

TEATRO ALLA SCALA



Progetto Accademia

LA CENERENTOLA

Gioachino Rossini

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 6 settembre 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE SETTEMBRE 2025

Martedì 9, ore 20
Turno G

Giovedì 11, ore 20
Fuori abbonamento

Sabato 13, ore 20
Fuori abbonamento

Lunedì 15, ore 20
Turno M

Mercoledì 17, ore 20
Turno O

Venerdì 19, ore 20
Fuori abbonamento

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Claudio Toscani
- 9 Il libretto in sintesi
Claudio Toscani
- 11 La musica
Claudio Toscani
- 15 Gioachino Rossini
Marco Mattarozzi
- 23 In video
Laura Cosso

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.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Pochi giorni prima del Natale 1816 Gioachino Rossini e il librettista Jacopo Ferretti, dovendo scrivere un'opera da mettere in scena al Teatro Valle di Roma nell'imminente stagione di carnevale, esaminarono varie possibilità e scelsero infine un soggetto che non avrebbe incontrato ostacoli presso la severa censura papalina.

La storia di Cenerentola (un tema assai antico, presente in racconti egizi, greci e cinesi) sembrava rispondere ai requisiti: era universalmente nota, grazie alla celebre fiaba di Perrault e al racconto di Basile, e si prestava agevolmente a essere drammatizzata. Le fonti dirette, benché non dichiarate, alle quali attinse Ferretti per il suo lavoro furono il libretto di Charles-Guillaume Étienne per *Cendrillon* di Niccolò Isouard (rappresentata all'Opéra-Comique di Parigi il 22 febbraio 1810) e quello di Francesco Fiorini per *Agatina ossia la Virtù ricompensata* di Stefano Pavesi (data alla Scala di Milano nell'aprile del 1814). Rispetto all'antica favola, il libretto di Ferretti elimina ogni elemento magico (in perfetto accordo con l'idiosincrasia dell'opera italiana per il meraviglioso, il soprannaturale, il fiabesco); nella *Cenerentola* di Rossini, perciò, non c'è traccia di fate né di incantesimi, e neppure di scarpette perdute a mezzanotte durante la fuga dal palazzo del principe.

Deciso il soggetto e iniziata immediatamente la stesura del libretto, Rossini procedette rapido nella composizione, secondo il suo solito. Per accelerare ulteriormente i tempi decise di riutilizzare brani dalla precedente *Gazzetta* e dal *Barbiere di Siviglia*, e fece scrivere a un

collaboratore romano, il compositore Luca Agolini, i recitativi, due arie per i personaggi minori Alidoro e Clorinda e un coro all'apertura del II Atto (negli allestimenti odierni questi tre numeri sono spesso eliminati). La sera del 25 gennaio 1817 *La Cenerentola* poteva così essere presentata sulle scene del Valle. L'esito non fu troppo felice: pochi pezzi vennero applauditi, tutti gli altri ignorati o fischiati. Il pubblico era malcontento per gli interpreti e per l'esecuzione, non per la musica di Rossini: l'opera era stata montata in fretta e i cantanti, stando alla testimonianza di Ferretti, arrivarono alla prima paralizzati dalla paura. Ciò non impedì alla *Cenerentola* di diventare presto popolare, tanto che nei primi anni il successo dell'opera fu addirittura superiore a quello del *Barbiere di Siviglia*.

Nella *Cenerentola* convivono diversi generi teatrali e diversi tipi di comicità: opera buffa e dramma serio, *pièce larmoyante* e farsa vi si fondono in un'unità armoniosa e in un equilibrio perfetto. Clorinda e Tisbe, figure aliene da ogni logica, che ricordano due *précieuses ridicules*, sono tipici personaggi del genere buffo; ma già Don Magnifico, l'aristocratico per burla, si sottrae al *cliché* farsesco: nella sua ingenua alterigia, nei suoi vizi e nella sua esuberanza possiede un'umanità tutta sua. Trascende ancor più il genere comico Alidoro, la cui funzione va al di là del semplice *deus ex machina*: la profondità morale ne fa un personaggio manifestamente serio. I due innamorati, poi, sono del tutto estranei alla categoria del comico; la loro sincerità, lo spessore dei sentimenti, la fermezza negli atteggiamenti affettivi sono

Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e presso la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Settecento e dell'Ottocento. Ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l'edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Dal 2018 al 2024 è stato presidente della Società Italiana di Musicologia.

sostanzialmente sconosciuti all'opera buffa. Un'ambiguità di fondo, del resto, caratterizza la stessa protagonista: Angelina non è certo l'eroina smalzata di altre opere comiche rossiniane, ma neppure una delle semplici (e insipide) "ingenue" che si possono incontrare in tante commedie tardo-settecentesche; inclina al sogno (come mostra la sua canzone preferita e ricorrente), ma non le manca il carattere, si ribella all'ingiustizia, protesta contro le vessazioni delle sorelle. Onestà e cuore sincero, in altri termini, non impediscono a Cenerentola d'aver coscienza dei suoi meriti e di rendersi conto della vanagloria di padre e sorelle. Questi tratti sentimentali e realistici, questi accenti di verità commovente, che provano una certa contaminazione con il genere semiserio, sono riflessi in primo luogo dalla musica: dall'ambiguità dei concertati, ad esempio, dove le inflessioni serie di Cenerentola vengono contrapposte alle chiacchiere superficiali degli altri personaggi; oppure dall'incantevole duetto amoroso nel I Atto, dove il turbamento dei personaggi e i loro trasalimenti sono ritratti con finezza psicologica estrema. Si tratta di un melodramma di carattere misto, dunque, oscillante tra l'apologo morale, il *divertissement* raffinato, la fiaba; un melodramma che permette letture molteplici, dalle quali possono scaturire allestimenti molto diversi: se ne possono sottolineare gli aspetti buffi o privilegiare quelli onirici, poetici, immateriali. *La Cenerentola* si regge in equilibrio tra elementi disparati, conciliandoli in un'armonia superiore. Per questo la comicità di quest'opera è singolare: più che dalla satira graffiante delle tradizionali farse

all'italiana, Rossini trae spunto dalla comicità nascosta nelle situazioni e negli atteggiamenti della vita quotidiana; la realtà vi è colta attraverso certi aspetti anormali o paradossali, ed è costantemente filtrata dall'ironia. La dimensione privata, che è il punto di partenza, viene resa pubblica, ingigantita e universalizzata, in perfetto accordo con la convinzione che l'arte debba trasfigurare la realtà e non rappresentarla realisticamente. La musica, per Rossini, è arte ideale e non imitativa: assume perciò in una sfera superiore parole e azioni specifiche, aderendo al dramma in un senso più astratto. Perciò è la musica, nella *Cenerentola*, il vero elemento unificante: mai greve o banale, anche dove il testo è poco significativo, mostra vivacità ritmica, eleganza, grazia e fantasia; alterna frasi melodiche tenere a scoppi vocali virtuosistici, ingigantisce il singolo gesto in situazioni statiche nei finali d'atto, fissa situazioni semplicissime, blocca l'azione in ampi concertati di stupore. Tutto è tradotto in musica pura: per questo l'opera è uno dei più splendidi gioielli di quel classicismo olimpico che l'imminente stagione romantica avrebbe presto reso estraneo alla sensibilità del tempo.



Bellay del.

J. P. Quénot fecit.

Talbot del. Mott.

