

**IL CAPPELLO  
DI PAGLIA  
DI FIRENZE**

**Nino Rota**



# Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

**Mercoledì 4 settembre 2024, ore 20**  
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE SETTEMBRE 2024

**Sabato 7, ore 20**  
Fuori abbonamento

**Martedì 10, ore 20**  
Turno M

**Sabato 14, ore 20**  
Fuori abbonamento

**Mercoledì 18, ore 20**  
Turno G

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Raffaele Mellace.

# Sommario

- 7 La genesi dell'opera  
*Dinko Fabris*
- 10 Il libretto in sintesi  
*Alberto Bentoglio*
- 13 La musica  
*Alessandro Cecchi*
- 19 Nino Rota  
*Francesco Lombardi*
- 25 In video  
*Laura Cosso*

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

### 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



eni



FININVEST



GENERALI



FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

### FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a  
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



Milan  
Airports

### FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA  
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

### PRESIDENTE

**Giuseppe Sala**  
Sindaco di Milano

### CONSIGLIERI

**Giovanni Bazoli**  
**Maite Carpio Bulgari**  
**Giacomo Campora**  
**Nazzareno Carusi**  
**Claudio Descalzi**  
**Alberto Meomartini**  
**Dominique Meyer**  
**Francesco Micheli**  
**Aldo Poli**

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

### PRESIDENTE

**Tammaro Maiello**

### MEMBRI EFFETTIVI

**Pasqualino Castaldi**  
**Fabio Giuliani**

## SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

**Dominique Meyer**

### DIRETTORE MUSICALE

**Riccardo Chailly**

### DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

**Manuel Legris**

### DIRETTORE DEL CORO

**Alberto Malazzi**

*Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota.  
 I costumi disegnati da Ezio Frigerio per l'allestimento  
 firmato da Giorgio Strehler.  
 Teatro alla Scala, Piccola Scala, Stagione 1957-1958  
 (Milano, Archivio Storico Artistico del Teatro alla Scala).



# La genesi dell'opera

All'indomani della ripresa al Teatro Valli di Reggio Emilia, nel gennaio 1987, Fedele D'Amico aveva potuto finalmente rivendicare l'unicità del *Cappello di paglia di Firenze*, l'opera maggiore di Nino Rota, suo amico di sempre scomparso da quasi otto anni: «una pura farsa, da prendere o lasciare: l'unica forse che l'opera italiana del nostro secolo abbia prodotto». Eppure vent'anni prima, agli inizi del fatidico 1968, era riuscito appena a formulare una difesa generica di Rota dai suoi tanti detrattori, che lo accusavano di usare ancora l'ormai arcaico sistema tonale, in termini di "inattualità". Era stato lo stesso compositore a chiarire di non temere, anzi di accettare volentieri, l'etichetta di "inattuale":

Io non temo di essere melodico e orecchiabile o – come si è scritto – un personaggio curiosamente inattuale nel panorama della musica contemporanea... L'attualità della musica sta nella sostanza, nel messaggio che contiene, non nella forma esteriore.

Così a Guido Vergani nel 1978 dichiarò nel ciclo di trasmissioni a lui dedicate nella rubrica radiofonica "Voi ed io" nel 1978:

Perché, se io anche adottato uno stile musicale che molti chiamano "inattuale", credo che il risultato dei miei lavori non sia attuale. Del resto, questa parola – *inattuale* –, a me piace molto, perché è anche il titolo di un'opera di Nietzsche.

Oggi la situazione si è completamente ribaltata: all'inizio del terzo millennio, Nino Rota risulta il compositore italiano del Novecento più eseguito nel mondo dopo Giacomo Puccini; la sua popolarità non è più affidata esclusivamente alle tante musiche per film diretti dai più

grandi registi di quel secolo, ma alla capacità della sua arte di parlare all'umanità di oggi come un contemporaneo.

Questa premessa è necessaria perché già nel momento in cui *Il cappello di paglia di Firenze* fu allestita per la prima volta, l'opera conobbe un immenso successo di pubblico e una quasi unanime bocciatura critica in quanto parodia degli stilemi dell'opera ottocentesca. La ripresa di Reggio Emilia del 1987 costituì una seconda nascita per l'opera di Rota, che aveva certamente goduto fin dalla prima assoluta di Palermo del 21 aprile 1955 di fortunate riprese (Venezia 1956, Teatro Piccinni di Bari nel 1957, la Piccola Scala nel 1958 e 1959 in un celebrato allestimento di Strehler, il Petruzzelli di Bari 1965, e poi Genova 1966, Treviso 1973, Catania nel 1975 giungendo perfino al teatro dell'opera di Stoccolma nel 1974), ma dopo la morte del compositore nel 1979 rischiava di ridurre la sua presenza a mere occasioni celebrative, come nel 1981 al Festival della Valle d'Itria. La produzione del Teatro Valli con la regia di Pier Luigi Pizzi ha messo d'accordo per la prima volta pubblico e critica, decretando la straordinaria vitalità del teatro musicale di Rota. Quell'allestimento è stato ripreso numerose volte e sempre con grande successo, come avvenne a Parma, allo Châtelet di Parigi e poi a Nizza, fino a giungere alla Scala nel 1998. Se in seguito fu ancora ripreso a Torino nel 2004, da quel momento si ebbero nuove produzioni con registi diversi (Petruzzelli di Bari 2007 e 2014, Maggio Musicale Fiorentino 2011, San Carlo di Napoli 2018). L'opera era intitolata "farsa" per rendere esplicita la fonte da cui

derivava: *Un chapeau de paille d'Italie*, vaudeville di Eugène Labiche con la collaborazione di Marc-Michel (pseudonimo di Marc-Antoine-Amédée Michel), che aveva debuttato sulle scene di Parigi nel 1851 e che, prima di Rota, aveva attirato nel 1928 l'attenzione del grande regista cinematografico René Clair. Mi ha sempre incuriosito la circostanza per cui Clair e Rota ripresero entrambi le stesse due commedie di Labiche: oltre a *Chapeau*, *Les deux timides*; per il regista francese fu l'ultimo film muto uscito nello stesso anno del precedente; Rota aveva composto *I due timidi* nel 1950 in forma di radiodramma, ma il suo *Cappello di paglia di Firenze* era stato scritto qualche anno prima. Sappiamo infatti da varie fonti che la composizione dell'opera era iniziata come una sorta di gioco tra Nino Rota e sua madre Ernesta per passare il tempo nel ritiro del borgo marinaro di Torre a Mare alle porte di Bari, dove i due erano rifugiati durante gli ultimi anni della guerra. Mentre il figlio componeva, la madre controllava la traduzione-adattamento da Labiche, probabilmente dello stesso Nino, con tale scrupolo da divenirne co-autrice, e pagina dopo pagina il risultato veniva suonato a quattro mani sul pianoforte. In questo gioco "privato" è comprensibile che alcune delle melodie ricorrenti nella partitura derivassero dalle musiche che il giovane compositore aveva già prodotto per altri generi di spettacolo, dal varietà al cinema. Dalla rivista *Il suo cavallo* (1944), deriva il duetto finale dell'opera "Finita è l'avventura"; dal film *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati del 1946, l'aria del geloso marito Beaupertuis nel terzo atto dell'opera ("Un sospetto repente"). Ci sono poi naturalmente le

