, 12 NOVEMBRE 2023

Italo Montemezzi

L'AMORE DEI TRE RE

Poema tragico in tre atti
Libretto di Sem Benelli

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Pinchas Steinberg
REGIA Àlex Ollé / La Fura dels Baus
SCENE Alfons Flores
COSTUMI Lluç Castells
LUCI Marco Filibeck

CAST
Archibaldo / Evgeny Stavinsky
Manfredi / Roman Burdenko
Avito / Giorgio Berrugi
Flaminio / Giorgio Misseri
Fiora / Chiara Isotton
Ancella / Fan Zhou*
Un giovanetto / Andrea Tanzillo*

Orchestra e Coro del Teatro alla Scala
Coro di Voci bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
*Allievi dell'Accademia Teatro alla Scala

MAESTRO DEL CORO Alberto Malazzi
MAESTRO DEL CORO DI VOCI BIANCHE Bruno Casoni



Nicola Rossi Lemeni, Constantina Araujo,
direzione di Victor de Sabata, regia
di Mario Frigerio, 1953

FOTOGRAFIA DI ENZO PICCIGLIANI

Portfolio — Fotografie d'archivio

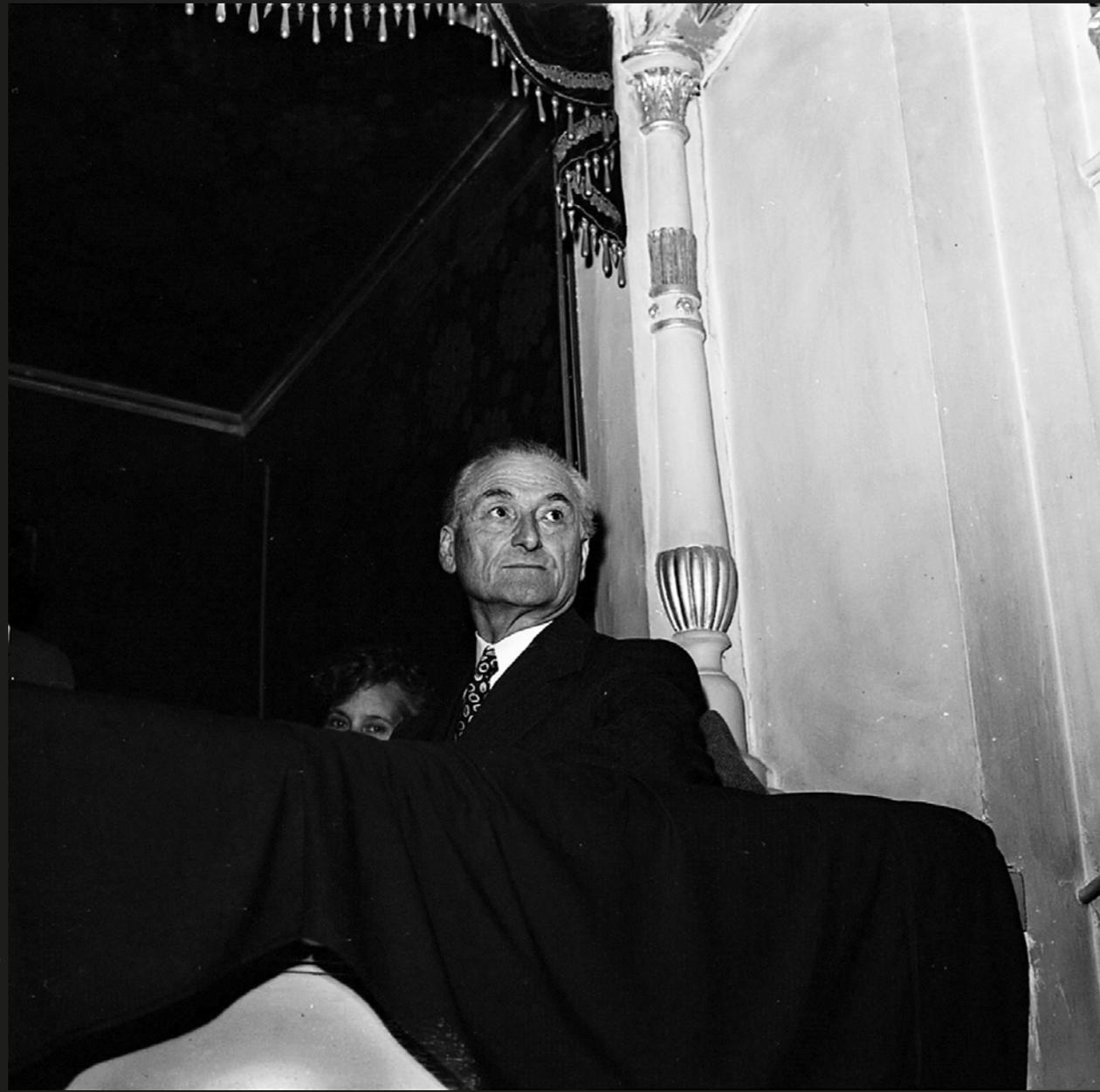
Una recensione favorevole, ma con qualche distinguo, è quella che caratterizza l'intervento di Giovanni Pozza del Corriere della Sera all'indomani della prima esecuzione assoluta dell'unica opera di Montemezzi che conobbe un successo non indifferente alla Scala nel corso di quarant'anni, per un totale di ventotto rappresentazioni. "Non vi troveremo ... pregi singolari di novità e di originalità.

Non vi troveremo neanche, in copia sufficiente, i segni distintivi che determinano e caratterizzano un modo di sentire e di esprimere profondamente e vigorosamente individuale". Nel marzo del 1926, dopo un intervallo di tredici anni di assenza che lo stesso Pozza reputa singolare, l'opera viene riproposta alla Scala nientemeno che da Toscanini, che l'aveva già diretta con successo negli Stati Uniti nel marzo del 1914: "Toscanini adempì ieri alla sua alta e difficile funzione di interprete facendo balzar fuori, alla superficie, i rapporti più nascosti o sottili correnti fra musica e tragedia". L'opera di Montemezzi riapproda alla Scala nel marzo del 1932 sotto la bacchetta di De Sabata, che "ha diretto l'opera con una foga nervosa nei punti drammatici, con un'abbondanza di sfumature sottili fino all'impercepibile nei luoghi patetici". Parimenti lodevoli gli interpreti vocali. La rappresentazione del 1° aprile 1937 viene giudicata da Abbiati del Corriere "pregevole soprattutto per merito del maestro Gino Marinuzzi". E si giunge dunque alla penultima comparsa de *L'amore dei tre re* nel 1953, sotto la direzione di Franco Capuana ("ha concertato con cura l'opera") e la presenza di Clara Petrella, Fiora "tenera e palpitante amante". Quattro rappresentazioni chiuderanno per il momento il capitolo Montemezzi alla Scala, nel 1953, forse per ricordare il compositore scomparso l'anno precedente a Vigasio. È sempre De Sabata a condurre il gioco secondo le parole di Abbiati: "esecuzione calda, infiammata, tutta trasparente e vivace ... una delle più pure e travolgenti interpretazioni di De Sabata, sotto il cui comando il complesso orchestrale ha suonato con sicurezza di stacchi, di rilievi, di chiaroscuri, impeccabilmente disciplinata".

— LUCA CHIERICI (dal testo del programma di sala)

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

L'AMORE DEI TRE RE ALLA SCALA



FOTOGRAFIA DI ERIQ PICCAGLIANI

SOPRA
Italo Montemezzi, 1948



FOTOGRAFIA DI ERIQ PICCAGLIANI

A DESTRA
Constantina Araujo, direzione
di Victor de Sabata, regia di Mario
Frigerio, 1953



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

SOPRA
Giacinto Prandelli, Victor de Sabata, Nicola Rossi Lemeni, Giuseppe Valdengo, 1953

A DESTRA
Partitura dell'Amore dei tre re utilizzata da Tullio Serafin

3

L'AMORE DEI TRE RE.

ATTO 10

I. MONTEMEZZI.

Poco più mosso

FLAUTO 1° e 2°
(1) FLAUTO 3°
(che cambia in Oboe)

OBOE 1° e 2°

CORNO INGLESE

CLARINO 1° e 2° in SI^b

FAGOTTO 1° 2° 3°
(e Contrafagotto)

1° 2°
3° 4°

TROMBA 1° 2° e 3°
in FA

TROMBONE 1° e 2°

TROMBONE 3° e TUBA

TIMPANI

PIATTI VOLANTI

(2) CELESTE

ARPA

VIOLINI 1

VIOLINI 2

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Poco più mosso

(1) Il 3° Flauto, che suonerà internamente, ritornerà in orchestra dopo il duetto d'amore.
(2) La Celeste è scritta a suoni reali.

Proprietà: G. Ricordi & C. Editori-Milano.
Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
Copyright MCMXXIII by G. Ricordi & Co. 119942

STAMPATO IN LUOGO DI MANOSCRITTO



ARCHIVIO STORICO
TULLIO SERAFIN

L'Archivio storico Tullio Serafin è nato per volontà di Andrea Castello e dei pronipoti del Maestro Tullio Serafin. Provisoriamente il materiale è custodito dall'Associazione che ha sede a Vicenza, in attesa di una sede stabile utile alla consultazione. L'Associazione ha lo scopo di assicurare la conservazione, la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico lasciato in eredità dal Maestro Serafin, direttore d'orchestra nato a Rottanova di Cavarzere il 1° settembre 1878 e deceduto a Roma il 3 febbraio 1968. L'Archivio conserva spartiti musicali, partiture, scritti, onorificenze, fotografie, rassegna stampa e altro materiale appartenuto a Tullio Serafin e alla moglie Elena Rakowska.



Paolo Bortoluzzi in *Apollon musagète*,
coreografia di George Balanchine, 1971

ROTORIANA DI ERIO PICCIGLIANI

02

BALLETTO

Onegin
29

Dentro Onegin
30

Paolo Bortoluzzi,
una stella da ricordare
36

ONEGIN



Timofej Andrijashenko, 2022

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

In omaggio e come tributo a John Cranko nell'anno che segna il cinquantenario dalla sua prematura scomparsa, torna in scena il suo capolavoro *Onegin*, esempio perfetto di moderno "dramma in danza" ispirato al romanzo in versi di Aleksandr Puškin, che il grande coreografo riscrisse con maestria e sensibilità. Un giovane aristocratico annoiato dalla vita si lascia sfuggire, per gioco, quello che troppo tardi riconoscerà come il vero, grande amore. Un titolo che appassiona il pubblico e gli artisti, per il coinvolgimento emotivo e la densità interpretativa a cui i protagonisti sono chiamati. *Onegin* infatti, grande storia d'amore infelice, mostra l'abilità di Cranko nel reinventare una storia scritta e narrarla in puri termini di danza, per esempio nel gioco d'amore tra i quattro giovani protagonisti del primo atto (Tat'jana, Ol'ga, Lenskij e Onegin) e dei tre protagonisti adulti nel secondo atto (Tat'jana, il Principe Gremin suo marito e Onegin).

Balletto in tre atti e sei quadri, con personaggi scolpiti con precisione, una splendida galleria di danze d'insieme - quelle festose dei contadini, quelle borghesi

dei signori di provincia e il gran ballo aristocratico del terzo atto - e passi a due di straordinaria potenza espressiva, come nella scena della lettera del primo atto in cui Tat'jana sogna il suo grande amore per Onegin corrisposto con identica passione, così come il duello e la morte di Lenskij e il passo a due finale tra Tat'jana e Onegin, denso di ambiguità e di sentimenti inespressi.

La partitura è basata interamente su musiche di Čajkovskij, senza però nemmeno una nota tratta dalla sua opera *Evgenij Onegin*. Con l'elaborazione di Kurt-Heinz Stolze, fidato collaboratore di Cranko, la scelta fu di orchestrare dei brani per pianoforte, alcuni dei quali tratti dal ciclo delle Stagioni, ed estrapolare alcuni momenti da poemi sinfonici quali *Francesca da Rimini* e *Romeo e Giulietta* oltre che dall'opera *I capricci di Oksana* o *Vakula il fabbro* - più conosciuta col titolo *Gli stivaletti*. L'assemblaggio e l'orchestrazione dei vari brani vennero concepiti in relazione all'espressività drammatica di ciascun brano, legandosi alla concezione di rendere questo balletto uno spettacolo teatrale completo.

DENTRO ONEGIN

Quattro dei protagonisti di *Onegin* raccontano come si sono immersi e hanno vissuto il balletto di John Cranko

Nicoletta Manni, Martina Arduino, Marco Agostino e Timofej Andrijashenko, che si accingono a tornare in scena in *Onegin*, ci portano dentro l'anima del balletto di John Cranko, nei passi e nei momenti per loro più emozionanti, sia per il linguaggio coreografico sia per le dinamiche che intrecciano i vari personaggi. Preziosi sguardi da cui farsi guidare quando si torna a Teatro a rivedere questo straordinario titolo.

