

TEATRO ALLA SCALA



EVGENIJ ONEGIN

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 19 febbraio 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE FEBBRAIO 2025

Sabato 22, ore 20
Turno N

REPLICHE MARZO 2025

Domenica 2, ore 20
Turno B

Mercoledì 5, ore 20
Turno A

Sabato 8, ore 20
Turno C

Martedì 11, ore 20
Turno D

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 9 Il libretto in sintesi
Emilio Sala
- 11 La musica
Franco Pulcini
- 15 Pëtr Il'ič Čajkovskij
Vincenzina Caterina Ottomano
- 19 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 Franco Pulcini.

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



SEA
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

La genesi dell'opera

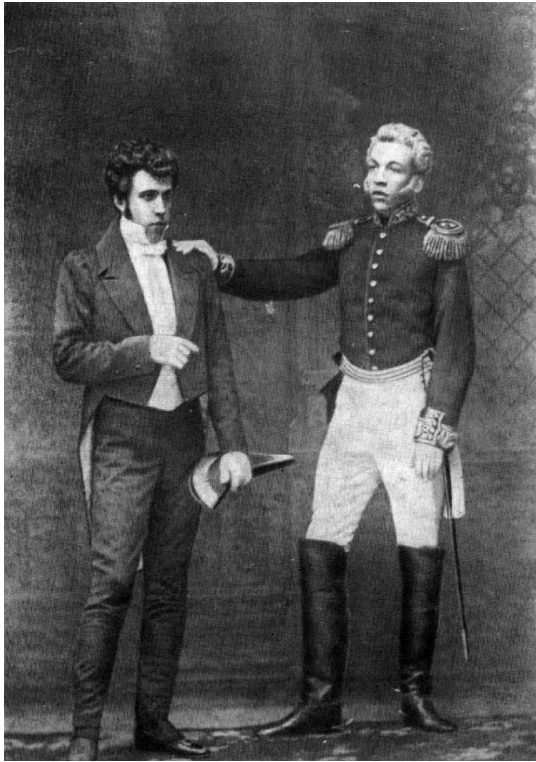
Grazie alla ricca corrispondenza čajkovskiana, possiamo seguire passo dopo passo la gestazione di *Evgenij Onegin*, un soggetto che venne accolto dal compositore quasi casualmente, per un suggerimento della cantante Elizaveta Lavrovskaja. Dopo un primo momento di perplessità, Čajkovskij divorò il romanzo in versi di Puškin e decise di trasformarlo in una serie di "scene liriche". Egli si dichiara a più riprese posseduto da tale opera e dall'immagine di Tat'jana. La mancanza di grandi effetti spettacolari non solo non sembra spaventarlo ma diventa una precisa scelta di poetica su cui vale la pena di soffermarsi. Nel dicembre 1877, Čajkovskij spiega a Karl Albrecht, ispettore della musica dei teatri imperiali, le sue esigenze per la rappresentazione dell'opera. Per prima cosa, egli non vuole dei cantanti vocalmente iperdotati, ma ben preparati e dunque bene "in parte"; seconda cosa, dei cantanti-attori che sappiano recitare semplicemente, senza enfasi, ma che sappiano recitare bene; terzo, una messinscena senza lusso ma che corrisponda rigorosamente all'epoca in cui si svolge la vicenda: gli anni Venti dell'Ottocento; quarto, «i cori non devono essere un gregge di pecore come avviene sulle scene imperiali, ma degli esseri umani che prendono parte all'azione»; quinto, il direttore non dovrà essere «né una macchina, né un musicista alla Napravnik [direttore d'orchestra del Mariinskij di San Pietroburgo], il cui solo cruccio è che si esegua un Do e non un Do diesis». E conclude con un'affermazione rivelatrice che ci consente di penetrare la natura profonda dell'opera: «Per nulla al mondo consiglieri *Onegin* ai direttori dei teatri imperiali