arie *à la manière de* che sembrano tirate fuori da opere di Rossini ("Io casco dalle nuvole", concertato del Finale terzo atto ma anche la "scena del temporale", un classico del melodramma ottocentesco), di Verdi e soprattutto di Puccini. Ma le cose non sono mai così banali in Rota, per cui il temporale rossiniano a un certo punto inserisce una vistosa citazione della wagneriana Cavalcata delle Walkirie e poi un assolo di tromba che anticipa il tema, di là da venire, del film *La strada*, mentre l'intermezzo primo, in cui le modiste intonano come un canto di lavoro le parole "svelto, vola vola l'ago", è un'altra citazione letterale da Rossini, utilizzando la stessa scala vorticoso di crome e semicrome della Cavatina di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*. La caccia ai riferimenti parodiati potrebbe durare quanto l'intero spettacolo, se calcoliamo scene come quella della baronessa che richiama, ovviamente, la *Vedova allegra* e i duetti degli sposi in stile Disney. Perfino il tema più spesso ripetuto dell'intera opera, che sembra una creazione originale tanto è adeguato alla situazione di continuo peregrinare del coro degli invitati alle nozze che inseguono il protagonista Fadinard sulle parole rimate sulla stessa sillaba finale ("Tutta Parigi noi giriam, / lieti e felici siam! / I cari sposi festeggiam! / È un dì che si ricorderà!"), riutilizza in realtà una canzoncina scritta per il film *Il birichino di papà* del 1943. Nulla sembrava poter far pensare che il gioco familiare condotto da Nino ed Ernesta sarebbe potuto diventare addirittura un'opera allestita in teatro. Come ha ricordato lo stesso Rota, vi furono due padrini di eccezione per questa trasformazione quasi magica e inaspettata:

Dinko Fabris (1958) è professore associato di Musicologia con abilitazione alla I fascia presso l'Università della Basilicata (Potenza-Matera). Dal 2022 è anche Full Professor di Historically Informed Performance Practice nei corsi dottorali ACPA dell'Università di Leiden. È stato il primo italiano nominato presidente della International Musicological Society, di cui presiede attualmente i gruppi di studio "Mediterranean Music Studies" e "History of the IMS".

Coeditore della New Gesualdo Edition, ha pubblicato tra l'altro *Music in Seventeenth-century Naples* (2007, rist. 2016) e *Partenope da Sirena a Regina: il mito musicale di Napoli* (2016, rist. 2022). Dal 2019 è membro del Comitato scientifico della Fondazione Levi di Venezia per cui dirige la rivista "Musica e Storia" (nuova serie). È stato responsabile scientifico del Dipartimento di ricerca editoria e comunicazione del Teatro di San Carlo dal 2020 al gennaio 2024. È direttore artistico del Festival Duni di Matera.

Il primo è il Maestro Cuccia, a cui avevo fatto ascoltare l'opera al pianoforte nel 1945. Quando nel 1955 Cuccia divenne soprintendente del Teatro Massimo di Palermo, inserì in cartellone *Il cappello di paglia di Firenze*.

Il "secondo angelo" tutelare era Francesco Siciliani, il quale volle proporre il *Cappello* alla Piccola Scala con Strehler, tre anni più tardi. Quali sono gli ingredienti che hanno assicurato da allora il successo continuo del *Cappello di paglia di Firenze*? Certamente Rota ha potuto utilizzare il dinamismo esasperato che pervade già l'originale di Labiche e Marc-Michel, creando una partitura con un ritmo interno in continua accelerazione. Lo spettatore si sente parte del corteo degli invitati che gira "tutta Parigi", passando vorticosamente da una situazione all'altra. Nessuno ha il tempo di annoiarsi o di porsi domande sull'inattualità di una storia così assurda eppure convincente. Ci sono due sposi che girano con gli invitati tutto il giorno senza mai sposarsi, il padre di lei contadino con l'ansia di non farsi imbrogliare e le scarpe troppo strette, un violinista italiano – parodia di Paganini già in Labiche – che arriva in ritardo e può essere scambiato dalla baronessa di Champigny, che lo ha invitato, per il "dilettante" Fadinard, il quale non si fa scrupolo di chiedere alla sua ex amante modista di aiutarlo a trovare un cappello come quello mangiato dal suo cavallo, che rischia di far perdere l'onore alla signora Beaupertuis appartata col suo bellicoso amante militare. In questo delirio collettivo di un'unica *folle journée*, gli invitati possono scambiare la casa di una baronessa per l'Osteria del Vitel poppante, il marito geloso può accogliere lo sposo con i piedi nudi in una bacinella

rinfrescante e poi tirar fuori una pistola; quindi, passato il temporale, l'intero coro degli invitati con la sposa e suo padre possono essere messi in prigione dalla ronda, mentre il cappello gemello di quello distrutto, tanto cercato dallo sposo, è sempre stato a casa sua, dono dello zio sordo Vézinet. In questa materia carica di nonsense, Nino Rota ha potuto sguazzare liberando la sua fantasia e la sua onnivora cultura musicale. Ma come sempre, in questo compositore fuori dall'attualità del suo tempo, la competenza musicale è tale da creare un meccanismo a orologeria perfetto, che inserisce nel ritmo scatenato degli eventi scenici pagine di partitura calibrate al millesimo, come le future "sincronizzazioni" per i tanti film di successo. Gli spettatori del nostro tempo continuano ad essergliene grati come settant'anni fa.

# Il libretto in sintesi

Alberto Bentoglio

## Atto primo

*Sala centrale in casa di Fadinard.*

È il giorno delle nozze tra il giovane Fadinard e la bella Elena, figlia di Nonancourt, un rozzo contadino arricchito. Da poco rientrato nel suo appartamento parigino, Fadinard narra a Vézinet – zio di Elena, giunto per recare in dono agli sposi una cappelliera – un caso assai insolito. La mattina stessa, mentre stava tornando a Parigi, precedendo il corteo nuziale, il cavallo del suo calesse ha mangiato il cappello di paglia di una giovane signora che stava amoreggiando con un ufficiale. Ma Fadinard non ha avuto tempo di fermarsi ed è rientrato a Parigi, nonostante le minacce del militare. La vicenda, tuttavia, non sembra essersi conclusa: Anaide, la giovane donna, ed Emilio, l'ufficiale suo compagno, irrompono infatti nell'appartamento di Fadinard, reclamando un nuovo cappello. L'inaspettato sopraggiungere del suocero e di Elena obbliga il giovane a nascondere i due amanti. Soltanto dopo aver congedato Nonancourt e la futura sposa, Fadinard tenta di calmare Anaide ed Emilio. Ma tutto è vano: la donna è sposata e deve perciò riavere al più presto un cappello identico al precedente. In caso contrario, Anaide non potrà ripresentarsi al marito, uomo sospettoso e assai geloso. Se Fadinard rifiuterà di cercare un cappello uguale a quello mangiato dal suo cavallo, Emilio lo sfiderà a duello. Il promesso sposo non ha scelta: parte alla ricerca del cappello di paglia, lasciando la coppia clandestina nel suo appartamento. Il corteo di nozze si dirige al municipio.

