

LA SCALA



12/23



Rivista del Teatro

Riccardo Chailly, Lluís Pasqual,
Alexei Ratmansky, Nicoletta Manni,
Luciana Savignano, Francesco Vezzoli,
Yuri Temirkanov, Beatrice Benzi



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.

1868, 1878, 1912, 1926, 1968, 1977, 1992, 2008. Sono gli anni in cui *Don Carlo* ha aperto la Stagione scaligera, prima come da tradizione il 26 dicembre quindi il 7, giorno di Sant'Ambrogio. Basta rileggere queste date e pensare a questo record – con il 2023 l'opera arriva a nove inaugurazioni – per capire le ragioni dell'attesa e della partecipazione del mondo musicale ma anche di tutta la città. Il dramma storico schilleriano appassionatamente riletto da Verdi ha segnato la storia della Scala più di una volta, coinvolgendo bacchette storiche, grandi registi e interpreti straordinari: per raccontare questo ritorno abbiamo sentito il Direttore Musicale Riccardo Chailly, che affronta in sala e di fronte al pubblico della Rai un titolo a lui più che mai congeniale dopo aver passato in rassegna l'evoluzione degli anni giovanili, e il regista Lluís Pasqual, impegnato a restituire l'eternità del conflitto tra politica e religione dalla Spagna del '500 a Schiller e infine a Verdi. Ma un portfolio speciale è dedicato anche a Franca Squarciapino. Un'altra Prima campeggia nel calendario di dicembre: l'apertura della Stagione di Balletto con la nuova coreografia di Alexei Ratmansky per *Coppélia*, il classico di Léo Delibes. L'itinerario creativo di Ratmansky è tratteggiato per noi da Marina Harss, che ha appena licenziato una poderosa e apprezzatissima biografia per Farrar, Straus e Giroux *The Boy from Kyiv*.

L'azione di *Coppélia* si svolge in Galizia, oggi territorio ucraino: anche questo legame emerge dall'intervista a Ratmansky, che descrive anche il suo rapporto con i ballerini scaligeri e la tradizione italiana. Intanto il mondo della danza è in festa per il compleanno di Luciana Savignano, icona elegante e schiva che tornerà alla Scala ad accompagnare Nicoletta Manni, appena nominata étoile del nostro Teatro, nell'interpretazione di un suo cavallo di battaglia, *La luna* di Béjart. Nelle scorse settimane è mancato uno dei maggiori direttori d'orchestra del nostro tempo, Yuri Temirkanov, che aveva con la nostra Orchestra un rapporto particolarmente stretto: lo abbiamo ricordato dando voce ai musicisti che hanno lavorato con lui.

Il 2 dicembre ricorre il centenario della nascita di Maria Callas, cui la Scala ha dedicato una Mostra curata da Francesco Stocchi che mette cinque artisti di oggi a confronto con il mito: pubblichiamo qui un contributo di Francesco Vezzoli. Dal mese di gennaio la nostra Rivista sarà anche in una nuova versione digitale, compatibile con tutti gli schermi, per una lettura più facile in qualunque circostanza, per continuare a dare informazioni e approfondimenti sui titoli del 2024.

— PAOLO BESANA

Capo Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

«Non m'importa di morire! Che sia tratto immediatamente al patibolo! Un attimo solo vissuto in paradiso si può ben pagare con la propria morte.»

— CARLOS ALLA REGINA, DA *DON CARLOS* DI FRIEDRICH SCHILLER

LA SCALA

Rivista del Teatro 12/23
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: Anna Netrebko, Michele Pertusi, prove
di *Don Carlo*, 2023. Fotografia di Brescia e Amisano

01

OPERA

Don Carlo
7

Don Carlo,
una psicologia del colore
sonoro
8

Dietro le quinte
del potere
13

Don Carlo
alla Scala
17

02

BALLETTO

Passato e presente
nella Coppélia
di Ratmansky
28

Alexei Ratmansky,
formazione
di un coreografo
32

Una nuova étoile
38

Buon compleanno
Luciana Savignano
45

03

CONCERTI

I concerti di dicembre,
da Martha Argerich
a Daniel Harding
52

L'anima russa
di Yuri Temirkanov
54

04

RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS
Sessantatré Callas,
una sola Violetta
60

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Squarciapino alla Scala
65

NOTE D'ARCHIVIO
Come definire
il "definitivo"?
68

VOCI ALLA SCALA
Don Carlo
tra ribellione e resa
70

LIBRI
I misteri
del primo Verdi
72

DISCHI
Echi dallo spazio
profondo
73

MEMORIE DELLA SCALA
L'amore indissolubile
tra Maria Callas
e la Scala
74

SCALIGERI
Beatrice Benzi
77



Francesco Meli, Anna Netrebko,
prove di *Don Carlo*, 2023

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISIANO

O1

OPERA

Don Carlo
7

Don Carlo,
una psicologia del colore
sonoro
8

Dietro le quinte
del potere
13

Don Carlo
alla Scala
17

DON CARLO



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Anna Netrebko, Michele Pertusi,
prove di *Don Carlo*, 2023

All'apice delle sue facoltà creative, Verdi regala con il *Don Carlo* una sintesi vertiginosa della sua concezione dell'essere umano e della Storia. In realtà con quest'opera, scritta originariamente in francese per Parigi nel 1867 e ripensata in italiano per il Teatro alla Scala nel 1884, il compositore ritorna al tema centrale di tutto il suo teatro: la contrapposizione tra la legittima aspirazione alla libertà e alla felicità degli individui e dei popoli, e l'opaca brutalità di una Storia dominata da quella che Manzoni aveva denunciato nell'*Adelchi* come una "feroce forza", che "fa nomarsi dritto", giungendo all'amara conclusione che "non resta che far torto, o patirlo". Il pessimismo del giovane Manzoni si ripropone, per il tramite del dramma di Schiller fonte dell'opera verdiana, nel *Don Carlo*. I protagonisti dell'opera sono tutti vittime del meccanismo spietato di una ragion di Stato che sfrutta in chiave politica la religione in un gioco di potere spregiudicato e disumano, che calpesta a un tempo singoli e popoli, vittime e carnefici. Ispirato alla varietà di colori e alla vastità di respiro storico del *grand opéra*, Verdi realizza un affresco impressionante, intonato a una tinta complessivamente scura e severa, in sintonia con l'immagine della Spagna contro-riformistica che aveva maturato. Sullo sfondo di questa Spagna immaginaria si accampa una vasta gamma di passioni, indagata tramite una ricca galleria di personaggi, bagnati da una luce crepuscolare, calati in una penombra di inquieta *décadence*, talvolta al limitare d'una dimensione onirica. L'opera abbonda di momenti di

inedita violenza espressiva: i duetti, il quadro dell'autodafé, "il cuore del Drama", come Verdi sosteneva con convinzione. Al contempo, dà forma a personaggi singolari nel panorama operistico, come Elisabetta, consumata dal rimorso per l'amore colpevole e dalla nostalgia per la *douce France*, o lo stesso protagonista, probabilmente il più tormentato tra i tenori verdiani, inibito nell'*eros* come nell'affermazione politica. Il tarlo della malinconia corrode e colora le pagine solistiche, lasciando indenni quasi soltanto quelle affidate a Eboli e, in parte, al Marchese di Posa. L'orchestra, sempre estremamente eloquente, approfitta della straordinaria maturazione della scrittura verdiana, più sofisticata e duttile, in grado di esprimere puntualmente i recessi più reconditi di profili psicologici complessi. Il lavoro più vasto e tormentato del compositore va in scena nella versione che Verdi preparò e allestì per questo Teatro nel 1884. Un privilegio, quello d'una prima assoluta, cui il Teatro alla Scala ha corrisposto con un entusiasmo mai venuto meno, testimoniato da oltre 200 recite per 22 allestimenti affidati ai direttori più illustri della sua storia. Soprattutto, ben nove stagioni scaligere, cinque da quando l'Inaugurazione si tiene il 7 dicembre, si sono aperte nel nome di questo capolavoro del teatro universale.

— RAFFAELE MELLACE

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

DON CARLO, UNA PSICOLOGIA DEL COLORE SONORO

Intervista a Riccardo Chailly
di Raffaele Mellace

Per la quinta volta l'opera del 7 dicembre scaligero è *Don Carlo*, che Riccardo Chailly affronta dopo *Macbeth* e *Boris Godunov*, completando così una sorta di "trilogia del potere avvelenato"

RM Maestro, la scorsa Stagione è stata aperta dal *Boris Godunov*, quella precedente dal *Macbeth*, questa lo sarà dal *Don Carlo*. Non si tratta di una "staffetta" casuale, ma di inaugurazioni che dialogano tra loro. C'è una strategia nella scelta di questi titoli?

RC Senza dubbio. Ci sono pagine importanti che testimoniano l'affinità tra *Boris* e *Macbeth* in un volume di Tullio Serafin sull'interpretazione del melodramma italiano, "Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento". Michele Girardi ha poi parlato di una relazione evidente "tra le tematiche trattate nel *Boris Godunov* di Musorgskij e nel *Don Carlos* di Verdi, cioè le logiche spietate dei detentori di un potere assoluto che disintegra l'aspirazione alla felicità individuale e collettiva degli oppressi". In queste parole trovo il filo rosso che conduce a questa Inaugurazione. Dal 1951, quando è nata la tradizione di Sant'Ambrogio, è la quinta volta che *Don Carlo* inaugura la Stagione, precedendo immediatamente proprio *Macbeth*, che l'ha inaugurata per quattro volte.

RM Il rapporto del nostro Teatro con questo titolo verdiano è effettivamente straordinario: fu per la Scala che Verdi lo rielaborò in quattro atti e ne curò la messa in scena; questo è il diciottesimo allestimento da allora, e tre l'avevano preceduto. Ci sono nomi o allestimenti storici che le sono particolarmente cari e che considera di riferimento?

RC Per me tutto è iniziato nel 1968 quando, ragazzo, ho avuto la fortuna di seguire le prove del *Don Carlo* di Claudio Abbado che avrebbe inaugurato quella Stagione. L'ho riascoltato di recente su YouTube e ho ritrovato tanti umori che ricordo benissimo da allora di quel primo *Don Carlo* abbadiano, anch'esso nella versione in quattro atti. Ricordo in particolare la prova sezioni con i violoncelli: la famosa scena di Filippo II "Ella giammai m'amò", infatti, non è mai stata pensata per il violoncello solo, innovazione che venne introdotta solo tardi; Abbado, in anni in cui il movimento delle edizioni critiche era appena agli esordi, evidentemente ne era a conoscenza, ed eseguiva correttamente quel passo. Io stesso in questo



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

“Per me tutto è iniziato nel 1968 quando, ragazzo, ho avuto la fortuna di seguire le prove del *Don Carlo* di Claudio Abbado che avrebbe inaugurato quella Stagione”

nuovo allestimento ripristinerò l'intera sezione dei violoncelli, che aggiunge fascino timbrico e senso di mistero a quella grande pagina, imponendo contestualmente una sfida alla sezione: basta soltanto l'imprecisione di un solo interprete a compromettere l'effetto complessivo.

RM L'orchestrazione del *Don Carlo*, opera d'un Verdi della pienissima maturità, è sicuramente straordinaria. Cosa intende ottenere dall'Orchestra della Scala in questa produzione, cosa si prefigge?

RC Con l'Orchestra della Scala ho già affrontato la grande scena di Filippo II, con Ildar Abdrazakov, nel Gala che ha inaugurato la Stagione 2020/2021 durante il lockdown, e l'aria di Elisabetta “Tu che le vanità” in concerto e in registrazione Deutsche Grammophon con Anna Netrebko. L'opera con il suo colore intende rappresentare al contempo il fasto e l'oppressione della corte spagnola, da un lato la bellezza popolare della canzone del velo, dall'altro il colore strumentale fondamentale cupo. Sono emblematiche le due scene che prediligo: il dialogo tra Filippo e il Marchese di Posa e quello tra Filippo e il Grande Inquisitore. Il “viaggio” timbrico con l'orchestra, rispetto alle altre opere verdiane, è singolare: occorre chiedere alle sezioni un colore prevalentemente scuro. Manca nella versione in quattro atti il clarinetto basso, ma questa assenza è compensata dal contrafagotto, ben presente nella scena con il Grande Inquisitore. Risale ad Abbado la tradizione di evidenziare la linea del contrafagotto con i contrabbassi all'ottava bassa, così da conferire un senso spettrale

alla scena. Nel 1884 Verdi non aveva a disposizione il contrabbasso a cinque corde; oggi lo strumento moderno ci permette di amplificare l'effetto in termini ancora più incisivi.

RM Nel *Don Carlo* c'è anche un'evoluzione della stessa invenzione destinata alle voci, che non corrisponde più a quella, poniamo, della Trilogia popolare...

RC In questo Teatro ho diretto *Attila*, *Giovanna d'Arco*, *Rigoletto*: rispetto a queste opere è impressionante come nel *Don Carlo* Verdi sia riuscito a fondere le forme del melodramma coevo senza che si percepiscano le suture tra una forma e l'altra: la scena, la romanza, la cabaletta (c'è anche questa, anche se naturalmente non la si può più chiamare così). Tutto è fuso in un'unità assoluta. È sbagliato chiamare questa tendenza neowagneriana, perché nel 1867 Verdi non aveva ancora ascoltato Wagner dal vivo. È piuttosto una sintesi nuova di strutture preesistenti che dà un senso di continuità assoluta. E ancora: la musica esalta la dizione stessa di ogni parola, ogni suo accento, non importa se lo si ascolta nella traduzione italiana. Sono poi continue le indicazioni di natura timbrica: *cupo*, *sottovoce*, colori di natura psicologica che vanno trasferiti all'organo vocale. Tutto questo è la traduzione musicale della potenza drammatica del testo originario di Schiller. Per questo *Don Carlo* è difficilissimo da dirigere.

RM Lei stesso ha una storia personale con il *Don Carlo* in quattro atti, che ha registrato in DVD con il giovane Rolando Villazón, l'Orchestra del Concertgebouw e la regia di Willy Decker. Come è cambiato, se è cambiato, in questi vent'anni il suo approccio a questo titolo?

RC All'epoca avevo a disposizione Villazón, che amo molto ma era preoccupato per il volume della sua voce. Allora per tutelarla ridussi tutti i *fortissimo* che spesso accompagnano il personaggio e chiesi a quello straordinario regista che è Decker di portare l'interprete verso il proscenio per facilitarlo. Esiste un DVD di quell'allestimento, che mi guardo però bene dall'ascoltare oggi. Vent'anni fa non avevo il vantaggio, che ho oggi, di avere nel frattempo quasi abusato di Giuseppe Verdi, non solo del teatro ma anche della *Messa da Requiem* e dei *Quattro pezzi sacri* con cui ho recentemente aperto la nuova Stagione sinfonica del Teatro alla Scala. Oggi godo dunque del beneficio di quel viaggio che ho compiuto attraverso tante altre partiture verdiane. Oggi vedo *Don Carlo* come una sorta di recitativo continuo, un'opera di dialoghi: a due, a tre, a quattro, a cinque. Quando c'è un momento di riflessione individuale, vi è comunque quella sintesi inedita che si diceva tra forme musicali.

RM Qual è il contributo del Coro?

RC Con Alberto Malazzi e il Coro del Teatro alla Scala siamo reduci da una splendida tournée con i cori verdiani che ha avuto un grande impatto europeo. Poi abbiamo eseguito i *Quattro pezzi sacri*, che includono l'ultimo lavoro di Verdi, lo *Stabat Mater*, che sono stati contestualmente registrati dal vivo da Decca. In primavera eseguiremo la *Messa da Requiem* nel 150° anniversario della prima esecuzione. Del contributo del Coro al *Don Carlo* cito soltanto un esempio emblematico, per me molto significativo nell'ottica dell'interpretazione che intendo dare all'opera: la grande scena dell'autodafé, in cui il colore cupo, scuro di bassi e baritoni dei frati rappresenta un contributo fondamentale alla tessitura timbrica del *Don Carlo*.

RM C'è naturalmente un ultimo tema da affrontare quando di un capolavoro esistono più versioni. Il dibattito sulla preferenza da accordare al *Don Carlos* del 1867 o al *Don Carlo* del 1884 è sempre acceso. L'interesse della questione è relativo. Le chiedo tuttavia qualche elemento per orientarsi, dalla sua prospettiva, nell'argomento.