di San Pietroburgo e di Mosca. Se non potrò farlo rappresentare al Conservatorio, allora non lo darò da nessuna parte». Certo, dopo l'esordio al Conservatorio, l'*Onegin* entrò nel repertorio tanto del Mariinskij di Pietroburgo (più volte diretto dallo stesso Napravnik) quanto del Bol'šoj di Mosca, ma la dimensione intimista e antispettacolare (e antimelodrammatica) dell'opera venne man mano riconosciuta come la vera anima di un capolavoro che si contrappone al modello del *grand opéra* internazionale. Interessante notare come, per Čajkovskij, quest'ultimo fosse alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento incarnato dall'acclamatissima *Aida* verdiana. A chi lo metteva in guardia sulla natura troppo poco teatrale del suo lavoro, l'autore di *Onegin* rispondeva: «Ma a che servono questi effetti? [...] io vorrei lavorare su opere in cui vi siano creature simili a me, che provano emozioni da me provate, a me comprensibili. Non so quello che può aver provato una principessa egizia, o un faraone, o qualche nubiano infuriato». E ribadendo questa estetica dell'intimismo e della semplicità in opposizione al *kolossal grandopéristico*, egli dichiara di aver «bisogno di soggetti in cui non vi siano imperatori, imperatrici, sommosse popolari, battaglie o marce, e di tutti quegli attributi che compongono il *grand opéra*». Non a caso il luogo più amato e celebrato dell'intera opera è la meravigliosa "scena della lettera", che si svolge tutta nel mondo interiore di Tat'jana. In un tempo tutto psicologico e sospeso. A proposito di Tat'jana, va detto che, diversamente da quanto accade in Puškin, è soprattutto la sua figura che campeggia nell'opera di Čajkovskij.

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

Quest'ultima si apre con un preludio monotematico tutto incentrato su quello che diventerà il "motivo di Tat'jana", un motivo discendente e malinconicamente cromatico che ritorna costantemente nella prima parte dell'opera. Dopo la metamorfosi (reale o apparente?) di Tat'jana in seguito al duello e all'assurda morte di Lenskij, cui succederà il suo matrimonio col principe Gremin, ritroviamo tale motivo all'inizio della scena finale, quella dell'addio definitivo a Onegin: sotto la maschera della principessa disinvolta e altera batte ancora il cuore della ragazza innamorata ("Come se fossi tornata quella bambina e nulla ci avesse mai separati"). Ma ogni possibilità di appagamento sentimentale sembra negata in un'opera che fa dell'amore un oggetto impossibile o perduto. L'ultimo grido di Tat'jana ("Addio, per sempre!") sulla nota più acuta della sua tessitura (Si) è tanto una rinuncia quanto un autoriconoscimento: come sua madre, che nella prima scena dell'opera rievoca con la *njanja*, la vecchia nutrice di casa, il suo adolescenziale sacrificio d'amore, anche Tat'jana accetta di entrare nell'età adulta ascoltando la voce dell'abitudine, "donata dal cielo" (come dicono a più riprese la madre e la *njanja*) grazie alla quale tutto il resto diventa nostalgia. L'opera di Čajkovskij, a differenza del romanzo di Puškin, dovrebbe intitolarsi *Tat'jana*.

Alcuni degli interpreti della prima rappresentazione di *Evgenij Onegin* al Teatro Malyj di Mosca del 17/29 marzo 1879. Sergeij Gilyev e Vasilij Makhhalov rispettivamente nel ruolo di Onegin e del Principe Gremin, e Mar'ja Klimentova-Muromtseva interprete di Tat'jana.



Il libretto in sintesi

Emilio Sala

Atto I

Giardino nella tenuta dei Larin.