## Atto secondo

*Un negozio di modista.*

Fadinard apprende da una modista che un cappello identico a quello che lui va cercando è stato venduto alla baronessa di Champigny. Saputone l'indirizzo, Fadinard si allontana in gran fretta.

*Sala centrale in casa della baronessa di Champigny.*

Dopo aver celebrato le nozze, Fadinard si precipita dalla baronessa di Champigny. La nobildonna attende il celebre violinista Minardi in onore del quale ha organizzato un sontuoso ricevimento. Credendosi in presenza del suo ospite, la baronessa accoglie con grande favore Fadinard che non esita a chiederle in dono il suo cappello di paglia di Firenze. La baronessa acconsente, mentre il corteo di nozze guidato da Nonancourt entra nel palazzo. Certi di essere giunti al banchetto nuziale, parenti e amici degli sposi si dirigono nella sala da pranzo. Quando la baronessa si ripresenta con il cappello, Fadinard comprende che si tratta di un modello differente. Il cappello di paglia di Firenze che lui va cercando è stato donato dalla nobildonna alla nipote, Madame Beaupertuis. Nel frattempo, il corteo di nozze ha invaso le sale del palazzo, provocando tra gli invitati della baronessa un tale scompiglio che nemmeno l'apparizione del vero Minardi riesce a placare. Avuto l'indirizzo di Madame Beaupertuis, Fadinard parte portando con sé l'amata Elena. Il corteo di nozze segue i due sposi.

Alberto Bentoglio (1962) è professore ordinario di Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano, dove ha diretto il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Ha studiato l'organizzazione teatrale e musicale in Italia dal Cinquecento a oggi, con particolare attenzione allo spettacolo nel XIX secolo, a Giorgio Strehler e Paolo Grassi. È autore, tra l'altro, del volume *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala* (2014).

### Atto terzo

*Una stanza in casa di Beaupertuis.*

Beaupertuis attende con ansia il ritorno della moglie dalla quale egli sospetta di essere stato tradito. Dopo avere appreso dell'assenza di Madame Beaupertuis, Fadinard non si fa scrupolo alcuno a frugare in tutta la casa alla ricerca del cappello. A sua volta, credendosi nel nuovo appartamento degli sposi, Nonancourt invita tutto il corteo nuziale guidato da Elena a entrare nell'appartamento. Per placare Beaupertuis che, incredulo, ha assistito a tutta la scena, Fadinard è costretto a rivelargli la ragione per cui egli deve al più presto riavere un cappello di paglia di Firenze. Dalle sue parole, Beaupertuis comprende che la misteriosa amante dell'ufficiale non può essere altri che sua moglie, uscita di casa la mattina stessa con un cappello identico a quello cercato da Fadinard. Inseguito dal corteo nuziale e da Beaupertuis armato di pistola, Fadinard si dirige verso il suo appartamento.

### Atto quarto

*Una piazza illuminata da un lampione.*

Nonancourt ha appreso che nell'appartamento di Fadinard è nascosta una donna. Credendo si tratti di un'amante del genero, egli ha deciso di condurre con sé Elena e di mandare a monte il matrimonio appena celebrato. Dopo essere riuscito a far perdere le sue tracce a Beaupertuis, Fadinard scopre che la cappelliera dello zio Vézinet contiene proprio un cappello di paglia di Firenze, identico in tutto a quello che egli sta disperatamente cercando. Il giovane corre a consegnare il cappello ad Anaide, mentre lo strepito notturno del corteo nuziale, che ha ormai invaso la piazza, richiama l'attenzione della forza pubblica. Per riportare l'ordine, le guardie arrestano tutti gli invitati. Fadinard deve ora affrontare Beaupertuis. Ma fra mille peripezie, egli riesce a restituire il cappello ad Anaide che può finalmente ripresentarsi al marito. Fadinard abbraccia l'amata Elena, mentre gli invitati, rimessi in libertà, fanno ritorno felici nelle loro case.

INTRODUZIONE  
*Allegro*

Fl. *mp*

Clarin. *mp*

V. *mp*

V. *pp*

C. *pp*

B. *pp*

Timp. *pp*

Perc. *pp*

*Allegro* ♩ = 144-152

EDIZIONI DE SANTIS - Roma, Via del Corso 153

24

Prima pagina della partitura autografa del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota (Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus).

# La musica

L'Italia è appena fuori dalla Seconda guerra mondiale quando Nino Rota con *Il cappello di paglia di Firenze*, nella precarietà e confusione dell'ora storica, affronta il genere farsesco. Lo fa senza un fine pratico, per confrontarsi con una propria urgenza. L'opera viene programmata al Teatro Massimo di Palermo quasi dieci anni dopo e solo a quel punto conclusa. Il libretto nasce da una commedia di Labiche e Marc-Michel, *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), una *folle journée* come quella più celebre di Beaumarchais, alla quale si ispira. La *pièce* scelta da Rota per il suo adattamento era un *vaudeville*, con parti recitate alternate a strofe cantate (*couplets*) su arie note. Sofferamoci un momento su questa forma di riuso. La sostituzione del testo di una melodia conosciuta per finalità drammaturgiche è un esempio di *bricolage* che risolve un problema pratico con minimo sforzo e massima efficacia, innescando al tempo stesso una dinamica psicologica: il testo cancellato, ormai intrecciato e confuso con la melodia, non scompare ma continua a esercitare la sua azione, aleggia inevitabilmente nella memoria del *bricoleur* e in quella dell'ascoltatore; mentre ascoltiamo il nuovo testo si affaccia il fantasma di quello vecchio. Questa dinamica ha a che fare direttamente con il procedere di Rota. Le risorse musicali che il compositore chiama a raccolta non sono infatti quelle dell'originalità, che bene o male vincoliamo a un'autorialità forte, bensì quelle da lui già testate in ambito operistico, radiofonico, cinematografico, televisivo: il gioco – scopertissimo – con le convenzioni musicali, la parodia stilistica, il *pastiche*, il riuso, all'insegna di un effetto *déjà entendu*;

tutto, ma proprio tutto, suona familiare, come se lo avessimo già udito molte volte.