CENDRILLON

Cendrillon. Litografia su chine collé beige di Charles Motte da un originale di Jean-Antoine Laurent, incisione di François Bellay, Editore J P Quénot, 1825-1829 circa (The British Museum).

Il libretto in sintesi

Claudio Toscani

Atto I

Antica sala terrena nel Castello del Barone.

Don Magnifico, Barone di Monte Fiascone, vive nel suo castello con le figlie Clorinda e Tisbe, viziate e trattate con tutti i riguardi, e la figliastra Angelina (detta Cenerentola), costretta invece ai lavori più umili. Cenerentola si consola intonando la canzone che narra di un Re che partì alla ricerca di una sposa, trovò tre pretendenti e scelse, alla fine, la più innocente e buona. Un mendicante bussa alla porta; mentre Clorinda e Tisbe lo respingono, Cenerentola ha compassione e gli dà qualcosa da mangiare. Giunge un gruppo di Cavalieri, che reca un invito per Don Magnifico e le sue figlie: il principe darà una festa e sceglierà la sua sposa tra le invitate. Clorinda e Tisbe sono prese dalla frenesia; il loro cicaliccio sveglia Don Magnifico, che si alza di cattivo umore e racconta lo strano sogno che stava facendo, sicuro presagio di un'imminente fortuna. Le figlie lo informano dell'invito alla festa: Don Magnifico è certo che tutto ciò confermi il suo sogno. Compare Don Ramiro, il principe, in abito da Scudiero, il travestimento gli è stato suggerito dal suo precettore, il filosofo Alidoro, che ha già compiuto un sopralluogo in casa di Don Magnifico in veste di mendicante. Non appena il principe scorge Cenerentola, se ne innamora subito. Interrogata sulla sua identità, la ragazza, confusa, dà risposte evasive. I Cavalieri introducono Dandini, cameriere del principe, che per ordine del suo signore ne ha indossato i panni: Don Ramiro infatti vuole rimanere in incognito per osservare le intenzioni delle pretendenti. Don Magnifico, Tisbe e Clorinda rendono omaggio a Dandini, che credono il vero principe. Cenerentola chiede il permesso di accompagnare le sorelle a palazzo, ma Don Magnifico le impone di tacere e dice a tutti che è solo una misera serva. Don Ramiro, che assiste alla scena, trattiene a stento la sua indignazione. Alidoro, rimasto solo con Cenerentola, la consola e la

tranquillizza, assicurandole che sarà lui ad accompagnarla alla festa del principe.

Gabinetto nel Casino di Don Ramiro.

Dandini solletica l'amor proprio di Don Magnifico nominandolo Cantiniere del castello; intanto Clorinda e Tisbe cercano di mettersi in buona luce agli occhi del principe, riuscendo solo a mostrare la loro vanità e arroganza. I Cavalieri annunciano l'arrivo a palazzo di una dama elegantissima e velata, che mette tutta la corte in soggezione. Quando si toglie il velo, appare una fanciulla bellissima: è Cenerentola, condotta al ballo da Alidoro. Pur notando la somiglianza, nessuno la riconosce.

Atto II

Gabinetto nel Palazzo di Don Ramiro.

Don Magnifico, Tisbe e Clorinda sono preoccupati per l'apparizione inaspettata della bella dama. Don Magnifico non ha la coscienza tranquilla: per mantenere nel lusso e nell'ozio le due figlie ha sperperato l'eredità di Cenerentola; ora spera di far sposare una delle due al principe per risollevare le sorti del suo casato, e già si vede vivere a corte assediato dai questuanti. Don Ramiro – colpito anch'egli dalla somiglianza tra la bella sconosciuta e quella che crede essere una serva di Don Magnifico – ascolta, non visto, la conversazione fra Dandini e Cenerentola: la fanciulla respinge la richiesta di matrimonio del falso principe, dichiarando di amare il suo Scudiero. Felice, Don Ramiro le svela la sua vera identità e chiede la sua mano. Cenerentola gli dona un braccialetto e pone una condizione: sarà sua se saprà ritrovarla e se non rimarrà deluso della reale condizione. Don Ramiro riprende le sue vesti e parte subito, esultante, alla ricerca dell'amata. Don Magnifico raggiunge ora Dandini, che continua nella finzione e si prende gioco di lui; appresa a poco a poco la verità, Don Magnifico, furibondo, vede svanire i suoi progetti.

Sala terrena con camino in Casa di Don Magnifico.

Rientrata dalla festa, Cenerentola è di nuovo accanto al fuoco e sogna il principe. Il sogno è interrotto dall'arrivo di Don Magnifico e delle sorellastre, che sfogano su di lei la loro irritazione. Scoppia intanto un temporale, a causa del quale la carrozza di Don Ramiro si rovescia proprio davanti alla casa di Don Magnifico. Il principe entra in cerca di riparo. Don Magnifico tenta ancora di ingraziargli una delle due figlie e di far passare Cenerentola per una serva, ma il principe riconosce al polso di Cenerentola un braccialetto simile a quello che ha ricevuto in dono; tra lo stupore generale si fa riconoscere da lei e la indica come la sua futura sposa. Alidoro invita le sorellastre a rassegnarsi: Clorinda cercherà un altro marito e Tisbe chiederà perdono a Cenerentola.

Atrio con festoni di fiori illuminato.

La corte rende omaggio alla nuova principessa. Cenerentola chiede al suo sposo perdono per la sua famiglia: la sua innata bontà le ha fatto dimenticare ogni ingiustizia.

John Everett Millais. *Cinderella*.
Olio su tela, 1881 (Collezione privata).



La musica

Com'è consuetudine, l'apertura del sipario è preceduta da una Sinfonia. Nel caso della *Cenerentola*, la musica non è originale: Rossini la riciclò recuperandola da un'opera scritta qualche mese prima per il Teatro dei Fiorentini di Napoli, *La gazzetta*. La struttura segue il modello tipico delle sinfonie d'opera rossiniane: un'introduzione lenta, nella quale a una minacciosa frase degli archi gravi e dei fagotti ne risponde una dei clarinetti, è seguita da un movimento in forma sonata, dal tempo più veloce e dal carattere vivace.

L'azione prende il via in casa di Don Magnifico, dove l'atmosfera è eccitata e confusa: le figlie Clorinda e Tisbe, vanitose e pettegole, provano dei vestiti in vista della festa imminente. Dopo un'interruzione improvvisa, l'attenzione si focalizza su Angelina, la protagonista: questa intona una cantilena, una melodia cullante dal tono malinconico ("Una volta c'era un re"), che irrita le due sorellastre. Cenerentola reagisce lanciandosi in grandi sbalzi vocali e in un'ardita coloratura, prima di rientrare nel suo ruolo riprendendo la sua mesta cantilena. Con ciò è già perfettamente delineato il carattere del personaggio: Angelina è ragazza buona e remissiva, ma non priva di carattere.

Un'altra interruzione annuncia l'arrivo di Alidoro, vestito da mendicante, che viene malamente scacciato dalle sorellastre. Si innesca un breve quartetto, nel quale la musica, assumendo un moto rotatorio, fa percepire l'immobilità della situazione. L'azione riprende con l'arrivo dei cavalieri, venuti ad annunciare l'arrivo del principe, e il vortice turbinoso della stretta finale, governata dall'iterazione continua di

moduli ritmici che producono l'impressione di un incessante moto generale.