Marco Agostino

Onegin, causa ed effetto delle proprie azioni

Onegin è stato un punto di svolta, nella mia carriera c'è un *prima* e un *dopo Onegin*. Va fatto un percorso dentro sé stessi per riuscire a descrivere un personaggio che cambia nel corso di tre atti e che in un lasso temporale di dieci anni muta modo di essere, modo di vivere, visione dell'amore, visione del mondo. È un lavoro artistico impegnativo: rimanere adesi alla storia di Puškin e alla drammaturgia di Cranko – in cui nessun gesto, nessun passo è superfluo o fine a se stesso – per poi dare la propria misura; e penso che questo balletto cresca ogni volta che si ha la possibilità di interpretarlo, portando la propria maturazione personale dentro ogni sfumatura. Il personaggio di Onegin si sviluppa assieme agli altri personaggi: da solo non cambierebbe, rimarrebbe come lo vediamo nella sua prima entrata, stufo, annoiato, pieno di tutto ma vuoto. Cambia solo in relazione agli altri personaggi, ed è lui che fa cambiare gli altri: quando incontra Tat'jana, come reagisce con lei, nel confronto con Lenskij o nel duello. Quest'ultimo è per me davvero il punto di svolta: dover duellare con l'unico amico per una sciocchezza, e rendersi poi conto

della gravità del fatto. In quel momento cambia tutto. Onegin è vittima delle sue azioni, della propria presunzione e del proprio cinismo: emblematico lo scambio di sguardi dopo aver ucciso Lenskij, guarda Tat'jana, come per incolparla, ma quando lei lo fissa impietrita, si osserva le mani e capisce; la sua uscita di scena, con la faccia tra le mani, è l'immagine della disperazione. Ma non è solo nei momenti drammatici che esce la complessità del ruolo: nel primo atto, nel cosiddetto passo a due "del libro", lui è un po' nei suoi pensieri e un po' con Tat'jana. Bisogna lavorare molto per renderla reale e comprensibile al pubblico, ma questa trasposizione tra ciò che vede dentro di sé e ciò che vede fuori è molto interessante e va creata con la postura della testa, del corpo, con lo sguardo (Reid Anderson parlava di tre tipi di sguardo, uno *verso*, uno *verso l'interno* e uno *oltre*). Tutt'altra emozione nel passo a due finale, che riprende nella musica e nei passi quello "dello specchio", ma in un contesto differente. Là Tat'jana sogna il suo Onegin ideale, è un passaggio verso l'adolescenza, un desiderio verso un uomo. Nel terzo atto c'è disperazione, le prese sono faticose e pesanti. Lei tenta di non seguirlo nei passi, nei *lift*, nelle *promenades*, ma lui la tiene stretta. Per tutto il passo a due cerca di togliere le mani di Onegin dal suo corpo, in un momento di debolezza si getta tra le sue braccia ma poi trova la forza per respingerlo e strappare a sua volta la lettera come lui fece con lei anni prima. Come se si realizzasse il sogno di Tat'jana, in un momento completamente sbagliato, ormai fuori tempo massimo: il sogno diventa reale, ma non più possibile.



SOPRA
Marco Agostino e Nicoletta Manni nel cosiddetto "book pas de deux", atto primo, quadro primo, 2022

FOTOGRAFIA DI BRESCIA e AMISANO



SOPRA
Nicoletta Manni e Marco Agostino
nel passo a due finale, atto terzo,
quadro secondo, 2022

A DESTRA
Timofej Andrijashenko,
atto terzo, quadro primo, 2022



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicoletta Manni
Tat'jana, la potenza delle scelte

Onegin è arrivato in un momento particolare della mia carriera e ha influenzato e modificato le mie preferenze sui ruoli da interpretare, scoprendo lati del mio carattere che non conoscevo o che non ero mai riuscita a esprimere in scena con soddisfazione. In quel punto della mia vita personale e artistica, è stata una scoperta piacevole, anche in quelle situazioni del balletto in cui io pensavo che mi sarei trovata in difficoltà. Ha aperto nuove porte: avevo sempre pensato di preferire donne che in scena manifestassero energia e forza, invece questo ruolo più tormentato e drammatico mi ha conquistato. E il poterlo riprendere in diverse occasioni mi ha fatto fare ogni volta un gradino in più. Tat'jana è un ruolo che veramente porto nel cuore; al di là della bellezza, che è indiscutibile, di una coreografia creata ad hoc per esprimere tutti i sentimenti che i personaggi devono portare in scena, e che cattura il pubblico e tutti noi ballerini, lo considero come uno dei ruoli più potenti che io abbia mai portato sul palcoscenico. Tat'jana cambia, è una donna che non ha avuto tanta esperienza di vita, ama leggere e stare con se stessa, così quando incontra Onegin è amore a prima vista, ma anche una continua scoperta di sé. Sembra inesperta e ingenua, ma poi si trasforma in una donna con un carattere, una potenza, una forza e un coraggio che prima non sapeva neanche di avere. È una donna bellissima da interpretare. E parlando di potenza, penso che il passo a due del terzo atto sia il punto più forte a livello di racconto e di esternazione delle emozioni. Ci

sono tanti passaggi di grande coinvolgimento, i passi a due certamente, compreso quello con Gremin in cui si esprime tutta la dolcezza, la serenità, la pace di una relazione che non si è avverata con Onegin. Ma il momento che secondo me racchiude tutto è sicuramente il passo a due finale, che contiene e porta con sé tutto quello che è successo nella storia, come sono cambiate le cose e come sono cresciuti i personaggi. Questo momento racchiude la fragilità ma anche la forza d'animo di Tat'jana. Se lo vivi davvero, ti svuota di tutto. Quella mano, quel gesto, quel dito che indica la fine, è qualcosa che ti distrugge.

Timofej Andrijashenko
Onegin e Lenskij, ombre e luci nell'anima

Questo balletto mi ha fatto crescere e riflettere molto su come si sarebbe comportato Onegin in ogni circostanza, non solo *cosa* avrebbe fatto ma anche *come*: un ruolo davvero diverso da quelli interpretati in precedenza, che ha portato a un'analisi personale profonda. Amo molto i ruoli che richiedono un impegno interpretativo quasi attoriale, ma in questo caso l'immedesimarmi è stato particolarmente difficile, per il completo coinvolgimento emotivo che questo approfondimento portava con sé: nell'ultimo passo a due la difficoltà è stata non lasciarmi andare troppo nel personaggio, perché altrimenti davvero rischiamo di metterci a piangere. Perché il vissuto che ti porti dietro durante tutto lo spettacolo è così intenso che quando arrivi all'ultimo passo a due rischia di esplodere. In quel momento tu sei Onegin che, dopo anni, si ripresenta davanti a Tat'jana con ancora quel senso di colpa

così potente, prega in ginocchio il suo perdono e tira fuori tutta l'intimità personale che prima aveva nascosto per mantenere la facciata sociale, si mette a nudo. Un colpo nello stomaco che devi frenare, altrimenti le emozioni ti sovrastano e non riesci a finire il passo a due. L'aver anche danzato in precedenza il ruolo di Lenskij mi ha permesso di delineare con maggiore precisione ciascuno dei due personaggi nelle specifiche caratteristiche, che sono chiarissime nel disegno coreografico di Cranko: Lenskij è giovane, curioso, un po' ingenuo, considera Onegin un amico ma anche un esempio da cui imparare, con un'esperienza di vita che lui non ha avuto. Lo ammira e dunque non si aspetta il suo comportamento nei confronti di Ol'ga, ma soprattutto che non si preoccupi minimamente di lui e dei suoi sentimenti feriti. Tutto ciò è espresso nel linguaggio del corpo: con Lenskij c'è più danza, Onegin sicuramente è più statico, direi volto verso l'interno, quello che gli passa per la mente rimane dentro di lui. Mantiene una facciata. Lenskij non lo sa fare perché non è fatto così. È onesto ed espressivo anche nei momenti drammatici: nell'intensissimo assolo prima del duello è proprio il dolore di Lenskij che parla, la sofferenza per ciò che è successo, per il comportamento di Onegin nei suoi confronti e per ciò che lo aspetta. Sa che Onegin ha più esperienza di lui anche nei duelli, quindi è praticamente certo di andare verso la morte.

Martina Arduino

Tat'jana e Ol'ga, due donne allo specchio

Soprattutto lo scorso anno, danzando sia Ol'ga che Tat'jana nello stesso periodo, ho davvero capito quanto sia incredibile riuscire a far comprendere al pubblico il carattere di un personaggio anche soltanto da come corri o da come fai un semplice passo. Ho lavorato dunque sul differenziare. Ol'ga è più leggera, più allegra, mentre Tat'jana ha passi "pensati". Anche il peso del passo è diverso, come sono diversi i pensieri e le intenzioni: Tat'jana è sempre timorosa, quasi si vergogna, Ol'ga invece è più istintiva. Questo balletto è geniale fin dalla prima scena, in cui Ol'ga si diverte a cucire e poi inizia questo "dialogo" in cui ruba il libro a Tat'jana, perché da subito si capisce esattamente il carattere dell'una e dell'altra. Trovare ed esprimere la differenza già in queste piccole cose è un lavoro che mi ha arricchito e mi ha fatto maturare artisticamente. Così come entrare in passi a due di questa intensità, e con una crescita del personaggio che non ritrovi nei balletti classici. Già con *Romeo e Giulietta*, ma soprattutto dopo *Onegin* mi sono sentita diversa come ballerina nell'affrontare anche i passi a due del repertorio. Qui non c'è un virtuosismo fine a se stesso: il dialogo è continuo, e più è naturale più funziona. Il primo passo a due è leggero, sognante, l'ultimo è pesante, a terra, sei trascinata, bloccata, e il pubblico percepisce questa differenza di spessore e di emozioni. Nel finale Tat'jana è una donna matura, con un vissuto che io non avevo ancora sperimentato,

dunque ho dovuto lavorarci tanto, ma in scena è uscito tutto, un fiume di emozioni che non riuscivo a controllare. Un momento per me essenziale è l'intreccio tra Ol'ga, Tat'jana e Lenskij dopo il suo assolo notturno e prima che si consumi il duello, bellissimo per l'atmosfera che si crea: la disperazione di Ol'ga, che capisce che la sua leggerezza ha portato a una tragedia, Tat'jana che sa come potrebbe andare a finire, e con tutto l'amore che entrambe hanno per Lenskij, vogliono fermarlo. La musica, le immagini che si creano, quel grido muto con le braccia sono veramente un punto di svolta perché in quel momento – e poi subito dopo quando Tat'jana guarda impietrita Onegin che ha appena ucciso il suo amico – si vedono tracciate tutte le linee dei vari personaggi, che si connettono nel loro profondo e dicono qual è la cosa importante. Un altro momento iconico per me è nel secondo atto: Onegin strappa la lettera di Tat'jana e la mette nelle sue mani. È un solo gesto, essenziale, mentre tutto intorno è fermo, ed è glaciale: per lei si distrugge un sogno.

— TESTI RACCOLTI DA CARLA VIGEVANI

5, 8, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 25 NOVEMBRE 2023

ONEGIN

Balletto in tre atti di John Cranko

Ispirato al poema di Aleksandr Puškin

MUSICA Pëtr Il'ič Čajkovskij

ARRANGIAMENTO E ORCHESTRAZIONE Kurt-Heinz Stolze

SCENE Pier Luigi Samaritani

COSTUMI Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno

LUCI Steen Bjarke

Supervisione coreografica di Reid Anderson

Proprietà dei diritti Dieter Graefe

DIRETTORE Simon Hewett

Corpo di Ballo e Orchestra

del Teatro alla Scala

Produzione Teatro alla Scala

Onegin / Roberto Bolle

Tat'jana / Nicoletta Manni

(5, 8, 15, 17 nov.)

Onegin / Timofej Andrijashenko

Tat'jana / Martina Arduino

(18, 21 nov.)