Facciamocene un'idea. Il temino rossiniano che segna l'attacco dell'ouverture, un esercizio per le cinque dita delimitato da note ribattute, Rossini potrebbe perfino non averlo scritto, ma abbiamo l'impressione che lo abbia fatto. Il tema alla Dukas, in minore, che sentiamo un po' più avanti – una marcetta sinistra – sembra preso dall'*Apprenti sorcier*, e potrebbe starci benissimo, anche se la verifica dovesse dare un esito incerto. E il tema amoroso che interviene ancora dopo ci sembra proprio di averlo sentito, tale e quale, in *Tosca* di Puccini, ma se lo cerchiamo non lo troviamo, e la cosa ci sorprende, forse perché Fadinard ha in mano un ritratto dell'amata Elena, come Cavaradossi quello di Tosca; oppure perché il tema di Rota è l'incipit mai scritto di un tema la cui prosecuzione si trova davvero in "Recondita armonia". Quasi alla fine dell'ouverture una tromba attacca un nuovo tema, indeciso tra una variante della *Marseillaise*, un assolo di tromba militare e un pezzo da varietà; la sua forma completa sarà il *refrain* ("Tutta Parigi noi giriam") del coro dei parenti provinciali della sposa che irrompono in ogni atto, variandone il tono in base all'umore e alla stanchezza che subentrerà dopo che avranno girato davvero tutta Parigi. Quel tema è però tutto intero nel film di Matarazzo *Il birichino di papà* (1943), scritto da Rota sia in forma strumentale, per i titoli di testa, sia in forma di canzone. Se ne scomponiamo gli elementi, troviamo un ostinato rubato a una celebre *Polonaise* di Chopin, collegato al primo tema della *Prima Sinfonia* di Mahler (sfrecciando sul

“calessin” per i campi, Nicoletta nel film potrebbe ben dire “Ging heut’ morgen übers Feld”, primo verso del Lied che Mahler si autoimpresta). E che dire del tema che già verso l’inizio dell’ouverture sembra intonare “ha il cappello”, come in scena avverrà solo alla fine? Sembra una variante di *Frère Jacques*, vero *objet trouvé* usato come *Leitmotiv* “parlante” dell’*objet perdu* della signora, complice il cavallo di Fadinard (ancora un calesse).

La facilità e felicità con cui Rota ricrea gli stili altrui e indulge al *pastiche* non si spiega con il gusto della citazione. Non se ne viene a capo nemmeno invocando operazioni intellettuali più sofisticate: musica al quadrato, neoclassicismo, storicismo musicale? Un tentativo di comprensione può forse passare dalle presenze spettrali che abitano l’ascolto musicale, come l’eco dei versi cancellati di un’aria celebre. Trattandosi di fantasmi non sono tanto citati, ma piuttosto evocati, chiamati a dare un segno musicale tangibile della loro intangibile presenza. Rota sembra orientato a catturare, amplificare, rendere udibili queste presenze, rinunciando alla posa autoriale, oppure volgendola in farsa.

Continuiamo la disamina. Nel primo atto una musica da varietà, quasi un pezzo di Scott Joplin mai esistito, che tuttavia riconosciamo, accompagna, nella concitazione dei preparativi del matrimonio, il pezzo comico del domestico Felice, che si diverte con *Vézinet*, lo zio della sposa “più sordo di una campana”. Il racconto di Fadinard al rientro dalla sua disavventura deve invece molto al carrettiere Alfio di *Cavalleria rusticana*, ma non mancano potenti echi verdiani.

Il suocero Nonancourt entra ogni volta in scena come il Commendatore redivivo di fronte a Don Giovanni gridando “Tutto a monte!”, riferito al matrimonio della figlia con il cittadino Fadinard – salvo poi lamentarsi, lui campagnolo, delle scarpe di vernice perché gli vanno strette; il suo consueto rimprovero verso il futuro genero prende lo spunto (ma solo lo spunto) dall’aria delle *Nozze di Figaro* “Se vuol ballare, signor Contino”. Il secondo atto, quello della baronessa di Champigny, con la villa “vicino a Passy”, luogo rossiniano, che scambia Fadinard alla ricerca del cappello di paglia di Firenze per il celebre violinista Minardi (di Firenze anche lui), combina in un contesto da operetta temi di valzer di Chopin e Johann Strauss, duetti alla Richard Strauss e alla Gounod, fin troppo celebri passi di violino. La gelosia di Beaupertuis su cui si apre il terzo atto non manca di ammicciare ora all’aria della calunnia del *Barbiere*, ora al più severo *Otello* di Verdi (s’insinua qualche motivo dell’intrigo di Iago), e l’atto si chiude con un tipico finale centrale alla Rossini, basato sulla ripetizione continua di poche parole (“Io casco dalle nuvole”) intonate a turno dai personaggi in scena. Nel quarto e ultimo atto, Rota gioca a lungo con la marcia militare, passa poi al *topos* già rossiniano (*Barbiere*) del temporale, con cenni anche a Wagner e a Verdi; nelle fasi più concitate dell’azione reimpiega il tema circense già destinato a *Lo scicco bianco* (1952) di Fellini; infine volge in commedia, per il lieto fine, la metafisica strumentale dell’ultimo movimento della *Nona* di Mahler.

Siamo ben lungi dall’esaurire la fitta trama di echi o di specchi allestita da Rota nella

Alessandro Cecchi (1973) è professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Pisa. È direttore della collana "musica.performance.media" (NeoClassica) e membro dei comitati delle riviste "Archival Notes" e "Sound Stage Screen". Si è occupato di estetica della musica e di teorie musicali della forma, della strumentazione, della performance e dell'ascolto; si occupa delle dinamiche culturali e mediali della musica del Novecento e del XXI secolo (musica strumentale, teatro musicale, musica per film), su cui ha pubblicato articoli in riviste e volumi di rilevanza internazionale.

Per NeoClassica ha curato *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale* (2020) e la raccolta di fonti in parte inedite di Angelo Francesco Lavagnino, *Il difficile mestiere del compositore cinematografico. Scritti, conferenze, interviste, 1950-1984* (2022). È membro dell'*advisory board* del Gustav Mahler Research Centre e collaboratore del Centro Studi Luciano Berio.

sua farsa – non manca qualche nota rubata a *The Turn of the Screw*, un Britten recentissimo nell'anno della prima (quando Fadinard si accorge dello zio Vézinet, si affaccia il fantasma sonoro di Peter Quint). Ma fermiamoci pure per formulare la domanda: di che si tratta? Di un gioco senza senso finalizzato a Dio sa cosa, come gli fu rimproverato? Di un guardare indietro – e guardarsi intorno – per mancanza di idee? Di un insensato anacronismo? La prima risposta la possiamo dare proprio noi, ascoltatori dell'era post-digitale, post-mediale e post-musicale – l'era del remix e del mash-up, delle piattaforme e dei social network, dell'algoritmo e delle playlist: anacronismo sì, ma declinato al futuro! La seconda si affaccia solo se lasciamo in sospeso la domanda, se rinunciamo alla definizione. Indeciso è perfino se sia Rota a parlare attraverso un *altro*, o un *altro* a parlare attraverso Rota; se si tratti, cioè, di un fenomeno *mediatico* o *medianico*. Ma è proprio così che Rota trova la sua cifra più personale, il suo inconfondibile tono.