RC Verdi definiva la versione del 1884 un'opera con “più concisione e più nerbo”. In realtà ne hanno in abbondanza anche la versione originaria in cinque atti. Ricordo l'allestimento di Abbado del 1977, in cinque atti e in italiano, come anche la registrazione, in francese, in cui Abbado aveva aperto e aggiunto tutto, però man mano andava riducendo la musica prevista: un vero e proprio tormento di fronte a quello spettacolo immenso che è la versione parigina, molto impegnativa anche per gli interpreti. Noi quest'anno assisteremo alla versione in quattro atti del 1884, che proporrò, e qui sta una novità, integralmente, aprendo quei tagli cui la tradizione ci ha abituato. Ero stato perfino tentato di seguire il suggerimento di Julian Budden, nel suo fondamentale studio in tre volumi sulle opere di Verdi, di eseguire la versione in quattro atti recuperando i ballabili della versione parigina... È vero d'altra parte che i ballabili non danno alcun contributo al dramma e costituiscono un elemento coreografico sostanzialmente estraneo all'azione. Dunque per stavolta non li avremo. Il pubblico scaligero potrà godere dello spettacolo esattamente nella forma in cui Verdi lo ripensò e allestì appositamente per questo Teatro, dieci anni dopo aver regalato a Milano la *Messa da Requiem*.

— RAFFAELE MELLACE

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

3 (ANTEPRIMA UNDER30), 7 (SERATA INAUGURALE), 10, 13, 16, 19, 22, 30 DICEMBRE, 2 GENNAIO

Giuseppe Verdi

DON CARLO

Opera in quattro atti
Libretto di Joseph Méry e Camille du Locle
Traduzione italiana di Achille de Lauzières e Angelo Zanardini

Nuova produzione Teatro alla Scala

DIRETTORE Riccardo Chailly
REGIA Lluís Pasqual
SCENE Daniel Bianco
COSTUMI Franca Squarciapino
LUCI Pascal Mérat
VIDEO Franc Aleu
COREOGRAFIA Nuria Castejón

CAST

Filippo II, re di Spagna / Michele Pertusi
Don Carlo, infante di Spagna / Francesco Meli
Rodrigo, marchese di Posa / Luca Salsi
Il Grande inquisitore / Ain Anger
Elisabetta di Valois / Anna Netrebko, Maria José Siri (30 dic., 2 gen.)
La principessa d'Eboli / Elina Garanča, Veronica Simeoni (30 dic., 2 gen.)
Un frate / Jongmin Park
Tebaldo, paggio d'Elisabetta / Elisa Verzier
Il conte di Lerma / Un araldo reale / Jinxu Xiahou
Una voce dal cielo / Rosalia Cid
Deputati fiamminghi / Chao Liu*, Wonjun Jo*, Huanhong Li*, Giuseppe De Luca, Xhieldo Hyseni*, Neven Crnić

*Allievi dell'Accademia Teatro alla Scala

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



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

DIETRO LE QUINTE DEL POTERÉ

**Intervista a Lluís Pasqual
di Biagio Scuderi**

**Il franchismo, il Teatre Lliure
di Barcellona, il rapporto con Strehler,
con Milano e con la Scala: Lluís
Pasqual si racconta mentre affronta la
più monumentale delle opere verdiane**

La Stagione 2023-2024 del Teatro alla Scala si apre con il *Don Carlo*, una delle opere più grandiose di Verdi che, non a caso, per la complessità della trama orchestrale (e la sontuosità dell'impianto drammaturgico) venne da alcuni accusato di "wagnerismo". Per maneggiare un materiale così stratificato serviva un maestro del teatro come Lluís Pasqual, particolarmente sensibile ai rapporti con il potere (o "tra" i poteri) – vero fulcro del capolavoro verdiano – anche solo per la sua gioventù segnata, in Spagna, dal regime di Franco.

BS Maestro, lei ha cominciato a fare teatro negli anni Settanta, sfidando la censura franchista dell'epoca con l'ideale di un teatro libero.

LP È così, vivere sotto il franchismo mi ha dato la possibilità di scoprire la libertà: anzitutto di cercarla, dato che non c'era, e poi di trovarla. Dopo la morte di Franco ci sono stati almeno 15 anni di straordinaria esplosione creativa. Quando abbiamo realizzato il Teatre Lliure (Teatro Libero ndr) abbiamo immaginato uno spazio di piccole dimensioni, come il

Piccolo Teatro costituito a Milano da Grassi e Strehler. C'era bisogno di abbattere la distanza tra pubblico e scena, di vedere gli attori da vicino per meglio immedesimarsi nelle loro emozioni e nei loro drammi.

BS Quando ha scoperto l'opera?

LP Ho cominciato ad andare al Liceu di Barcellona a 14 anni e, da allora, per me è indispensabile. Si tratta di un fenomeno irrazionale, o la ami o la odi. Onassis, ad esempio, diceva alla Callas "per me l'opera lirica è come il rumore della cucina di un ristorante a mezzogiorno".

BS Che ricordo ha della sua prima regia d'opera?

LP *Samson et Dalila* a Madrid con Domingo. Avevo 24 anni e ho bestemmiato in scena perché il coro non faceva quello che chiedevo. Mi hanno denunciato in quanto la bestemmia era reato in quegli anni. Ho un ricordo migliore del secondo titolo che ho curato, il *Falstaff*, con Pilar Lorengar.

“Chi compone musica disegna il suo respiro, e io devo seguire quel respiro. Le convenzioni teatrali dell'Ottocento non sono certo le stesse di oggi, ma il respiro è lo stesso”

BS In due parole, cosa significa fare il regista?

LP Il primo giorno tutti pronunciano il tuo nome, ti chiedono qualsiasi cosa: da dove devono entrare in scena, come devono camminare, dove devono guardare ecc. Poi, man mano che passano i giorni, nessuno ti nomina più.

BS Se così accade immagino voglia dire che ha fatto bene il suo lavoro, li ha resi autonomi e consapevoli...

LP Spero di sì. E le devo dire che, se dovessi scegliere, preferirei ormai essere spettatore che regista.

BS Come mai?

LP Perché la lirica è invecchiata, è come una vecchia signora che ogni tanto ha bisogno di un lifting.

BS Il teatro di regia di matrice tedesca è stato un buon lifting secondo lei?

LP Io sono un regista “classico”, per me prima di tutto viene la musica. Se faccio *Romeo e Giulietta* di Shakespeare con gli attori posso decidere i tempi, il respiro. Se invece faccio la versione messa in musica da Gounod il respiro lo ha già deciso lui. Nella lirica io sono l'assistente del compositore, e le confesso che è una parte che mi piace molto fare.

BS E quindi il *Konzept* così sacro ai tedeschi?

LP Le rispondo con un altro esempio: il *Rigoletto* messo in scena da Graham Vick aveva un'idea grandiosa, ci sono però tante altre idee che sono piccole. Io faccio teatro perché amo il pubblico, Strehler diceva che è “un atto d'amore”; non lo faccio per scandalizzare. Ci sono altre cose che devono scandalizzare, pensiamo a Gaza.

BS Il ricordo più affettuoso che ha di Strehler?

LP Quando ero giovane ho letto *Per un teatro umano* e ho subito colto delle affinità elettive tra me e lui, per questo andai al Piccolo. Ho aspettato circa sei ore alla porta e quando Strehler è uscito mi ha detto “E tu chi sei?”. “Mi chiamo Pasqual” gli risposi. “Ah, come il sosia di Arlecchino. E cosa vuoi da me?”. “Farti da assistente” dissi io timidamente. “Ne ho già cinque, è meglio se diventiamo amici, perché non ho nessun amico spagnolo”. E così fu.

BS Qual è stato il suo più grande insegnamento?

LP Giorgio mi ha insegnato a sviluppare la generosità e la fiducia con l'attore, e poi ad alzare l'asticella, sempre. “Tu devi voler dipingere la Sistina” mi diceva. E questo è tremendo, perché non sarai mai soddisfatto del tuo lavoro.

BS Milano, come è cambiata da quando la conosce?

LP Quando c'erano le pause al Piccolo andavo in una stradina a Brera chiamata via Fiori Chiari, non c'era nessuno, camminavo e avevo la sensazione di essere in un monastero. Adesso, come sa, è piena di negozi di lusso. Milano ormai è una città per ricchi. L'altra mattina sono stato seduto in piazza davanti alla Scala per mezz'ora e non ho sentito parlare una sola parola di italiano, vedevo solo turisti stranieri passeggiare con le borse di Gucci o Vuitton.

BS Questo in piazza, e dentro la Scala?

LP L'ultima volta che sono andato alla Scala ho visto il *Don Giovanni* di Carsen, ero nel palco reale e accanto a me c'era una coppia di stranieri. All'intervallo lui ha chiesto a lei in inglese “Ti piace?”, e lei ha risposto “Vediamo cosa dice Google”. Sono rimasto spiazzato, il pubblico adesso è anche questo.

BS Siamo certamente davanti a un cambiamento antropologico epocale, la fruizione di qualsiasi cosa è mediata dallo smartphone e dai social, sappiamo bene che nessuno fa più la fila per guardare la ‘Gioconda’, ma per farsi il selfie. Gli influencer sono i nuovi idoli, cosa ne pensa?

LP Un coltello può servire per tagliare il pane o per ammazzare qualcuno. Penso questo delle tecnologie: sono positive, ma dipende da come le usiamo. E penso anche che tutto parta da una cosa che si chiama scuola. Io dovevo diventare panettiere come mio padre, poi a scuola ho scoperto il teatro e l'ho scelto, o meglio lui ha scelto me. Detto questo, la pasta sfoglia mi viene molto bene!

BS Andiamo a Verdi, per alcuni versi può essere considerato il primo “anti-regista” a causa delle sue famose disposizioni sceniche; questo suo

essere così prescrittivo secondo lei è un limite o un aiuto per il regista?

LP È molto semplice, per me è un obbligo! Nessuno ti obbliga ad andare in un monastero e a stare in silenzio, così come nessuno mi ha obbligato a venire alla Scala per fare questa regia. Chi compone musica disegna il suo respiro, e io devo seguire quel respiro. Le convenzioni teatrali dell'Ottocento non sono certo le stesse di oggi, l'arrivo del coro per esempio viene gestito in modo diverso – all'epoca erano piazzati e alzati solo una tela, adesso devi trovare il modo di gestirli senza l'uso dei sipari – ma il respiro è lo stesso.

BS La versione che metterete in scena è quella del 1884 per la Scala in quattro atti senza balletto; è forse l'opera più lunga di Verdi, con impostazione da *grand opéra* e una trama assai stratificata; queste caratteristiche la rendono un'opera adatta ai giovani d'oggi così poco abituati alla complessità e ai tempi dilatati?

LP Le rispondo così: io da piccolino, la domenica, andavo a teatro con i miei genitori, e non andavo agli spettacoli “per giovani”, anche perché non c'erano, andavo a teatro, punto. Andavo a vedere i grandi drammi senza tempo, come la storia di Edipo. Nel *Don Carlo* di Verdi c'è al centro una profonda lotta tra due poteri: lo Stato e la Chiesa. Il fulcro di tutto è certamente il confronto tra il Grande Inquisitore e il Re di Spagna Filippo II. Quello è il cuore, e lì capisci che a Verdi la Chiesa non stava simpatica. Anche io sono anticlericale di famiglia e credo che per un giovane di oggi questa sia una corda che può risuonare. In ogni caso, come ho detto prima la lirica è una cosa del tutto irrazionale: io a 12 anni ho scoperto un giradischi a casa di mia zia con un disco della Callas che cantava “Casta diva” e per un mese l'avrò ascoltata due ore al giorno. Son caduto da cavallo come San Paolo.

BS La prima “epifania” fu dunque belliniana...

LP Sì, sono un amante del repertorio belcantista, adoro la voce umana e credo che il massimo – su questo fronte – l'abbia fatto Bellini. I miei amici andavano in India per trovare il Nirvana, a me bastava Bellini.

BS *Don Carlo* ha una tinta musicale scura, ritroviamo la stessa tinta nella scena che lei ha immaginato?

LP È vero, e la prima domanda che un regista si fa è “deve essere chiara o scura?”. La mia scelta propende per il chiaro: tutta la scena è di finto alabastro, con odore di incenso, ecclesiale. I personaggi invece sono vestiti di nero, perché il velluto nero era un segno di ricchezza. Nel mio caso però la tinta chiara è simbolo

di ipocrisia, qualcuno molto tempo fa parlò di sepolcri imbiancati...

BS La sua chiave di lettura è più politica – e quindi pubblica – o intimista?

LP Nell'opera noi vediamo le quinte del potere, vediamo Filippo II più che come Re come semplice uomo che soffre; c'è solo l'autodafé che possiamo paragonare alle sfilate di regime in Corea o in Russia, ma io preferisco far vedere il backstage, con degli esseri umani profondamente soli. Il duetto che Verdi mette in scena tra Filippo ed Elisabetta è una discussione che potrebbe svolgersi tra una coppia qualsiasi. Certo, se io fossi tedesco farei il Grande Inquisitore come burattinaio, ma come sapete non lo sono...

BS Il *Don Carlo*, il 7 dicembre, inaugura la nuova Stagione della Scala con lo sforzo mediatico che ben conosciamo: diretta sulla RAI e in decine di Paesi nel mondo; come vive questa esposizione?

LP Le confesso che io non sento alcuna pressione: se avessi 30 anni la sentirei ma ne ho 72, il mio lavoro finisce prima che abbia inizio tutto questo. Certamente fare *Don Carlo* alla Scala è diverso dal farlo al Covent Garden: voi avete la vostra tradizione a cui mi devo necessariamente legare, quindi è uno spettacolo “per” la Scala.

BS Per il pubblico che c'è dentro in sala o fuori in TV? Le telecamere quanto la condizionano?

LP Lo faccio per il pubblico in sala, sta poi alla RAI rendere bene lo spettacolo per la TV. È come il calcio: è per quelli che sono allo stadio, chi guarda in TV vede un'altra cosa...

BS Se davanti a lei ci fosse Verdi in persona, cosa gli chiederebbe?

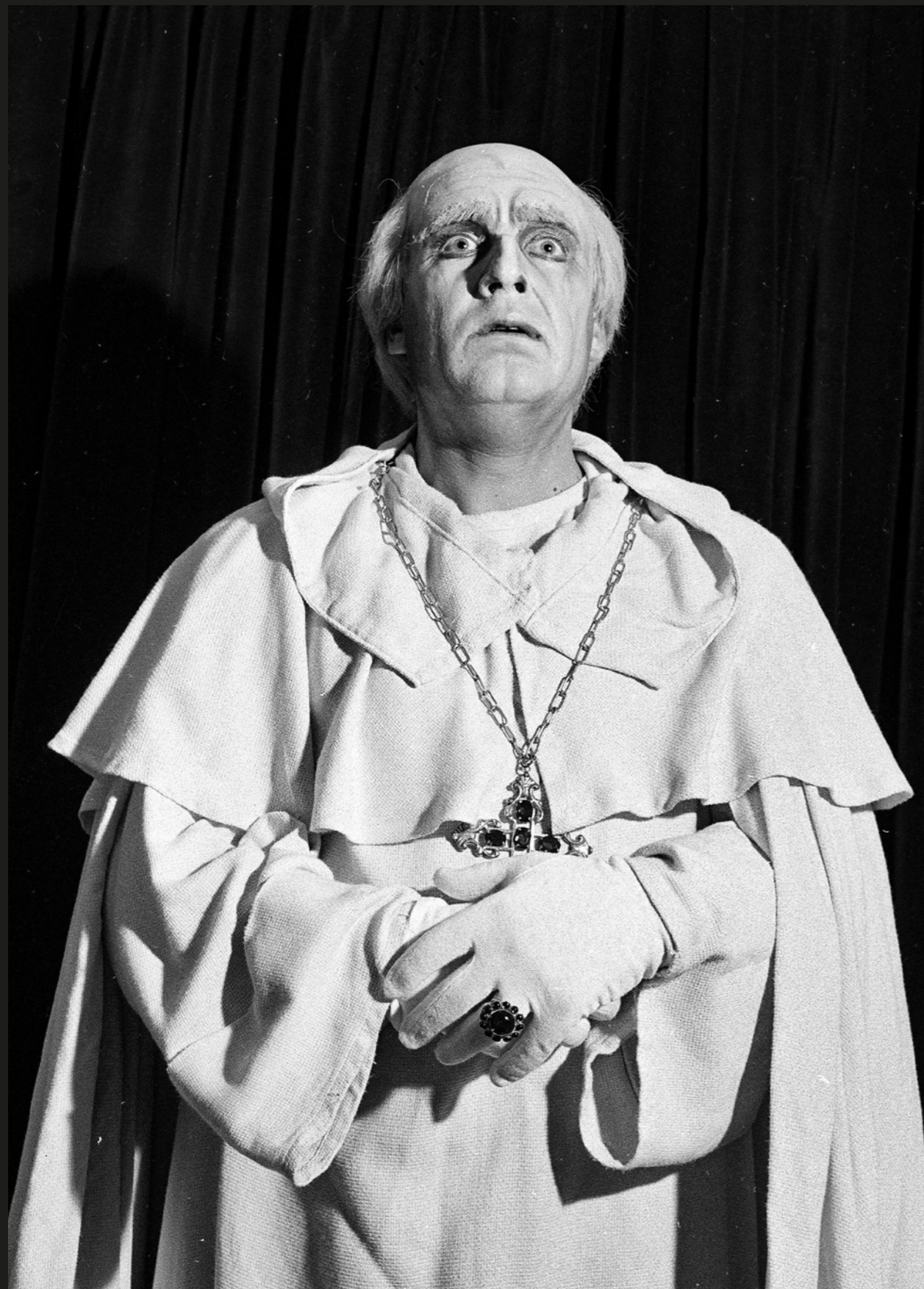
LP Cosa ti ha fatto la Chiesa per deluderti così tanto?