La ricca vedova Larin, aiutata dalla *njanja* Filipp'evna, la vecchia nutrice di casa, prepara marmellate e rievoca i tempi della giovinezza. Contemporaneamente si sentono le voci delle sue figlie Ol'ga e Tat'jana che cantano dentro la dimora. Sopraggiunge un gruppo di contadini a festeggiare la fine del raccolto. Attratte dai canti e dalle danze popolari, Tat'jana e Ol'ga escono di casa. La prima ha un libro in mano ed è immersa nei suoi sogni malinconici; la seconda, sorridente e spensierata, dichiara tutta la sua voglia di vivere. Escono i contadini ed entra il poeta Lenskij, fidanzato di Ol'ga, in compagnia di un suo amico giunto da Pietroburgo: Evgenij Onegin. Mentre Lenskij esprime in modo appassionato il suo amore per Ol'ga, Tat'jana appare turbata e colpita da Onegin. È l'ora di cena e tutti si dirigono verso casa.

Camera di Tat'jana.

Prima di andare a letto, Tat'jana chiede alla *njanja* di raccontarle del suo matrimonio; poi le confessa di essere innamorata. Rimasta sola, scrive a Onegin una lunga lettera d'amore in cui mette in gioco tutta se stessa. È ormai l'alba. La *njanja*, giunta per svegliarla, riceve da Tat'jana la lettera da far recapitare a Onegin.

Un angolo del giardino dei Larin.

Sullo sfondo di un coro di contadine entra Tat'jana in preda all'ansia e all'agitazione. Viene raggiunta finalmente da Onegin che si rivolge

a lei con calma e quasi con freddezza: il matrimonio e la vita familiare non fanno per lui. Mentre in lontananza si sente ancora il coro di contadine, Onegin offre il braccio a Tat'jana che esce di scena umiliata e silenziosa.

Atto II

Il salone in casa dei Larin.

È l'onomastico di Tat'jana e in casa Larin si festeggia con un ballo fastoso. La mondanità di provincia e i pettegolezzi sul suo conto irritano Onegin: per vendicarsi di Lenskij che l'aveva convinto a venire alla festa, egli incomincia a corteggiare Ol'ga. Di fronte alle proteste di Lenskij, Ol'ga gioca a ingelosire il fidanzato. A questo punto, Monsieur Triquet, un vecchio precettore francese, canta alcuni *couplets* in onore di Tat'jana. Ma il ballo ricomincia e Onegin danza ancora una volta con Ol'ga. Lenskij, al colmo dell'exasperazione, sfida a duello l'amico.

Sulle sponde d'un ruscello.

È l'alba. Lenskij sta aspettando il suo avversario in compagnia del testimone. Presagendo la morte imminente, rievoca la sua vita passata col pensiero sempre rivolto all'amata Ol'ga. Arriva Onegin accompagnato, invece che da un testimone, dal suo cameriere. I due rivali ripensano alla trascorsa amicizia ma non è più possibile evitare il duello. Dopo i passi di rito, Onegin spara per primo. Lenskij cade colpito a morte.

Atto III

Sala in una ricca dimora di Pietroburgo.

Circa due anni dopo, nel salone di un palazzo pietroburghese, si sta svolgendo un'elegante festa da ballo. Anche Onegin è tra gli invitati, appartato e afflitto, appena tornato a Pietroburgo dopo una lunga assenza. Fa il suo ingresso il principe Gremin con Tat'jana, che nel frattempo è diventata sua moglie. Onegin quasi non la riconosce nelle nuove vesti di elegante dama del bel mondo. Poi apprende dal principe, suo vecchio amico, del loro matrimonio e della felicità che l'arrivo di Tat'jana ha portato nella sua vita. Dopo un breve saluto al suo antico amore, Tat'jana chiede di ritirarsi. Onegin scopre di essere perduto innamorato di lei.

Salotto nel palazzo del principe Gremin.

Profondamente turbata, Tat'jana legge una lettera di Onegin. L'antica fiamma sembra ridestarsi in lei più viva che mai. Entra Onegin che si getta ai suoi piedi. Tat'jana gli ricorda il freddo rifiuto col quale egli aveva risposto alla sua lettera appassionata, ma non può nascondergli il suo sentimento. Onegin cerca allora di convincerla a fuggire, ma Tat'jana trova la forza di rinunciare a lui in nome della fedeltà al marito e gli dà un ultimo e definitivo addio.