Svegliato dal frastuono, fa ora il suo ingresso Don Magnifico (cavatina "miei rampolli femminini"). Il ruolo del personaggio – che nell'opera canta ben tre arie e partecipa a quasi tutti i pezzi d'insieme – è vario e ricco: se qui risponde alla tipologia farsesca del buffo "caricato", ingrediente immancabile della commedia napoletana, altrove gli sono richieste anche prestazioni vocali tipiche del basso cantante. Le sue rimostranze e il suo racconto ricorrono a tutte le risorse dello stile comico: la sillabazione veloce, le distorsioni caricaturali, gli effetti esagerati e bizzarri. Lo stile poetico è ampolloso, ma tradisce l'origine plebea del personaggio; nel racconto del suo sogno sconclusionato (reso con la tecnica del *parlante*, in cui l'orchestra conduce il discorso e il cantante si limita a declamare sillabicamente le parole), la musica sottolinea l'elemento onirico-fantastico con una particolare strumentazione dei fiati.

Il principe Ramiro, travestito da Scudiero, incontra Cenerentola che canta la sua canzone: scocca la scintilla, l'innamoramento è immediato e reciproco. I due avviano un duetto nel quale i due personaggi, in perfetta simmetria, affidano la loro emozione a una melodia che inizia semplice ("Un soave non so che"), ricordando quella della cantilena di Cenerentola, e si fa via via più ardita. È un canto aggraziato e discreto, che si fa più virtuosistico nella cabaletta del duetto, quando Angelina dà sfogo alla gioia che la invade.

È ora il turno di Dandini, che si presenta nei panni del principe. La sua cavatina, preceduta

da un coro enfatico, è caratterizzata da una musica pomposa, con tanto di squilli d'ottoni e ampia introduzione orchestrale, che corrispondono perfettamente alla finzione del travestimento. Le parole pronunciate da Dandini sono ampollose, il linguaggio esageratamente aulico; ma l'eloquio impacciato, gli spropositi verbali, la comicità delle metafore, le ricadute nello stile musicale buffo con la sua veloce sillabazione ne tradiscono le origini. Dai panni del principe, in altri termini, spunta fuori il servitore. La cavatina, bipartita, inizia con un tempo lento ("Come un'ape nei giorni d'aprile"), seguito da uno veloce, e si trasforma in un concertato quando vi si inseriscono gli altri personaggi in scena.

Il successivo quintetto ("Signor, una parola") riporta Cenerentola al centro dell'azione. È strutturato come un finale d'atto, con un concertato iniziale nel quale tutti i personaggi manifestano la loro posizione, in un crescendo di tensione emotiva di grande efficacia drammatica; la situazione si blocca poi nel tradizionale quadro di stupore ("Nel volto estatico") gravido d'attesa, fino alla stretta liberatoria nella quale emerge, dalla confusione generale, il canto simultaneo dei due innamorati.

Alidoro, rimasto solo sulla scena, intona un'aria sentenziosa ("Vasto teatro è il mondo"), che fu scritta per la prima rappresentazione dell'opera da un collaboratore di Rossini, certo Luca Agolini. Qualche anno dopo Rossini ne scrisse un'altra ("Là del ciel nell'arcano profondo") per una rappresentazione al Teatro Apollo di Roma, più elaborata e vocalmente molto più impegnativa (è quella che oggi viene in genere eseguita).

Inizia poi il Finale I, costruito assemblando una serie di episodi, ciascuno dei quali potrebbe rappresentare un brano musicale a sé. L'esultanza ironica del coro d'apertura ("Conciosiacosacché") prelude a un'aria buffa di Don Magnifico. Il principe chiede poi, in un duettino, un parere sulle due figlie di Don Magnifico a Dandini, che risponde di averle trovate insolenti e vanitose; il giudizio è confermato dal comportamento delle sorellastre, che compaiono in scena trasformando il duetto in quartetto. L'arrivo di un'ospite sconosciuta crea un innalzamento della tensione e provoca un istante di silenzio. Cenerentola si presenta alla festa del principe riccamente vestita e sotto un'altra identità vocale: il suo canto ora abbandona lo stile volutamente spoglio e si lancia nelle arditezze del canto fiorito, esprimendo autorevolezza ed energia. Al disvelamento della dama sconosciuta, lo stupore generale provoca l'arresto dell'azione del largo concertato ("Parlar, pensar vorrei"), nel quale il principe, Cenerentola e Dandini fioriscono a turno la melodia proposta da Clorinda. Nella travolgente stretta conclusiva ("Mi par d'essere sognando"), che prende il via da un unisono di tutte le voci soliste lasciate senza accompagnamento orchestrale, Rossini replica il *crescendo* della Sinfonia.

Alla prima romana, il II Atto si apriva con il coro "Ah, della bella incognita", composto da Agolini; il coro scomparve però molto presto dalla tradizione, e ancora oggi sono rare le occasioni in cui viene eseguito. Si è soliti quindi iniziare l'Atto con il recitativo nel quale Don Magnifico, dopo la festa, scambia le sue

impressioni con le due figlie e si abbandona ai suoi sogni di gloria (“Sia qualunque delle figlie”). Si tratta di una classica aria di catalogo nel più puro stile comico, in cui il personaggio si immagina già suocero del principe, impegnato a respingere schiere di postulanti.

All'intreccio è ora impressa la svolta definitiva: Cenerentola respinge le *avances* di Dandini e conferma di amare lo scudiero, sotto le cui spoglie si cela il principe. Questi conferma la serietà delle sue intenzioni e intona un'aria appassionata (“Sì, ritrovarla io giuro”), nella quale esprime, a turno, l'ardore giovanile, la tenerezza della passione amorosa, l'esultanza di chi vede prossima la sua felicità.

Nel successivo duetto (“Un segreto d'importanza”), Dandini, pur avendo abbandonato il travestimento, prolunga l'equivoco prendendosi gioco di Don Magnifico. Si fa poi ritorno nella casa di quest'ultimo; qui Angelina, che ha riassunto la sua identità, torna a intonare la sua canzone (“Una volta c'era un re”), che tuttavia questa volta sembra esprimere, più che una rassegnata mestizia, la speranza della felicità futura. Al rientro di Don Magnifico e delle sorellastre scoppia un temporale, che l'orchestra descrive dalle prime gocce di pioggia sino allo scatenarsi di lampi e tuoni e alla calma finale. La tempesta ha rovesciato la carrozza del principe, che si presenta in casa di Don Magnifico per chiedere soccorso. La rivelazione della vera identità del personaggio provoca un quadro di stupore (sestetto “Questo è un nodo avviluppato”) e poi una stretta (“Vieni a regnar”) nella quale, giocando su parole onomatopeliche, sulla ripetizione degli stessi fonemi, su

un concatenamento di moduli implacabile e regolare come un meccanismo d'orologeria, Rossini crea un effetto comico semplicemente irresistibile.

Alla prima rappresentazione fu inserita in questo punto un'aria per Clorinda (“Sventurata! mi credea”) del solito Agolini, che oggi viene generalmente tagliata. Il gruppo di scene finali, ad azione ormai conclusa, è destinato a far brillare le capacità vocali della protagonista dell'opera, Cenerentola. Un coro di cavalieri (“Della fortuna instabile”) prepara l'apoteosi finale. Arriva quindi il grande momento di Angelina, che è stata prescelta dal principe *coram populo* e viene “incoronata” anche musicalmente. Perdona il padre e le sorellastre e si abbandona alla gioia, prima con una raffica di colorature, poi con un rondò costituito da un tema (“Non più mesta accanto al foco”, ripreso dal *Barbiere di Siviglia*) e da variazioni sempre più fiorite, in un trionfo di gorgheggi dal grande impegno virtuosistico, espressione della sua gioia dirompente. La metamorfosi dalla fanciulla triste e malinconica alla principessa felice si è definitivamente compiuta.