BS C'è ancora un sogno nel suo cassetto?

LP Sì, *Il flauto magico*, perché non l'ho ancora capito bene e quando ti ci ritrovi “dentro” lo capisci meglio.

— BIAGIO SCUDERI

PhD in Musicologia e giornalista professionista, è Direttore Comunicazione Marketing e Progetti speciali della Società del Quartetto di Milano



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI (6)

Portfolio — Fotografie d'archivio

L'esame della distribuzione delle 204 recite di *Don Carlo* alla Scala nel corso di 150 anni riporta alla luce sia la questione dell'attualità delle diverse opere di Verdi nel repertorio attraverso periodi così estesi, sia ovviamente la tribolata storia delle varie versioni che, dalla prima francese in cinque atti, si è sviluppata fin quasi ai giorni nostri. Alla Scala apparvero quindi la traduzione italiana dell'edizione originale francese in cinque atti, poi la versione italiana in quattro atti del 1883 e quella in cinque atti riveduta da Ursula Günther e Luciano Petazzoni, adottata per le edizioni di Abbado a partire dal 1977. Riccardo Muti era tornato, nel 1992, all'edizione in quattro atti in italiano. Daniele Gatti opererà per l'edizione in quattro atti con l'aggiunta del "Lacrymosa" inizialmente previsto da Verdi per la prima edizione francese in cinque atti, Chung per quella in cinque atti tradotta. Ma non solamente per un motivo di *work in progress* la presenza della grande opera verdiana in cartellone mostra un andamento non lineare: una comparsa in media ogni dieci anni fino al 1928, poi un vuoto di quasi vent'anni fino al Dopoguerra, un periodo di grande popolarità tra il 1952 e il 1978 con il concorso di voci prestigiosissime e l'appassionato interessamento di Abbado, indi un altro salto di 14 anni fino alla ripresa della versione in quattro atti da parte di Muti e uno ulteriore di 16 che precede l'edizione diretta da Gatti, poi replicata da Luisi. Certo è che la rappresentazione di *Don Carlo* richiede un cast particolarmente nutrito e importante, una messa in scena che non potrà mai essere minimale, insomma un apparato da *grand opéra* che giustifica la non frequentissima presenza del titolo in teatro. Tra le regie e le scenografie importanti che segnarono gli allestimenti scaligeri si notano in particolare quelle degli ultimi cinquant'anni con i contributi della Wallmann, Ponnelle, Ronconi, Zeffirelli e Braunschweig. A titolo di cronaca va ricordato che l'Inaugurazione scaligera del 7 dicembre 1968, con il primo *Don Carlo* diretto da Abbado, registrò notevoli manifestazioni di piazza nonostante l'invito dell'allora Sovrintendente Ghiringhelli a moderare il carattere mondano della serata e a levare dal cartellone l'indicazione di "Serata di gala", con piccate proteste degli *habitué* più tradizionali. Ci furono scontri tra i 1500-2000 agenti di polizia e un numero molto inferiore di studenti, con lanci di uova e altri oggetti verso il pubblico in tenuta da sera. Una prima rivolta simbolica che non poche ripercussioni ebbe sulle successive politiche scaligere di differenziazione dei prezzi a favore delle manifestazioni programmate "per lavoratori e studenti".

— 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

DON CARLO ALLA SCALA



FOTOGRAFIA DI ERIC PICCAGLIANI



A PAGINA 16
Nicolai Ghiaurov, direzione
di Gabriele Santini, regia di
Margherita Wallmann, 1960

A SINISTRA
Maria Callas, direzione
di Antonino Votto, regia di
Otto Erhardt, 1954

SOPRA
Direzione di Gabriele Santini,
regia di Margherita Wallmann,
1963



SOPRA
Direzione di Claudio Abbado,
regia di Luca Ronconi, 1977



A DESTRA
Bruno Prevedi, Ettore Bastianini,
direzione di Gabriele Santini,
regia di Margherita Wallmann, 1963



A SINISTRA
Mirella Freni, Piero Cappuccilli,
direzione di Claudio Abbado,
regia di Luca Ronconi, 1977



SOPRA
Luciano Pavarotti, Paolo Coni,
direzione di Riccardo Muti,
regia di Franco Zeffirelli, 1992



FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO (3)

SOPRA
Direzione di Daniele
Gatti, regia di Stéphane
Braunschweig, 2008



A DESTRA
Ferruccio Furlanetto, direzione
di Daniele Gatti, regia di Stéphane
Braunschweig, 2008



Nicoletta Manni,
prove di *Coppélia*, 2023

reportage di Brescia e Amisano

02

BALLETTO

Passato e presente
nella *Coppélia*
di Ratmansky
28

Alexei Ratmansky,
formazione
di un coreografo
32

Una nuova étoile
38

Buon compleanno
Luciana Savignano
45

PASSATO E PRESENTE NELLA COPPÉLIA DI RATMANSKY

Intervista ad Alexei Ratmansky
di Valentina Bonelli

Il balletto di Delibes inaugura la Stagione con una nuova coreografia di Alexei Ratmansky, che sottolinea un particolare: la storia d'amore tra Swanilda e Franz è ambientata in Galizia, una regione dell'attuale Ucraina

Coreografo dai tanti volti, Alexei Ratmansky esprime il suo talento con balletti dalle tinte sinfoniche o delicati per narrazione, classici del repertorio ricostruiti o ripensati, che anche il Teatro alla Scala ha conosciuto. Il suo ritorno per allestire una "nuova" *Coppélia* riflette le attuali circostanze di vita e carriera dell'artista: nato a Leningrado ma cresciuto a Kiev, votato a una carriera internazionale inframezzata dalla direzione del Balletto Bol'soj di Mosca, quindici anni fa ha scelto gli Stati Uniti come residenza, legandosi all'American Ballet Theatre e ora al New York City Ballet. Fino a che il conflitto in corso l'ha spinto a impegnarsi attivamente nel sostegno della causa ucraina, anche attraverso la sua arte. Accantonate le ricostruzioni storiche dei *grands ballets* russi, coreografo per il nuovo Balletto Ucraino composto da danzatori esuli, trova ora in *Coppélia* temi e motivi che gli sono cari.

VB Com'è nata l'idea della sua *Coppélia*?

AR Dalla partitura di Léo Delibes, incantevole, una delle migliori mai scritte per il balletto: Čajkovskij ne

fu molto ispirato per i suoi balletti. Quando due anni fa tornai alla Scala per rimontare il mio balletto *Concerto DSCH*, Manuel Légris, che ritrovai quale Direttore del Ballo, mi propose una creazione per la Compagnia. Tra le partiture che mi sarebbe piaciuto utilizzare vi era anche *Coppélia*: alla fine optammo proprio per questo titolo.

VB Sappiamo non trattarsi di una "ricostruzione" basata su fonti storiche.

AR No, è una nuova produzione, con una nuova coreografia, ma studiando la sinossi originale del balletto non ho sentito la necessità di cambiarla molto. Anche perché vi ho scoperto un particolare al quale non avevo mai fatto caso: l'azione si svolge in Galizia, la regione storica corrispondente agli *oblast'* occidentali dell'attuale Ucraina. Una circostanza per me molto importante, che conferisce maggior valore a questa produzione (Ratmansky indica silenziosamente la spilla a bandiera dell'Ucraina che porta al colletto *ndr*). Non ci sarà alcun riferimento "politico",



Alexei Ratmansky in prova con Claudio Coviello, Marco Agostino, Mattia Semperboni

FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

“Nella mia *Coppélia* tutti i passi sono nuovi, non ci sono riferimenti diretti alle annotazioni, ma il lavoro di tutti questi anni a studiarle e allestirle si vedrà”

ma penso sia bello oggi mostrare questo Paese come felice, pieno di vita, amore, e ... danze.

VB Nella coreografia restano tracce del suo lavoro di decenni sulle annotazioni dei balletti di Petipa? Intendiamo le trascrizioni coreografiche redatte a fine Ottocento con il metodo “Stepanov”, oggi conservate alla Biblioteca di Harvard.

AR Lavorare con le annotazioni è stata per me un'esperienza molto importante e arricchente. Un tempo era comune, specialmente nel vostro Paese, che pittori, scultori, architetti si formassero lavorando nella bottega di grandi maestri. Noi coreografi non compiamo tale apprendistato, così che per me lavorare con le annotazioni è stato come imparare dai grandi *maitres de ballet*. Da allora penso di essere diventato un coreografo diverso: ho appreso il vocabolario, i passi, la struttura dei grandi balletti, i diversi stili, le danze di carattere... Nella mia *Coppélia* tutti i passi sono nuovi, non ci sono riferimenti diretti alle annotazioni, ma il lavoro di tutti questi anni a studiarle e allestirle si vedrà. Per entrare nei dettagli della tecnica direi che c'è tutto: *retirés* alti e bassi, *pirouettes* veloci e lente, linee talvolta *d'antan* altre molto allungate, insieme a momenti di stile quasi contemporaneo, in una combinazione che penso possa essere interessante.

VB Il suo riferimento è stato la *Coppélia* romantica francese in due atti di Saint-Léon o quella russa imperiale in tre atti di Petipa ripresa poi da Cecchetti?

AR Il riferimento per me resta la partitura, che illustra precisamente l'azione e i personaggi. L'azione

termina con il secondo atto, ma nella nostra produzione non manca il terzo atto con il *divertissement* finale: non è solo danza, ma sviluppa il tema dei due giovani innamorati, Swanilda e Franz, che imparano anticipatamente il senso della vita insieme e l'impegno del matrimonio.

VB A proposito: la caratterizzazione dei personaggi e la drammaturgia come sono state messe a punto?

AR La drammaturgia è di Guillaume Gallienne, regista e maestro di attori per il cinema e il teatro, che ha aiutato i ballerini della Scala a capire i personaggi e il loro sviluppo, facendo parlare il libretto. I personaggi principali comunque restano vicini alla fisionomia tradizionale che conosciamo e che Delibes aveva certo in mente quando compose la musica.

VB Come lavora oggi con i ballerini del Teatro alla Scala?

AR Sono innamorato della Compagnia! È un meraviglioso gruppo di ballerini al quale mi legano tante storie. La prima volta fu per *Concerto DSCH*, poi un “triple bill”, quindi le ricostruzioni della *Bella addormentata* e del *Lago dei cigni*. Sono entrati nuovi elementi, di grande talento, e ho ritrovato i ballerini che già avevano danzato i miei balletti, alcuni diventati *maitres de ballet*, Nino Suter e Lara Montanaro, oltre a Massimo Murru e Laura Contardi. Abbiamo fiducia gli uni negli altri ed è una gioia lavorare insieme. La scuola è eccellente e mi piace che i ballerini della Scala siano orgogliosi del loro Teatro, ne sentano la responsabilità e vogliano mostrarsi al meglio. C'è anche un'atmosfera molto gradevole, con il sostegno del Direttore del Ballo e l'aiuto che i ballerini si offrono vicendevolmente. Lavorare in sala ballo è per me entusiasmante: vedo i passi che ho mostrato trasformati dalla scuola e dalla personalità degli interpreti.

VB Al tempo della sua *Bella addormentata* alla Scala dichiarò che ritrovava nelle nostre ballerine le caratteristiche della gloriosa scuola italiana di fine Ottocento. Tra le interpreti di *Coppélia* ai Teatri Imperiali russi ricordiamo Virginia Zucchi, Antonietta Dell'Era, Pierina Legnani, Maria Giuri, Enrichetta Grimaldi...

AR Lo confermo: vedo una qualità italiana, legata anche al nome di Enrico Cecchetti che allestì *Coppélia* ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo. È difficile spiegarlo a parole, ma le ballerine italiane si riconoscono per l'ottima tecnica, i begli equilibri, le gambe forti e l'interpretazione piena di vita.

VB Quali sono i personaggi e i ruoli della sua *Coppélia*?

AR Per Swanilda e Franz abbiamo un cast di sei coppie e tutti interpretano i ruoli in modo diverso: è molto interessante. Per i solisti ci sono quattro variazioni importanti nel *divertissement*, due femminili e due maschili. In scena anche i bambini della Scuola di Ballo, come nei grandi balletti. Coppélius è l'altro ruolo rilevante: un pazzo pericoloso che vuole rubare l'anima degli esseri umani per infonderla negli automi, sue creazioni. Mentre Coppélia (che nella mia versione non è una bambola né un automa, bensì una ballerina in carne e ossa) è un personaggio progettato per sedurre un uomo, cioè Franz, di cui Coppélius vuole l'anima. Agli occhi del suo creatore è perfetta, e bellissima appare a Franz, che è un ragazzo semplice.

VB Ne deduciamo il senso attuale di questa storia?

AR Forse sì. Oggi la femminilità non può essere ridotta a bellezza e seduzione: è molto più complessa e Franz, l'eroe, lo deve capire. L'amore non è un gioco, è profondità di sentimenti: è la lezione che Swanilda, più matura, gli insegna. Nel corso del balletto entrambi capiranno che l'amore implica responsabilità e dedizione.

VB Scene e costumi sono firmati da Jérôme Kaplan, suo abituale collaboratore. Cosa gli ha chiesto per *Coppélia*?

AR Una “Ukrainian connection”: Kaplan ha fatto ricerche e ha trovato meravigliose immagini e ispirazioni. Si riconoscono motivi del folklore ucraino nelle scene e soprattutto nei costumi: copricapi colorati, ricami e decorazioni artigianali, e la camicia ucraina chiamata *vyshyvanka*.

VB Ecco... la guerra in Ucraina, che ha un forte impatto anche nel mondo del balletto. Immagina una riconciliazione?

AR No, è presto. Mentre noi parliamo di balletto, i bombardamenti sono una realtà quotidiana in Ucraina. Prima la vittoria dell'Ucraina, poi i tribunali di guerra e allora forse... Penso che oggi sia sbagliato parlare di cultura russa mentre quella ucraina viene cancellata e una generazione di artisti, anche ballerini, muore sotto le armi. Sono cresciuto a Kiev, imbevuto anch'io di cultura russa, senza accorgermi di quella ucraina. La tragedia della guerra ha portato l'attenzione sulla storia nazionale, in vista di una nuova *renaissance*. Come molti della mia generazione ero solo concentrato sulla mia arte, ma oggi credo urga essere attivi.

— VALENTINA BONELLI

Critico e storico di danza, scrive per *Vogue Italia*, *Dance Europe*, *Ballet2000* e si occupa di balletto russo imperiale

15 DICEMBRE 2023 (ANTEPRIMA UNDER30)

17, 20, 29, 31 DICEMBRE 2023

5, 9, 11 (2 RAPPR.), 13 (2 RAPPR.) GENNAIO 2024

COPPÉLIA

COREOGRAFIA Alexei Ratmansky
ASSISTENTE COREOGRAFO Kyle Davis

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

Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala

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

Nuova produzione Teatro alla Scala

Prima rappresentazione assoluta

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

ALEXEI RATMANSKY, FORMAZIONE DI UN COREOGRAFO

Ritratto di Alexei Ratmansky
a firma di Marina Harss, critica
di danza che collabora con il New York
Times e con il New Yorker e che ha
recentemente pubblicato una biografia
del coreografo: *The Boy from Kyiv*

Alexei Ratmansky è nato il 27 agosto 1968 in Russia, a San Pietroburgo – allora chiamata Leningrado – da madre russa e padre ucraino; il padre Osip era di Kiev, la madre Valentyna pietroburghese. All'epoca i genitori e la sorella maggiore Maria vivevano a Kiev, ma si recarono a Leningrado per la nascita; poco dopo tornarono a Kiev con il neonato Alexei. Osip, ex ginnasta, era ingegnere aeronautico; Valentyna era psichiatra. Nonostante le difficoltà della vita in Unione Sovietica, la famiglia viveva un'esistenza felice, confortevole e borghese, che comprendeva vacanze regolari in Crimea, un'automobile, frequenti visite a musei e concerti. L'amore di Ratmansky per la musica emerse precocemente; ogni volta che sentiva della musica in televisione o alla radio, si metteva a ballare. Presto iniziò ad allestire piccoli spettacoli per i genitori e i loro amici. Alla fine i suoi genitori decisero che sarebbe stato opportuno fargli studiare danza e raccolsero informazioni al riguardo; appresero così che la migliore scuola di danza, soprattutto per i ragazzi, si trovava in Russia, presso il Teatro Bol'soj. Così Alexei, accompagnato dal padre, partì per Mosca con il treno notturno per partecipare a un'audizione generale, anche se non aveva ancora frequentato un corso di danza vero e proprio. Dopo alcuni giorni di prove ed esami, giunse la comunicazione ufficiale: era stato accettato.