Onegin / Marco Agostino

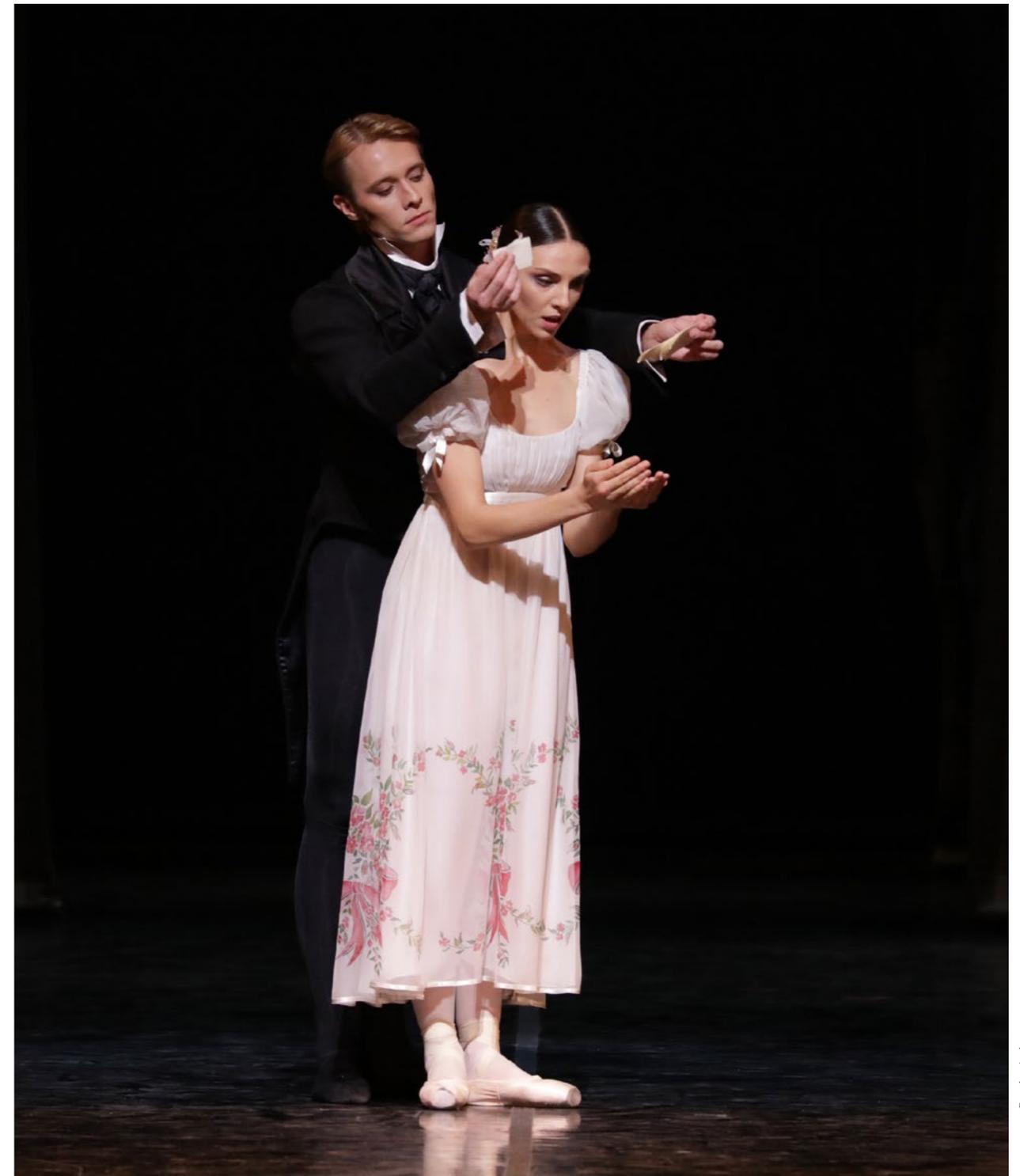
Tat'jana / Vittoria Valerio

(19, 25 nov.)

Onegin / Gabriele Corrado

Tat'jana / Alice Mariani

(23 nov.)



SOPRA
Martina Arduino e Timofej
Andrijashenko, atto secondo,
quadro primo, 2022

FOTOGRAFIA DI BRESCHIA e AMISANO

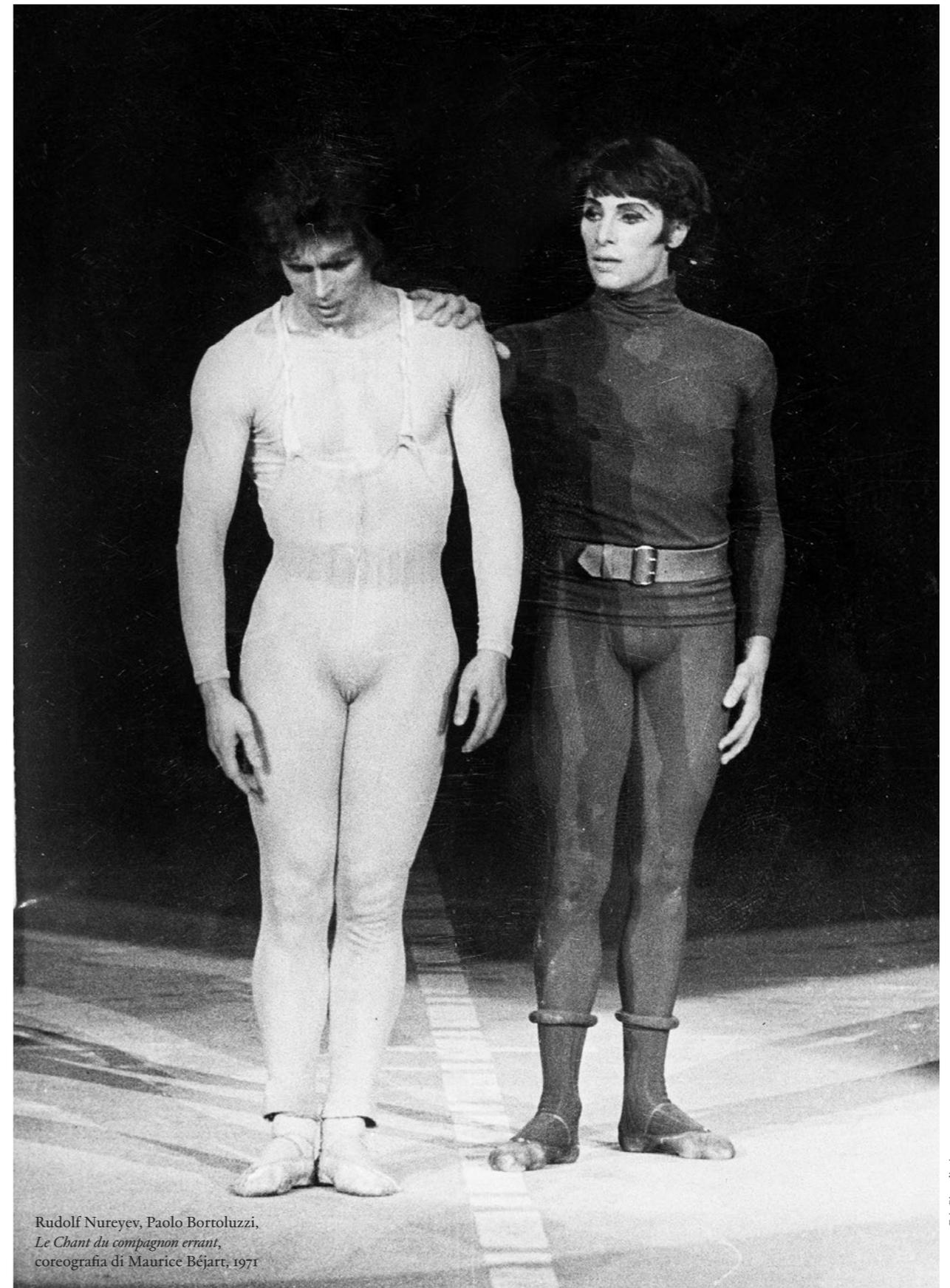
PAOLO BORTOLUZZI, UNA STELLA DA RICORDARE

Intervista a Luciana Savignano
di Valeria Crippa

A trent'anni dalla scomparsa di Paolo Bortoluzzi, Luciana Savignano racconta la vicenda di uno dei più grandi ballerini del secolo scorso, purtroppo spesso dimenticato

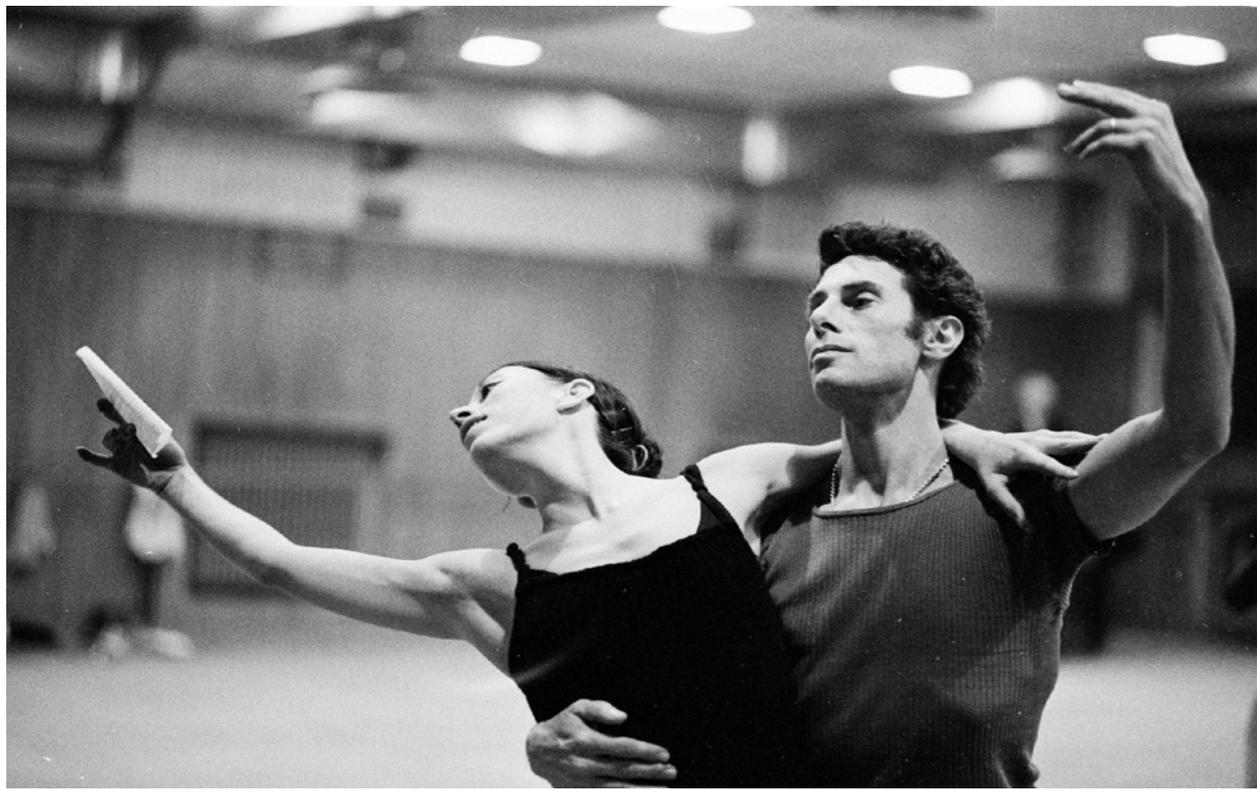
Ci sono fotografie che, misteriosamente, possiedono un'aura profetica. Quelle che ritraggono, probabilmente al debutto a Bruxelles, Paolo Bortoluzzi alle spalle di Rudolf Nureyev in *Le Chant du compagnon errant* di Maurice Béjart presagirono il rapporto dei due grandi ballerini con la memoria collettiva. Nello struggente passo a due che Béjart creò sui *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Gustav Mahler, Nureyev era il Compagno Errante, Bortoluzzi il suo alter ego, il destino, l'ombra fatale che accompagna il giovane nel suo pellegrinaggio terrestre. "Il Compagno è un viaggiatore errante – spiegava lo stesso Béjart –, come quei giovani apprendisti del Medioevo che andavano di città in città alla ricerca del destino del loro Maestro; di uno studente romantico inseguito dal suo destino e che soffre – per usare le parole di Mahler – di 'quel coltello nel petto' che contiene la lotta contro se stessi e la solitudine". Entrambi bellissimi e all'apice della forma fisica e della carriera in quel lontano debutto alla Forest National di Bruxelles l'11 marzo 1971 (dal '78 il ruolo di Nureyev passò a Jorge Donn),

Nureyev e Bortoluzzi furono accomunati nella vita da un fatale gioco di date: coincidenti sia l'anno di nascita, il 1938 (il russo nacque su un treno in corsa per Vladivostok il 17 marzo, l'italiano a Genova il 17 maggio), sia l'anno di morte, il 1993 (Rudolf si spense a Parigi il 6 gennaio, Paolo a Bruxelles il 15 ottobre). Al termine della loro avventura terrena, però, le due stelle entrarono nel ricordo di pubblico e critica in modo del tutto antitetico: Nureyev continua a essere celebrato in piena luce in tutto il globo dopo trent'anni dalla scomparsa, Bortoluzzi scivolò quasi subito nell'ombra, inspiegabilmente. Eppure, la vita di Bortoluzzi brillò fin dagli esordi. Paolo Bortoluzzi iniziò gli studi di danza nella sua città natale, Genova, e a Milano fu allievo di Ugo Dell'Ara, Nora Kiss, Victor Gsovsky e Asaf Messerer. Debuttò a soli 19 anni, nel 1957, al Festival di Nervi e nel 1960 si unì al Balletto Europeo diretto da Léonide Massine. Lo stesso anno Maurice Béjart lo volle nel suo Ballet du XXe Siècle a Bruxelles, compagnia di cui, per dodici anni, Bortoluzzi fu una delle