Gioachino Rossini

Nasce il 29 febbraio 1792 a Pesaro, dove il padre Giuseppe, suonatore di corno e tromba, è giunto alla fine del 1788 da Lugo di Romagna e ha poi sposato la bella figlia di un fornaio, Anna Guidarini, ottimo soprano dilettante. Con l'ingresso delle armate francesi nel febbraio 1797 (prima campagna d'Italia) il "Vivazza" – come viene chiamato – si schiera apertamente dalla loro parte ma, reinsediato il governo pontificio, si vede costretto a fuggire (sarà arrestato a Bologna nel 1799 e, ricondotto a Pesaro, processato e imprigionato); tenta di avviare un'attività di impresario, senza fortuna, mentre Anna fa tesoro delle sue naturali doti vocali e incomincia a esibirsi come soprano in vari teatri e fiere fra Romagna e Marche. Il piccolo Gioachino segue i genitori nel loro girovagare: a Fano, nel carnevale del 1801 (non ha ancora compiuto nove anni), suona in orchestra la viola, mentre la madre canta sul palcoscenico. Dotato di una memoria prodigiosa e di una disarmante facilità nell'apprendere da maestri alquanto provvisori (quel Prinetti bolognese che dormiva sotto i portici e, quando si presentava per la lezione di spinetta, spesso si addormentava), il ragazzo è affidato nel 1802 a un canonico di Lugo, Giuseppe Malerbi: sotto la sua guida, nella sua cospicua e aggiornata biblioteca musicale Gioachino inizia a porre le basi (canto, basso numerato, composizione) della propria formazione. Stabilitasi la famiglia a Bologna, studia privatamente con padre Angelo Tesei, stimato didatta, e nell'aprile 1806 entra al Liceo musicale, da poco fondato, nelle classi di violoncello, pianoforte e, in seguito, contrappunto; quest'ultima con padre Stanislao Mattei, il

celebre e dottissimo erede di padre Martini. Ha intanto cominciato a cantare nelle chiese, in accademie private o in piccoli ruoli a teatro; e proprio le magnifiche qualità vocali gli valgono l'ingresso per acclamazione, nel giugno 1806, all'Accademia Filarmonica. Con la muta della voce, gli impegni come maestro al cembalo, nei teatri delle città vicine, si fanno meno sporadici e giunge l'ora delle prime composizioni: la cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*, presentata come saggio al Liceo nel 1808, due Messe, le *Sinfonie* "al Conventello" e "obbligata a contrabbasso" e le sei *Sonate a quattro*, scritte per l'insolito organico a disposizione (due violini, violoncello e contrabbasso) nella villeggiatura al Conventello, nella campagna intorno a Ravenna, la vasta tenuta dell'amico e mecenate Triossi, contrabbassista dilettante.

A diciotto anni Gioachino, compiuti gli studi di contrappunto, comincia a inserirsi nell'ambiente musicale bolognese: maestro al cembalo al Comunale nel carnevale 1810, prepara e dirige i concerti per l'Accademia dei Concordi, ove presenta fra l'altro *Le stagioni* di Haydn. Riceve la richiesta di scrivere in tutta fretta la musica per una farsa, *La cambiale di matrimonio*, in programma nella stagione in corso al Teatro San Moisè di Venezia, al posto del maestro designato che si è ritirato. Detto fatto; l'opera va in scena il 3 novembre 1810, e il buon esito gli schiude la via per la commissione di un'opera comica a Bologna, *L'equivoco stravagante* (Teatro del Corso, ottobre 1811). Di più: l'impresario veneziano gli offre di musicare un'altra farsa, *L'inganno felice*, e dopo il successo incontrato (8 gennaio 1812) gliene propone

Vincenzo Camuccini. *Gioachino Rossini*. Olio su tela, 1830-35 circa (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

all'istante altre tre. In poco più di un anno il giovane maestro inanella quattro farse per il San Moisè (*La scala di seta* in maggio, *L'occasione fa il ladro* in novembre, *Il signor Bruschino* nel gennaio 1813), cui sono da aggiungere *Ciro in Babilonia*, presentato a Ferrara nella stagione di quaresima, l'opera seria *Demetrio e Polibio*, scritta ancora negli anni bolognesi e portata in scena dalla famiglia Mombelli a Roma (Teatro Valle, 18 maggio) e soprattutto un'opera comica per la Scala di Milano, *La pietra del paragone* (26 settembre), che diviene subito popolarissima e ne fa – con le parole di Stendhal – “il primo personaggio del Paese”: l'apparizione del suo astro sulle scene teatrali è repentina, la sua ascesa irresistibile. Dieci giorni dopo la cattiva accoglienza al *Signor Bruschino*, una nuova opera seria, *Tancredi*, debutta alla Fenice il 6 febbraio 1813: il successo assume in breve i toni del trionfo, dell'esaltazione, come un'ebbrezza leggera si diffonde per l'intera città. Arie e cabalette riecheggiano per le calli, ogni cosa è concessa a questo ventunenne baciato dagli dèi: tutto parla di lui, tutto sembra sorridergli; come scrisse Stendhal, “se Napoleone stesso avesse onorato di sua presenza Venezia, non l'avrebbe distratta da Rossini”. Tre mesi dopo, il fenomeno si rinnova con *L'italiana in Algeri*, accolta con autentico entusiasmo al San Benedetto il 22 maggio: la sua musica galvanizza il pubblico, che improvvisamente non vuole ascoltare altro. Sono trascorsi due anni e mezzo dal fortuito esordio con una farsa al piccolo San Moisè; Rossini è sicuramente la nota nuova e dominante della scena musicale, e le due opere di questo irripetibile 1813 – *Tancredi*

e *L'italiana* – si attestano al principio della sua produzione maggiore nei due filoni fondamentali, serio e comico.

Il nuovo contratto con la Scala prevede appunto due titoli, uno serio e uno comico; ma *Aureliano in Palmira* – che inaugura la più importante stagione d'opera nella capitale del Regno italico – cade tra qualche isolato fischio (26 dicembre 1813) e *Il turco in Italia* è accolto con freddezza (14 agosto 1814): si crede – o si mostra di credere – sia solo una parodia dell'*Italiana*, e un'opera, per dir così, di seconda mano. Quanto poi al *Sigismondo*, che inaugura la stagione successiva alla Fenice (26 dicembre 1814), è un vero e proprio fiasco; qualcosa non funziona più sull'asse Venezia-Milano, l'incantesimo si è rotto. Giunge propizia l'offerta di Domenico Barbaja, il vulcanico impresario dei Reali Teatri napoletani: una grande opera al San Carlo, protagonista una delle colonne della compagnia, il contralto spagnolo Isabella Colbran. Il 4 ottobre 1815 *Elisabetta regina d'Inghilterra* ottiene uno splendido successo presso l'esigente pubblico partenopeo, che inaspettamente trova nel giovane maestro il suo nuovo idolo musicale. Si inaugura quella sera il cosiddetto “periodo napoletano”, periodo aureo nel quale Rossini, direttore musicale e responsabile dell'organizzazione complessiva dei teatri, con una compagnia di canto di primissimo ordine, domina totalmente la scena sul versante serio (solo un titolo comico, *La gazzezza*, nel settembre 1816) con lavori tra i più originali e rifiniti, dai tratti anche fortemente sperimentali. In una superba collana di opere, di soggetto assai differente – da *Otello* (dicembre

1816) ad *Armida* (novembre 1817), dalla “azione tragico-sacra” *Mosè in Egitto* (marzo 1818) a *Ricciardo e Zoraide* (dicembre 1818) e a *Ermione* (marzo 1819), da *La donna del lago* (ottobre 1819) a *Maometto II* (dicembre 1820) – forme e nessi tradizionali sono ripensati (e in qualche caso superati) dall’interno, in una costruzione per blocchi drammatici cui molto contribuisce il nuovo rilievo assegnato ai cori, nonché la vitalità e ricchezza della presenza orchestrale.