Così, all'età di dieci anni, nel 1978, Ratmansky si iscrisse alla scuola del Bol'soj e lasciò la casa familiare. Negli otto anni che seguirono studiò danza intensamente, entrando infine nella classe del famoso insegnante Pëtr Pestov. La sua istruzione a scuola era completata da frequenti puntate al Bol'soj per assistere agli spettacoli. Appassionato di arte, iniziò a realizzare brevi spettacoli teatrali e di danza con i suoi compagni di scuola; tra questi, un balletto basato sul poema sinfonico di Paul Dukas *L'apprendista stregone*, in cui Ratmansky danzava il ruolo dell'apprendista.

Ma dopo essersi diplomato non fu ingaggiato dalla Compagnia di Balletto del Bol'soj. Così, nel 1986 – l'anno del disastro di Chernobyl – tornò a Kiev per iniziare la sua carriera professionale nel Balletto Nazionale Ucraino, dove trascorse i sei anni successivi, arrivando a diventare primo ballerino.

Era la fine degli anni Ottanta, il periodo della *glasnost* e della *perestrojka*. Per la prima volta, Ratmansky vide compagnie straniere interpretare lavori di George Balanchine, Jiří Kylián, Roland Petit e Maurice Béjart e sentiva che gli si confacevano maggiormente delle versioni "sovietizzate" del repertorio ottocentesco che danzava all'epoca o delle opere muscolari di coreografi sovietici. Non vedeva l'ora di interpretarle, ma sembrava improbabile che gli si presentasse l'occasione di poterlo fare.



La Bella addormentata nel bosco, una coproduzione fra il Teatro alla Scala e l'American Ballet Theatre. Grandissimo successo negli Stati Uniti, presentato poi alla Scala nel 2015, ha portato la Scala a vincere il prestigioso FEDORA – Van Cleef & Arpels Prize for Ballet e il premio Danza&Danza per la migliore produzione classica del 2015



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E ANIBRINO

Concerto DSCH, sul Concerto No. 2 in fa magg. Op. 102 di Dmitrij Šostakovič, ovvero *DSCH*, creato nel 2008 per il New York City Ballet e presentato dalla Compagnia scaligera nel 2012, in debutto europeo, ricevendo il Premio Danza&Danza come migliore produzione classica e inaugurando un'importante collaborazione con Ratmansky che arriva oggi alla nuova creazione di *Coppélia*

“Classificare Ratmansky è impossibile: ha preso tutti gli elementi che hanno contribuito alla sua formazione coreutica per creare uno stile unico e personale”

La situazione cambiò con la caduta dell'Unione Sovietica alla fine del 1991. Nel 1992 lasciò Kiev per entrare nel Royal Winnipeg Ballet, dove rimase per tre anni. Il periodo trascorso in Canada fu per lui come una seconda educazione alla danza. Finalmente ebbe modo di imparare e danzare balletti come *Square Dance* e *Allegro Brillante* di Balanchine, ma anche lavori di Frederick Ashton, Antony Tudor e Twyla Tharp. L'esperienza lo rese più veloce, più preciso, più rapido nell'imparare i passi, più adattabile, più sottile nelle sue interpretazioni. Fu sempre in Canada che creò il suo primo balletto da adulto, presentato in uno dei laboratori coreografici della compagnia. Si trattava di uno sketch comico intitolato *Whipped Cream* (“Panna montata”), sulla musica di un oscuro balletto di Richard Strauss, e interpretato da Alexei e dalla sua futura moglie, Tat'jana, che nel frattempo lo aveva raggiunto in Canada. Nel 1994 coreografò la sua prima serata completa di balletti per il Balletto Nazionale Ucraino, dopo aver vinto un premio coreografico a un concorso locale. Il processo di creazione fu esaltante: “Mi sentivo come se mi fossero spuntate le ali”, dichiarò Ratmansky.

L'anno successivo, Alexei e Tat'jana lasciarono definitivamente il Canada. Con Kiev come base, i due si esibirono in qualità di freelance, interpretando nuovi lavori coreografati dallo stesso Ratmansky. Fu in occasione di uno di questi spettacoli che Ratmansky conobbe Nina Ananiashvili, una stella del Bol'šoj che aveva una sua compagnia itinerante. Nina lo invitò a creare per lei una coreografia, che fu il suo primo successo. *The Charms of Mannerism* – questo il titolo – era una suite su una serie di affascinanti pezzi per tastiera del compositore barocco francese François Couperin, orchestrati da Richard Strauss. Come *Whipped Cream*, era divertente. L'umorismo e l'ironia hanno sempre fatto parte

del vocabolario coreutico di Ratmansky; uno dei suoi libri preferiti fin dall'infanzia è *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll e uno dei suoi film preferiti è *Prova d'orchestra* di Fellini. Ama le qualità che l'umorismo incoraggia nella danza: spontaneità, naturalezza, informalità. È uno dei motivi per cui nei suoi balletti i danzatori sembrano così liberi e spontanei.

The Charms of Mannerism lo fece notare dalle più importanti compagnie di danza della Russia, il Mariinskij e il Bol'šoj, che ben presto gli chiesero di coreografare per loro grandi balletti a serata intera. Nel 2002 creò per il Mariinskij una *Cenerentola* quasi concettuale e postmoderna; poi, l'anno successivo, realizzò il balletto che cambiò la sua carriera e la sua vita: *Il limpido ruscello*, noto in Occidente come *The Bright Stream*. Quando questa farsa in stile sovietico, su una partitura di Šostakovič, fu presentata al Bol'šoj ebbe un successo strepitoso. Fu una svolta, per il Bol'šoj e per Ratmansky. All'epoca, Ratmansky e Tat'jana danzavano con il Royal Danish Ballet a Copenaghen, dove trascorsero sette anni. Fu in quel periodo che Ratmansky danzò e studiò i balletti di August Bournonville, ossia il coreografo che creò gran parte del repertorio danese dell'Ottocento, compresa la versione della *Sylphide* che viene eseguita in tutto il mondo ancora oggi. Ratmansky era affascinato dalla naturalezza della recitazione e della mimica, per cui i ballerini danesi sono famosi. Questa qualità intima si nota sia nelle sue opere originali, come *The Bright Stream*, sia nelle sue ricreazioni di balletti ottocenteschi come *La Bella addormentata* rappresentata alla Scala nel 2017 e la nuova *Coppélia* che state per vedere.

Grazie a *The Bright Stream* Ratmansky fu invitato a diventare il successivo direttore del Balletto del Bol'šoj, a soli 35 anni. Accettò la sfida, si ritirò dalla danza e con la moglie e il figlioletto si trasferì a Mosca. I cinque anni di Ratmansky alla guida del Bol'šoj (2004-2008) non furono facili. Era giovane, era un outsider, la sua carriera non si era svolta né a Mosca né a San Pietroburgo ma in Ucraina, Canada e Danimarca, e incontrò resistenze all'interno e all'esterno del Teatro. Ma rimase, guidando lentamente ma saldamente il repertorio e la cultura della compagnia in una nuova direzione. Portò in scena balletti di Balanchine, Léonide Massine, Christopher Wheeldon e Twyla Tharp e creò diversi nuovi lavori, attingendo al repertorio dei balletti sovietici dimenticati, come *Il bullone* e *Fiamme di Parigi*. Con questi progetti Ratmansky incoraggiò uno stile di danza più aperto e naturale nei ballerini, ma gettò anche una luce nuova sull'ideologia di fondo del balletto sovietico. Nelle sue mani questi balletti sono diventati esplorazioni dell'umanità dell'individuo, dell'outsider che soffre di fronte a forze oppressive.

L'introduzione di Ratmanky al pubblico americano avvenne nel 2005, quando il Bol'shoj presentò *The Bright Stream* a New York. Gli fu immediatamente commissionato un pezzo per il New York City Ballet, *Russian Seasons* (2006), un balletto non narrativo che evocava il mondo dei racconti popolari e della cultura popolare, su musica del compositore ucraino Leonid Desyatnikov. Al pubblico di New York sembrò completamente nuovo, sia per il particolare approccio impressionistico alla narrazione sia per lo stile modernista-postmodernista-popolare. Fu un successo, tanto che nel 2008, quando Ratmanky annunciò che avrebbe lasciato il Bol'shoj, stremato dai continui ostacoli della politica interna, si pensò che sarebbe passato al New York City Ballet. Benché all'epoca questa collaborazione non si fosse concretizzata, Ratmanky continuò a creare regolarmente balletti per la compagnia, tra cui *Namouna* (2010), *Pictures at an Exhibition* (2014) e *Voices* (2020).

Nel 2009 invece accettò un'offerta dall'American Ballet Theatre, dove rimase come coreografo residente fino alla primavera del 2023 e per il quale realizzò ben diciassette balletti, tra cui *Shostakovich Trilogy* (2013), *Serenade after Plato's Symposium* (2016) e *Songs of Bukovina* (2017). In quel periodo è diventato anche uno dei coreografi più prolifici e richiesti al mondo, spesso creando più balletti ogni anno per diverse compagnie.

Ciò che sorprende, oltre alla sua produttività, è l'ampiezza della sua ispirazione. Ratmanky ha realizzato opere narrative e non narrative, balletti a serata intera e balletti in un atto, lavori su musiche semplici e orecchiabili e pezzi su musiche contemporanee difficili e complesse; opere leggere e piene di umorismo e opere più cupe che attengono al regno dell'ambiguità e dell'ambivalenza. Classificarlo è impossibile: ha preso tutti gli elementi che hanno contribuito alla sua formazione coreutica per creare uno stile unico e personale. Inoltre, dal 2014 dispone di un'ulteriore competenza: ha infatti imparato a leggere e a interpretare i sistemi di notazione del XIX secolo, utilizzandoli per creare versioni storicamente informate di alcuni dei balletti più famosi del canone classico, tra cui *La Bella addormentata* e *Il lago dei cigni* (andato in scena alla Scala nel 2016). La sua ricerca, il suo gusto estetico e la sua immaginazione hanno rivelato aspetti preziosi e dimenticati di tali lavori, infondendo loro nuova vita.

Ratmanky è ora giunto a un nuovo punto di svolta, nella sua vita e nella sua arte: ha recentemente lasciato l'ABT e quest'autunno è finalmente passato al New York City Ballet, la compagnia di Balanchine, come coreografo residente. Su un piano più personale, è stato toccato dal disastro della guerra. All'inizio del 2022 la Russia, il Paese in cui ha mosso i primi passi nella danza, ha invaso l'Ucraina, il Paese in cui vivono ancora la sua famiglia

e quella di Tat'jana. È stato un periodo pieno di preoccupazioni e di ansie. In Russia le sue opere sono state private del suo nome ed eseguite senza il suo permesso. Allo stesso tempo, ha abbracciato la causa dell'arte e della cultura ucraina. Uno dei motivi per cui è stato attratto da *Coppélia*, ha detto Ratmanky, è che il balletto è ambientato in Galizia, una regione che si trova tra le attuali Polonia e Ucraina. È difficile sapere in che modo l'attuale conflitto influenzerà il suo lavoro; ma è certo che continuerà a crescere, a cambiare e a imparare, guidato dalla sua curiosità, dal suo interesse per la storia e dal suo amore per la danza.

— MARINA HARSS

Critica di danza, collabora con il *New York Times* e con il *New Yorker*.

Traduzione di Arianna Gbilardotti



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko e il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala ne *Il lago dei cigni* curato da Alexei Ratmanky. In coproduzione tra Opernhaus di Zurigo e Teatro alla Scala, viene presentato alla Scala per la prima volta nel luglio 2016; nel novembre dello stesso anno sarà in tour al Palais de Congrès di Parigi.

UNA NUOVA ÉTOILE

Nicoletta Manni è la nuova étoile del Teatro alla Scala.
La nomina è stata annunciata la sera dell'8 novembre in palcoscenico dal Sovrintendente e Direttore Artistico Dominique Meyer insieme al Direttore del Ballo scaligero Manuel Legris al termine della seconda rappresentazione di *Onegin* di John Cranko, di cui Nicoletta Manni è stata protagonista nel ruolo di Tat'jana accanto all'*Onegin* dell'étoile Roberto Bolle. Entrata nel Corpo di Ballo della Scala nel 2013, è Prima ballerina dal 2014 e negli ultimi anni Manuel Legris l'ha scelta per sostenere alcuni dei ruoli più impegnativi del repertorio classico quanto di quello contemporaneo.

A DESTRA
Nicoletta Manni dopo la nomina a étoile
lo scorso 8 novembre





A SINISTRA
Giselle, coreografia di Coralli-Perrot
nella versione di Yvette Chauviré, 2019

SOPRA
Diamonds, da *Jewels*,
coreografia di George Balanchine, 2022



SOPRA
La Dame aux camélias,
coreografia di John Neumeier, 2017



A DESTRA
Nicoletta Manni, Timofej Andrijashenko, *L'histoire de Manon*,
coreografia di Kenneth MacMillan, 2018

BUON COMPLEANNO LUCIANA SAVIGNANO

Il Corpo di Ballo, il Direttore Manuel Legris, il Sovrintendente Dominique Meyer e tutto il Teatro alla Scala hanno rivolto lo scorso 30 novembre un omaggio affettuoso a Luciana Savignano: una grande étoile, icona della danza e musa dei più grandi coreografi del nostro tempo, protagonista della vita scaligera sin dalla Scuola di Ballo e nelle più prestigiose produzioni in cui ha lasciato un segno indelebile. Tra le più versatili protagoniste della danza, Luciana Savignano unisce dolcezza e temperamento in un connubio unico e così raro da affascinare coreografi, critici e pubblico di tutto il mondo, in una continua ricerca e curiosità artistica che la porta ancora oggi ad abbracciare nuovi progetti, nuove creatività, e a seguire tutte le produzioni del nostro Corpo di Ballo che tante volte ha portato in scena. Una carriera prestigiosa e una esperienza artistica unica che va trasmessa alle nuove generazioni; e in quest'ottica, come già in precedenti iniziative, siamo felici di annunciare il suo ritorno nel nostro Teatro: in un simbolico passaggio di testimone, Luciana Savignano rimonterà per una nuova étoile, Nicoletta Manni, quel mitico assolo che Maurice Béjart modellò nel 1976 sulla sua unica e originale cifra artistica: *La luna*, sull'Adagio dal *Concerto per violino* in mi maggiore di Johann Sebastian Bach, che sarà presentato all'interno del nuovo Gala Fracci il prossimo 19 aprile.

A SINISTRA

Boléro, coreografia di Maurice Béjart, 1986

DICEMBRE 2023



FOTOGRAFIA DI Lelli e Masotti

SOPRA
La luna, coreografia di Maurice Béjart, 1981



FOTOGRAFIA DI Lirio Piccighiani

A DESTRA
Saggio della Scuola di Ballo, 1961



FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCIGLIANI

A SINISTRA
Leda e il cigno, coreografia di Maurice Béjart, 1995

SOPRA
Il mandarino meraviglioso, coreografia di Mario Pistoni, 1969



FOTOGRAFIA DI BRESCIA E AMISANO

Daniel Harding
con l'Orchestra della Scala, 2013

03

CONCERTI

I concerti di dicembre,
da Martha Argerich
a Daniel Harding

52

L'anima russa
di Yuri Temirkanov

54

I CONCERTI DI DICEMBRE, DA MARTHA ARGERICH A DANIEL HARDING

La nuova Stagione Sinfonica della Scala si è inaugurata lo scorso mese con un grande successo di Riccardo Chailly che, oltre al suo primo Schubert - la *Quarta Sinfonia* -, ha diretto Orchestra e Coro nei *Quattro pezzi sacri*, capolavoro di un Verdi ultraottantenne che rappresenta un passo ulteriore nel percorso verdiano del Direttore Musicale, prima dell'Inaugurazione di Stagione con *Don Carlo*.

I concerti del mese di dicembre prendono l'avvio il primo del mese, con una serata cameristica sold-out da settimane che vede tre grandissimi musicisti, Janine Jansen, Mischa Maisky e Martha Argerich, impegnati in un programma con musiche di Haydn, Mendelssohn e Šostakovič. La stessa sera l'Orchestra della Scala debutta negli Emirati Arabi Uniti con un concerto all'Opera House di Dubai diretto da Michele Gamba, impegnati in una selezione di celebri sinfonie e arie di Verdi, Puccini e Mascagni con il soprano Aida Garifullina e il

tenore Vittorio Grigolo. Il "Concert for Tomorrow" cade nei giorni della Conferenza mondiale sul cambiamento climatico promossa dalle Nazioni Unite.

Ma in dicembre prendono il via anche altre importanti stagioni concertistiche. Gli ormai tradizionali concerti domenicali con i Professori dell'Orchestra della Scala, alle prese con i capolavori del repertorio da camera nel Ridotto "Arturo Toscanini". Il 10 dicembre il Quartetto d'Archi della Scala dedica un concerto a Beethoven, con l'op. 18 n. 6, l'op. 74 n. 10 e l'op. 59 n. 2.