È il tono che ritroviamo nella delicatissima raffigurazione del turbamento della giovane sposa, esitante alle soglie della prima notte di nozze ("Vo' tornare a casa mia, / vo' tornar dal mio papà") ma confortata dal coro delle donne di famiglia ("Che sciocchina, che timore, / il tuo amore aspetta là") – timore del tutto fuori luogo perché la camera in cui si trovano è quella di Beaupertuis, e Fadinard ha ben altro per la testa: un cappello che non trova. Lo stesso tono caratterizza il primo intermezzo, quello delle modiste ciarliere, di per sé una variante minima dell'attacco dell'ouverture sul tema delle

cinque dita ("Svelto vola vola l'ago...") accompagnato ora da un sottile movimento di note di volta, gesto sonoro del cucire, e da un commento di note ripetute ("spensierate garrule pettegole ciarliere") che più rotiano non si può ma che oggi ci sembra quasi citare una *Macarena* anni Novanta, anziché precorrerla fornendo lo spunto (a proposito di anacronismo).

Nino Rota con Franco Enriquez, regista della *Notte di un nevrogenico*. Teatro alla Scala, 8 febbraio 1960.



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani

# Nino Rota

Giovanni (Nino) Rota nasce a Milano il 3 dicembre 1911 e qui esordisce precocissimo nel 1923, quando viene eseguito in pubblico il suo oratorio *L'infanzia di S. Giovanni Battista*. L'eco sulla stampa di tutto il mondo è grande, tale da evocare per questo undicenne, che appare ancor più piccolo della sua età, il paragone esiziale con Mozart. L'essere stato successivamente allievo di molti e illustri maestri – Casella e Pizzetti fra gli altri – gli eviterà il naufragio che tocca alla maggior parte di questi fenomeni nel momento della crescita. Rota diventa così, a metà degli anni Trenta, una delle grandi promesse della musica italiana, promessa però che rischia di naufragare all'avvento di alcune sue opere che paiono aver preso definitivo commiato dalla realtà del panorama musicale a lui contemporaneo. Una distanza rimarcata, anche fisicamente, con la scelta di andare a vivere nelle Puglie, dove ha trovato un posto di insegnamento e la pace che ritiene necessaria a coltivare la propria arte. In questo clima nasce *Ariodante*, un'opera in tre atti tratta da *L'Orlando furioso* che pare scappata fuori dal secolo precedente. *Ariodante* debutta a Parma nell'autunno del 1942, ottiene grande successo di pubblico e provoca il completo sgomento di critici, amici e colleghi. Quest'opera, che coincide con l'inizio di un'attività cinematografica continuativa, rappresenta il primo capitolo di un percorso nel melodramma fuori da tutti gli schemi. Dopo *Ariodante*, arriva infatti *Torquemada*, che segue la falsariga della prima, ma non trova esecuzione; poi, allo scadere della guerra, nasce *Il cappello di paglia di Firenze*. Quest'ultima cambia

registro drammaturgico (è una farsa musicale), ma non abbandona l'idea che gli arnesi per fare il teatro d'opera siano quelli più tradizionali. Anche *Il cappello* sembra destinato a rimanere in un cassetto. Intanto Rota ha infittito il suo impegno nel cinema, utile e necessario a saldare i debiti contratti durante la guerra. Nel 1949 coglie in questo campo il primo grande successo internazionale con le musiche per il film inglese *The Glass Mountain*. Nello stesso anno, dopo una breve relazione con la pianista Magda Longari, nasce a Londra la figlia Marina (Nina). Nel 1950 viene nominato direttore del Liceo musicale di Bari: si rinsalda così un legame con l'istituzione scolastica cui Rota non verrà mai meno. La Puglia rappresenta per Rota un porto sicuro di una esistenza solitaria: non si sposerà né riconoscerà mai la paternità, pur provvedendo sempre alle necessità economiche della figlia. Nel 1952 inizia la collaborazione con Federico Fellini, che proseguirà con esiti altissimi sino alla morte: «Per me Nino era uno dei tre o quattro musicisti contemporanei. Era un musicista totale. Viveva nella musica con la libertà e la felicità di una creatura che viva in una dimensione che le è spontaneamente congeniale», scriverà Fellini nel necrologio. Nel 1954 muore la madre Ernesta, figura centrale nella vita del Maestro, nonché coautrice del libretto del *Cappello di paglia*. Proprio in quel periodo Simone Cuccia, appena nominato sovrintendente del Massimo di Palermo, chiede a Rota di quell'opera di cui aveva ascoltato qualche accenno suonato al pianoforte dall'autore. Il debutto del *Cappello di paglia di Firenze* a Palermo nel 1955 sarà uno dei maggiori

Francesco Lombardi (1958) è stato per molti anni collaboratore della radio pubblica italiana RAI per la quale ha curato programmi di musica e intrattenimento. Dal 1996 al 2012 è stato il Segretario del Fondo Rota presso la Fondazione Cini di Venezia. In questa veste ha curato l'edizione di numerose opere musicali del Maestro e seguito alcune importanti produzioni discografiche. Ha inoltre curato i seguenti volumi: *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota* (2000); *Nino Rota. Catalogo critico delle composizioni da concerto, da camera e delle musiche per il teatro* (2009); *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale* (2012); *Alfredo Casella, La musica al tempo dell'aereo e della radio* (2014); *Alberto Savinio, Scatola Sonora* (nuova edizione ampliata e annotata, 2017). Ha in corso di pubblicazione una biografia di Rota.



FOTOGRAFIA DI ERRO PICCAGLIANI

successi registrati in quella decade nei teatri lirici italiani. La consacrazione, con repliche a Torino, Venezia, Trieste e in Germania, avverrà nella stagione 1958, alla Piccola Scala, con una produzione che si avvale della regia di Giorgio Strehler e della direzione di Nino Sanzogno. Nel 1960, sempre alla Piccola Scala, ci sarà il debutto in scena dell'opera radiofonica *La notte di un nevrastenico*, fresca vincitrice del Prix Italia. È dell'inizio degli anni Sessanta un deciso rallentamento dell'attività per il cinema che consente a Rota maggiore attenzione per i suoi lavori destinati alle sale da concerto e ai teatri lirici. Si segnala qui il debutto della cantata sacra *Mysterium*, probabilmente il titolo più significativo del suo catalogo extra cinematografico, e del *Concerto soirée* per piano e orchestra, entrambi del 1962. Contemporaneamente, fra il 1960 e il 1963, Rota compone le musiche per tre capolavori del cinema italiano: *La dolce vita* e *8 ½* di Fellini e *Il Gattopardo* di Visconti. Il Maestro, nonostante il successo gli garantisca abbondanti risorse economiche, e le continue richieste di trasferirsi negli Stati Uniti per lavorare a Broadway e Hollywood, non abbandona il suo paese e tantomeno quel Liceo musicale di Bari che, grazie anche al suo impegno, è diventato un Conservatorio di Stato. Del 1966 è la maggior affermazione scaligera di Rota, con l'allestimento del balletto *La strada*, ispirato all'omonimo film di Fellini e interpretato da Carla Fracci. Il titolo rimarrà per decenni nel repertorio del corpo di ballo del Teatro. Nella seconda metà degli anni Sessanta debuttano altre due opere liriche: *Aladino e la lampada magica* al San Carlo di Napoli e *La visita*

*meravigliosa* a Palermo. Sul fronte della musica per il cinema vale segnalare l'affermazione internazionale della musica per *Romeo e Giulietta* (1968) di Zeffirelli, che arriverà addirittura in testa alla classifica di vendite americana. Ma Rota è ben deciso a dedicare il più e il meglio delle sue energie a quelle che chiama "le cose sue". Una delle poche eccezioni la fa per un giovane regista americano: Francis Ford Coppola. Le musiche per *Il padrino* e *Il padrino - Parte II* entrano di diritto nella storia del cinema e gli portano, nel 1975, un premio Oscar. Rota è il primo musicista italiano a ottenere questo riconoscimento. La sua ultima opera lirica è *Napoli milionaria* (1977), tratta dalla commedia di Eduardo De Filippo che ne ha tirato anche il libretto. Nino Rota muore a Roma il 10 aprile del 1979, lasciando dietro di sé un imponente catalogo (più di 150 colonne sonore cinematografiche e oltre 200 titoli per il teatro e la sala da concerto).