Il contratto con Barbaja non prevede l’esclusiva; già alla fine del 1815 Rossini presenta a Roma l’opera semiseria *Torvaldo e Dorliska*, seguita due mesi dopo da *Almaviva ossia L’inutile precauzione*: il proverbiale fiasco al teatro Argentina, il 20 febbraio 1816, si tramuta nelle repliche – con il titolo originario della commedia di Beaumarchais (e dell’opera di Paisiello), *Il barbiere di Siviglia* – in un successo incontenibile, che si propaga in breve ai teatri di tutta Europa, divenendo quasi l’emblema dell’opera comica e del suo autore. Un anno dopo è la volta, sempre a Roma, della *Cenerentola* (Teatro Valle, 25 gennaio 1817); e l’evoluzione, in meno di quattro anni (e in un uomo così giovane), dall’ispirazione propriamente buffa – lo stendhaliano *comique absolu* – dell’*Italiana* al tono quasi da commedia di questo nuovo capolavoro è a dir poco sbalorditiva. C’è spazio ancora per una grande opera semiseria, *La gazza ladra* (alla Scala il 31 maggio 1817) e per un paio di centoni (opere costruite in gran parte con il montaggio di brani preesistenti), *Adelaide di Borgogna* (Roma, dicembre 1817) ed *Eduardo e Cristina* (Venezia, aprile 1819), prima di una nuova opera per la Scala, *Bianca e Falliero* (26 dicembre 1819)

e della semiseria *Matilde di Shabran* (Roma, febbraio 1821): un ritmo compositivo vorticoso, che solo intorno al 1820, con la gestazione insolitamente lunga di *Maometto II*, comincia ad allentarsi un poco. L’ultima opera seria per Napoli, *Zelmira* (febbraio 1822), è subito allestita dalla compagnia del San Carlo a Vienna, dove Barbaja ha assunto l’impresa del Teatro di Porta Carinzia: nell’Europa uscita dalla tempesta rivoluzionaria e napoleonica, e nella siderale distanza dagli ultimi lavori di Beethoven (che Rossini in questa occasione visita), l’esaltazione belcantistica della sua musica trascina e manda in visibilio il pubblico, diventando un fatto estetico e di costume, puntualmente registrato da alcune tra le più affilate menti del tempo, da Leopardi a Hegel.

Con *Semiramide*, rappresentata alla Fenice il 3 febbraio 1823 (giusto dieci anni dopo *Tancredi*), Rossini pone il sigillo alla sua attività italiana: un’opera monumentale, autentica summa del suo ideale “serio”, irrevocabilmente fissato in forme e segni astratti. Poi, in autunno (nel marzo 1822 ha sposato la Colbran, interprete di tutte le sue opere serie a Napoli) prende la via dell’Europa: dapprima a Londra, dove ancora si esibisce come tenore nella cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron* (giugno 1824), quindi stabilmente a Parigi. La rappresentazione del *Viaggio a Reims* al Théâtre Italien, alla presenza del re e della famiglia reale, segna l’acme dei festeggiamenti per l’incoronazione di Carlo X (giugno 1825), ma il confronto con la tradizione teatrale più eletta, da parte del “Premier Compositeur du Roi”, è meditato e graduale: prima il rifacimento di due lavori napoletani,

Le siège de Corinthe (da *Maometto II*; ottobre 1826) e – ben più radicale – *Moïse et Pharaon* (da *Mosè in Egitto*; marzo 1827), quindi un'elegantissima opera comica, *Le Comte Ory* (agosto 1828), infine la nuova opera spasmodicamente attesa. *Guillaume Tell* va in scena il 3 agosto 1829: ottiene un successo solo di stima, almeno sul momento, ma suscita la più alta ammirazione fra compositori e critici; diventerà – per la vastità d'impianto, la ricchezza e complessità dei motivi che vi confluiscono, l'incalcolabile portata storica – una sorta di testo sacro dell'Ottocento musicale, un grandioso *unicum*, da cui molto discende e a cui tutto riconduce. Con *Guillaume Tell*, ormai alla vigilia della battaglia romantica sulle scene francesi, Rossini chiude per sempre l'esperienza teatrale, sua dimensione naturale fin dagli anni dell'infanzia. pubblica nel 1835 una raccolta di ariette e duetti da camera (*Soirées musicales*) e compone, su invito dell'arcidiacono di Madrid, uno *Stabat Mater*, completato ed eseguito con grande successo nel 1842 a Parigi e, diretto da Donizetti, a Bologna. Più tardi, nel suo appartamento parigino o nella nuova villa di Passy, luogo di incontro della società internazionale, propone ai suoi ospiti alcuni dei *Péchés de vieillesse* (“peccati di vecchiaia”), come egli stesso ama definirli: sono brani per lo più pianistici, ma anche per varie formazioni vocali e da camera, riuniti in diversi fascicoli, dai titoli spesso ironici, sempre spiritosi, non destinati alla pubblicazione, bensì al più all'esecuzione in una ristretta cerchia privata. Infine il congedo con la toccante *Petite messe solennelle*, scritta nel 1863 per un organico molto raccolto, quasi

prosciugato (quattro solisti, otto coristi, due pianoforti e armonium) e orchestrata quattro anni dopo (ma solo a evitare che altri vi si provi). Si spegne a Passy il 13 novembre 1868. Suo erede universale è il comune di Pesaro, con l'obbligo di istituire un Liceo musicale; la salma, deposta al Père Lachaise, nel 1887 è tralata in Santa Croce a Firenze.

Gioachino Rossini

Le opere

Demetrio e Polibio

Dramma serio in due atti
di Vincenzina Viganò Mombelli
Roma, Teatro Valle,
18 maggio 1812

La cambiale di matrimonio

Farsa comica in un atto
di Gaetano Rossi
(da *La cambiale di matrimonio*
di Camillo Federici, 1791)
Venezia, Teatro San Moisè,
3 novembre 1810

L'equivoco stravagante

Dramma giocoso in due atti
di Gaetano Gasbarri
Bologna, Teatro del Corso,
26 ottobre 1811

L'inganno felice

Farsa in un atto
di Giuseppe Maria Foppa
Venezia, Teatro San Moisè,
8 gennaio 1812

Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare

Dramma in due atti
di Francesco Aventi
Ferrara, Teatro comunale,
14 marzo 1812

La scala di seta

Farsa comica in un atto
di Giuseppe Maria Foppa
(da *L'échelle de soie*
di Eugène de Planard, 1808)
Venezia, Teatro San Moisè,
9 maggio 1812

La pietra del paragone

Melodramma giocoso in due atti
di Luigi Romanelli
Milano, Teatro alla Scala,
26 settembre 1812