Rudolf Nureyev, Paolo Bortoluzzi,
Le Chant du compagnon errant,
coreografia di Maurice Béjart, 1971

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



FOTOGRAFIA DI ENZO PICCIGLIANI

Luciana Savignano, Paolo Bortoluzzi, durante le prove di *Cinderella*, coreografia di Paolo Bortoluzzi, 1976

stelle rivelando straordinarie doti espressive e tecniche, oltre a un'eleganza innata, in titoli come *la Nona Sinfonia*, *Romeo e Giulietta*, *Messe pour le temps présent*, *Bhakti*, *Nomos Alpha*, *L'uccello di fuoco*, *Nijinsky, clown de Dieu* e, appunto, *Le Chant du compagnon errant* nel 1971. L'anno seguente lasciò il Ballet du XXe Siècle per una carriera da étoile nel mondo, dalla Scala – dove aveva debuttato nel 1963 in *Les Demoiselles de la nuit* di Roland Petit – all'American Ballet Theatre di cui fu *principal*. Gli anni Ottanta lo videro direttore del Balletto della Scala (1981-84), del Balletto di Düsseldorf (Deutsche Oper am Rhein) e, nel 1990, del Ballet de Bordeaux per cui creò *Les Nuits d'été* e *La Belle et la Bête* (1992). La sua attività di coreografo, iniziata con *La Valse* nel 1965, contemplò le creazioni per

la Scala *Omaggio a Picasso*, *Cinderella* (1977), *Nuits d'été* (1980), *Il principe felice* (1987). Fondamentale il sodalizio artistico con Carla Fracci, Luciana Savignano e Vera Colombo, in titoli del grande repertorio in cui Bortoluzzi eccelleva per le squisite doti di *danseur noble*: *Excelsior*, *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *La bella addormentata* e *Lo schiaccianoci*. Di lui Béjart disse: "incarna la gioia della danza nella sua essenza più pura". Eclissato l'astro di Paolo Bortoluzzi con la sua morte nel 1993, in un oblio che tradisce la sua carriera sfaccettata e internazionale, vorremmo oggi strappare qui quel velo opaco che ci separa dal suo ricordo, trent'anni dopo la scomparsa, attraverso le parole affettuose di Luciana Savignano che fu sua partner e amica.

vc Savignano, la danza italiana soffre talvolta di amnesie: perché un artista del calibro di Bortoluzzi è stato rimosso?

ls Perché nel momento di massima fama di Paolo esplose Nureyev e l'attenzione si focalizzò su di lui. Proprio com'è accaduto in Italia, in tempi più recenti, con Roberto Bolle: gli altri danzatori spariscono. Eppure, senza togliere nulla a Bolle, ballerini bravi ce ne sono. Mi chiedo: c'è posto solo per uno alla volta nel balletto? È uno strano meccanismo che non capisco. Allora c'era Nureyev e sembrava esistesse solo lui, ma Bortoluzzi ha ballato lo stesso in tutto il mondo.

vc Che tipo di partner erano in scena Bortoluzzi e Nureyev?

ls Paolo mi trasmetteva sicurezza. Ricordo, prima del terzo atto del *Lago*, che io ero alla sbarra a scaldarmi, lui seduto tranquillo. Alla mazurka, mi porgeva il braccio: "Andiamo". In scena, mi toccava appena, mi reggeva il minimo necessario, perché sapeva dove mettere le mani. Con Nureyev ballai in rare occasioni come *Poema dell'Estasi* di Roland Petit, un'esperienza unica perché Rudolf aveva una forza incredibile e te la trasmetteva, ma con lui mi sentivo in competizione, voleva dominare. Eravamo in tre donne, ma nel passo a due con lui ero la Morfe, quindi ero invincibile.

vc L'incontro con Bortoluzzi?

ls Avevo danzato con la compagnia di Béjart a Torino, città dove abitava Paolo, all'epoca: era venuto in quinta a vedere lo spettacolo e io guardavo Bortoluzzi che sbirciava dal backstage. Con lui è stato logico trovarsi subito: condividevamo lo stesso percorso con Béjart e danzavamo lo stesso stile. Paolo era più grande di me ed era stato in compagnia a Bruxelles anni prima di me: quando arrivai al Ballet du XXe Siècle, lui se n'era già andato. Bortoluzzi era molto sicuro di sé, sapeva quello che voleva e quello che valeva, non l'ha mai nascosto, poteva permetterselo. Abbiamo ballato tanto insieme. Con me è sempre stato molto accondiscendente, ma anche rigido. Ricordo una volta che dovevamo danzare insieme in una serata a Genova, lo raggiunsi in treno lì, da Milano, ma dimenticai di portarmi dietro le basi musicali dello spettacolo. Quando glielo dissi, lui non si scompose: "Non c'è problema, torni a Milano a prenderle", ingiunse con tranquillità. Ripresi il treno per Milano e poi tornai a Genova per ballare, la sera. Con le musiche. Un'altra volta, durante una prova del *Lago*, un *maitre* mi rimbrottava ma Paolo interveniva: "Non ascoltarlo, devi dar retta solo a me. Hai un'allure speciale". Il giudizio di Bortoluzzi era molto importante. Mi ha dato la forza di essere una ballerina diversa.

vc Qualche imprevisto in scena?

ls Per il Festival di Nervi creò per me e per se stesso la coreografia *L'incontro*, un trascinate passo a due su musica di Rachmaninov. Al debutto c'era molta attesa; a un certo punto mi sollevò in aria in arabesque, ma inciampò e cademmo entrambi sul palco: con molta nonchalance, ci alzammo continuando a danzare come se nulla fosse accaduto. Mai perdersi d'animo. Quando veniva alla Scala per interpretare alcuni suoi balletti, stava seduto in quinta ad aspettare la sua entrata. Il suo corpo era già pronto senza bisogno di fare la sbarra, aveva doti fisiche naturali.

vc Com'è stato il Bortoluzzi direttore del Ballo alla Scala?

ls È difficile per un direttore essere completamente accettato dal corpo di ballo. All'epoca, il sindacato era guidato da capi pugnaci come Edoardo Colacrai, oggi scomparso: davano filo da torcere ai direttori. Eppure, alla Scala Bortoluzzi creò anche una sua *Cinderella*, una buona versione che fu ben recepita dalla compagnia. Sapeva gestire i ballerini, grazie a una lunga esperienza maturata all'estero in tante compagnie.

vc Che tipo di coreografo era?

ls Molto musicale, eccelleva nei passi a due. Sapeva leggere gli spartiti perché aveva una formazione a tutto tondo, non certo improvvisata. Da lui ho imparato molto, mi piaceva assistere alle sue prove perché sapeva quello che faceva.

vc Ballaste in coppia anche in tv.

ls Facemmo insieme il programma "Sotto le stelle" per la Rai. Ma per me la tv è un mezzo freddo, non ha il calore e la verità del teatro dove ogni sera è diversa.

vc Che rapporto avrebbe avuto con la danza di oggi?

ls Era molto bravo anche nel balletto contemporaneo grazie a un fisico molto duttile. Credo che avrebbe continuato a ballare cercando coreografi e ruoli giusti per la sua età. Come ha fatto Baryshnikov.

— VALERIA CRIPPA

Giornalista professionista, critica di danza e teatro musicale, scrive dal 1993 per il *Corriere della Sera*



03

CONCERTI

Il Verdi sacro
secondo Chailly

IL VERDI SACRO SECONDO CHAILLY

Sono diverse le ragioni che rendono l'inaugurazione della Stagione Sinfonica 2023-2024 un appuntamento particolarmente atteso. Per tre sere, dal 9 al 14 novembre, Riccardo Chailly dirige i verdiani *Quattro pezzi sacri*, estrema fatica del compositore eseguita per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1898 (senza l'*Ave Maria*), quando Verdi ormai aveva 84 anni. In passato il direttore aveva già eseguito separatamente due dei quattro pezzi in occasioni celebrative: nel 1981 lo *Stabat Mater* risuonò in Piazza della Scala attraverso gli altoparlanti per omaggiare il feretro di Paolo Grassi, mentre nel 2017 *Stabat Mater* e *Te Deum* facevano parte di un programma per celebrare il 150° anniversario della nascita di Toscanini. Questa è però la prima volta che Chailly propone alla Scala la versione integrale della raccolta, di cui realizzerà per l'occasione anche un'incisione discografica. Ad aprire il concerto la giovanile Sinfonia n. 4 in do min. di Schubert, il cui soprannome "Tragica" non

esaurisce la varietà di caratteri che presenta. A Beethoven è invece dedicato, il 5 novembre alle 11, l'ultimo appuntamento della Stagione cameristica dei Professori dell'Orchestra della Scala, presentata sempre con grande partecipazione nel Ridotto Toscanini. Il Quartetto d'archi costituito da Francesco Manara, Daniele Pascoletti, Simonide Braconi e Massimo Polidori esegue il Quartetto in sol magg. op. 18, il Quartetto in si bem. magg. op. 130 e la *Grande fuga* op. 133, uno dei vertici assoluti del compositore di Bonn. Infine, il 20 novembre si chiude la Stagione della Filarmonica della Scala con un concerto diretto da Vasily Petrenko. Apre la serata *The Chairman Dances* di John Adams, che lo stesso compositore immagina come parodia della musica dei film cinesi degli anni Trenta. Si prosegue con il Concerto n. 1 per violino e orchestra di Béla Bartók, con solista Isabelle Faust, per concludere con le *Danze sinfoniche* di Sergej Rachmaninov.



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Stagione Sinfonica 2023/24

9, 11, 14 NOVEMBRE 2023

**ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA**
RICCARDO CHAILLY

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

22, 24, 25 GENNAIO 2024

**FILARMONICA
DELLA SCALA**

**INGO METZMACHER
PIERRE-LAURENT
AIMARD**

PAOLO ZAVAGNA

SERENA SÁENZ

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

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

19, 22, 23 FEBBRAIO 2024

**FILARMONICA
DELLA SCALA**

**LORENZO VIOTTI
DAVID FRAY**

Nikolai Andreevič
Rimskij-Korsakov:
Capriccio espagnol op.34

Maurice Ravel: *Concerto
in sol per pianoforte*

Sergej Rachmaninov:
Danze sinfoniche op. 45

22, 24, 27 APRILE 2024

**FILARMONICA
DELLA SCALA**

DANIELE GATTI

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

27, 29, 30 MAGGIO 2024

**FILARMONICA
DELLA SCALA**

**RICCARDO CHAILLY
MARLIS PETERSEN**

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

Anton Webern:
Passacaglia op. 1

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

29 GIUGNO, 3, 5 LUGLIO 2024

**ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA**

DANIEL HARDING

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

13, 16, 17 SETTEMBRE 2024

**ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA**

**CHOR DES
BAYERISCHEN
RUNDFUNKS**

RICCARDO CHAILLY

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

Da non perdere

6 NOVEMBRE, ORE 16

“B” DI BRITTEN

Per il ciclo “Invito alla Scala per Giovani e Anziani”, il regista Mario Acampa ha pensato a uno spettacolo dedicato alla musica di Benjamin Britten, il cui *Peter Grimes* è in scena fino al 2 novembre. I Cameristi della Scala eseguono *Simple Symphony* per archi op. 4, *Young Apollo* op. 16 e *Serenata* op. 31.

13 NOVEMBRE, ORE 15

CONVEGNO SU DON CARLO

In attesa dell'Inaugurazione di Stagione del prossimo 7 dicembre, la complessità del *Don Carlo* verdiano viene indagata in un incontro di studio con Paolo Gallarati, Raffaele Mellace e Piero Mioli a cui prenderà parte anche Riccardo Chailly.

22 NOVEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Per il ciclo di approfondimenti organizzato dagli Amici della Scala insieme al Teatro, l'incontro dedicato al *Don Carlo* di Verdi ha come relatore Giorgio Pestelli, che propone un intervento dal titolo “La maturità del genio”, in cui è atteso anche Riccardo Chailly.

Mostre a Milano

31 OTTOBRE – 3 MARZO 2024

**PALAZZO REALE
GOYA. LA RIBELLIONE DELLA RAGIONE**

A Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) Palazzo Reale di Milano dedica la mostra “Goya. La ribellione della ragione”. Il genio spagnolo ha contribuito con la propria opera a un cambio di paradigma mentale nell'arte spagnola del XVIII e XIX secolo. Il progetto, promosso dal Comune di Milano-Cultura e prodotto da Palazzo Reale e 24 ORE Cultura-Gruppo 24 ORE, racconta attraverso dipinti, incisioni e matrici in rame il mondo di Goya, la sua esperienza della Storia, la sua attitudine di artista, il suo pensiero e la sua ideologia, e propone al visitatore le opere che meglio descrivono l'evoluzione artistica e i temi da lui trattati, raccontando però anche l'uomo e contemporaneamente l'instabile quanto cruento contesto storico e sociale che plasmò in maniera così unica il suo animo artistico e il suo pensiero intellettuale. La mostra va però oltre, nel suo concept inusuale: attraverso una settantina di opere propone al visitatore i dipinti del Maestro esposti in dialogo con alcune delle più importanti incisioni che resero Goya maestro assoluto di quest'arte, affiancate dalle loro originali matrici di rame.