La prima rappresentazione di *Evgenij Onegin* al Teatro Malyj di Mosca del 17/29 marzo 1879. La scena della sfida a duello durante la festa nel II Atto.

La musica

Pur non essendovi *Leitmotive* di tipo wagneriano, in *Evgenij Onegin* si ascoltano alcuni temi ricorrenti nel corso dell'opera. Ad esempio quello del preludio: una musica che parla dell'insorgere dell'amore di Tat'jana che si ripete nella scena precedente all'aria di Ol'ga, quando accusa la sorella di essere troppo sognatrice, nella chiusa del primo quadro del I Atto e nel successivo duetto tra Tat'jana e la nutrice Filipp'evna. Un altro dei più evidenti ritorni tematici è quello dello slancio amoroso di Tat'jana, nel corso della "scena della lettera", che passa a Onegin nell'ultimo atto, quando anche in lui scatta l'infatuazione amorosa.

L'uso della tonalità è in Čajkovskij piuttosto tradizionale, anche se la pienezza armonica e la sensualità del suono che scaturiscono dalla sua pagina non sono certo comuni a musicisti minori. Spicca una variegata mobilità armonica, anche se al servizio di un romanticismo semplificato. L'armonia sposa contegno e raffinata eleganza. Per cogliere la differenza che sussiste fra il romanticismo dell'alto Ottocento e quello imborghesito di Čajkovskij basta osservare come Liszt sviluppa la sua *Vallée d'Obermann* (1835-36) (n. 6 delle *Années de pèlerinage. Première Année, Suisse*) in confronto all'aria di Lenskij durante l'attesa del duello, il cui tema è pressoché uguale: probabilmente un plagio inconscio. La crescita d'intensità realizzata da Liszt e la sua sete d'originalità sono ben distanti dal tiepido languore di Čajkovskij, divenuto squisitezza da salotto. Qui e altrove, tra ripetizioni strofiche e "da capo", si scorgono accompagnamenti da esercizio pianistico per ragazze di buona famiglia. Musica d'uso, temi popolari

e altri cenni a precisi linguaggi musicali con chiari riferimenti sociologici vengono alternati, in *Evgenij Onegin*, con evidente intento drammatico. Nell'opera, l'atmosfera naturalistica iniziale viene via via ammorzata da snobismi cittadini. L'opera scivola, per così dire, dalla campagna alla città, anche musicalmente. Temi popolari russi non sono solo inseriti nei cori *en plein air* del I Atto, ma invadono anche il duetto tra Tat'jana e la nutrice Filipp'evna, e persino la scena della lettera. La musica popolare parla della freschezza di Tat'jana, che al mattino ascolta la zampogna di un pastore: mentre quelle "alla moda" (valzer, scozzese, mazurca, polka) sono piuttosto relative al territorio di Onegin, uomo delle feste e degli atteggiamenti falsi. Nell'opera è altresì presente il tono occidentale settecentesco nei *couplets* del preettore francese Triquet. (Viene in mente un celebre e significativo aneddoto, secondo il quale Čajkovskij bambino, affidato alle cure della governante francofona Fanny Dürbach, avrebbe coperto di baci le parti della carta geografica su cui si estendeva la Russia, sputando viceversa sul resto dell'Europa, dopo aver riparato la Francia con una mano.)