Il 18 dicembre invece per la Stagione dei Recital di canto Juan Diego Flórez, con Vincenzo Scalera al pianoforte, esegue musiche di Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi. Molto atteso infine il Concerto di Natale il 23 dicembre, con Daniel Harding che torna a dirigere Orchestra e Coro della Scala con la *Fantasia in do min.* op. 80 per pianoforte, soli, coro e orchestra di Beethoven (al pianoforte Kirill Gerstein) e con la *Seconda Sinfonia* di Brahms.



Martha Argerich, 1995

FOTOGRAFIA DI LELLI E MASOTTI

L'ANIMA RUSSA DI YURI TEMIRKANOV



Il grande direttore scomparso lo scorso 2 novembre aveva un intenso rapporto con la Scala e soprattutto con la Filarmonica, come ricordano alcuni Professori d'Orchestra che hanno eseguito con lui pagine indimenticabili del repertorio russo

FOTOGRAFIA DI Marco Brescia

Misterioso fin quasi a sembrare criptico, ma anche capace di un'empatia e di una leggerezza insospettabili. Yuri Temirkanov, scomparso il 2 novembre all'età di 84 anni, è stato molto amato dalle orchestre che ha diretto, e la Scala, sia come Teatro sia come Filarmonica, ha avuto un lungo rapporto con lui, iniziato nel 1982 con un concerto che vedeva protagonista uno dei suoi autori più cari, Dmitrij Šostakovič, e terminato meno di dieci anni fa, nel 2015, con uno speciale concerto della Filarmonica al Parco della Musica di Roma, dove ha diretto l'amatissimo Čajkovskij.

Era un direttore di pochissime parole e, come ricordano alcuni Professori dell'Orchestra scaligera, parlava più durante l'immancabile pausa sigaretta che sul podio. "Lo si trovava nel cortiletto del Teatro - racconta Marcello Sirotti, violoncellista della Scala di lungo corso - e scambiava volentieri due chiacchiere con i colleghi fumatori. Spesso in quelle occasioni si facevano discorsi più profondi di un qualsiasi convegno musicologico, ma quello che colpiva è come facesse sentire tutti *inter pares*".

Diversamente accadeva durante le prove: "Quando si fermava per dare delle indicazioni non pronunciava più di due o tre parole. Noi eravamo conquistati da questo atteggiamento: da un lato dimostrava grande rispetto per l'Orchestra, evitando di interrompere continuamente con frasi superflue, dall'altra si prendeva una grandissima responsabilità personale nel soppesare quell'unica frase".

Luisa Prandina, storica arpista scaligera, ricorda come il Maestro emanasse nei primi istanti "un gran senso di severità. Arrivava sul podio col suo completo un po' dimesso, e trasmetteva un'aria di uomo d'altri tempi. Poi però i suoi occhi sorridevano e iniziava a dirigere. E lì accadeva uno di quei miracoli della musica: nonostante la sua direzione fosse essenziale, si capiva tutto. Con lui abbiamo fatto spettacoli meravigliosi. Porterò sempre con me la sensazione di libertà e di agio che riusciva a trasmettere quando dirigeva: durante un concerto tutto il fisico di uno strumentista reagisce al gesto del direttore, e a ripensarci mi sovviene la leggerezza e la morbidezza che riusciva a ottenere dai nostri corpi, prima ancora che dai nostri strumenti". Dello stesso avviso è Gianluca Scandola, per tanti anni violinista dell'Orchestra, ora anche direttore artistico dei Cameristi della Scala: "Parlava poco, ma compensava benissimo con la sua espressività: in primis con gli occhi e il viso, con i quali trasmetteva un'ironia e un'autoironia non scontate, e poi con tutto il corpo quando dirigeva".

Con l'ampio gesto delle mani plasmava il leggendario suono russo, ricordato da tutti e tre i Professori d'Orchestra. Sempre per Scandola "sicuramente il suono derivava anche dal fatto che dirigeva senza bacchetta. Questo gli permetteva di creare una grande morbidezza, sacrificando un poco la precisione degli attacchi, ma guadagnando moltissimo respiro, tanto nei fiati quanto

negli archi. L'affondo che riusciva a ottenere in questi ultimi generava un timbro molto scuro. In più, dava moltissima attenzione al fatto musicale: tutte le sue indicazioni in orchestra erano di carattere, di fraseggio o di rapporto tra le dinamiche. Non dava mai indicazioni tecniche". "I grandi direttori - riflette Sirotti - hanno tre livelli su cui possono essere letti: quello verbale di base, quello gestuale e poi quel *quid* che hanno solo i più grandi, e Temirkanov ne aveva da vendere". Per Prandina rappresentava "questo mondo pieno di sentimenti profondi e molto intimi. Forse anche un po' oscuri, ma sempre di grande spessore. È l'altra anima russa, così diversa da un suo connazionale come Valery Gergiev, ad esempio: è la Russia dei grandi cori, la Russia della malinconia. Il Maestro, a ben vedere, sembrava uscire da un romanzo di Tolstoj".

La commozione fa riemergere i ricordi dei grandi concerti: su tutti, le mille declinazioni di Čajkovskij. "Con lui emergeva la vicinanza tra la musica di questo autore e di Mozart, della semplicità non superficiale", spiega Scandola. "Temirkanov riusciva a guardare anche le pagine più drammatiche con un po' di distacco. In particolare, la prima volta che suonai con lui fu nella *Quinta Sinfonia*, e fu diversa da qualsiasi altra esecuzione di questo lavoro che avessi mai sentito: era lontano dalla magniloquenza, ma c'era tutto. E poi, più di recente, fece una *Dama di picche* bellissima, così lontana da alcune letture appesantite". O ancora la *Sesta Sinfonia*, eseguita in uno dei suoi ultimi concerti con la Filarmonica. Per Sirotti "fu un'esperienza di vita. Una di quelle esecuzioni che ti toglie la pelle di dosso. Ed è una cosa che succede molto raramente". Per Scandola "quello che lo rendeva amato da tutti, al di là delle questioni caratteriali, era la sua capacità di evitare le sovrastrutture, le cose in più. Era capace di fare musica come ci si aspetta".

— CARLO MAZZINI

Stagione Sinfonica 2023/24

9, 11, 14 NOVEMBRE 2023

ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA

RICCARDO CHAILLY

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

22, 24, 25 GENNAIO 2024

FILARMONICA
DELLA SCALA

INGO METZMACHER
PIERRE-LAURENT
AIMARD

PAOLO ZAVAGNA

SERENA SÁENZ

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

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

19, 22, 23 FEBBRAIO 2024

FILARMONICA
DELLA SCALA

LORENZO VIOTTI
DAVID FRAY

Nikolai Andreevič
Rimskij-Korsakov:
Capriccio spagnolo op.34

Maurice Ravel: *Concerto in sol per pianoforte*

Sergej Rachmaninov:
Danze sinfoniche op. 45

22, 24, 27 APRILE 2024

FILARMONICA
DELLA SCALA

DANIELE GATTI

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

27, 29, 30 MAGGIO 2024

FILARMONICA
DELLA SCALA

RICCARDO CHAILLY
MARLIS PETERSEN

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

Anton Webern:
Passacaglia op. 1

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

29 GIUGNO, 3, 5 LUGLIO 2024

ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA

DANIEL HARDING

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

13, 16, 17 SETTEMBRE 2024

ORCHESTRA
E CORO DEL TEATRO
ALLA SCALA

CHOR DES
BAYERISCHEN
RUNDFUNKS

RICCARDO CHAILLY

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

Da non perdere

2 DICEMBRE, ORE 16

CALLAS DAY

Il Teatro alla Scala celebra il compleanno di Maria Callas, nel centenario della nascita, con alcune presentazioni di recenti pubblicazioni sul grande soprano di Giampaolo Guida, Annarita Briganti, Luca Aversano e con la proiezione del documentario *My Callas* di Roberto Dassoni.

5 DICEMBRE, ORE 17

CARLO E RODRIGO
SI RACCONTANO

A due giorni dalla Prima, due dei protagonisti di *Don Carlo*, Francesco Meli e Luca Salsi, dialogano insieme al giornalista del Corriere della Sera Gian Mario Benzing. L'incontro è in collaborazione con ViviMilano.

6 DICEMBRE, ORE 18

VESTIRE DON CARLO

La grande costumista Franca Squarciaripino dialoga con Fabiana Giacomotti e Mattia Palma sui costumi di *Don Carlo*. L'incontro, sostenuto da Bellavista — Terra Moretti, è in collaborazione con Il Foglio quotidiano.

15 DICEMBRE, ORE 18

PRIMA DELLE PRIME

Il ciclo di presentazioni dei titoli della Stagione del Balletto scaligero ricomincia in vista della nuova *Coppélia* firmata da Alexei Ratmansky. Il primo incontro tenuto da Sergio Trombetta si intitola “Mai innamorarsi di una sconosciuta alla finestra”.

18 DICEMBRE, ORE 16

CHE FINE HA FATTO IL GALLO
DI POULENC

Per il ciclo ‘Invito alla Scala’, un appassionante viaggio nella Parigi del ‘900 dove Francis Poulenc, oltre a frequentare gli intellettuali del suo tempo, aderì al “Gruppo dei Sei”, un circolo musicale molto speciale per cui Jean Cocteau scrisse un originale manifesto.

Mostre a Milano

5 DICEMBRE 2023 – 14 GENNAIO 2024

SALA ALESSI
PERUGINO A PALAZZO MARINO

In occasione delle celebrazioni per il Cinquecentenario della morte di Pietro Vannucci, meglio conosciuto come Perugino, il Comune di Milano dedica al grande maestro il tradizionale appuntamento natalizio con l'arte a Palazzo Marino. Dal 5 dicembre al 14 gennaio 2024 sarà infatti esposta in Sala Alessi una delle opere capitali di Perugino, *Il Battesimo di Cristo*, già parte del polittico della Chiesa di Sant'Agostino a Perugia, in un suggestivo percorso incentrato sulla complessa personalità del pittore e sulla tormentata storia della macchina d'altare. Realizzata durante la piena maturità di Perugino, nei primi anni del Cinquecento, *Il Battesimo di Cristo* è una tavola di grandi dimensioni, che era destinata a campeggiare al centro di un polittico, rivolta verso la navata e dunque verso l'assemblea dei fedeli. Intorno al dipinto, realizzato a tempera e a olio, si dispiegavano molti altri pannelli, con figure di santi e storie sacre chiamate a evidenziare la centralità della professione di fede nella vita del cristiano, che proprio con la purificazione del Battesimo ha il suo inizio. In occasione della mostra sarà riprodotta integralmente, attraverso uno scenografico allestimento in digitale, l'originaria struttura del polittico. In questo modo, i visitatori potranno ammirare non solo il capolavoro di Perugino dal vivo, ma anche la ricostruzione animata dell'intero polittico.

Il Battesimo di Cristo, Pietro Vannucci detto Perugino, primo Cinquecento





A NATALE REGALA L'EMOZIONE DI UNA SERATA ALLA SCALA O UN ABBONAMENTO A LA SCALA TV



Arrwork Paolo Ventura



Con l'offerta "Natale" puoi regalare un invito per uno spettacolo d'opera, balletto o concerto (a scelta del destinatario) a partire da 105 €, oppure un abbonamento alla nuova piattaforma streaming LaScalaTv a partire da 15 €.

Per impreziosire il dono, presso la biglietteria del Teatro alla Scala è disponibile un'esclusiva confezione regalo a tiratura limitata.

Scopri l'offerta e gli spettacoli della Stagione su teatroallascala.org

Sponsor Principale della Stagione e LaScalaTv

INTESA  SANPAOLO

04

RUBRICHE

FANTASMAGORIA CALLAS
Sessantatré Callas,
una sola Violetta
60

PORTFOLIO
BOZZETTI E FIGURINI
Squarciapino alla Scala
65

NOTE D'ARCHIVIO
Come definire il "definitivo"?
68

VOCI ALLA SCALA
Don Carlo
tra ribellione e resa
70

LIBRI
I misteri
del primo Verdi
72

DISCHI
Echi dallo spazio
profondo
73

MEMORIE DELLA SCALA
L'amore indissolubile
tra Maria Callas e la Scala
74

SCALIGERI
Beatrice Benzi
77

SESSANTATRÉ CALLAS, UNA SOLA VIOLETTA



FOTOGRAFIA DI ERIC RAY DAVIDSON

Francesco Vezzoli è un artista che ha molto riflettuto sul rapporto tra arte e vita di alcune celebrità, tra cui Maria Callas, rappresentata sessantatré volte in un'opera esposta nella mostra "Fantasmagoria Callas"

Il volto di Maria Callas ripetuto per sessantatré volte, un'interpretazione dopo l'altra, personaggio dopo personaggio, per Francesco Vezzoli rimane sempre e comunque il volto di Violetta, anche quando il trucco richiamerebbe Cio-Cio-San o Turandot o una sacerdotessa del melodramma di inizio Ottocento. *Maria Callas played "La traviata" 63 times*, del 1999, è una delle opere esposte nella mostra "Fantasmagoria Callas" (al Museo Teatrale alla Scala fino al 30 aprile 2024) e ben rappresenta la riflessione dell'artista sul rapporto tra la donna Callas e la diva Callas.

MP In questo suo lavoro sembra quasi che Maria Callas venga disgregata in tante istantanee diverse. Perché la sua riflessione artistica l'ha portata a occuparsi di lei?

FV Perché Maria Callas rappresentava l'apice di uno studio che in quel periodo stavo conducendo sull'iconicità femminile. Si andava da Silvana Mangano, a Joan Crawford, Gloria Swanson e Greta Garbo, a tante altre. Callas era l'artista che esemplificava nella maniera più alta le questioni che mi interessavano allora: la relazione tormentata tra identità pubblica e vita privata. La tecnica del ricamo di cui mi sono servito va considerata come il filo che lega molto fragilmente queste due dimensioni, che difficilmente si possono ricomporre.

MP Il ricamo caratterizza molto il suo lavoro di quegli anni. Che legame c'è tra la più sofisticata delle dive, musa di Visconti e di Pasolini, e questa attività che invece ha qualcosa di più tradizionale?

FV In realtà molte delle grandi dive di Hollywood nei tempi morti del set ricamavano a piccolo punto. Si tratta di una pratica che impone una prossemica del corpo in qualche modo fetale: mentre ricamavano queste dive si richiudevano su loro stesse, ritrovando quell'intimità, quella protezione che, con il successo, avevano perduto. Chi è famoso come era famosa Maria Callas deve trovare il modo di schermarsi. Si

arriva così a questi due momenti opposti: da una parte il grande soprano che canta su un palcoscenico davanti ai capi di Stato, con il pubblico letteralmente in delirio per lei, dall'altra una pratica domestica e solitaria come il ricamo.

MP Ci spiega il titolo della sua opera?

FV Mi ha sempre impressionato il fatto che la vita sentimentale di Maria Callas avrebbe potuto essere scritta da Dumas. Anche se lei ha interpretato molte altre opere: *Tosca*, *Norma*, *Sonnambula*, però per me lei rimane *Traviata*, per la parabola della sua sofferenza d'amore, oltre che per la sua morte sopraggiunta per una fragilità non solo fisica ma anche emotiva. Quindi Maria Callas è sempre *La traviata*, anche in tutte le immagini di opere che non sono *Traviata*. Del resto, *La signora delle camelie* è forse il testo dove è più evidente il conflitto tra i doveri della propria identità sociale e una pulsione amorosa autentica. Questo conflitto mi sembra molto presente nella vita di Maria Callas.

MP C'è qualcosa di personale che l'ha attratta alla figura di Maria Callas?

FV Ciò che più mi turba della sua figura è proprio il suo percorso emotivo e amoroso. Penso al fatto che questa donna a un certo punto ha pagato un prezzo enorme alla propria carriera, privandosi di un'autenticità di sentimenti. Quando poi decide di amare veramente, incontra Onassis e si innamora del suo potere, così come Onassis si innamora del potere di Maria Callas. È una meccanica di narcisismo: il potere che si auto riflette, un po' come in tempi recenti è accaduto con la coppia Pitt-Jolie. Si tratta di un'alchimia sempre potenzialmente esplosiva. Senza entrare nei dettagli, posso dire che anch'io in una brevissima fase della mia vita ho pensato che l'amore consistesse nell'incontrare una persona assolutamente riflettente.