Il colosso, Francisco Goya, 1808 circa



UNA SCALA SEMPRE PIÙ APERTA AI GIOVANI CON I PROGETTI UNDER30 E 30/35

Nella Stagione 2023/2024 si confermano tutte le proposte di abbonamento e le iniziative per i ragazzi fino ai 36 anni, con serate dedicate e agevolazioni fino al 70%.

Oltre quindici anni fa, quando nascevano le prime proposte del progetto "Under30", vedere un giovane in Teatro destava indubbiamente stupore. Oggi, al contrario, quasi un terzo degli spettatori in sala ha meno di trentacinque anni, segno del fascino che ancora esercitano la grande musica, l'opera e il balletto sulle nuove generazioni, ma anche frutto del lavoro svolto per promuovere il pubblico del futuro. Un percorso che non si ferma e anzi punta a crescere ancora, con l'estensione del progetto Under30 alla fascia 30/35, inaugurata lo scorso anno e confermata per la prossima Stagione 2023/2024.

Il cuore del progetto sono le formule di Abbonamento a data fissa da 4 spettacoli (Opera, Balletto o Sinfonica) con riduzioni fino al 70%. Gli abbonati si assicurano i posti migliori e speciali aperitivi e incontri con gli artisti prima di ogni recita in abbonamento (opera e balletto). Per chi desidera avere maggiore possibilità di scelta, l'Abbonamento Libero (solo Under30) in alternativa include tre spettacoli da selezionare tra un elenco di dodici titoli, anche combinando generi diversi. Infine, per avvicinare anche solo i curiosi, al costo di 10 euro è possibile sottoscrivere un Pass per accedere a esperienze backstage gratuite (prove aperte, visite guidate) e sconti sugli spettacoli, tra cui il ciclo dei **Giovedì 30/35** e l'offerta **"Insieme in palco"**, con riduzioni anche fino al 50% sui biglietti. Maggiori informazioni su www.lascalaunder30.org

Abbonamenti Under30 e 30/35 a data fissa (4 spettacoli)

Opera Under30 e 30/35

TURNO	G
La rondine	14/04/2024
Cavalleria rusticana/ Pagliacci	02/05/2024
Il cappello di paglia di Firenze	18/09/2024
Der Rosenkavalier	22/10/2024

Balletto Under30 e 30/35

TURNO	H
Smith/León e Lightfoot/Valastro	18/02/2024
Madina	09/03/2024
La bayadère	06/06/2024
L'histoire de Manon	11/07/2024

Sinfonica Under30 e 30/35

TURNO	C
Ingo Metzmacher	25/01/2024
Lorenzo Viotti	23/02/2024
Riccardo Chailly	30/05/2024
Daniel Harding	05/07/2024

Agli abbonati a opera e balletto data fissa sono riservati speciali incontri con gli artisti, seguiti da aperitivo dedicato prima di ciascuna data in abbonamento.

Abbonamento Libero Under30 (3 spettacoli a scelta tra 12)

Médée (Opera)	Alcina (Opera in concerto)	Trittico Balanchine/Robbins (Balletto)
Don Pasquale (Opera)	The Fairy Queen (Opera in concerto)	Smith/León e Lightfoot/Valastro (Balletto)
Werther (Opera)	La bayadère (Balletto)	Jansen/Maisky/Argerich (Concerto)
Il cappello di paglia di Firenze (Opera)	L'histoire de Manon (Balletto)	Accademia/Oropesa/Bernheim (Concerto)

Prezzi abbonamento a data fissa (4 spettacoli)

		Platea e Palchi		Palchi		
		■	■	■	■	■
Opera G 4 opere	UNDER30	€310	€250	€160	€98	€75
	30/35	€460	€375	€275	€160	€120
	ACCOMPAGNATORE	€815	€670	€475	€275	€210
Balletto H 4 balletti	UNDER30	€250	€190	€130	€85	€70
	30/35	€295	€240	€180	€120	€95
	ACCOMPAGNATORE	€470	€390	€290	€180	€150
Sinfonica C 4 concerti	UNDER30	€160	€120	-	-	-
	30/35	€210	€180	-	-	-
	ACCOMPAGNATORE	€360	€310	-	-	-
Libero 3 spettacoli	UNDER30	€255	€195	-	€120	€120



RUBRICHE

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Casorati alla Scala
49

NOTE D'ARCHIVIO
Quando la copertina
è un'opera d'arte
52

VOCI ALLA SCALA
Giulietta Simionato
e la vocalità Falcon
54

LIBRI
Mahler a più voci
56

DISCHI
Argerich rabdomante
del repertorio
57

MEMORIE DELLA SCALA
Montemezzi
e la sua Nave
che attende in porto
58

SCALIGERI
Stefania Ballone
61

CASORATI ALLA SCALA

Bozzetto dell'accampamento per *La follia di Orlando* di Goffredo Petrassi,
balletto con la coreografia di Aurelio M. Milloss, 1947



Pittore di silenziose geometrie e di fissità malinconiche, Felice Casorati (1883-1963) sembra lontanissimo dal mondo spettacolare e variopinto del melodramma. Eppure al teatro musicale l'artista ha dedicato una lunga e tenace passione e, dal 1933 in poi, una parte consistente del suo legato. Scenografo per il Maggio Musicale Fiorentino, per l'Opera di Roma e per la Scala, Casorati ha riversato sul palcoscenico i principi della propria pittura, ispirati al motto NUMERUS MENSURA PONDUS: numero, misura, peso. In opere come *La Walkiria* (1943) o *Fidelio* (1949), nei balletti su musiche di Petrassi, Falla e Bartók, la scansione di spazi e colori è percorsa da un senso musicale persistente e segreto.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



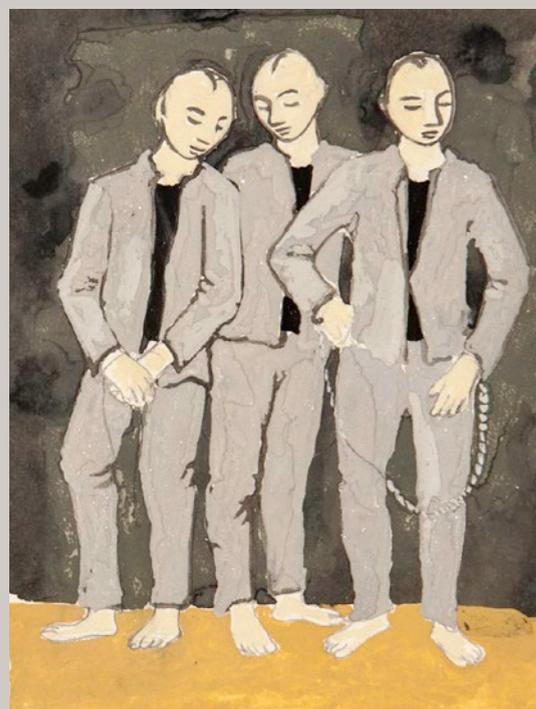
Immagini tratte dal volume
Casorati alla Scala
di Vittoria Crespi Morbio,
collana "Gli artisti dello
spettacolo alla Scala",
edizioni Amici della Scala



Figurino per *Il principe di legno* di Béla Bartók, balletto con la coreografia di Aurelio M. Milloss, 1951



Figurino per *La follia di Orlando* di Goffredo Petrassi, balletto con la coreografia di Aurelio M. Milloss, 1947



Figurini dei prigionieri per *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, 1949



Bozzetto per *L'amore stregone* di Manuel de Falla, balletto con la coreografia di Margherita Wallmann, 1949



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

Note d'Archivio

I tesori musicali
dell'Archivio Storico Ricordi

QUANDO LA COPERTINA È UN'OPERA D'ARTE

C'è una copertina di spartito che ancora oggi perseguita generazioni di aspiranti musicisti. È una copertina color terra di Siena bruciata inquadrata da strisce bianche o crema. Con la sua semplice austerità, ha fatto da sfondo a titoli di volumi i cui nomi echeggiano fra i corridoi del conservatorio come fantasmi di una pedagogia musicale d'altri tempi: Pozzoli, Cesi, Czerny, Beyer, Hanon, Duvernoy, Clementi, Bona... Questa formazione di campioni della didattica musicale a firma Ricordi accompagna le gioie e i dolori di studenti ai quali, anche dopo anni, il color terra di Siena provoca un riflesso pavloviano fatto di scale, arpeggi e solfeggi. Se quella copertina è ancora oggi istantaneamente associata a una lunga tradizione editoriale di pedagogia musicale, lo si deve allo studio e all'arte del pittore Attilio Rossi (1909-1994). Sono i primi anni Cinquanta del Novecento e Casa Ricordi è nel pieno di un importante lavoro di ristrutturazione materiale (dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale) e immateriale (il rinnovamento del repertorio musicale). Forte di una lunga esperienza nel campo delle arti grafiche già avviata fin dall'epoca di Giulio Ricordi, la casa editrice chiama un artista di fama internazionale come Attilio Rossi e, tra le altre cose, gli commissiona nove disegni di copertine che, tra il 1954 e il 1958, faranno la storia dell'editoria musicale italiana. Con l'ingaggio di Rossi – i cui riferimenti artistici spaziano dal Bauhaus all'Astrattismo, da Le Corbusier a Fontana, passando per Picasso e Mondrian – Ricordi prosegue attivamente nel dialogo con le arti moderne avviato decenni prima. L'Archivio Storico Ricordi conserva i disegni preparatori delle copertine progettate da Attilio Rossi: accostandole, possiamo ricostruire il processo compositivo

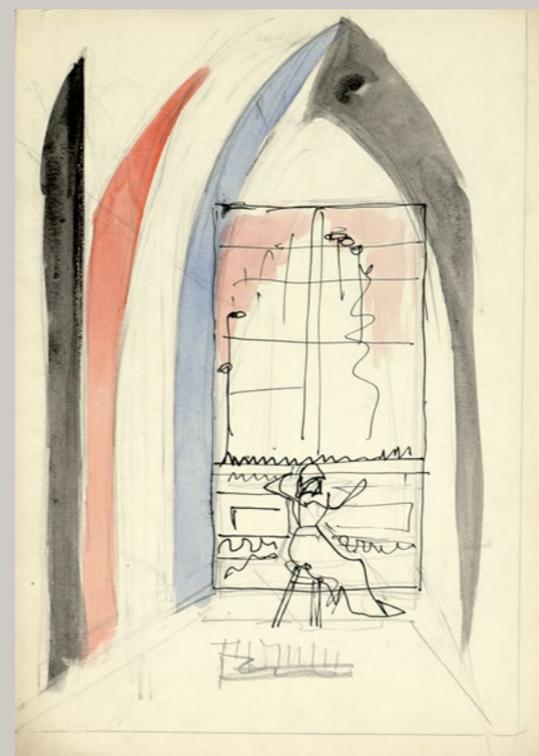
ARCHIVIO STORICO
RICORDI

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

e l'immaginario visivo che anima l'arte di questi piccoli gioielli di design editoriale; è un'estetica fatta di geometrie asimmetriche e figurini stilizzati, di colori coagulati agli opposti dello spettro cromatico (rosso-blu) e di raffinati riferimenti intertestuali. Rossi identifica uno stile visivo per ciascun genere editoriale e, ancora oggi, molti di questi sono rimasti come copertine degli spartiti Ricordi: il già citato terra di Siena per la didattica, i dipinti di nature morte per le arie antiche, gli schizzi di strumenti musicali per le sonate, le cupole a cipolla stilizzate per i compositori russi, un rosone rosso e blu su sfondo grigio e architettura ecclesiastica per le composizioni sacre. Quest'ultimo genere di copertina fu pensato inizialmente da Rossi proprio per uno dei *Quattro pezzi sacri* di Giuseppe Verdi, quel *Te Deum* che Ricordi pubblica per la prima volta nel 1898 e poi, cinquant'anni dopo, con una nuova veste grafica curata da Attilio Rossi. Come si può vedere dagli acquerelli e bozzetti a tempera preparatori conservati presso l'Archivio Storico, Rossi arrivò all'impaginazione finale lavorando per spostamento di fuoco: da una copertina a sfondo ocre con un organo stilizzato suonato da un musicista vestito di rosso (rielaborazione del frontespizio per il trattato rinascimentale *Theorica musicae* del milanese d'adozione Franchino Gaffurio), Rossi sposta lo stesso soggetto ancora più stilizzato all'interno delle mura di una chiesa, per poi concentrarsi sulla sola architettura al nero e infine comporre la copertina che sarà color grigio con rosone rosso e blu. Per Casa Ricordi, questo sarà l'impatto visivo del "sacro" per molte altre copertine a venire. Il metodo di lavoro a spostamento sarà poi seguito da Rossi anche per altre copertine, come testimoniato dai diversi documenti iconografici del pittore milanese; la sua opera e le tracce della sua attività – assieme a quella di molti altri artisti grafici del Novecento come Hohenstein, Metlicovitz, Crepax, solo per citarne alcuni – hanno contribuito ad arricchire la collezione dell'Archivio Storico Ricordi impreziosendo non solo la storia della musica italiana, ma la storia dell'industria e dell'arte contemporanea.