IN ALTO

Mario Pistoni, Nino Rota, Carla Fracci e Nicola Benois al termine del balletto *La strada*. Teatro alla Scala, 2 settembre 1966.

# Nino Rota

## Le opere

### *Il principe porcaro* (1924-1925)

Opera in due atti  
di Nino Rota  
Venezia, Teatro Goldoni,  
27 settembre 2003

### *Ariodante*

Opera in tre atti  
di Ernesto Trucchi  
Parma, Teatro Regio,  
22 novembre 1942

### *Torquemada* (1943)

Melodramma in quattro atti  
di Ernesto Trucchi  
da Victor Hugo  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
24 gennaio 1976

### *I due timidi*

Opera radiofonica in una giornata  
di Suso Cecchi d'Amico  
Terzo programma radiofonico RAI,  
15 novembre 1950  
(prima trasmissione)  
Londra, Scala Theatre,  
17 marzo 1952  
(prima rappresentazione)

### *Il cappello di paglia di Firenze*

Farsa musicale in quattro atti  
e cinque quadri  
di Ernesta e Nino Rota  
da Eugène Labiche e Marc-Michel  
Palermo, Teatro Massimo,  
21 aprile 1955

### *Scuola di guida*

Idillio musicale  
di Mario Soldati  
Spoleto, Festival dei due mondi,  
12 giugno 1959

### *Lo scoiattolo in gamba*

Favola lirica in un atto  
di Eduardo De Filippo  
Venezia, Teatro La Fenice,  
16 settembre 1959

### *La notte di un nevrastenico*

Dramma buffo in un atto  
di Riccardo Bacchelli  
Milano, Teatro alla Scala, Piccola Scala,  
8 febbraio 1960

### *Aladino e la lampada magica*

Fiaba lirica in tre atti e undici quadri  
di Vinci Verginelli  
da *Le mille e una notte*  
Napoli, Teatro di San Carlo,  
14 gennaio 1968

### *La visita meravigliosa*

Opera buffa in due atti e nove scene  
di Nino Rota  
da Herbert George Wells  
Palermo, Teatro Massimo,  
6 febbraio 1970

### *Napoli milionaria*

Dramma lirico in tre atti  
di Eduardo De Filippo  
Spoleto, Festival dei due mondi,  
22 giugno 1977

*Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota.  
Alcune scene dell'allestimento firmato da Luigi Pizzi.  
Teatro alla Scala, Stagione 1997-1998.



FOTOGRAFIA DI ANDREA TAMONI

La scena finale del IV atto con Elizabeth Norberg-Schulz (Elena) e Juan Diego Flórez (Fadinard).

## In video

A seconda dei punti di vista, la videografia di Nino Rota può essere considerata abbondantissima oppure esigua. Nel primo caso ci si riferisce al compositore di colonne sonore, alle musiche per film che hanno fatto la storia del cinema italiano (pensiamo all'affinità elettiva con Fellini e ai tanti titoli tra cui *Amarcord*, *La dolce vita*, *8 ½*, a quella con il Visconti di *Rocco e i suoi fratelli* e *Il Gattopardo*), e per cui ha vinto numerosi premi (tra cui il Nastro d'argento per *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli, il David di Donatello per *Casanova* di Fellini), o alle collaborazioni internazionali coi registi più importanti, tra tutte quella col Francis Ford Coppola del *Padrino – parte II*, che gli valse l'Oscar per la miglior colonna sonora. Questo è il lato del Nino Rota più conosciuto, cui si lega la sua fama nel mondo e che basterebbe non solo a porlo alla vetta degli autori di musiche da film, ma anche a collocarlo *tout court* tra i compositori di rilievo nel panorama italiano novecentesco.

C'è tuttavia un'attività meno nota, anche se per nulla secondaria della personalità artistica del nostro, il quale non smise mai di scrivere musica pianistica, cameristica, sinfonica e soprattutto di dedicarsi a una produzione operistica che conta ben una decina di titoli. Ebbene, è proprio in quest'ultimo ambito che la videografia di Rota risulta assai esigua, a cominciare dal fatto che, proprio per l'opera considerata il suo capolavoro, *Il cappello di paglia di Firenze*, ancor oggi non sono disponibili video commerciali. Per fortuna esiste la rete, però; e in rete troviamo due edizioni che bastano da sole a colmare questa lacuna: da una parte, la

gustosissima realizzazione in studio filmata dalla Rai nel 1975, con lo stesso Rota alla testa dei complessi romani e la regia dell'eclettico, stravagante, geniale inventore di televisione Ugo Gregoretti; dall'altra, quella che è divenuta per tutti l'edizione di riferimento: la produzione scaligera registrata dal vivo nel 1998, con Bruno Campanella a dirigere i complessi milanesi, la messa in scena di Pier Luigi Pizzi e Juan Diego Flórez nel ruolo del protagonista.

Ironico, frizzante ma soprattutto giocato su una irriverente contaminazione di linguaggi televisivi, tra lo sceneggiato, la fiaba e il cartoon, lo spettacolo di Gregoretti ha ormai acquisito il fascino d'altri tempi pur senza perdere in nulla della sua godibilità, anche perché può contare sul professionismo attoriale dell'intero cast. Su tutti domina Ugo Benelli: vocalità quanto mai congeniale al ruolo di Fadinard, musicalità da vendere, presenza scenica da autentico attore, capace di giocare sul doppio fronte del comico e del sentimentale. Deliziosa Daniela Mazzucato nel ruolo di Elena, una promessa sposa dolcissima e quasi eterea; Giorgio Zancanaro presta la propria autorevolezza vocale al bellimbusto Emilio; Alfredo Mariotti, Mario Basiola, Viorica Cortez, Edith Martelli sono tutti eccellenti caratteristi, tanto che la girandola teatrale prosegue senza sosta, tenuta saldamente tra le mani da Nino Rota.<sup>1</sup>

Dei tantissimi allestimenti firmati in tutto il mondo da Pier Luigi Pizzi, il suo *Cappello di paglia di Firenze*, nato per Reggio Emilia nel 1987 ma divenuto per eccellenza "scaligero" con la ripresa del 1998, si colloca tra gli esempi di una verve comica al contempo raffinata, coltissima

e di naturale immediatezza. Eleganza e cultura si respirano ovunque, negli esterni che prendono spunto dalle magnifiche fotografie di Jacques-Henry Lartigue, nell'accuratezza dei costumi, negli interni ora nobili ed elegantissimi, ora borghesi e virati al grottesco (la scena del pediluvio di Beaupertuis), mentre l'immediatezza si lega alla fluidità con cui Pizzi gestisce il meccanismo della commedia, resa inarrestabile sia dalla recitazione dei personaggi che dalle movimentate scene d'assieme. Il tutto culminante nel rimando cinematografico a modo di omaggio a Rota, quando la conclusione della vicenda è affidata a un filmato in bianco e nero, col primo piano di un lungo bacio cui assistono sia il pubblico che gli stessi sposini, sdoppiati tra set e palcoscenico.