FOTOGRAFIA DI GIOVANNI HÄNNINEN

“Io penso che gli artisti che usano la propria voce come strumento abbiano un vantaggio rispetto a tutti gli altri, perché rimane la testimonianza viva del loro talento”

- MP Secondo lei è questo che ha trasformato Maria Callas in un'icona *queer*?
- FV Feci una conferenza una decina di anni fa insieme a Wayne Koestenbaum, uno dei maggiori teorici del legame tra opera e iconografia *queer* (suo è il saggio *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*); fu un dibattito molto piacevole. Penso sia molto divertente vedere come comunità diverse si contendano l'amore assoluto verso Maria Callas. Secondo me lei sarebbe stata molto inclusiva, avrebbe semplicemente pensato, con molta praticità: “Se tutti mi amate e mi idolatrate, va bene così”. A ben vedere però le dinamiche della privazione rispetto alla propria vita sentimentale accomunano tutti. Non c'è dubbio che sia stato un tema decisivo per la comunità gay del Secondo Dopoguerra, però vale lo stesso per la comunità femminile, o anche, perché no, per una comunità maschile eterosessuale. Insomma, la voce di Maria Callas è un inno ai sentimenti, qualcosa di liberatorio in cui tutti si riconoscono.
- MP Abbiamo detto che Maria Callas è un'icona, forse possiamo addirittura dire un'icona pop, tenuto conto che anche Warhol si è servito della

sua immagine per il suo lavoro. Secondo lei la forza delle interpretazioni di questa artista riesce a vincere il grande rumore mediatico che ha generato?

FV Io penso che gli artisti che usano la propria voce come strumento abbiano un vantaggio in più rispetto a tutti gli altri, perché nel loro caso rimane la testimonianza viva del loro talento e delle emozioni che hanno generato con le loro virtù, con la loro grandezza. Penso a tutte le registrazioni di Maria Callas: dalle interviste alle sue performance. Mi viene in mente una grande artista contemporanea come Marina Abramović, forse la più grande *performing artist* femminile dal Secondo Dopoguerra. Il giorno in cui Marina non sarà più attiva, rimarranno comunque i suoi video e tutto ciò che di fisico ha compiuto. Per rispondere, personalmente non potrei mai vivere Maria Callas come un santino. Maria Callas per me è viva.

MP In che senso?

FV Ascoltando la sua voce oggi possiamo ancora provare le emozioni di allora. Certo, non abbiamo la fortuna di essere in uno di quei palchi, di vederla recitare con Luchino Visconti nascosto dietro a una quinta e Gianandrea Gavazzeni sul podio. Però l'emozione ci arriva comunque.

MP In effetti sono pochissimi i cantanti che, come Maria Callas, si riconoscono appena parte una registrazione. Cosa vuol dire secondo lei dal punto di vista artistico questa riconoscibilità?

FV Credo che nasca dalla sua eccezionalità vocale. Ma poi bisogna considerare la accuratissima costruzione di questa sua eccezionalità: non penso solo alla sua presenza scenica, ma alla sua presenza, diciamo, culturale. Quelle di Callas sono state tutte scelte molto precise e mai casuali, come avviene con le persone destinate a costruirsi un'identità pubblica. Maria Callas ha fatto qualcosa di più: ci ha lasciato una testimonianza del suo rigore. Se per esempio ascoltiamo le registrazioni della sua masterclass alla Juilliard, non percepiamo nulla della Callas mondana che ci è stata tramandata, quella che va dalla Biki a provare vestiti e fa delle scene isteriche da diva, che probabilmente non ha mai fatto. Sentiamo una donna molto pratica e attenta alla qualità del suo lavoro. Lo stesso si può dire quando si guardano le famose interviste fatte nella sua casa di Avenue Mandel, dove parla soprattutto di tecnica vocale. Insomma, Maria Callas era innanzitutto una professionista serissima, totalmente concentrata sulla propria arte, e nella sua vita ha dato molto più peso a questo che alla sua immagine. Poi certo c'erano quelli che volevano vestirla, ma non mi immagino che passasse le notti a pensare a quale vestito si sarebbe messa il giorno

dopo. In fondo non possiamo dire che i grandi stilisti dell'epoca abbiano fatto a gara per vestirla.

MP Lei ha realizzato anche altri lavori su Maria Callas, come *Prima Donna* con il musicista Rufus Wainwright.

FV Ho realizzato un film da trasmettere durante l'esecuzione musicale dell'opera di Rufus. L'aspetto più difficile è stato scegliere l'interprete giusta per Maria Callas. Il mio sogno era coinvolgere Cindy Sherman: se Marina Abramović per la storia dell'arte del Dopoguerra rappresenta la performance, Cindy Sherman rappresenta l'appropriazione dell'identità. Dovendo pensare a una appropriazione di una personalità così grande, ho pensato che solo lei ci sarebbe riuscita. Alla fine Cindy ha accettato e si è lasciata vestire e truccare da me. È stato un sogno: per un attimo mi sono sentito un po' Visconti anch'io.

— 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

Figurini per *Ernani* di Giuseppe Verdi, *Don Ruy Gomez de Silva*, regia di Luca Ronconi, 1980



SQUARCIAPINO ALLA SCALA



Cresciuta alla scuola esigente e affettuosa dello scenografo Ezio Frigerio, compagno di un'intera vita, Franca Squarciapino si è imposta nel panorama del costume italiano per operosa tenacia e brillantezza di fantasia. Il rigore della ricerca storica, nei suoi allestimenti che conservano l'illusione del realismo, si è incontrato con una vena sperimentale e creativa che l'ha guidata a soluzioni ardite nell'uso e nel trattamento di materie e colori. L'esito è un catalogo di spettacoli che hanno segnato la storia dei teatri internazionali nell'ultimo mezzo secolo, e in particolare della Scala, dove Franca Squarciapino ha riversato il suo talento al servizio di Mozart, Beethoven, Verdi, Čajkovskij, Massenet, Puccini, Prokof'ev sia nell'opera lirica sia nel balletto. Il suo lavoro in ambito cinematografico, che ha pari importanza, l'ha portata a vincere l'Oscar nel 1991 con *Cyrano de Bergerac* di Jean-Paul Rappeneau.

— VITTORIA CRESPI MORBIO

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



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



Figurini per *La Bella addormentata*
di Pëtr Il'ič Čajkovskij, 1993



Figurini per *Manon* di Jules Massenet,
Des Grieux e Manon, regia di Nicolas Joël, 1999



Figurini per *Ernani* di Giuseppe Verdi,
Dame al seguito di Elvira, regia di Luca Ronconi, 1980



AMICI DELLA SCALA

Gli Amici della Scala sono un'associazione nata a Milano nel 1978, che affianca il Teatro alla Scala nella promozione dei suoi valori, delle sue produzioni, del suo patrimonio storico-artistico. Sono più di 80 le pubblicazioni finora 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.

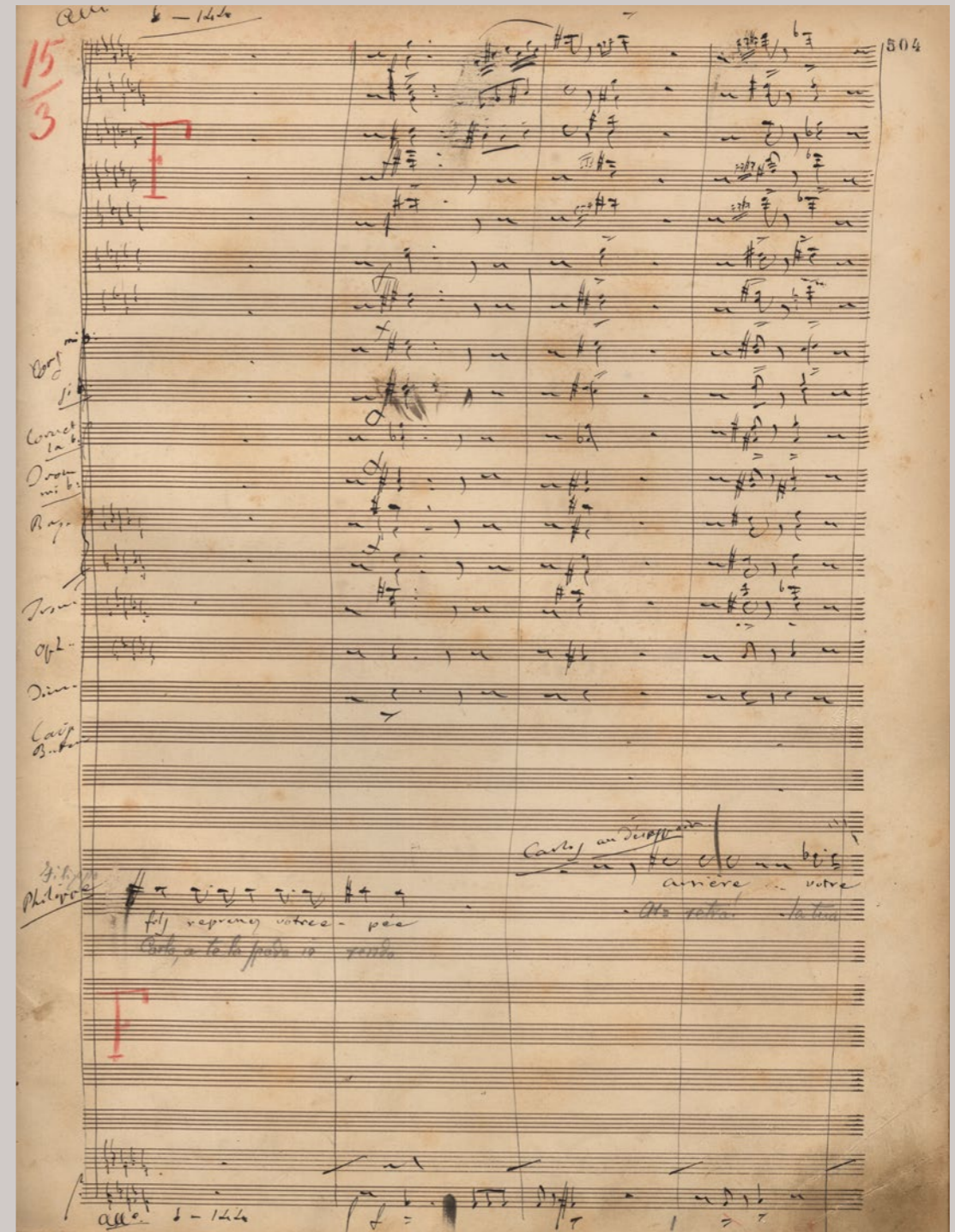
COME DEFINIRE IL “DEFINITIVO”?

“Agli occhi di chi cerca ansiosamente la perfezione”, scrisse il poeta Paul Valéry, “un’opera [d’arte] non è mai veramente compiuta – parola che, per costoro, non avrebbe alcun significato – ma semplicemente abbandonata”. Sono diverse, nel corso della storia, le opere liriche che sembrano riflettere in modo calzante tale sentimento. Non tanto quelle che vennero sottoposte, a distanza di anni, a una significativa revisione per generare una versione “definitiva” – tra queste, vengono in mente il *Simon Boccanegra* verdiano o il *Mefistofele* di Boito. E neppure quelle che furono sottoposte a dei piccoli ritocchi in occasione di nuove produzioni. Pensiamo invece a quelle opere che subirono rifacimenti importanti, e in più riprese, senza mai trovare un assetto che soddisfacesse appieno il compositore. L’esempio forse più noto è la *Madama Butterfly* di Puccini, per la quale – secondo alcuni – non esiste una versione che possa definirsi “definitiva”. E in questa categoria possiamo collocare comodamente anche il magistrale *Don Carlos* di Verdi. Poche opere del Maestro di Busseto ebbero un avvio tanto travagliato. Il retroscena – rivelato in tempi recenti grazie a fortuite scoperte negli archivi francesi – è oggi risaputo. A questa *grand opéra* parigina del 1867 in cinque atti (con balletto, come esigeva la moda parigina), splendida ma dalla lunghezza inusuale, vennero imposte dall’impresa teatrale una serie di tagli per motivi banalmente pragmatici: come riferì la “Gazzetta Musicale di Milano”, si capì durante le prove che lo spettacolo finiva verso la mezzanotte, e anche sfrondando il più possibile gli “intermezzi”, l’opera sarebbe durata “un quarto d’ora più lunga del dovuto. A Parigi la durata delle opere è stabilita... Lo

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.

spettacolo non può andare oltre la mezzanotte” per non far perdere agli spettatori “l’ultima partenza delle ferrovie suburbane”. Verdi fu costretto perciò a sforbiare parecchia musica. Quanto questi tagli possano aver inciso sulla ricezione dell’opera, e quanto invece pesasse la sua struttura drammatica densa di complicazioni, è dibattibile. Ma in ogni caso, come scrisse Verdi dopo la *prima*, l’opera “non fu un successo”. In verità gli incassi del botteghino non risultarono deludenti, ma dopo il 1869 *Don Carlos* scomparve dai cartelloni del massimo teatro parigino fino ai tempi moderni. Il suo editore Ricordi si prodigò a rilanciare il titolo in repertorio, con diverse versioni concepite o avviate da Verdi. La revisione più significativa operata direttamente dal compositore fu quella di ridurre a quattro atti la struttura originale. Le modifiche, rispetto alla prima concezione dell’opera, furono radicali. È interessante notare, sul manoscritto custodito oggi nell’Archivio Storico Ricordi, come comunque, in questa versione intesa per Milano ed eseguita per la prima volta alla Scala nel gennaio 1884, Verdi abbia continuato a scrivere i testi nuovi in francese. Sperava forse di veder tornare sulle scene parigine l’opera, in questa versione più asciutta? I nuovi versi, tradotti in italiano da Angelo Zanardini, richiedevano in alcuni punti adattamenti al canto, che Verdi aveva impostato sulla prosodia francese. Della nuova versione, Verdi era soddisfatto: scrisse a un amico che aveva dato all’opera “più concisione e più nerbo”. E quando l’amico gli chiese se provava rimorso per aver sacrificato “molto di quello che vi era prima”, Verdi rispose che “i tagli non guastano il dramma musicale, ed anzi accorciandolo, lo rendono più vivo”. Ma, neanche qui, finiva la storia del *Don Carlo*. Nel 1886 andò in scena una nuova versione in cinque atti senza balletto, descritta dall’editore Ricordi come “permessa e approvata dall’illustre autore”. Si concludeva così il cammino ventennale delle revisioni al *Don Carlo*. Ma resta il dubbio che Verdi – alla luce del fatto che, in quegli anni, era tutto indaffarato con la composizione di *Otello* (1887) – anziché aver posto davvero la parola “definitivo” all’odissea di quest’opera, l’avesse semplicemente... abbandonata?

— GABRIELE DOTTO
Direttore scientifico dell’Archivio Storico Ricordi



Una pagina autografa della partitura del *Don Carlo* nella versione “Milano” in quattro atti, nel manoscritto (per lo più, di mano di un copista) custodito nell’Archivio Storico Ricordi.