— CARLO LANFOSSI

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



Attilio Rossi, disegni preparatori per la copertina dello spartito Ricordi del *Te Deum* di Giuseppe Verdi

Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

Come avvicinamento al *Don Carlo* che inaugurerà la prossima Stagione, si prende in esame “O don fatale” nell’interpretazione di Giulietta Simionato

“Il mondo oggi sta cambiando. Non è più rotondo ma quadrato”. È questo il modo col quale Giulietta Simionato ha aperto una fra le più popolari delle sue interviste, in cui deplorava i tanti cambiamenti del mondo artistico con la sua solita aristocratica verve. “Ho sempre voluto cantare sin da bambina, in famiglia non gradivano e io, nel farlo, mi chiudevo in bagno”. Fu proprio questa esigenza vitale a condurre Simionato verso un’igiene e un’etica vocale che le hanno consentito di affermarsi con la vocalità Falcon, una caratteristica vocale del registro centrale femminile che consiste nel mantenere stabili i suoni del range di mezzosoprano drammatico con facilità negli acuti della tessitura di soprano. Quest’identità artistica peculiare le ha consentito di consolidarsi accanto ai più grandi interpreti dell’epoca e nel sodalizio artistico e affettivo con Maria Callas. La presenza alla Scala di Giulietta Simionato è tracciata su un arco temporale di ben 30 anni, in cui ha partecipato a 110 edizioni di 74 titoli diversi e a 10 concerti, per un totale di 507 recite, comprese fra l’allestimento di *Orseo* di Pizzetti del 15 gennaio 1936 e l’ultima recita della *Clemenza di Tito* di Mozart, il 30 gennaio 1966 alla Piccola Scala. Della prima fase, quella da comprimaria, è interessante sottolineare la straordinaria intensità: tra il 1936 e il 1944 partecipa a 52

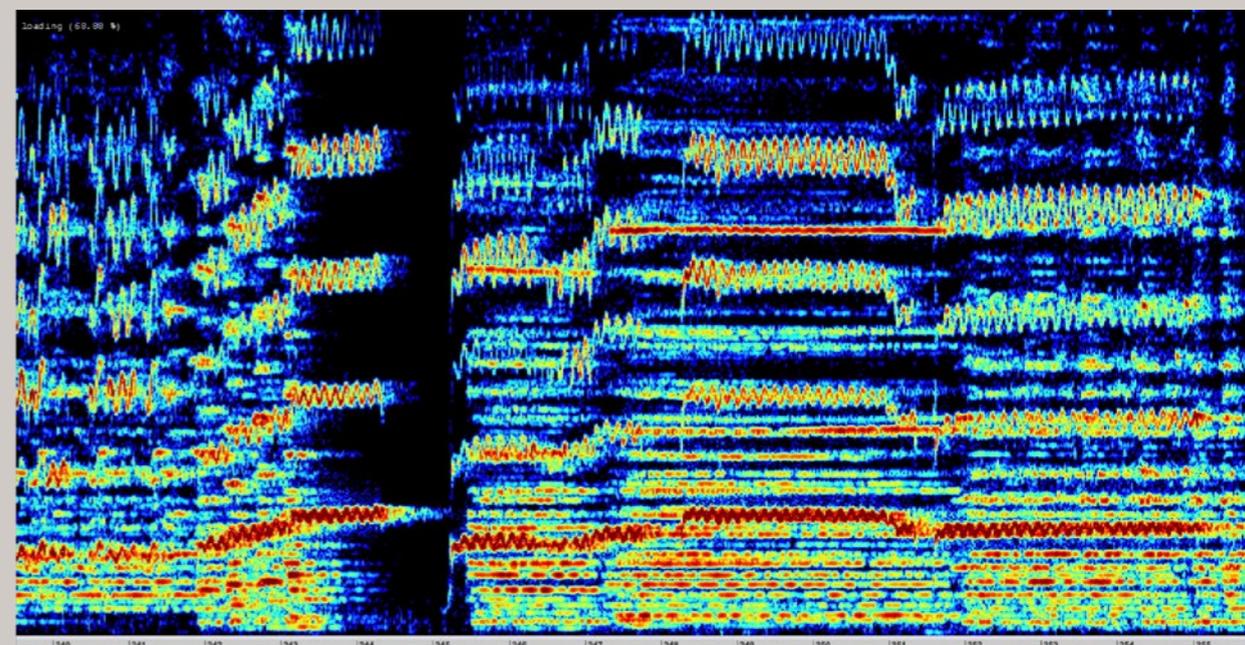
GIULIETTA SIMIONATO E LA VOCALITÀ FALCON



produzioni per 185 recite. Ma la seconda fase non è da meno: tra il 1946 e il 1966 si contano 322 presenze in 68 produzioni. Il passaggio tra la prima e la seconda fase avviene nel 1946 quando, a distanza di quasi due anni dall’ultima apparizione nel ruolo della Ciesca in *Gianni Schicchi*, Giulietta Simionato è chiamata a partecipare a un concerto verdiano diretto da Hermann Scherchen per interpretare i *Quattro pezzi sacri* di Verdi; pochi giorni dopo è Dorabella in *Così fan tutte* e quindi arriva la definitiva

Giulietta Simionato nel *Trovatore*, 1959

FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI



consacrazione nel ruolo di Mignon, nell’omonimo titolo di Thomas. Nel corso della sua carriera partecipa anche a quattro serate inaugurali: nel 1955 *Norma*, nel 1956 *Aida*, nel 1957 *Un ballo in maschera* e nel 1965 *La forza del destino*, a due mesi dal ritiro dalle scene. Tra i suoi ruoli più interpretati alla Scala spiccano quelli di *Carmen*, 29 volte tra il 1955 e il 1963, e di Preziosilla nella *Forza del destino*, sostenuto in 24 occasioni tra il 1957 e il gennaio del 1966. Per l’analisi vocale si è considerata la conclusione dell’aria “O don fatale”, tratta dal *Don Carlo* di Giuseppe Verdi, in un’incisione pubblicata nel 1963 in cui l’interprete si rivela in tutta la sua compiutezza artistica e tecnica, raggiunta anche a seguito dell’esperienza maturata negli iniziali anni da comprimaria e poi grazie alla straordinaria duttilità che le ha consentito di affrontare un vasto repertorio, che dal belcanto l’ha portata a diventare una voce verdiana di riferimento. Le caratteristiche vocali di Simionato, fra cui la stabilità del vibrato, l’intensità drammatica, le note gravi presenti e gli acuti sveltanti, sono note e diffuse nell’immaginario collettivo, ma al di là della sua straordinaria estensione e della declamazione nitida, lo spettrogramma mostra innanzitutto l’omogeneità del gesto vocale e la

distribuzione perfettamente regolare dell’energia dalle note gravi alle note acute. Basti seguire il tratto rosso che svetta nell’immagine all’altezza di 500 Hz, da sinistra verso destra. Tuttavia, la rappresentazione delle frequenze e delle armonici leggibili dal basso verso l’alto, oltre all’intensità del timbro, ci consentono di osservare la regolarità, l’ampiezza dell’oscillazione frequenziale e la permanenza del tratto nelle frequenze che superano i 4500 Hz, che dimostrano come il timbro pregnante della voce di Simionato sovrasti un’orchestra a pieno regime, conferendo alla sua interpretazione quell’intensità richiesta da Verdi attraverso la drammaticità della sua scrittura, compresa fra la maestosità del *grand opéra* e la tradizione romantica “all’italiana”. Ma di questa grande interprete a cui nulla è stato risparmiato, e che nulla ha risparmiato al teatro d’opera del XX secolo, ci resterà specialmente il *trait d’union* col quale le piaceva definire l’arte del canto: “un misto di cuore, cervello e voce”.

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

SOPRA
Dalla rappresentazione grafica emerge un tratto rosso intenso da 500 Hz a 4500 Hz a definire il registro centrale della tessitura femminile e in questo caso del mezzosoprano Falcon. La concentrazione del timbro corposo e denso nella zona centrale del registro della Simionato evidenzia dunque l’intensità timbrica costante dalla prima alla quarta armonica.

Registrazione: Orchestra dell’Accademia di Santa Cecilia di Roma
Direttore: Franco Ghione
Etichetta: Decca
Pubblicazione: 1963

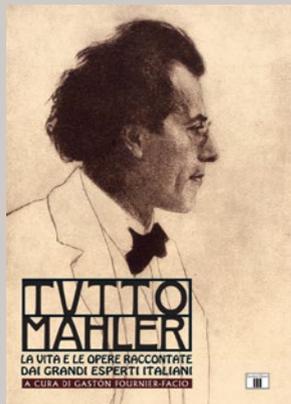
Fonte: AudioSculpt, SuperVP, Pm2 e IrcamBeat sviluppati dall’équipe Analysis/Synthesis fotografia di IRCAM

Libri MAHLER A PIÙ VOCI



In un'intervista, se ben ricordiamo rilasciata in occasione del centenario di Gustav Mahler, Claudio Abbado diede una definizione della *Terza Sinfonia* del compositore austriaco. Merita di essere ricordata: "È un inno al panteismo". Sono parole da meditare. Perché non ricordano – come sovente si fa con Mahler – che fu soprattutto l'interprete del tramonto del linguaggio musicale romantico e l'anticipatore di quello novecentesco, ma invitano a chiedersi ciò che il suo spirito andava cercando con le note. Ben si capiscono dunque le ragioni del Festival Mahler, in corso a Milano sino al 13 novembre per i trent'anni di attività dell'Orchestra Sinfonica di Milano, in cui sono coinvolte le più importanti orchestre italiane; iniziativa che propone con nuove interpretazioni il repertorio di un autore le cui musiche riservano continuamente sorprese. Accanto al Festival è nato un volume, che presenta la vita e l'opera di questo compositore e (sommo) direttore d'orchestra, raccontate da specialisti italiani che hanno dedicato ricerche per studiare il percorso psicologico e compositivo di Mahler. Ognuno ha scritto a suo tempo un'opera sul grande Gustav; tuttavia nel libro sono state raccolte anche testimonianze e, tra l'altro, le considerazioni di Riccardo Chailly (ha registrato l'integrale di tutte le sinfonie mahleriane) sulla non facile impresa di dirigere le partiture del maestro austriaco con la maggior vicinanza possibile all'estetica che ne contraddistingueva l'arte. Nel libro, curato da Gastón Fournier-Facio, si trovano diciassette contributi dei diversi esperti italiani (da Quirino Principe a Franco Pulcini, da Sergio Sablich a Paola Capriolo, da Adele Boghetich sino al diciottesimo del coordinatore) che dai primi anni Settanta a oggi si sono, appunto, cimentati in analisi sull'universo mahleriano. Maestro nell'elaborazione e nell'ardimento della scrittura orchestrale, Mahler incanta da oltre un secolo lo spirito degli ascoltatori con il suo linguaggio talvolta intimo e sommesso, altre volte grandioso e drammatico. Illustra con le sue note la sensibilità contemporanea, evoca illusioni e slanci, non nasconde le angosce che caratterizzano le odierne vite.