Lo spirito di danza tipico della musica di Čajkovskij, autore di grandi balletti, si sente anche in altre zone della partitura, come ad esempio nella seconda sezione del primo coro. A proposito delle accuse mosse da Janáček a Čajkovskij sull'uniformità ritmica dello stile canoro, sarà necessario fare una precisazione. Le osservazioni di Janáček si riferiscono alle ricerche da lui compiute sul linguaggio parlato. In effetti gli accenti in *Onegin*, ad esempio nei

Franco Pulcini (1952), nato a Torino, vi si è laureato sotto la guida di Massimo Mila e Giorgio Pestelli. Dal 1979 al 2017 ha insegnato Storia della musica presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, città in cui vive. Ha curato numerosi documentari sull'opera e la musica per la rete televisiva Classica di Sky. È stato direttore editoriale del Teatro alla Scala dal 2005 al 2021. Ha collaborato come pubblicista e conferenziere con diversi editori, riviste e fondazioni liriche. È noto per il suo apporto alla conoscenza della musica slava, soprattutto con le monografie *Šostakovič* (1988, nuova ed. 2021), *Janáček. Vita, Opere, Scritti* (1993, 2014, programmata una nuova edizione). Oltre all'attività di musicologo, svolge anche quella di scrittore. Attualmente insegna Storia della musica alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi e all'Accademia Teatro alla Scala.

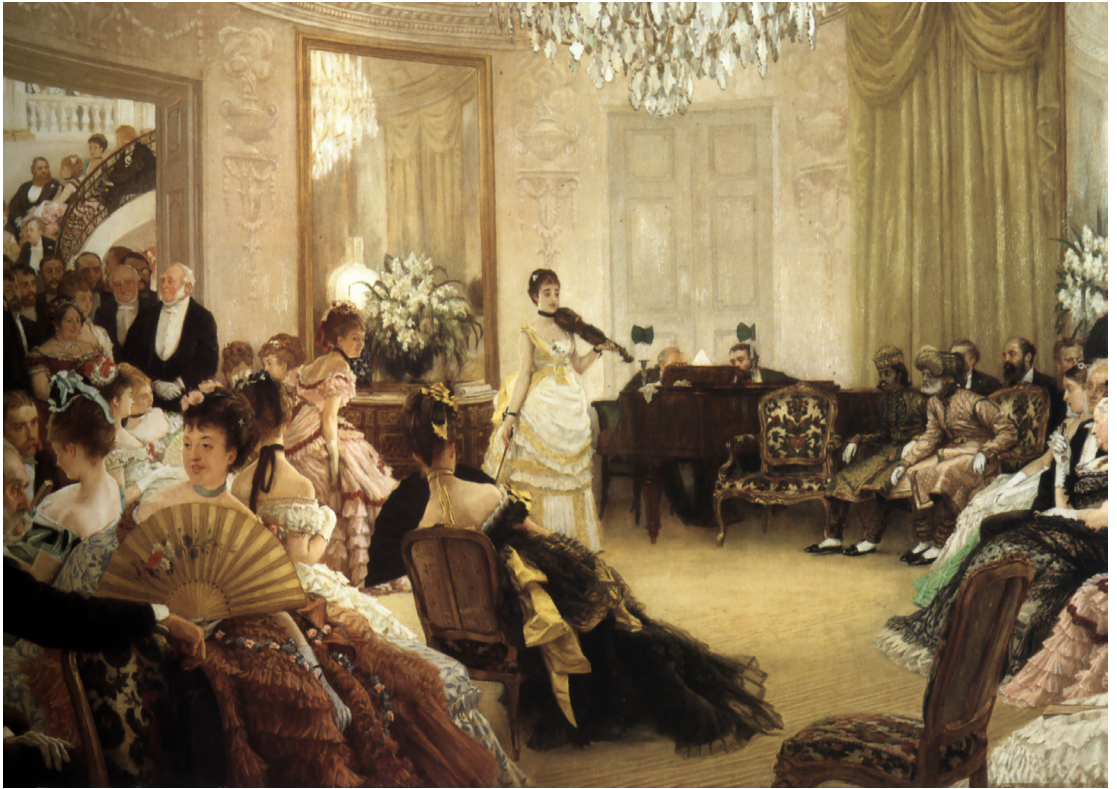
recitativi, sono più vicini alla recitazione del classicismo accademico che al realismo. Non si dimentichi che si tratta di personaggi appartenenti spesso a classe elevata, in cui la precisione delle locuzioni, modellata su versi perfetti, non ha probabilmente bisogno di tutte quelle infinitesimali varianti ritmiche auspiccate da Janáček. Inoltre, in *Onegin*, arie, ariosi, duetti e recitativi sono spesso arricchiti da melodie interne, autentici florilegi dell'orchestra: tale originale recitativo sinfonico, di gusto floreale, riesce a differenziare personaggi e situazioni, anche oltre l'uniformità ritmica del canto. Gli accompagnamenti, del resto, hanno pure un notevole valore espressivo: si pensi a quelli sincopati di Tat'jana, che suggeriscono l'ansia amorosa della ragazza.