L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia

Burletta in un atto
di Luigi Prividali
(da *Le prétendu par hazard*
di Eugène Scribe, 1810)
Venezia, Teatro San Moisè,
24 novembre 1812

Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo

Farsa giocosa in un atto
di Giuseppe Maria Foppa
(da *La fils par Hasard* di Alissan
de Chazet e E. T. Maurice Oury, 1809)
Venezia, Teatro San Moisè,
27 gennaio 1813

Tancredi

Melodramma eroico
di Gaetano Rossi
(da *Tancredi* di Voltaire, 1760)
Venezia, Teatro La Fenice,
6 febbraio 1813

L'italiana in Algeri

Dramma giocoso in due atti
di Angelo Anelli
Venezia, Teatro San Benedetto,
22 maggio 1813

Aureliano in Palmira

Dramma serio in due atti
di Felice Romani
(da *Zenobia in Palmira*, 1790)
Milano, Teatro alla Scala,
26 dicembre 1813

Il turco in Italia

Dramma buffo in due atti
di Felice Romani
(da *Il turco in Italia*
di Caterino Mazzola, 1788)
Milano, Teatro alla Scala,
14 agosto 1814

Sigismondo

Dramma in due atti
di Giuseppe Maria Foppa
Venezia, Teatro La Fenice,
26 dicembre 1814

Elisabetta, regina d'Inghilterra

Dramma in due atti
di Giovanni Schmidt
(da *I due paggi di Leicester*
di Carlo Federici, 1814)
Napoli, Teatro di San Carlo,
4 ottobre 1815

Torvaldo e Dorliska

Dramma semiserio in due atti
di Cesare Sterbini
(da *Vie et amours du Chevalier de Faubles*
di Jean-Baptiste Louvet, 1790
e da *Lodoiska* di Francesco Gonella, 1796)
Roma, Teatro Valle,
26 dicembre 1815

Almaviva, o sia L'inutile precauzione (Il barbiere di Siviglia)

Dramma comico in due atti
di Cesare Sterbini
(da *Le Barbier de Séville ou La précaution
inutile* di Pierre-Augustin
Caron de Beaumarchais, 1775)
Roma, Teatro Argentina,
20 febbraio 1816

La gazzetta

Dramma in due atti
di Giuseppe Palomba
(da *Il matrimonio per concorso*
di Carlo Goldoni, 1763)
Napoli, Teatro dei Fiorentini,
26 settembre 1816

Otello, ossia Il Moro di Venezia

Dramma in tre atti
di Francesco Berio di Salsa
(da *Otello* di William Shakespeare
nelle traduzioni di Celestino Massucco,
1800 e di Jean-François Ducis, 1792,
e dall'*Otello* di Giovanni Carlo Cosenza)
Napoli, Teatro del Fondo,
4 dicembre 1816

***La Cenerentola,
ossia La bontà in trionfo***

Dramma giocoso in due atti
di Jacopo Ferretti
(da *Cendrillon* di Charles-Guillaume
Étienne, 1810 e da *Agatina, o la virtù
premiata* di Francesco Fiorini, 1814)
Roma, Teatro Valle,
25 gennaio 1817

La gazza ladra

Melodramma in due atti
di Giovanni Gherardini
(da *La pie voleuse* di Théodore
Badouin d'Aubigny e Louis-Charles
Caigniez, 1815)
Milano, Teatro alla Scala,
31 maggio 1817

Armida

Dramma in tre atti
di Giovanni Schmidt
(dalla *Gerusalemme liberata*
di Torquato Tasso, 1575)
Napoli, Teatro di San Carlo,
9 novembre 1817

Adelaide di Borgogna

Dramma in due atti
di Giovanni Schmidt
Roma, Teatro Argentina,
27 dicembre 1817

Mosè in Egitto

Azione tragico-sacra in tre atti
di Andrea Leone Tottola
(da *L'Osiride* di Francesco
Ringhieri, 1760)
Napoli, Teatro di San Carlo,
5 marzo 1818

Adina

Farsa in un atto di Gherardo
Bevilacqua Aldobrandini
(da *Il califo e la schiava*
di Felice Romani, 1819)
(composta nel 1818)
Lisbona, Teatro Reale São Carlos,
22 giugno 1826

Ricciardo e Zoraide

Dramma in due atti
di Francesco Berio di Salsa
(da *Il Ricciardetto*
di Niccolò Forteguerri, 1738)
Napoli, Teatro di San Carlo,
3 dicembre 1818

Ermione

Azione tragica in due atti
di Andrea Leone Tottola
(da *Andromaque* di Jean Racine, 1667)
Napoli, Teatro di San Carlo,
27 marzo 1819

Eduardo e Cristina

Dramma in due atti
di Andrea Leone Tottola
e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini
(da *Odoardo e Cristina*
di Giovanni Schmidt, 1810)
Venezia, Teatro San Benedetto,
24 aprile 1819

La donna del lago

Melodramma in due atti
di Andrea Leone Tottola
(da *The Lady of the Lake*
di Walter Scott, 1810)
Napoli, Teatro di San Carlo,
24 ottobre 1819

***Bianca e Falliero,
o sia Il consiglio dei Tre***

Melodramma in due atti
di Felice Romani
(da *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens*
di Antoine-Vincent Arnault, 1798)
Milano, Teatro alla Scala,
26 dicembre 1819

Maometto secondo

Dramma in due atti
di Cesare della Valle
(da *Anna Erizo* di Cesare della Valle, 1820)
Napoli, Teatro di San Carlo,
3 dicembre 1820

Matilde di Shabran,

o sia Bellezza e cuor di ferro

Melodramma giocoso in due atti
di Jacopo Ferretti (da *Euphrosine
et Coradin, ou Le tyran corrigé*
di François-Benoît-Henri Hoffman,
1790, da *Mathilde* di Jacques-Marie
Boutet detto Monvel, 1799 e da *Il trionfo
delle belle* di Gaetano Rossi, 1809)
Roma, Teatro Apollo,
24 febbraio 1821

Zelmira

Dramma in due atti
di Andrea Leone Tottola
(da *Zelmire* di Dormont de Belloy, 1762)
Napoli, Teatro di San Carlo,
16 febbraio 1822

Semiramide

Melodramma tragico in due atti
di Gaetano Rossi
(da *Sémiramis* di Voltaire, 1748)
Venezia, Teatro La Fenice,
3 febbraio 1823

***Il viaggio a Reims,
ossia L'albergo del Giglio d'oro***

Dramma giocoso in un atto
di Luigi Balocchi
Parigi, Théâtre des Italiens,
19 giugno 1825

Ivanboé

Opéra in tre atti di Emile Deschamps
e Gabriel-Gustave de Wally
(da *Ivanhoe* di Walter Scott)
Parigi, Odéon, 15 settembre 1826

Le siège de Corinthe

Tragédie lyrique in tre atti
di Luigi Balocchi e Alexandre Soumet
(dal *Maometto secondo*
di Cesare della Valle)
Parigi, Opéra (Académie Royale
de Musique), 9 ottobre 1826

Moïse et Pharaon,

ou Le passage de la Mer Rouge

Opéra in quattro atti
di Luigi Balocchi e Étienne de Jouy
(dal *Mosè in Egitto*
di Andrea Leone Tottola)
Parigi, Opéra (Académie Royale
de Musique), 26 marzo 1827

Le Comte Ory

Opéra in due atti di Eugène Scribe
e Charles-Gaspard Delestre-Poirson
(dall'omonimo *vaudeville*
degli stessi autori, 1816)
Parigi, Opéra (Académie Royale
de Musique), 20 agosto 1828

Guillaume Tell

Opéra in quattro atti
di Étienne de Jouy
e Hippolyte-Louis-Florent Bis
(dall'omonimo dramma di Friedrich
Schiller, 1804 e dall'omonimo
poema in prosa di Florian, 1805)
Parigi, Opéra (Académie Royale
de Musique), 3 agosto 1829

Robert Bruce

Opéra in tre atti di Alphonse Royer
e Gustave Vaéz
(pasticcio di Abraham-Louis
Niedermeyer con musica, approvazione
e collaborazione di Rossini)
Parigi, Opéra, 30 dicembre 1846



FOTOGRAFIE DI Erio Piccagliani

Teresa Berganza interprete di Cenerentola alla Scala nel 1973: in camerino e con Claudio Abbado.