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



Gastón Fournier-Facio
Tutto Mahler. La vita e le opere raccontate dai grandi esperti italiani
pp. 376
Zecchini Editore
euro 33

Dischi

ARGERICH RABDOMANTE DEL REPERTORIO



Attesissima per il ritorno scaligero del 1° dicembre con Janine Jansen e Mischa Maisky (Trii di Čajkovskij e Šostakovič), Martha Argerich sta vivendo a 82 anni una seconda giovinezza artistica, in virtù di un temperamento indomito e di una tecnica forgiata scientificamente negli anni di gioventù sotto la guida di Vincenzo Scaramuzza. "Ho bisogno di studiare, si capisce! Se non ho concerti posso fare a meno di studiare. Ma quando studio, lo faccio sul serio. Anche in quei lavori che suono da tanto tempo, devo per forza rivedere la situazione. Oggi studio anche più di una volta" disse qualche anno fa in un'intervista a Olivier Bellamy. Qualcuno potrebbe rimpiangere il fatto che la Argerich non si sia dedicata a grandi integrali (le Sonate di Beethoven, per esempio), ma il punto di forza della pianista argentina sta proprio nell'aver schivato le mode: nell'epoca in cui molti grandi pianisti si sforzavano di produrre cofanetti omnicomprendivi in maniera "oggettiva", la Argerich si muoveva come una raddomante, coltivando la propria "voce" pianistica unica e sensibilissima

senza assoggettarsi al mito (spesso falso) della fedeltà al testo. In definitiva, *si suona come si è*: questa autenticità della Argerich si ritrova nel pathos e nell'inquietudine sismografica dei live pubblicati dalla *doremi*. Sono finora ben 15 i volumi usciti: fonte di straordinario interesse è il fatto che possiamo riascoltare quasi tutto il repertorio per pianoforte e orchestra della pianista, da Mozart a Prokof'ev, con grandi direttori con cui non ha mai inciso in studio, quali Václav Neumann, Rafael Kubelík, Lorin Maazel, Peter Maag, Klaus Tennstedt, Norman Del Mar, Moshe Atzmon, Carl Melles (oltre a Claudio Abbado e Charles Dutoit, con i quali siglò dischi di riferimento). In questo Vol. 15, in particolare, colpisce la collaborazione con il grande mahleriano Tennstedt, che nel Secondo Concerto di Chopin condivide con la solista una visione totalmente priva di svenevolezze e manierismi, febbrile e inesorabile nella direzionalità: il carattere latino della pianista e quello germanico del direttore si sposano in una lettura infuocata, che fa venire in mente le appassionate lettere del compositore polacco a diciannove anni, quando scrisse questo lavoro. Ritroviamo la stessa intensità nel Concerto di Schumann, con contrasti più accesi (pensiamo al bruciante incipit e all'etera *rêverie* dell'episodio in la bemolle maggiore). I due cd contengono poi molto altro: musica da camera con partner come Kovacevich e Maisky, ma anche un live newyorchese solistico con scintillanti *Jeux d'eau* e dei *Jardins sous la pluie* perturbanti, quasi anticipatori delle atmosfere spettrali e horror della *Chute de la maison Usher*.

— 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"

Martha Argerich
Live, Vol.15
Doremi



ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI

MONTEMEZZI E LA SUA NAVE CHE ATTENDE IN PORTO

Il Maestro del Coro Vittore Veneziani con Italo Montemezzi durante le prove dell'*Amore dei tre re*, Teatro alla Scala 1948



Rappresentata alla Scala nel 1918, *La nave* di Montemezzi viene presto accantonata con grande delusione del compositore. Ma una ripresa recente a New York fa pensare a un ritrovato interesse

Un'opera di Italo Montemezzi torna alla Scala dopo settant'anni di attesa: quell'*Amore dei tre re* che proprio sul palcoscenico del Piermarini ha avuto il suo battesimo nel 1913 con la direzione di Tullio Serafin e che è diventata la sua opera più rappresentata in assoluto. Compositore molto legato alla Scala e a Casa Ricordi, Montemezzi segue e promuove con cura i suoi lavori. Negli archivi del Teatro troviamo un carteggio dell'ottobre 1924 con Angelo Scandiani, Direttore generale scaligero, che riguarda la prima ripresa dell'*Amore dei tre re* dopo il debutto, per la quale l'autore "ritiene la direzione del Maestro Toscanini indispensabile alla rappresentazione della Sua opera alla Scala", pertanto, a causa dell'indisponibilità del Maestro, il titolo viene rinviato all'anno successivo e andrà in scena il 27 marzo 1926. Subito riproposto nella Stagione successiva con la direzione di Ettore Panizza, ritornerà nel 1932 sotto la bacchetta di Victor de Sabata e nel 1937 con Gino Marinuzzi.

Nel Dopoguerra l'opera viene ripresa nel 1948 e il Direttore artistico della Scala, Mario Labroca, scrive a Montemezzi felicitandosi della sua decisione di rientrare in Italia dalla California per l'occasione e lo informa che non sarà possibile affidare la direzione a De Sabata, impegnato all'estero, ma che al suo posto ci sarà Franco Capuana, che di lì a pochi anni assumerà l'incarico di Direttore musicale del Teatro. De Sabata dirigerà il titolo nel 1953, un atto commemorativo a un anno di distanza dalla scomparsa del compositore, avvenuta a Vigasio, cittadina del veronese dove era nato nel 1875 e dove era tornato nel maggio 1952 per una nuova visita in Italia. Sempre scorrendo i carteggi dell'Archivio scaligero, troviamo altre missive particolarmente interessanti che riguardano l'opera *La nave*, anch'essa andata in scena in prima assoluta alla Scala il 3 novembre 1918, anche in questo caso con la direzione di Tullio

Serafin, caro amico e compagno di corso di Montemezzi al Conservatorio. L'opera nasce da una collaborazione con Gabriele D'Annunzio e Tito II Ricordi, che aveva ridotto a libretto d'opera l'omonima tragedia dannunziana, sfrondandone i riferimenti storico-politici e religiosi, anche nell'intento di svincolare l'opera dalle particolari contingenze storiche. Ottenuto l'assenso del "Vate", che già aveva coinvolto in precedenza nel progetto *Francesca da Rimini* con Riccardo Zandonai, Tito Ricordi affida a Montemezzi il libretto e il compositore inizia a lavorare alacremente, mosso anche da un grande fervore patriottico. L'opera è fortemente condizionata infatti dal primo conflitto mondiale in tutte le sue fasi: dalla genesi, alla vigilia dell'entrata in guerra, fino all'andata in scena alla Scala, quel 3 novembre 1918, quando durante lo spettacolo lo stesso Tito Ricordi annuncia nel tripudio del pubblico la presa di Trento e Trieste e quindi la vittoria nel conflitto. Una circostanza favorevole che fa presagire un luminoso futuro per l'opera, che tuttavia non si concretizza, in parte a causa dei giudizi piuttosto severi della critica e in parte per l'imponenza della messa in scena, che richiede un allestimento molto impegnativo: in sostanza il titolo viene considerato dai teatri troppo costoso e rischioso. Così, dopo il debutto scaligero, *La nave* viene proposta nel 1919 a Chicago e nel 1923 a Verona, ma il grande filone di allestimenti patriottico-celebrativi sognato da Montemezzi (Roma, Venezia, Trieste ecc.) non diventa realtà, con grande rammarico dell'autore, che si batte strenuamente perché il suo lavoro non venga accantonato. Anche alla Scala, dove *La nave* ha debuttato, il compositore bussa e insiste affinché l'opera venga ripresa, ma la risposta di Scandiani del 5 luglio 1928 è piuttosto netta: "Caro Maestro, non pensavo che dopo le molte discussioni verbali e scritte degli anni scorsi Ella credesse di insistere anche per la prossima stagione riguardo alla *Nave*. Mi permetto di inviarLe – anche a nome del M° Toscanini – un consiglio e una raccomandazione: quella di scrivere presto un'opera nuova che la Scala sarà lieta e orgogliosa di mettere in scena". E ciò alla fine avviene: il 31 gennaio 1931 alla Scala si presenta la prima rappresentazione assoluta de *La notte di Zoraima*, diretta dallo stesso Montemezzi anziché da Victor de Sabata, come inizialmente previsto. Opera che verrà ripresa anche nella Stagione successiva con la direzione di Franco Ghione. E sempre nel 1931, il 13 maggio, viene eseguito dall'Orchestra della Scala diretta da Willy Ferrero il suo poema musicale *Paolo e Virginia*, in prima milanese. Ma Montemezzi non si dà pace, insiste ancora e il 21 settembre successivo riceve un nuovo rifiuto dalla Scala, probabilmente a firma proprio di Tito Ricordi, nel frattempo diventato membro

del Consiglio di Amministrazione scaligero, che gli scrive: “Caro Maestro, dopo l’ultimo colloquio che ebbi al telefono con Lei io non so capire come Ella possa pensare alla possibilità di includere la *Nave* nel programma scaligero di quest’anno. [...] Le ho dato garanzia che nello studio del programma per la Stagione 1932/33 io non mancherò di mettere innanzi la sua *Nave*”. Ma in realtà *La nave* non sarà più rappresentata alla Scala. Va invece in scena, finalmente, al Teatro dell’Opera di Roma, una delle sedi maggiormente desiderate dall’autore, il 14 dicembre 1938, ancora con la direzione di Tullio Serafin in una serata commemorativa di D’Annunzio, scomparso nove mesi prima. Il 7 dicembre 1938 il Sovrintendente Jenner Mataloni invia a Montemezzi un telegramma dalla Scala: “Complimenti e auguri per il varo che sarà certamente felicissimo!” e il compositore risponde il 13 dicembre: “Grazie gentile telegramma. Avremo domani prima *Nave* trasmessa dalla radio. Cordialità. Montemezzi”.

Nei fatti, dopo quei pochi viaggi iniziali, *La nave* di Montemezzi resterà ormeggiata al porto, ferma, in attesa di qualcuno che si ricordi di lei. Il 31 ottobre 2012, oltre settant’anni dopo quell’ultima rappresentazione al Teatro dell’Opera di Roma e a quasi cento anni dall’unica messa in scena americana (Chicago 1919), l’opera è ripresa in forma di concerto al Teatro Grattacielo di New York e Vivien Schweitzer del New York Times scrive nell’incipit alla sua critica: “La grande opera epica ‘perduta’ di Italo Montemezzi, *La nave*, è stata ascoltata il 31 ottobre per la prima volta dal 1938, lasciando un entusiasta pubblico newyorkese a chiedersi perché mai fosse stata trascurata per così tanto tempo”. Che sia l’inizio di un nuovo viaggio?

— Andrea Vitalini

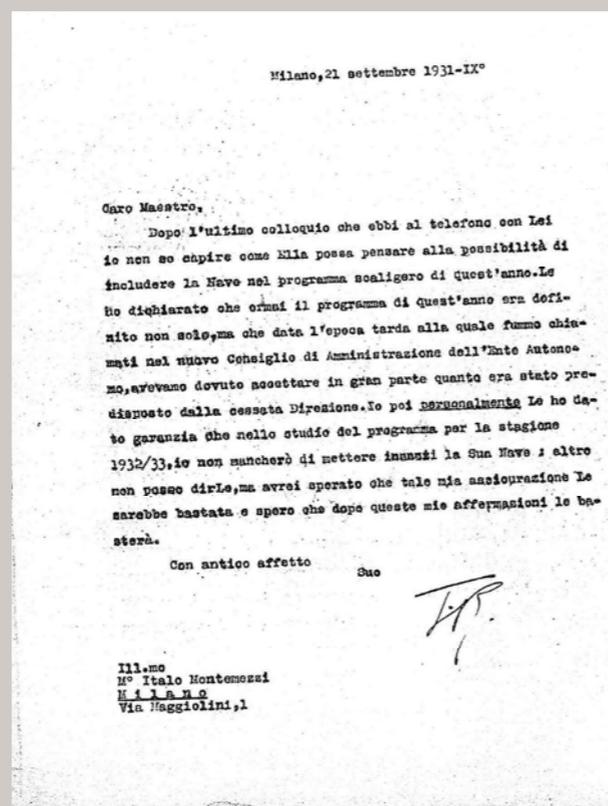
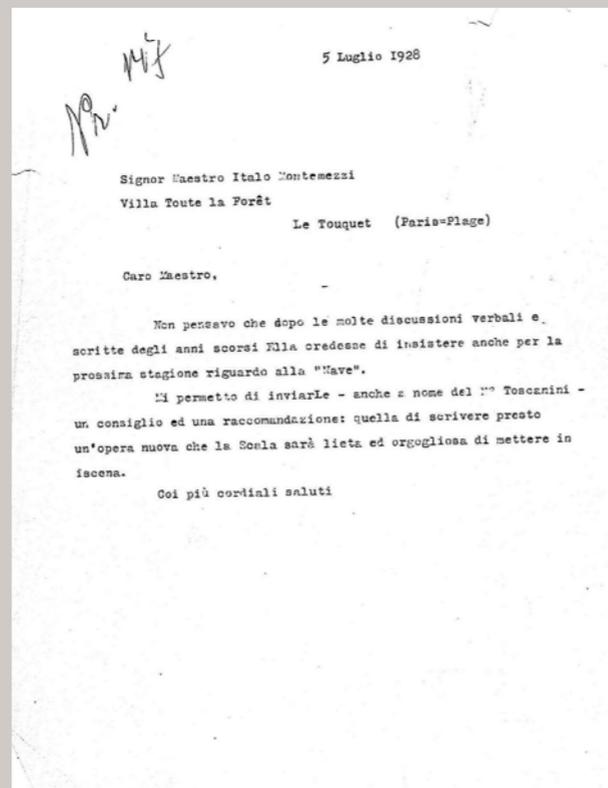
Responsabile dell’Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala

IN ALTO

Lettera a Montemezzi di Angelo Scandiani che lo esorta a non insistere con *La nave* e a scrivere un’opera nuova, 1928

IN BASSO

Lettera attribuita a Tito Ricordi che respinge la richiesta di Montemezzi di programmare *La nave* nella Stagione 1931/32



Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



Sono tante e diverse le prospettive vissute da Stefania Ballone. Al centro c’è ovviamente il balletto classico, da quando è entrata nel Corpo di Ballo della Scala. Ma c’è anche molto altro: la scoperta del linguaggio contemporaneo, l’università completata tra una prova e l’altra dei tanti titoli che compongono le ricche stagioni scaligere e, ultimamente, anche la ricerca coreografica.