Le stesse melodie differenziano la psicologia dei personaggi. Lenskij e Tat'jana hanno musica da innamorati, i cui accenti di passione, dolore e rassegnazione paiono sinceri. Tra le invenzioni più belle dell'opera vi sono infatti le parti intonate da Lenskij. Ol'ga e Onegin hanno invece la musica sussiegosa di chi è amato. Onegin, per il quale Čajkovskij non nutriva simpatia, non ha bella musica: la sua aria del primo atto (che nel Settecento si sarebbe definita di «mezzo carattere») – con quel burocratico disegno dei clarinetti che ben rende il tono freddo e predicatorio del personaggio – è emblematica del suo essere. L'unico momento di autentico lirismo viene rubato a Tat'jana, ricantando Onegin la musica della scena della lettera. E anche nell'ultima scena il suo sentimento è manierato ed enfatico, come paiono suggerire le goffe trasposizioni. Persino per l'aria di Gremin,

«l'amor ci rende tutti eguali», Čajkovskij riesce a trovare qualche ben distinguibile tratto di rimbambita dolcezza senile.

La musica in *Onegin* resta comunque sempre e uniformemente soffusa di languore amoroso insoddisfatto. Potrebbe definirsi un *Liederabend* della malinconia amorosa, con cori, danze e recitativi. La stessa scena della lettera è una serie di romanze da salotto farcite di recitativi; per usare il solito corrispettivo settecentesco, una specie di "cantata da camera" (da letto). In *Onegin* vi sono diverse temperature sentimentali, ma nel complesso il tono non sconfinava troppo dall'eleganza necessaria in ambienti raffinati: è un'opera borghese, e non solo perché si svolge in buona parte in salotti.

James Tissot. *Silenzio!*. Olio su tela, 1875 ca.
(Manchester, City Art Gallery).





Pëtr Il'ič Čajkovskij

Pëtr Il'ič Čajkovskij nacque il 25 aprile / 7 maggio a Votkinsk, nei monti Urali a circa 900 chilometri da Mosca, da Il'ja Petrovič, ingegnere minero di origine ucraina, e da Aleksandra d'Assier, di origini franco-tedesche. Insieme ai suoi sei fratelli – Zinaida, nata da un precedente matrimonio del padre, Nikolaj, Aleksandra, Ippolit e i due gemelli Modest e Anatolij – ebbe i primi stimoli artistici già nell'ambito familiare, grazie anche alla presenza della governante francese Fanny Dürbach, a cui Čajkovskij fu particolarmente legato. La sua spiccata propensione musicale si manifestò precocemente e già all'età di quattro anni incominciò a prendere lezioni di pianoforte. Nel 1848 suo padre, dopo aver rassegnato le dimissioni, cercò di stabilirsi a Mosca, poi a San Pietroburgo e infine ad Alapajevsk, sugli Urali; ma Pëtr e la madre rimasero nella capitale russa, in modo che il fanciullo potesse preparare l'esame di ammissione alla Scuola imperiale di Giurisprudenza. Proprio a San Pietroburgo, Čajkovskij subì per la prima volta il fascino del teatro musicale, quando nel 1850 assistette a una rappresentazione di *Una vita per lo Zar* di Glinka al Teatro Aleksandrinskij. Nel 1854 fu colpito dalla morte dell'amatissima madre, che segnò profondamente la sua già fragile condizione nervosa. I nove anni che Čajkovskij trascorse alla Scuola di Giurisprudenza furono fondamentali per la sua formazione: a quest'epoca risalgono i primi tentativi di composizione e la prima coscienza della sua omosessualità. Dopo il diploma, accettò di lavorare presso il Ministero della Giustizia, mentre le frequentazioni di alcuni circoli omosessuali incominciarono a destare pettegolezzi nell'alta società della capitale.