Voci alla Scala

Indagini acustiche su grandi cantanti

L'analisi della voce di José Carreras in "Io la vidi" mostra la drammatica ambivalenza del protagonista del capolavoro verdiano, diviso fra dovere politico e libertà individuale

“Io penso che il vero lusso nella nostra società è che il proprio mestiere coincida col proprio talento” – dichiarò José Carreras il 17/12/2011 a Fabio Fazio, in una puntata di “Che tempo che fa” su Rai 3. “La prima cosa a cui penso è il mio debutto alla Scala. Il teatro per antonomasia per la tradizione, per l'orchestra e il coro, e per la conoscenza del pubblico”. Il grande tenore spagnolo debutta alla Scala il 13 febbraio 1975 nel ruolo di Riccardo in *Un ballo in maschera*, diretto da Francesco Molinari Pradelli, e per vent'anni sarà una presenza costante nel cartellone del Teatro, interpretando anche il *Don Carlo* di Abbado che inaugura la Stagione del Bicentenario il 7 dicembre 1977. L'ultima sua apparizione operistica è del 1995: *Stiffelio* di Verdi, rappresentato per la prima volta alla Scala con la direzione di Gianandrea Gavazzeni. È sempre molto affascinante porre l'attenzione sul livello di consapevolezza sociale di coloro che nell'esercitare il proprio mestiere e la propria arte hanno saputo restituire i tratti umani della controversa natura dei personaggi rispetto al proprio contesto storico e politico. Secondo Carreras “l'artista e l'uomo camminano parallelamente”. Tuttavia, questa continua ricerca di equilibrio dell'essere e della propria felicità non esula dal desiderio di risoluzione di

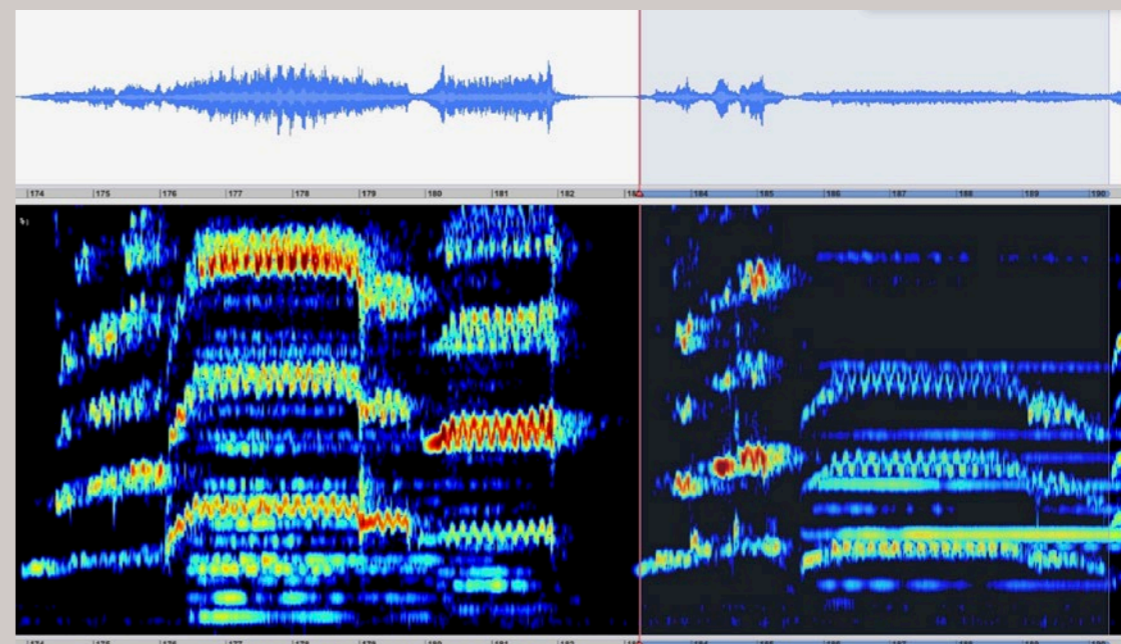
DON CARLO TRA RIBELLIONE E RESA



quel dilemma umano fra il dovere pubblico e la libertà individuale. Un tema tanto caro a Giuseppe Verdi da portarlo a ispirarsi al dramma schilleriano di *Don Carlo*, in cui il protagonista è vittima del giogo di un sistema politico che cancella la sfera privata dalla vita dei personaggi, trasformandoli in strumenti di un implacabile meccanismo di potere. Questa condizione, in cui tutto ciò che è vero e autentico deve restare soggiogato e inesperto, trova la sua massima espressività nell'aria “Io la vidi”, in cui l'interpretazione di Carreras fa emergere uno smisurato controllo di quel delirio umano

José Carreras in *Don Carlo*, 1977

FOTOGRAFIA DI ERO PICCIGLIANI



compreso fra dovere pubblico e libertà umana. L'interpretazione del tenore si compone di una grammatica minima di accenti emotivi che realizza tecnicamente con colpi di glottide, cambi di registro e di colore, intercalandoli al fraseggio nobile e al portamento distinto del ruolo, carico di aspettative formali e di dovere di rappresentanza istituzionale. L'analisi del segnale, a tale proposito, ci consente di visualizzare il controllo del fiato con cui Carreras sostiene le frasi, perfettamente legate, e la capacità di gestione della tecnica in funzione delle scelte espressive che il tenore compie, nel rispetto assoluto della drammaturgia verdiana. Lo spettrogramma rappresenta la fine dell'aria, in cui Don Carlo ripete ben due volte “l'ho perduta” attraverso due atteggiamenti diversi. Il tratto grafico ampio della prima sezione e la rispettiva intensità delle tinte calde con cui emergono la forza timbrica e la regolarità del vibrato, nel confronto con la maggiore leggerezza della sezione accanto, indica un atteggiamento drammatico in cui il tenore vive a pieno il pathos della perdita della sua amata. Aggiunge un colpo di glottide verso la fine, tipico del retaggio verista, come a evocare il singhiozzo di un pianto. Eppure, come emerge dalla forma d'onda, l'emissione sonora non subisce

alcuna alterazione nel portamento della frase. Nell'ultima sezione, che rappresenta il comportamento vocale dell'ultimo inciso dell'aria, Carreras si inginocchia spiritualmente al volere della corona evocando un suono di rassegnazione, governato a sua volta da un commisurato e compostissimo filo di fiato. Dalla forma d'onda non emerge la progressione d'intensità sonora della frase precedente, ma un suono uniforme durante tutta la durata prevista dalla scrittura musicale di tale passaggio. “Una bella voce è quella che riesce a emozionare al di là degli armonici naturali e delle caratteristiche intrinseche” – affermava Carreras. Tuttavia nel suo *Don Carlo*, emerge una voce particolarmente equilibrata, caratterizzata da uno squillo singolare e ben distribuito lungo tutta la sua tessitura. L'autorevolezza nel portamento sulla scena di Carreras e l'eleganza del suo canto gli consentono di rimettere costantemente assieme i cocci di un personaggio in lotta fra la sua natura emotiva di animale sociale e il suo dovere di rappresentanza pubblica.

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

SOPRA
Lo spettrogramma rappresenta la fine dell'aria “Io la vidi”, in cui Don Carlo ripete ben due volte “l'ho perduta” attraverso due atteggiamenti diversi, come evidenziato nelle due sezioni dell'immagine

Direttore:
Herbert von Karajan
Orchestra:
Berliner Philharmoniker
Coro:
Chor der Deutschen Oper Berlin
Direttore del Coro:
Walter Hagen-Groll
Ingegnere del suono:
Wolfgang Güllich
Produttore:
Michel Glotz
Sede della registrazione:
Philharmonie, Berlin
Data registrazione:
Settembre 1978
Etichetta: EMI – CDMC 7
69304 2, EMI – CDMC 69304

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

I MISTERI DEL PRIMO VERDI



Le note della prima opera di Giuseppe Verdi, *Oberto, Conte di San Bonifacio*, con libretto di Antonio Piazza su cui metterà poi mano Temistocle Solera, nacquero per un altro dramma lirico. La composizione fu sostanzialmente iniziata nel 1836, ma la stesura definitiva andò in scena alla Scala soltanto il 17 novembre 1839: il ritardo venne causato da un'epidemia di colera, che fece chiudere i teatri e le frontiere degli Stati italiani.

Numerosi biografi di Verdi quando parlano di *Oberto* non esitano a definire "misteriose" le vicende che portano al suo esordio. Del resto, i primi anni del compositore sono avvolti da enigmi e oscurità, sia per quel che riguarda i documenti, sia perché le lettere sono poche, sia per la vicinanza dei diversi protagonisti – abitanti tutti a Milano – che si sono parlati a voce lasciando poche tracce scritte.

Ora Giancarlo Rizzi, mettendo in ordine le carte rimaste, ricostruisce la nascita di *Oberto* in un saggio che illumina gli esordi del compositore. L'opera può essere considerata già una sintesi dell'arte di Verdi; d'altro canto Massimo Mila notava che in essa l'assenza di sentimentalismo arcadico rivela un'essenzialità drammatica che sarà caratteristica di tale autore. Non mancano vicende giudiziarie per il libretto e va tenuto presente che questo periodo è lasciato volentieri nell'ombra dal compositore, che diventerà simbolo del Risorgimento e una gloria nazionale, mentre in quegli anni non è avverso agli austriaci (la sua prima composizione, eseguita a Milano in pubblico per incarico di Renato Borromeo, è una cantata per il compleanno dell'imperatore). E ancora: l'occasione di questa prima opera nasce da personaggi legati all'aristocrazia austriacante, tra cui il ricordato Piazza, giornalista e direttore d'importanti testate nella capitale lombardo-veneta, che scompare dopo la dipartita dell'Imperial Regio Governo e la costituzione del regno d'Italia. Infine: per questa rappresentazione pare che ci fosse il notevole aiuto di Giuseppina Strepponi, allora nel momento di grazia della sua carriera, che la voce pubblica indicava come amante dell'impresario scaligero Merelli.

— ARMANDO TORNO

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

ILLUSTRAZIONI DI FRANCESCO FADINI

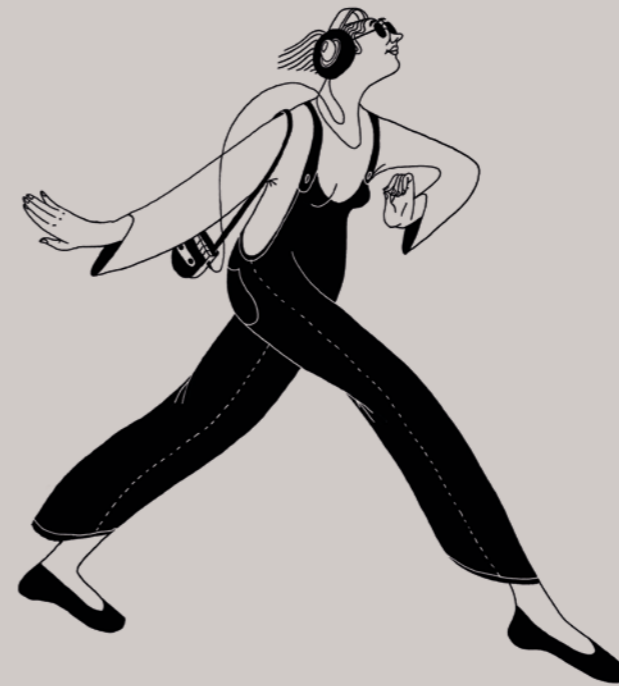


Giancarlo Rizzi

Oberto.
Nascita di un'opera

pp. 192
Manzoni Editore
euro 20

ECHI DALLO SPAZIO PROFONDO



The Planets op. 32 di Gustav Holst è stato nel Novecento uno dei lavori sinfonici più incisivi: si pensi, oltre alla registrazione del compositore stesso alla guida della London Symphony, ai dischi di Karajan (sia con i Berliner sia con i Wiener), William Steinberg, Levine, Mehta, Bernstein, Dutoit e molti altri miti della direzione. Queste incisioni hanno raggiunto tali livelli di perfezione da intimidire probabilmente le generazioni successive, meno inclini a fissare su disco il capolavoro di Holst. Questa nuova pubblicazione della BR Klassik, etichetta dei complessi della Radio Bavarese, osa presentare una nuova lettura dei *Pianeti*: il primo aspetto di cui ci accorgiamo è che i tempi scelti da Daniel Harding sono sensibilmente più lenti rispetto a quelli di Holst e di tutti gli altri direttori citati (per esempio, *Saturno* dura 10'41 con Harding e 6'52 con Holst). Eppure, questa dilatazione del *tactus* non genera affatto un'impressione di

prudenza o di noia: al contrario, Harding utilizza i timbri straordinari dei Bavaresi per illuminare ogni dettaglio di una partitura la cui bellezza viene letta in termini di "musica assoluta", benché ispirata all'astrologia. Se è vero infatti che ogni pianeta, sulla base del libro di Alan Leo *The Art of Synthesis* a cui Holst si ispirò, rappresenta una diversa personalità (Marte la guerra, Venere la pace, Mercurio il messaggero alato, Jupiter l'allegria, Saturno la vecchiaia, Urano la magia, Nettuno il misticismo), è anche evidente che la musica va ben oltre il "programma astrologico": più che focalizzarsi sulla radicalità dei caratteri e relativi effetti presenti nella partitura (per esempio il bellicoso ostinato di Marte, con la sua mascolinità primitiva, enfatizzato dagli ottoni delle orchestre americane; o i tocchi d'arpa che Karajan evidenzia come pulviscolo astrale in Nettuno), Harding mette in risalto il rapporto fra ipnotica seduzione del *mèlos* e genialità dell'armonia.

In chiave anti-spontaneista, Harding attua un cesello nella ricerca di suoni e fraseggi – pur mantenendo una regolarità di *tactus* alquanto ieratica – che sembra volerci ricordare i due anni di lavoro che Holst impiegò per realizzare *The Planets* (1914-16): un lavoro che è certamente antesignano di *Star Wars* e di molte colonne sonore, ma la cui autonomia e statura artistica è molto maggiore di quanto pensino coloro che lo relegano a partitura inattuale e conservatrice.

— 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"

Gustav Holst

The Planets

Daniel Harding

Chor und Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

BR Klassik



L'AMORE INDISSOLUBILE TRA MARIA CALLAS E LA SCALA

Maria Callas in *Don Carlo*, 1954



FOTOGRAFIA DI ERIO PICCAGLIANI

Tante serate storiche legano Maria Callas a questo Teatro, come ricordano alcuni documenti dell'Archivio, oltre che le cronache di trionfi che il soprano ebbe dal pubblico milanese

“Tutte le volte che dico ‘no’, la gente scolla le spalle e strilla: ‘la Callas sta diventando difficile’. Naturalmente lo sono. L’artista che tenta di interpretare veramente la musica lavora sotto il peso di una tensione eccezionale. Non si raggiunge il sublime senza impegno duro e continuo. La musica per me è sublime e non accetto di interpretare opere mediocri. Continuerò a cantare e sarei felice di tornare alla Scala... ogni qualvolta passo davanti a quel meraviglioso edificio penso all’opera che potrei rappresentarvi, soffro, sento che potrei tornare. E tornerai...” (28 maggio 1959, Stampa Sera rivista Life). E Maria Callas ritorna al Teatro alla Scala per il 7 dicembre 1960 nelle vesti di Paolina nell’opera *Polinto* di Donizetti.

Nella lettera autografa di Maria Callas dell’11 marzo 1960, indirizzata al Sovrintendente di allora Antonio Ghiringhelli, è chiara la sua volontà di riprendere le relazioni con il Teatro milanese per riallacciare, al di là del titolo inaugurale, quei rapporti che aveva forse un po’ bruscamente interrotto, ma la sua anima aveva bisogno di recuperare perché quel Teatro lei lo amava tanto e il distacco avuto era ancora una ferita aperta nel suo cuore. Avrebbe preferito *Beatrice di Tenda*, ma la direzione del Teatro alla Scala decise per *Polinto*. La direzione d’orchestra fu affidata ad Antonino Votto, scene e costumi a Nicola Benois, la regia a Herbert Graf, che accettò di firmare l’allestimento all’ultimo momento al posto di Luchino Visconti, il quale ritirò la sua firma dallo spettacolo non per polemica contro la Scala, ma contro la censura che aveva imposto dei tagli al suo film *Rocco e i suoi fratelli* del 1960 e aveva sospeso le recite dell’*Arialda* di Testori che aveva messo in scena. Nulla contro la Scala: lo dimostra anche l’invio del suo pensiero augurale tramite un telegramma alla direzione del Teatro il 7 dicembre 1960.

11 Mayo 1960
VIA MICHELANGELO BUSNADROTTI, 40
MILANO - TEL. 482276

Caro Antonio
Questa volta ti ho tradito - L'ho di passaggio per un giorno dalla montagna e sono cascata e mi sono un poco giunta sul ginocchio. Niente di grave - e visto che era così brutto tempo sono rimasta a casa a guarirmelo -
Perdonami, ma non avevo voglia di parlare di opere, etc. Or ti la nostra chiaccherata la rimandiamo ai primi di Aprile - se non capita prima -
Escludo l'incoronazione

VIA MICHELANGELO BUSNADROTTI, 40
MILANO - TEL. 482276

di Pappa. Restiamo pa
Polinto e Beatrice
Sappiamo dire qualcosa
tutto l'idea e parlo di
siciliani - Roma e
forse per Beatrice -
Ma non sono contenta
né dell'una né dell'altra -
A presto - Se hai
qualche cosa di urgente
scrivimi qui a casa e
il personale mio me lo
spedisce -
Maria

Lettera di Maria Callas al Sovrintendente Antonio Ghiringhelli, in cui esprime una leggera preferenza per interpretare *Beatrice di Tenda* rispetto a *Polinto*

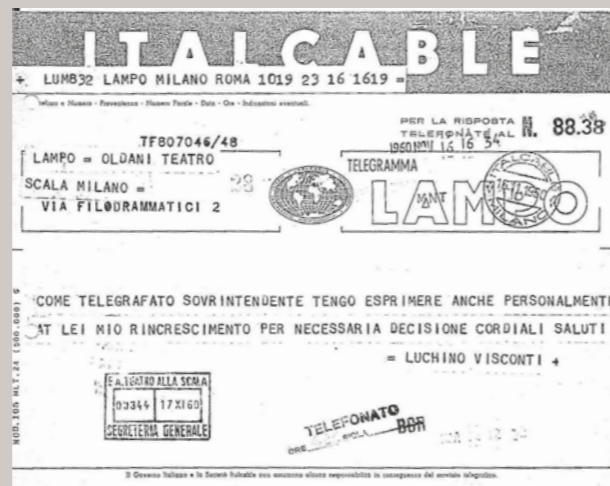
Il pubblico del 7 dicembre 1960 era in fervida attesa. La Callas era assente dalla Scala dal maggio 1958, quando era stata Imogene nel *Pirata* di Bellini, e ritornava a collaborare, dopo ben nove anni, con il regista Graf, nominato regista stabile dell'Opera di Zurigo. In una lettera indirizzata a Tullio Serafin del 16 novembre 1960 la stessa Callas afferma di essere pressissima con *Poliuto*, sia per le difficoltà dell'opera sia per le difficoltà psicologiche dovute a un cambio all'ultimo momento del regista.