Verve comica, raffinatezza e restituzione calibrata del gioco teatrale sono attributi che valgono in egual misura per la bacchetta di Bruno Campanella, il direttore specialista del belcanto che peraltro fu allievo di Nino Rota, possedendo tutte le carte in regola per muoversi al meglio in questa ricreazione stilistica del mondo post-rossiniano che è *Il cappello di paglia di Firenze*. E che dire della presenza di Juan Diego Flórez come protagonista? Meraviglie, naturalmente: all'epoca venticinquenne, catturato a due anni dal suo debutto scaligero (nell'*Armide* di Gluck) e poco prima di divenire Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*, il tenore peruviano non solo restituisce al meglio il personaggio di Fadinard (ed è pure spiritoso in scena), ma mostra già pienamente quale fuoriclasse sarebbe diventato. Accanto a lui, Elisabeth Norberg-Schulz come sua dolce

promessa sposa, un Alfonso Antoniozzi impagabile nel delineare i due ruoli diversissimi di Emilio e di Beaupertuis, il potente Giovanni Furlanetto nel minaccioso Nonancourt, le spiritose Adelina Scarabelli (Anaide) e Francesca Franci (Baronessa).<sup>2</sup>

Benedetta la rete, quindi. Dove, volendo estendere lo sguardo alle altre opere teatrali di Rota, troviamo anche uno sceneggiato televisivo dei *Due timidi*, la commedia lirica in un atto su libretto di Suso Cecchi d'Amico (TV-Opera Rai 1957, con l'orchestra della Rai di Milano diretta da Ettore Gracis e la regia di Vito Molinari) e soprattutto la prima rappresentazione del dramma *Napoli milionaria* al Festival di Spoleto nel 1977: edizione in cui a dirigere c'è il grande Bruno Bartoletti, mentre la regia è dello stesso Eduardo De Filippo, e il protagonista è Silvano Pagliuca intorno al quale, tra gli altri, troviamo nientemeno che Mariella Devia e Giovanna Casolla, entrambe all'epoca poco più che agli esordi. Una vera fortuna poter vedere questa registrazione; tenendo presente però che *Napoli milionaria* ha anche una importante edizione in DVD che ne immortalava la ripresa, nel 2010, al Festival della Valle d'Itria: sul podio Giuseppe Grazioli, regia di Arturo Cirillo, un cast formato da un gruppo coeso di bravi cantanti-attori capitanati da Alfonso Antoniozzi (Gennaro), capace di distillare un umorismo tra il corrosivo e l'amaro che già dice tutto, e una Tiziana Fabbricini che il personaggio di Amalia quasi se lo mangia, tanto vi entra dentro.<sup>3</sup> Infine, da menzionare la lodevole iniziativa di un altro Festival, il Festival di Reate, che nel 2017 ha prodotto un DVD comprensivo dei *Due timidi*

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

e della *Notte di un nevrastenico* (dramma buffo in un atto su libretto di Riccardo Bacchelli, 1960): a dirigere entrambe le opere c'è Gabriele Bonolis, la regia è di Cesare Scarton. I due cast funzionano assai bene e sostengono benissimo i protagonisti Sabrina Cortese e Daniele Adriani (i due timidi innamorati) e Giorgio Celenza nel ruolo del Nevrastenico.<sup>4</sup>

1. In rete 1975: Ugo Benelli (Fadinard), Daniela Mazzucato (Elena), Giorgio Zancanaro (Emilio), Alfredo Mariotti (Nonancourt), Viorica Cortez (*La baronessa di Champigny*), Mario Basiola (Beaupertuis), Edith Martelli (Anaide), Orchestra sinfonica e Coro di Roma, direttore Nino Rota, regia Ugo Gregoretti.
2. In rete 1998: Juan Diego Flórez (Fadinard), Elisabeth Norberg-Schulz (Elena), Alfonso Antoniozzi (Emilio), Giovanni Furlanetto (Nonancourt), Francesca Franci (*La baronessa di Champigny*), Alfonso Antoniozzi (Beaupertuis), Adelina Scarabelli (Anaide), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Nino Rota, regia Pier Luigi Pizzi.
3. FESTIVAL VALLE D'ITRIA 2010: Alfonso Antoniozzi (Gennaro), Valentina Corradetti (Maria Rosaria), Leonardo Caimi (Errico Settebellizze), Borja Quiza (Johnny), Orchestra internazionale d'Italia, Coro Slovacco di Bratislava, direttore Giuseppe Grazioli, regia Arturo Cirillo.
4. DYNAMIC 2017: *La notte di un nevrastenico*: Giorgio Celenza (Il nevrastenico), Sabrina Cortese (Lei), Antonio Sapio (Lui); *I due timidi*: Giorgio Celenza (Narratore), Sabrina Cortese (Mariuccia), Daniele Adriani (Raimondo), Chiara Osella (La signora Guidotti), Antonio Sapio (Il dottor Sinisgalli), Orchestra del Festival di Reate, direttore Gabriele Bonolis, regia Cesare Scarton.

**Edizioni del Teatro alla Scala**

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

*Professore ordinario*

*di Musicologia e Storia della musica presso  
l'Università degli Studi di Genova*

**Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala**

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE  
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI  
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO  
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI  
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale  
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE  
Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare  
eventuali diritti di riproduzione per quelle  
immagini di cui non sia stato possibile  
reperire la fonte