In video

La videografia della *Cenerentola* è inaugurata da un'edizione storica: la leggendaria produzione firmata da Claudio Abbado e Jean-Pierre Ponnelle, nata nel 1971 per il Maggio Fiorentino con la grande Teresa Berganza nei panni della protagonista, approdata due anni dopo alla Scala col meraviglioso cast formato da Lucia Valentini Terrani, Paolo Montarsolo, Enzo Dara, Luigi Alva e, da allora, divenuta scaligera per una sorta di appropriazione, tanto il teatro continuò a riproporla, come fa tutt'ora, dopo averla lasciata viaggiare in ogni angolo del mondo.

Complici alcuni interpreti soprannominati, sono proprio i nomi di Abbado e Ponnelle a dare il via alla *Rossini Renaissance*; e se il tutto iniziò nel 1970 con la rivelazione del *Barbiere di Siviglia* presentato nella revisione critica di Alberto Zedda, quella stessa intesa tra direttore e regista raggiunge in *Cenerentola* vertici ineguagliati. Lo dimostra l'unico video commerciale esistente, pur registrato assai dopo, nel 1981, in un teatro di posa e con un cast in gran parte mutato, dove intorno a un'impeccabile Frederica von Stade e a un Francisco Araiza (Ramiro) in gran forma, ruotano l'irresistibile teatralità di Paolo Montarsolo (Don Magnifico) e di Claudio Desderi (Dandini). E qui, la direzione di Abbado è quel capolavoro che conosciamo, fatto di intelligenza, fascino, ironia distillati goccia a goccia, grazie alla fantastica orchestra scaligera, per poi generare turbini di vertigine a loro volta alimentati dallo spettacolo di Ponnelle: sicuramente il migliore della sua celebre trilogia, anche perché capace di focalizzare quella cifra surreale che è poi l'essenza del comico rossiniano. Esempio da manuale è

il sestetto "Quest'è un nodo avviluppato", con le entrate a canone delle voci tradotte nel progressivo intrecciarsi dei corpi, infine paralizzanti entro il groviglio di braccia che li inchioda, e l'effetto del controluce che riduce i personaggi a neri profili: quasi la loro mente viaggiasse lontano e sulla scena restasse solo il loro involucro fisico. Il tema della perdita di sé (stupore, ebbrezza, spaesamento) raggiunge qui l'apoteosi.¹ Un'altra produzione ormai storica è la *Cenerentola* firmata da Luca Ronconi nel 1998 per il Rossini Opera Festival, la cui ripresa è fortunatamente documentata da un filmato televisivo (Rai5) che immortalava l'ottima, musicatissima Sonia Ganassi e un Juan Diego Flórez da poco in carriera ma già con lo spolvero da fuoriclasse. Qui diretto da Carlo Rizzi e ripreso in numerose occasioni, l'allestimento sfrutta due componenti fondamentali della poetica ronconiana: la decontestualizzazione e il macchinismo scenico. Sullo sfondo di una cornice metropolitana e novecentesca, la parabola della protagonista da serva a regina è metaforizzata dalla "scultura" fatta di mobili, divani, suppellettili accatastati su più livelli intorno a un gigantesco camino, pronta a sollevarsi in aria per lasciare emergere il palazzo principesco. C'è tutta la fiaba rossiniana in questo uso astratto degli elementi realistici, mentre il tono surreale è risolto nella spettacolarità dei cambi di scena: veri e propri *coups de théâtre*.²

Prima e dopo la produzione del ROF, le edizioni di *Cenerentola* si legano al carisma dell'interprete prescelto. A cominciare dalla diva per eccellenza, Cecilia Bartoli, il cui amore per la partitura rossiniana è testimoniato fin dal

lontano 1995, quando, circondata da un cast eccellente (Enzo Dara, Alessandro Corbelli, Raúl Giménez, Michele Pertusi) e sotto la guida di un rossiniano doc quale Bruno Campanella, lasciava a bocca aperta per una resa funambolica delle agilità che pur nulla toglieva alla creazione di un personaggio ricco di sfumature.³

Edizione tutt'ora imperdibile, questa della Bartoli, cui solo a distanza di tempo si è aggiunta l'ormai famosa *Cenerentola* di Barcellona, dove entrano in simbiosi due interpretazioni strepitose: quella di Joyce DiDonato (un'Angelina che, dalla mestizia iniziale, circondata come è dai "topoloni" che fanno da servi di scena, sfodera il piglio quasi imperioso di una coloratura sgranatissima) e di Juan Diego Flórez, il cui di Ramiro è qui un capolavoro di duttilità, lucentezza e fascino fiabesco.⁴

Prima di divenire la Carmen di riferimento e poi interpretare Eboli o Amneris, all'inizio della sua meravigliosa carriera Elina Garanča compì passi soprattutto mozartiani, ma anche rossiniani. Lo testimonia, oltretutto il debutto al Metropolitan nel ruolo di Rosina, la produzione di una *Cenerentola* sempre al Met, ben diretta da Maurizio Benini, che la vede protagonista accanto a un baluardo del teatro comico italiano come Alessandro Corbelli (Don Magnifico tutt'ora senza pari). Prima di planare a New York, lo spettacolo di Cesare Lievi aveva debuttato a Zurigo, nel 1994, con una Cecilia Bartoli che l'ha ancora recentemente rispolverato. Spettacolo di lungo corso, quindi, favolistico, nutrito di colori alla Magritte, concluso con una gigantesca torta nuziale che occupa tutta la scena.

Tutt'altra cosa dal surrealismo fantasmagorico della *Cenerentola* concepita da Stefan Herheim (riproposta a Madrid nel 2021 con la direzione esperta di Riccardo Frizza), dove un'addetta alle pulizie in teatro – la commovente, bravissima Karine Desayes – entra nel turbine di un sogno fatto di luci, colori, invenzioni attoriali per uscirne solo alla fine, quando tutto scompare lasciandola sola, nel vuoto della scena. Ma tutt'altra cosa anche dalla rivisitazione in chiave grottesca, perfidamente noir, che Emma Dante fa della favola rossiniana. La produzione nasce Roma nel 2016 con la direzione di Alejo Pérez e un ottimo cast, dove Corbelli trova un degno contraltare nell'ottimo Dandini di Vito Priante, Juan Francisco Gatell è un Ramiro elegante e dalla vocalità appropriata, mentre Serena Malfi possiede tutte le doti della protagonista. Dello spettacolo di Dante colpiscono i costumi ispirati al surrealismo pop di Ray Caesar (tra il fiabesco e l'inquietante) e il palcoscenico trasformato in un congegno ad orologeria, gremito di sosia meccanici con tanto di chiavetta sulla schiena: le bambole/automa dedite alle faccende domestiche, i "bamboli" sempre al seguito di Ramiro. Angelina tiranneggiata come non mai, il matrimonio come unica via d'uscita per una fanciulla (formidabile il gruppo di aspiranti spose munite di mitragliatrici per freddare la bella incognita e, fallita la missione-matrimonio, destinate al suicidio collettivo), il lieto fine in cui Don Ramiro e le sorellastre sono trasformati in automi, quegli stessi che hanno mostrato di essere più umani dei personaggi in carne ed ossa.⁵

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. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino / Pinerolo.