MP Risaliamo ai suoi primi anni. Quando ha scoperto la danza?

SB Sono cresciuta vicino a Pescara e ho iniziato a studiare danza dopo aver vinto una gara di ballo in un lido balneare. Mio padre decise di iscrivere sia me sia mia sorella. Io volevo fare moderno, ma l’insegnante ci guardò e disse: “È meglio che la piccolina inizi dal classico”. Compiuti dieci anni si capì che c’era bisogno di un altro tipo di scuola, così provai l’ammissione all’Accademia Nazionale di Roma, dove rimasi fino al quarto corso, finché il mio amico Daniele Cipriani, che oggi è un grande manager della danza, mi disse che c’erano le audizioni per la Scuola della Scala. “Perché non provi?” mi disse. Dopo pochi

STEFANIA BALLONE

La danza, l’università, le esperienze da coreografa: è molto ricco il percorso di Stefania Ballone da quando nel 2002 è entrata nel Corpo di Ballo della Scala

giorni andai a Milano. Allora la sede della Scuola era all’interno della Scala, in via Verdi. Ricordo che eravamo tantissime, alla fine il portiere uscì e disse: “Rimangono solo Ballone e Speranza”. Due cognomi con una predestinazione.

MP Finita la Scuola, fece subito l’ammissione per il Corpo di Ballo?

SB Sì, entrai con un contratto da aggiunta, erano gli anni della direzione di Patricia Ruanne. Ma feci anche altre esperienze: alcuni mesi al Comunale di Firenze con Elisabetta Terabust e un’estate al Balletto di Puglia con Toni Candeloro, che mi insegnò molti ruoli importanti, soprattutto nel repertorio di Fokine: *Shéhérazade*, *L’uccello di fuoco*, *Ruslan e Ljudmila*. Fu fondamentale perché, quando poi nel 2002 entrai stabilmente alla Scala, mi sentivo disinvolta ad andare in scena, non ero timorosa come ci si sente di solito appena usciti da scuola. Ero sicura di me.

MP Contemporaneamente però si era iscritta all’università.

SB Alla Statale: triennale in Lettere moderne e magistrale in Scienze dello spettacolo. Ovviamente ho impiegato più tempo perché dovevo incastrare esami e lavoro: ricordo Letteratura italiana II dato tra una prova di scena e l'altra. Mi sentivo Dottor Jekyll e Mister Hyde. Ma è stato un percorso bellissimo, concluso con una tesi con Paolo Bosisio alla triennale e con Alberto Bentoglio alla magistrale.

MP Torniamo alle sue prime esperienze sul palcoscenico della Scala.

SB Quando si entra da aggiunti nel Corpo di Ballo, si inizia sempre come sostituti. Quindi bisogna imparare tutte le parti. Io avevo una certa facilità in questo. Mi ricordo che il primo anno andò in scena un *Lago dei cigni* in cui feci praticamente tutte le recite, ogni sera in una parte diversa.

MP Come ci riusciva?

SB Secondo me era dovuto al fatto che sapevo gestire bene l'agitazione. L'aspetto psicologico gioca un ruolo decisivo nel nostro lavoro: si ha paura della scena e del giudizio degli altri, soprattutto quando si è molto giovani. Io invece riuscivo a mantenere una certa lucidità e mi concentravo molto sulle strutture coreografiche che legavano il pezzo: quando c'era un trio, una fila, una diagonale e così via. Così non andavo nel panico quando dovevo danzare in una posizione completamente diversa dalla volta precedente. È solo in questo modo che si riesce ad avere un ensemble sempre sincronizzato. Perché non c'è dubbio che solisti e primi ballerini siano la perla dello spettacolo, ma un gruppo che si muove all'unisono è sempre di fortissimo impatto.

MP Quali sono state le serate scaligere della sua vita?

SB Difficile rispondere. La Scala è un posto magico in cui si possono fare incontri davvero speciali. Quando balli con *étoile* come Alessandra Ferri, Sylvie Guillem, Roberto Bolle o Massimo Murru assorbi moltissimo. Mi ricordo l'addio alle scene di Alessandra Ferri, che poi qualche anno dopo ha deciso di riprendere a danzare. Fu una serata memorabile: *La Dame aux camélias*, con John Neumeier che seguì tutte le prove. In generale le prime sono spesso memorabili: c'è tanta tensione, ma anche una convergenza di energia e di emozioni senza pari. Ancora oggi, dopo tanti anni, mi capita di dire ai colleghi più giovani che siamo veramente fortunati a lavorare in un teatro così, nonostante tutte le difficoltà di questo lavoro. Perché la quotidianità può essere pesante: le incomprensioni tra colleghi, lo stress, la competizione. Siamo un grande gruppo e giustamente tutti devono avere il loro spazio. Poi però si arriva in scena

con quello che si è preparato in sala, e ci si sfoga, ci si scarica e alla fine arriva la soddisfazione degli applausi.

MP Quali sono i ruoli che ha amato di più?

SB Quando fai parte del Corpo di Ballo non succede tutti i giorni di interpretare ruoli da solista, ma a me è capitato in diverse occasioni, con dei coreografi che mi hanno scelta. Per esempio con Ratmanskij; ma un'esperienza che ricordo con particolare emozione è la *Cenerentola* di Mauro Bigonzetti, che ha costruito su di me il ruolo della matrigna, che doveva essere un po' grottesca, quasi ridicola. In questi anni sono stata felice di essere scelta da importanti coreografi per alcune creazioni nuove: Kylián, Preljocaj, Forsythe e il giovane Kratz.

MP Ultimamente sta sviluppando anche lei una sua ricerca coreografica.

SB Cominciò tutto grazie a Makhar Vaziev. Mi vide lavorare in sala a un progetto per uno spettacolo che dovevo realizzare fuori dalla Scala e mi propose di coreografare il finale del "Gala des Étoiles" di Expo 2015. Mi sentivo in soggezione a dover dare indicazioni a personaggi come Svetlana Zakharova o Roberto Bolle, ma sono stati tutti molto disponibili e mi hanno aiutata. Anche Bigonzetti mi ha dato la possibilità di fare una coreografia: *La Valse*, che firmai insieme a Marco Messina e Matteo Gavazzi.

MP Ora collabora con il Festival MILANOLTRE.

SB Rino De Pace, il direttore, mi ha dato una prima chance nel 2016. Poi sono tornata nel 2021 e l'anno scorso mi ha proposto di diventare artista associata al Festival. Ho creato il format delle "conferenze danzate", approfondimenti con intermezzi danzati e un finale in cui anche il pubblico viene coinvolto. Quest'anno ho presentato anche un omaggio coreografico al testo di Georges Bataille sulle grotte di Lascaux, con cinquanta minuti di musica composta per l'occasione da Vittorio Montalti e Giulio Colangelo.

— MATTIA PALMA

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



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

NOVEMBRE 2023
dal 2 al 14

GIOVEDÌ	2	ore 20	Peter Grimes di Benjamin Britten Direttore Simone Young Regia di Robert Carsen Scene e costumi di Gideon Davy Luci di Robert Carsen e Peter van Praet Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Brandon Jovanovich, Nicole Car, Olafur Sigurdsson, Margarett Plummer, Katrina Galka, Tineke Van Ingelgem, Michael Colvin, Peter Rose, Natasha Petrofsky, Benjamin Hulst, Leigh Melrose, William Thomas
VENERDÌ	3	ore 20	L'amore dei tre re di Italo Montemezzi Direttore Pinchas Steinberg Regia di Alex Ollé/La Fura dels Baus Scene di Alfons Flores - Costumi di Lluç Castellà - Luci di Marco Fillebeck Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Evgeny Stavin'sky, Roman Burdenko, Giorgio Berrugi, Giorgio Misseri, Chiara Isotton
DOMENICA	5	ore 11	<i>Musica da camera</i> Quartetto d'archi del Teatro alla Scala <i>Musiche di Beethoven</i>
DOMENICA	5	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij Direttore Simon Hewitt Arretramento e orchestrazione di Kurt-Heinz Stolze Scene di Pier Luigi Samaritani - Costumi di Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Ragnò - Luci di Steen Bjarke Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Nicoletta Manni, Nicola Del Frio, Martina Arduino, Gabriele Corrado, Francesca Podini, Serena Saraturo
LUNEDÌ	6	ore 16	<i>Invito alla Scala per Giovani e Anziani</i> Cameristi della Scala <i>Musiche di Britten</i>
MARTEDÌ	7	ore 20	L'amore dei tre re di Italo Montemezzi Direttore Pinchas Steinberg Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Evgeny Stavin'sky, Roman Burdenko, Giorgio Berrugi, Giorgio Misseri, Chiara Isotton
MERCOLEDÌ	8	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij Direttore Simon Hewitt Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Nicoletta Manni, Nicola Del Frio, Martina Arduino, Gabriele Corrado, Francesca Podini, Serena Saraturo
GIOVEDÌ	9	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Direttore: Riccardo Chailly <i>Musiche di Schubert e Verdi</i>
VENERDÌ	10	ore 20	L'amore dei tre re di Italo Montemezzi Direttore Pinchas Steinberg Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Evgeny Stavin'sky, Roman Burdenko, Giorgio Berrugi, Giorgio Misseri, Chiara Isotton
SABATO	11	ore 17	<i>Grandi Voci alla Scala</i> Nicolai Ghiaurov
SABATO	11	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Direttore: Riccardo Chailly <i>Musiche di Schubert e Verdi</i>
DOMENICA	12	ore 20	L'amore dei tre re di Italo Montemezzi Direttore Pinchas Steinberg Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Evgeny Stavin'sky, Roman Burdenko, Giorgio Berrugi, Giorgio Misseri, Chiara Isotton
LUNEDÌ	13	ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Valtinoni Direttore Bruno Nicolli Regia di Pally Graham - Scene e costumi di Basia Biłkowska - Luci di Marco Fillebeck - Coreografia di Jenny Ogilvie Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
MARTEDÌ	14	ore 20	<i>Stagione Sinfonica 2023/2024</i> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Direttore: Riccardo Chailly <i>Musiche di Schubert e Verdi</i>

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

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

NOVEMBRE 2023

dal 15 al 27

MERCOLEDÌ	15	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Arrangiamento e orchestrazione di Kurt-Heinz Stolze Scenari di Pier Luigi Samaritani Costumi di Pier Luigi Samaritani e Roberta Guidi di Bagno Luci di Steen Bjarke Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Nicoletta Manni, Claudio Coviello, Agnese Di Clemente, Edoardo Caporaletti, Francesca Pofini, Serena Sarantaro
VENERDÌ	17	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Roberto Bolle, Nicoletta Manni, Claudio Coviello, Agnese Di Clemente, Edoardo Caporaletti, Francesca Pofini, Serena Sarantaro
SABATO	18	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Timofej Adrijashenko, Martina Arduino, Navrin Turnbull, Caterina Bianchi, Gabriele Corrado, Luana Suallo, Licia Ferrigato
DOMENICA	19	ore 14,30	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Marco Agostino, Vittoria Valerio, Claudio Coviello, Agnese Di Clemente, Gioacchino Starace, Luana Suallo, Licia Ferrigato
LUNEDÌ	20	ore 20	Filarmonica della Scala Direttore Vasily Petrenko Isabelle Faust , violino <i>Musiche di Adami, Bartók, Rachmaninov</i>
MARTEDÌ	21	ore 20	Invito alla Scala per Giovani e Anziani Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Timofej Adrijashenko, Martina Arduino, Navrin Turnbull, Caterina Bianchi, Gabriele Corrado, Luana Suallo, Licia Ferrigato
MERCOLEDÌ	22	ore 18	<i>Prima delle Prime - Opera</i> Don Carlo di Giuseppe Verdi
GIOVEDÌ	23	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Gabriele Corrado, Alice Mariani, Mattia Semperboni, Alessandra Vassallo, Edoardo Caporaletti, Francesca Pofini, Serena Sarantaro
SABATO	25	ore 20	Onegin di John Cranko Supervisione coreografica di Reid Anderson Musica di Pëtr Il'ic' Čajkovskij Direttore Simon Hewett Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala Marco Agostino, Vittoria Valerio, Claudio Coviello, Agnese Di Clemente, Gioacchino Starace, Luana Suallo, Licia Ferrigato
LUNEDÌ	27	ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Valtinotti Direttore Bruno Nicolli Regia di Polly Graham Scenari e costumi di Basia Biłkowska Luci di Marco Filibeck Coreografia di Jenny Ogilvie Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala

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

TEATRO ALLA SCALA



UN PALCO IN FAMIGLIA

22/23



I ragazzi fino a 18 anni entrano accompagnati a un prezzo ridottissimo.
Scopri le offerte su tutti gli spettacoli su teatroallascala.org

Partner del progetto *Un palco in famiglia*

ESSELUNGA




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