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 26 gennaio 2024

Lia Aassve	Ana Teresa Cinelli	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Caterina Pecori Giraldi
Maria Teresa Agostini Venerosi della Seta	Frecia Cisneros	Clemens Kégl	Giovanni Pellegrini
Giulia Aguiari	Carlo Alberto Clavarino	Fanny Kihlgren	Giorgia Pepi
Nicole Albanese	Andrea Coccia	Kateryna Kushchiyenko	Irene Pepi
Antonio Alessandri	Matteo Colacelli	Federico Lai	Sofia Personè
Fabio Alessandri	Diana Colangelo	Lavinia Lamberti	Matteo Petruzzella
Eduardo Elia Amore	Marina Francesca Colombo	Lucia Landi	Massimo Petternella
Francesco Andronio	Lorenzo Michele Colucci	Michele Leccese	Maria Ludovica Piattella
Lucrezia Anselmi	Serafino Gianluca Corriere	Sofia Leccese	Ilaria Piesco
Giovanni Azrak	Ginevra Costantini Negri	Maria Jose Leon	Massimo Pilloni
Simone Balestrini	Flavia Cristalli	Cristina Lipeti	Laura Piontini
Maria Lavinia Balsari	Maria Luisa Crudo	Alberto Lisi	Lavinia Pizzetti
Greta Barizza	Simone Dalbon	Wan-Yi Liu	Marinella Pizzoni
Delfina Barone	Maria D'Alessio	Costantino Lodolo D'Oria	Margaretha Planegger
Marilù Bartolini	Lucrezia d'Arche	Maria Lodolo D'Oria	Francesco Politi
Timur Bashikov	Costanza Da Schio	Gaia Longobardi	Matteo Polli
Silvia Bazzi	Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Arianna Lorusso	Davide Pozzi
Stefano Bellacci	Beatrice Damiani	Yao Lu	Gabriella Pozzi
Alessandro Bellini	Federico De Antoni	Tommaso Lucarelli	Carolina Quagliata
Sara Bellò	Domenico De Cunzolo	Nikolas Lun	Micol Reggianini
Thala Belloni	Isaure De Cuyper	Stefano Madonna	Camillo Rinaldi Colonna
Teresa Beltrani	Paolo De Stefano	Alberto Maggiore	Daniela Riva
Laura Bertola	Ippolita Del Bono Venezzese	Elisabetta Maria Malandra	Marie-Adeline Roger
Colomba Betri	Sara Della Monica	Irene Malusà	Marco Roberto Rognoni
Camilla Bigogno	Giulia Camilla De Martini	Cristina Marenda	Maria Rummo
Bino Bini Smaghi	Luisa Di Bella	Giulia Mastellone	Elena Ruzzier
Francesco Bini Smaghi	Francesco Di Bono	Giacomo Matelloni	Alessandra Sacchi Nemours
Allegra Bondi	Elisa Di Bucci	Elisa Matera	Giorgio Saibene
Anouk Andrea Boni	Lorenzo Di Persio	Lusila Mazi	Elena Sale
Francesca Bordin	Alessia Di Stefano	Emiliano Mazza	Beatriz Sánchez Suárez
Fabio Borgia	Chiara Donà	Elena Maria Mazzoli	Matilde Sanrucci
Matilde Borgia	Elisabetta Donato Ugdulena	Anna Mazzucchelli	Maria Elena Scaglia
Giulia Botri	Elena Dragone Malakhovskaya	Andrea Mecacci	Francesco Sciarriano
Elena Brandani	Judith Maria Duerr	Costanza Michelini di San Martino	Elena Scrivo
Alice Brignoli	Raffaele Emmolo	Matilde Michelotti	Sergio Silipigni
Anna Bronzi	Francesco Fabi Morelli	Almudena Moledano Checa	Antoni Soszynski
Camilla Bruché	Lydia Viviana Falsirta	Penelope Molina	Giovanna Spanò
Giulia Isabel Brusa	Antonio Fanna	Rossella Maria Molla	Fernanda Speciale
Giuseppe Buda	Beatrice Fasano	Valeria Mongillo	Carolina Spingardi
Federica Caffa	Maria Cristina Ferrari	Arthur Montenegro	Nicole Spiteri
Giovanni Cairo	Silvia Ferrari	Alessio Moretti	Alexis Raul Stathakis
Michele Calandra	Riccardo Flores Brykowicz	Violante Maria Mori	Nicolas Basilio Stathakis
Victoria Camacho Vanegas	Arianna Gallo	Francesco Morrone	Giuseppe Stillitano
Maria Chiara Camilleri	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Alberto Subert
Caterina Campagna Weiss	Cecilia Garattoni	Denise Navarra	Kyoka Taira
Alessandro Campara	Francesco Garibotti	Marco Nebuloni	Mayela Stephania Tellez Guzman
Francesca Capicchioni	Sveva Gaudenzi	Bianca Luiza Nica	Pierfilippo Torroa
Michelangelo Caprioli	Virginia Ghiggia	Arianna Nicolardi	Melissa Toska
Sofia Caputo	Alberto Emanuele Giacoboni	Joshua Nicolini	Delfina Valdettaro
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Cecilia Nisa	Ginevra Valdettaro
Claire Cardinaletri	Chiara Giambona	Sabrina Nunziata	Giorgio Valli
Carolina Matilde Carella	Riccardo Giampiccolo	Eduardo Nuzzo	Silvia Vavassori
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Aude Giry	Reiko Oshima	Benedikte Vefling
Giorgia Carrara	Alessandro Giugni	Marianna Ovchintseva	Maria Vittoria Venezia
Alessandro Carri	Cecilia Gorla	Federica Pagnini	Silvia Vergani
Matilde Casadei	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Andrea Pagliara	Federico Niki Vescovi
Sveva Casalini	Pierpaolo Grande	Marianna Palella	Roberta Vicidomini
Michela Cassi	Paola Grandi	Federica Palumbo	Lorenzo Vignati
Rafael Castiglioni	Pietro Grieco	Marco Pangallo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Costanza Catalano	Elena Miriam Guarnieri	Miriam Paolino	Giada Visani
Chiara Cavazza	Martina Guido	Clara Papagno	Costanza Vitale
Sheherazade Cavo	Oksana Hizhovska	Ranieri Parodi	Laura Volpe
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Zixiang Hu	Jaakko Matri Carlo Paso	Anastasiia Vorger
Mattia Chincoli	Cristiano Iandolo	Sofia Aino Isabella Paso	Ai Yamamoto
Beatrice Chini	Laura Inghirami	Margherita Pasini	Andrea Zamparelli
Eugenio Chini	Elena Ingletti	Carola Passi	



**MILANO** per **la SCALA**  
Ente Filantropico

# Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala  
è la casa di chi ama  
e sostiene il Teatro.  
L'occasione unica per vivere  
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,  
incontri di approfondimento,  
visite guidate, mostre, eventi,  
scambi culturali, viaggi.*

**Presidente Onorario**  
Hélène de Prittwitz Zaleski

**Presidente**  
Giuseppe Faina

**Vice Presidente**  
Cecilia Piacitelli Roger

**Consiglieri**  
Carla Bossi Comelli, Maite Carpio Bulgari,  
Laura Colombo Vago, Margot de Mazzeri,  
Aline Foriel-Destezet, Federico Guasti,  
Chiara Lunelli, Matteo Mambretti,  
Dominique Meyer, Francesco Micheli,  
Valeria Mongillo, Alessandro Gerardo Poli,  
Franco Polloni, Paolo Maria Zambelli.

**Segretario Generale**  
Giusy Cirrincione

**Fondazione Milano per la Scala**

Via Clerici 5, 20121 MILANO  
tel. 02.7202.1647  
[fondazione@milanoperlascala.it](mailto:fondazione@milanoperlascala.it)



Iscriviti a  
Milano per la Scala!