1. DG – 1981: Frederica von Stade (Angelina), Francisco Araiza (Don Ramiro), Paolo Montarsolo (Don Magnifico), Claudio Desderi (Dandini), Paul Plishka (Alidoro), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione Claudio Abbado, regia Jean-Pierre Ponnelle.
2. Pesaro 2000 (on line), con Roberto de Candia (Dandini) e Bruno Praticò (Don Magnifico). Oltre che al ROF, Sonia Ganassi è stata protagonista di numerose *Cenerentola* tra cui ricordiamo la felicissima ripresa scaligera dello spettacolo di Ponnelle diretto da Bruno Campanella nel 2005 e ripreso dalla Rai, sempre accanto a Flórez e a nomi quali Alessandro Corbelli (Dandini), Simone Alaimo (Don Magnifico) e Michele Pertusi (Alidoro) e la produzione al Carlo Felice di Genova nel 2006, diretta da Renato Palumbo con la regia di Paul Curran, che vede un irresistibile Alfonso Antoniozzi nel ruolo di Don Magnifico (ARTHAUS – 2006 – con i bravi Marco Vinco [Dandini] e Antonino Siragusa [Ramiro]).
3. DECCA – 1995: Cecilia Bartoli (Angelina), Raúl Giménez (Don Ramiro), Enzo Dara (Don Magnifico), Alessandro Corbelli (Dandini), Michele Pertusi (Alidoro), coro Grand Opera di Houston, orchestra Houston Symphony, direzione Bruno Campanella, regia Roberto De Simone.
4. DECCA – 2008: Joyce DiDonato (Angelina), Juan Diego Flórez (Don Ramiro), Bruno de Simone (Don Magnifico), David Menéndez (Dandini), Simon Orfila (Alidoro), Orchestra e Coro del Gran Teatre del Liceu, direzione Patrick Summers, regia Joan Font (Comediants).
5. CMAJOR – 2019: Serena Malfi (Angelina), Juan Francisco Gatell (Don Ramiro), Alessandro Corbelli (Don Magnifico), Vito Priante (Dandini), Ugo Guagliardo (Alidoro), Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma, direzione Alejo Pérez, regia Emma Dante.

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

Davide Parolin

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 2025, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 12 maggio 2025

Lia Aassve	Francesco Di Bono	Marianna Palella
Edward Abrudan	Luca Donato	Clara Papagno
Antonio Alessandri	Elisabetta Donato Ugdulena	Jaakko Matti Carlo Paso
Eduardo Elia Amore	Julius Ertle	Sofia Aino Isabella Paso
Jordan Nicholas Leon Aron	Francesco Fabi Morelli	Margherita Pasini
Marco Antonio Ayala Carillo	Stefano Faggiano	Giovanni Pellegrini
Marianna Bacile di Castiglione	Alice Falchero Piras	Massimo Petternella
Fiorenza Badila Costantini	Clara Ferlenghi	Alice Pignatelli
Inès Baouindi	Andrea Dario Ferrari	Massimo Pilloni
Marilù Bartolini	Elisa Foppa Uberti	Henrique Pina Almeida Da Silva
Silvia Bazzi	Leon Frantzen	Lavinia Pizzetti
Alessandro Bellini	Cecilia Garattoni	Davide Pozzi
Anastasiia Bereznaia	Maria Isabella Garbelotto	Gabriella Pozzi
Zara Boatto	Francesco Garibotti	Anastasiya Pryshlyak
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Virginia Ghiggia	Umberto Bonaventura Procchio Zamboni
Emma Bonetti	Riccardo Giampiccolo	Chanda Henerriettah Pule
Elena Bonini	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Licia Rigo
Camilla Bruché	Francesca Giannotti	Margherita Rizzi Brignoli
Giulia Isabel Brusa	Mario Giardini	Maria Rodriguez Alvarez
Lucrezia Butti	Alessio Giordano	Marie Adeline Roger
Alessandro Campara	Giulia Giorgini	Giulia Rossi
Francesca Capicchioni	Irene Maria Giussani	Eugenio Rubera
Claire Cardinaletti	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Elena Ruzzier
Elisabetta Carità	Davide Grassi	Marco Enrico Sacchi Lodispoto
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Zixiang Hu	Tatiana Samoshkina
Rafael Castiglioni	Margaux Introna	Olimpia Santella
Elena Castoldi	George Stefan Ivan	Elena Santoni
Alexander Cerato	Gabriella Jacoel	Antonio Lorenzo Sartori
Shan Yen Chen	Vittoria Jacoel	Salvatore Scaletta
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Sarah Scandurra
Ludovica Cianella	Fanny Kihlgren	Olivia Sintes Gonzales
Josipa Cirkveni	Rosa Veronica Locatelli	Guglielmo Spalletti
Carolina Citterio	Costantino Lodolo D'Oria	Giovanna Spanò
Matteo Colacelli	Maria Lodolo D'Oria	Carolina Spingardi
Diana Colangelo	Arianna Lorusso	Alexis Raul Stathakis
Matteo Colleoni	Lifang Luo	Luca Stefanelli
Federica Collura	Ling Luo	Giuseppe Stillitano
Chiara Colombo	Lucrezia Luxardo	Gloria Tonello
Sofia Maria Colombo	Stefano Madonna	Melissa Toska
Alice Conti	Andrea Magistrelli	Maddalena Trevisan Volta
Andrea Cortellari	Irene Malusà	Delfina Valdettero
Ginevra Costantini Negri	Yasaman Mansourypour	Ginevra Valdettero
Matteo Mario Cesare Costanzo	Alexia Margulies	Giorgio Valli
Gianmaria Cristina	Antonio Milutin Marullo	Maria Bianca Valussi Shaughnessy
Alessandro Cunegatti	Ferdinando Marrazza	Benedikte Vefling
Costanza Da Schio	Simone Mastropaolo	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Agustina Mazzioti Irigoyen	Ginevra Nicole Vos
Federico De Antoni	Carla Maria Monastra	Yumin Yang
Isaure De Cuyper	Alessio Moretti	Yong Yang
Francesco De Solda	Isabel Nemeç	Manuela Zambbarieri
Ippolita Del Bono Venezia	Joshua Nicolini	Andrea Zamparelli
Federico Della Rocca	Maxim Nikonov	
Chiara Deriu	Alona Nikotina	
Antonio Dilella	Sofia Omati Corbellini	
Benedetta Dimaglie	Margherita Pagnini	

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

Dal 1991 Milano per la Scala riunisce gli appassionati di opera, balletto e concerti che desiderano sostenere il Teatro alla Scala e vivere esclusive esperienze culturali.

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. 02.7202.1697
fondazione@milanoperlascale.it



scopri di più