Sempre nella stessa intervista rilasciata alla rivista Life, Maria Callas si definisce "non capricciosa, ma neanche docile o umile; non sono un angelo e non pretendo di esserlo. La parte dell'angelo non è nei miei ruoli. Sono una donna e un'artista seria e come tale mi piacerebbe essere giudicata. Ho un cuore. Se il pubblico mi ricorda ancora non è perché sono stata una grande cantante, ma perché ero una donna diversa dalle altre. E si diventa diverse con qualcosa in più, come la sensibilità, appunto. E la personalità e l'umiltà".

Le cronache del tempo ci raccontano di un particolare della serata di gala del 12 aprile 1954, per la prima del *Don Carlo*. Si trattava di una ripresa dell'opera verdiana in occasione della Fiera Campionaria di Milano. La platea e i palchi del Teatro accoglievano personalità e rappresentanti di tutto il mondo, uomini di politica, arte e industria. Il Teatro per l'occasione e per l'accoglienza era vestito a festa, sfolgorante di luci, con i palchi adorni della tradizionale cintura di garofani. Sul palcoscenico protagonisti Nicola Rossi Lemeni, Ebe Stignani, Maria Meneghini Callas, sul podio Antonino Votto, scene e costumi di Nicola Benois, regia di Otto Erhardt. Ebe Stignani, la più anziana degli interpreti, nel ruolo della Principessa d'Eboli, ebbe un'ovazione e un trionfo tutto per lei a scena aperta. Al finale dell'opera, però, una valanga di applausi scivolò irresistibile sul palcoscenico a salutare Maria Callas, per le scene Elisabetta di Valois, con una cascata di fiori. Il volo roseo e gentile dei garofani che si abbatterono sulla ribalta del palcoscenico, aveva reso la serata magica e unica come solo la Callas sapeva rendere, come lei stessa era: con il suo sguardo penetrante, la sua forza d'animo e la sua voce unica. Una serata, quindi, dove la musica e gli affari avevano abbattuto le frontiere regalando a tutti gli ospiti internazionali ore di sublime letizia.

— LUCIANA RUGGERI

Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala



IN ALTO

Telegramma di Luchino Visconti in cui esprime il suo rincrescimento per essersi ritirato dal *Poliuto*

IN BASSO

Telegramma di auguri di Luchino Visconti alla direzione della Scala per la Prima del 1960

Scaligeri

Le persone che fanno la Scala



BEATRICE BENZI

Da più di trent'anni alla Scala, Beatrice Benzi racconta i segreti di una delle figure su cui si reggono tutte le produzioni d'opera: il maestro collaboratore di sala

Una delle figure chiave di qualsiasi produzione d'opera è il maestro collaboratore di sala, che durante le prove riesce a sostituirsi all'intera orchestra con il pianoforte, saltando in continuazione da una pagina all'altra o magari ripetendo lo stesso passaggio innumerevoli volte. Beatrice Benzi fa questo mestiere alla Scala da più di trent'anni: decine e decine di produzioni, molte delle quali sono entrate nella storia del Teatro.

MP Ci racconti la sua storia: quando ha capito che le piaceva accompagnare i cantanti?

BB Sono nata in una città di provincia, in Veneto. I miei genitori amavano molto la musica e mi avevano mandato a lezione di pianoforte. Poi sono passata al conservatorio: prima a Rovigo, poi a Bologna e infine a Milano, dove ho studiato con Bruno Canino, che era un camerista eccezionale. Fu lui a mandarmi nella classe di Musica da camera di Luigi Zanardi, che formò un gruppetto per eseguire i *Liebeslieder-Walzer* di Brahms, con pianoforte a quattro mani e quattro cantanti, tra cui Barbara Frittoli, anche lei allora studentessa come me. Abbiamo girato l'Italia con questa

formazione. Da lì ho capito che non sarei stata la pianista chiusa in casa otto ore al giorno a studiare le sonate di Beethoven: volevo lavorare con gli altri.

MP E l'amore per l'opera come è arrivato?

BB Scoprii che la Scala dava delle borse di studio per giovani diplomati che volevano apprendere il mestiere di maestro collaboratore. Allora non esistevano le accademie: si imparava sul campo. Il direttore musicale di palcoscenico di allora, Carlo Camerini, mi scelse: era il gennaio 1991. Iniziai a lavorare in palcoscenico dando i segnali di entrata al coro, ai cantanti, ai sipari e così via. Intanto guardavo i pianisti di sala che suonavano, come il mitico Robert Kettelson, stretto collaboratore di Riccardo Muti, o Paola Molinari, che già allora veniva sempre quando dirigeva Riccardo Chailly.

MP Quando si è messa anche lei al pianoforte la prima volta?

BB È stato per un colpo di fortuna. Pur facendo il lavoro in palcoscenico, studiavo sempre tutte le opere

in stagione. Un giorno, durante una prova di *Don Giovanni*, uno dei pianisti ebbe un'emergenza dieci minuti prima della fine di una prova di scena. L'assistente alla regia mi guardò e mi chiese: "Te la senti di finire tu?". Stavamo provando il finale del primo atto. Cominciai a suonare, e dopo un po' mi accorsi che sul palcoscenico era entrato il Maestro Muti: iniziai a tremare come una foglia. Alla fine della prova il Maestro Muti chiese che gli venissi presentata, gli diedi la mano e lui non mi disse niente, nessun "brava" o altro. Ma il giorno dopo seppi che avrei avuto un contratto. Ricorderò quel momento per tutta la vita.

MP In pratica un'audizione a sorpresa.

BB Dal primo momento in cui ho messo piede alla Scala ho capito che dovevo diventare accompagnatrice per l'opera. La prima produzione a cui ho partecipato era la *Fanciulla del West* diretta da Lorin Maazel, con Zampieri e Domingo nel primo cast e Casolla e Giacomini nel secondo. Fino a quel momento ero stata una ragazza malinconica: ma capii che alla Scala non avrei più avuto malinconie, perché ogni volta che finiva un progetto ce n'era sempre un altro in arrivo.

MP Entriamo più nel dettaglio su cosa significhi fare il maestro collaboratore in generale, e il maestro collaboratore di sala in particolare.

BB Ci sono tante tipologie di maestro collaboratore: i maestri di palcoscenico, i maestri alle luci, alla fonica, ci sono poi i maestri accompagnatori delle prove per il ballo, per il coro, il maestro suggeritore. La mia specializzazione è maestro di sala, cioè faccio le veci dell'orchestra durante le prove musicali, che chiamiamo prove di compagnia, in cui il direttore d'orchestra dà tutte le direttive ai cantanti. È un po' come quando nella prosa si legge il copione. Ci si mette intorno a un tavolo e il direttore dà tutte le sue indicazioni: accenti, dinamiche, piano, forte, tempi e così via. Quello diventa il nostro Vangelo, su cui lavoriamo poi nelle prove successive, quando dobbiamo ricordare ai cantanti quello che il direttore voleva in un certo passaggio. Per esempio durante le prove di scena con il regista può succedere che, muovendosi, il cantante si scordi un'indicazione: noi siamo lì apposta per ricordargliela. Il lavoro musicale con i cantanti è senz'altro l'aspetto più interessante.

MP Immagino che ogni direttore abbia richieste diverse, anche per la stessa opera.

BB Prendiamo *La traviata*: l'ho suonata con Muti, con Chung, con Gatti... ognuno dava indicazioni diverse, perché ognuno ha una diversa sensibilità musicale.

MP Quali sono le produzioni a cui ha lavorato che ricorda con più emozione?

BB Certamente il *Don Carlo* di Muti del 1992/1993, anche perché Samuel Ramey era una mia grande passione quando ero ragazza, ero sempre in adorazione quando lo vedevo. Ricordo anche *I racconti di Hoffmann* diretti da Chailly, anche in quel caso c'era un cast eccezionale: Denyce Graves, la Gallardo-Domàs agli esordi, Neil Shicoff. Mi viene in mente anche un altro *Don Carlo*, quello diretto da Gatti, dove ho conosciuto una persona a cui mi sono molto legata: il mezzosoprano Dolora Zajick, che ancora oggi mi invita negli Stati Uniti per insegnare nei suoi corsi estivi all'Università del Nevada.

MP Qual è invece l'opera più complicata che le sia mai capitato di preparare?

BB Forse *Il prigioniero* di Dallapiccola, con Harding; ma anche questo recente *Peter Grimes* non è stato per niente semplice.

MP Altri direttori che vuole ricordare?

BB Sicuramente Zubin Mehta, un direttore capace di creare un clima magnifico durante le prove. Lui si affida molto ai maestri accompagnatori, lascia fare, non è affatto puntiglioso su ogni dettaglio. Questo invoglia a lavorare al massimo.

MP Lei ha visto alternarsi intere generazioni di cantanti. Quali sono le differenze che nota oggi rispetto a quando ha cominciato?

BB Mi sembra che i cantanti di adesso abbiano una maggiore preparazione musicale rispetto a un tempo. Forse però sono meno disponibili a chiedere aiuto al collaboratore, per insicurezza o gioventù. Ma non posso proprio dire, come tanti appassionati, che non ci sono più le voci di una volta. Ogni epoca ha i suoi cantanti, e anche noi dobbiamo essere in grado di evolverci, senza preconcetti.

— 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

DICEMBRE 2023
dal 1 al 16

VENERDI Fuori abbonamento	1 ore 20	<i>Concerti Straordinari</i> Jansen/Maisky/Argerich Violino Janine Jansen Violoncello Mischa Maisky Pianoforte Martha Argerich <i>Musiche di Haydn, Sostaković, Mendelssohn-Bartholdy</i>
SABATO Fuori abbonamento	2 ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Valtinoni Direttore Paolo Spadaro Munitto Regia di Polly Graham Scene e costumi di Basia Birkowska Luci di Marco Filibeck Coreografia di Jenny Ogilvie Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
DOMENICA LaScalaUNDER30	3 ore 18	<i>Anteprima riservata ai Giovani</i> Don Carlo di Giuseppe Verdi
GIOVEDI Prima rappresentazione Fuori abbonamento	7 ore 18	<i>Inaugurazione della Stagione d'Opera e Balletto 2023/2024</i> Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Regia di Luis Pasqual Scene di Daniel Bianco Costumi di Franca Squarciapino Luci di Pascal Méral Video Frame Alex Coreografia Nuria Castejon Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Eflina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiaohou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhiedo Hyseni, Neven Crnić
DOMENICA Ridotto dei Palchi "A. Toscanini" Fuori abbonamento	10 ore 11	<i>Musica da camera</i> Quartetto d'archi della Scala <i>Musiche di Beethoven</i>
DOMENICA AbB. Prime Opera	10 ore 14,30	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Eflina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiaohou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhiedo Hyseni, Neven Crnić
MERCOLEDI Turno A	13 ore 19	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Eflina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiaohou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhiedo Hyseni, Neven Crnić
VENERDI Ridotto dei Palchi "A. Toscanini"	15 ore 18	<i>Prima delle Prime - Balletto</i> Coppélia di Alexei Ratmansky
VENERDI LaScalaUNDER30	15 ore 20	<i>Anteprima riservata ai Giovani</i> Coppélia di Alexei Ratmansky Musica di Léo Delibes Direttore Paul Conolly Scene e costumi di Jérôme Kaplan Luci di Marco Filibeck Drammaturgia di Guillaume Gallienne Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala
SABATO Fuori abbonamento	16 ore 11	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Valtinoni Direttore Paolo Spadaro Munitto Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
SABATO Turno B	16 ore 19	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Eflina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiaohou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhiedo Hyseni, Neven Crnić

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.teatroulascala.org

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

DICEMBRE 2023
dal 17 al 31

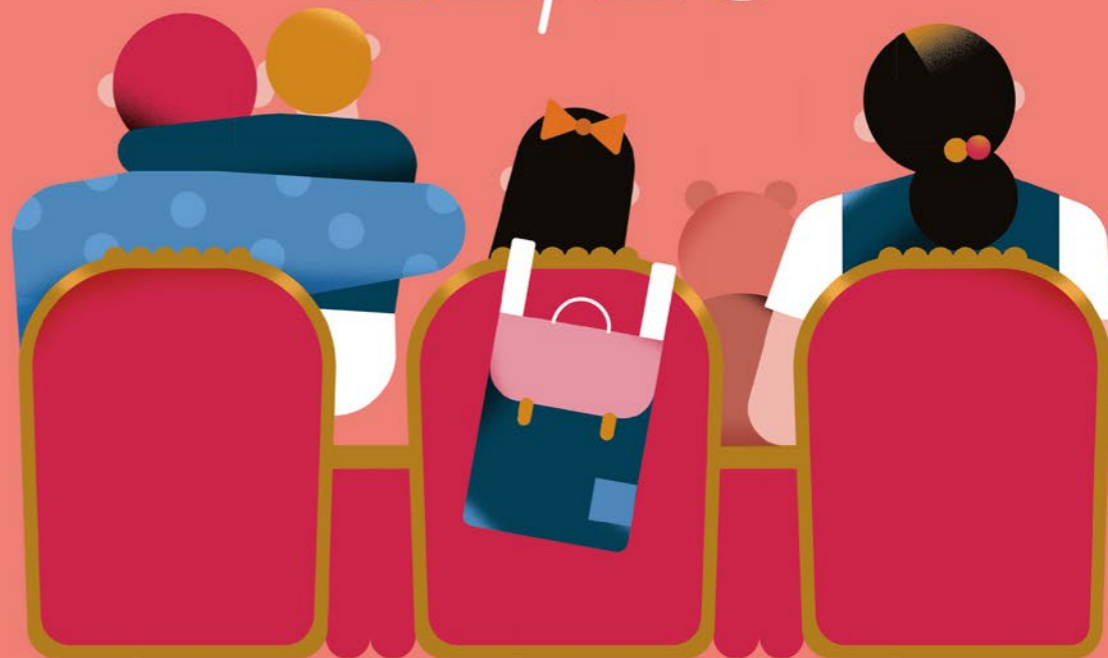
DOMENICA Fuori abbonamento	17 ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Vattinoni Direttore Paolo Spadaro Munitto Regia di Polly Graham Scene e costumi di Basia Bińkowska Luci di Marco Fillebeck Coreografia di Jenny Oglivie Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
DOMENICA Abb. Prime Balletto Prima rappresentazione assoluta	17 ore 20	Coppélia di Alexei Ratmanskij Musica di Léo Delibes Direttore Paul Connelly Scene e costumi di Jérôme Kaplan Luci di Marco Fillebeck Drammaturgia di Guillaume Gallienne Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala
LUNEDI Invito alla Scala	18 ore 16	<i>Invito alla Scala</i> Solisti della Scala Musiche di Poulenc
LUNEDI Abb. Recital di Canto	18 ore 20	<i>Recital di Canto 2023/2024</i> Juan Diego Flórez , tenore Vincenzo Scalerà , pianoforte Musiche di Giordani, Händel, Scarlatti, Mozart, Rossini, Tosti, Donizetti, Ponce, Massenet, Verdi
MARTEDI Turno C	19 ore 19	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Regia di Lluís Pasqual Scene di Daniel Bianco Costumi di Franca Squarciapino Luci di Pascal Mérat Video Franc Alen Coreografia Nuria Castejón Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Elina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiahou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhieldo Hyseni, Neven Crnić
MERCOLEDI Riservato alle scuole	20 ore 11 e ore 14,30	<i>La Scala per i bambini</i> Il Piccolo Principe di Pierangelo Vattinoni Direttore Paolo Spadaro Munitto Orchestra, Solisti e Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
MERCOLEDI Fuori abbonamento	20 ore 20	Coppélia di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala
VENERDI Turno D	22 ore 19	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Anna Netrebko, Elina Garanča, Elisa Verzier, Jinxu Xiahou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhieldo Hyseni, Neven Crnić
SABATO Fuori abbonamento	23 ore 20	<i>Concerto di Natale</i> Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Direttore Daniel Harding Kirill Gerstein , pianoforte Musiche di Beethoven, Brahms
VENERDI Fuori abbonamento	29 ore 20	Coppélia di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala
SABATO Fuori abbonamento	30 ore 19	Don Carlo di Giuseppe Verdi Direttore Riccardo Chailly Orchestra e Coro del Teatro alla Scala Michele Pertusi, Francesco Meli, Luca Salsi, Ain Anger, Jongmin Park, Maria José Siri, Veronica Simeoni, Elisa Verzier, Jinxu Xiahou, Rosalia Cid, Chao Liu, Wonjun Jo, Huanhong Li, Giuseppe De Luca, Xhieldo Hyseni, Neven Crnić
DOMENICA Fuori abbonamento	31 ore 18	Coppélia di Alexei Ratmanskij Direttore Paul Connelly Corpo di Ballo e Orchestra del Teatro alla Scala con la partecipazione degli Allievi della Scuola di Ballo dell'Accademia Teatro alla Scala

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. 02/7303744 - 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