L'estate del 1861 segnò un cambiamento decisivo nella sua vita: a quest'epoca risale il primo viaggio all'estero (Berlino, Amburgo, Londra e Parigi) e, in seguito, la decisione di frequentare la classe di armonia della Società musicale russa, fondata da Anton Rubinštejn con il sostegno della granduchessa Elena Pavlovna. Con l'apertura del primo Conservatorio di San Pietroburgo nel 1862, Čajkovskij fu uno dei primissimi allievi della classe di composizione di Zarembo. In seguito alla scelta di dedicare completamente la sua vita alla musica, rassegnò le dimissioni dal Ministero nel 1863 e si mantenne grazie a lezioni private di pianoforte. In questo periodo si data la composizione dell'ouverture *L'uragano* (1864), la prima versione dell'*Overture in fa maggiore* (1865) e la *Sinfonia n. 1* (1866).

Nel settembre 1865 gli fu offerta la cattedra di armonia della Società musicale russa di Mosca (poi Conservatorio) e nel marzo 1867 incominciò a lavorare alla sua prima opera, *Il Voevoda*, in seguito distrutta dallo stesso Čajkovskij. In questo stesso periodo, entrò in contatto a San Pietroburgo con i membri del Gruppo dei Cinque, in particolare con Balakirev che gli suggerì il soggetto del poema sinfonico *Romeo e Giulietta* (1870).

Dopo una fugace infatuazione per il mezzosoprano Désirée Artôt, alla fine degli anni Sessanta Čajkovskij iniziò una travagliata storia d'amore con Eduard Sack, studente del Conservatorio, che terminò tragicamente con il suicidio di quest'ultimo. Gli anni Settanta segnarono un'intensa fase di composizione per il teatro: nel 1872 incominciò a lavorare alle musiche di scena della *Fanciulla di neve*, il 1874 segnò

Pëtr Il'ič Čajkovskij in un ritratto fotografico del 1874 circa.

Vincenzina C. Ottomano è professoressa associata di Musicologia e Storia della musica presso l'Università Ca' Foscari Venezia. È condirettrice della rivista "verdiperspektiven" e dell'"Annuario Svizzero di Musicologia". Le sue ricerche si concentrano sul teatro musicale dall'Ottocento alla contemporaneità con una particolare attenzione alle interazioni tra musica, politica e questioni di genere. Le sue pubblicazioni includono i volumi *Claudio Abbado alla Scala* (con A. I. De Benedictis; 2008), *Luciano Berio. Interviste e colloqui* (2017) e la monografia *Quando l'opera russa diventò europea. Musica e scambi culturali tra Ottocento e Novecento* (2024). Nel 2019 il suo progetto di ricerca sul processo compositivo del *Falstaff* di Verdi ha ricevuto il "Premio internazionale Giuseppe Verdi" dal Rotary Club Parma in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

la data della prima dell'*Opričnik* e della composizione dell'opera *Il fabbro Vakula* e nell'agosto 1875 intraprese la composizione del *Lago dei cigni*, il primo dei suoi tre balletti.

Alla fine del 1875, le indiscrezioni sulla sua condotta amorosa e la depressione lo persuasero a programmare un viaggio insieme al fratello Modest: a Parigi assistettero alla prima di *Carmen* di Bizet e a Bayreuth a quella della Tetralogia di Wagner.

Dopo l'ennesima delusione amorosa per lo studente Iosif Kotek, e forse suggestionato dalla sua nuova opera tratta dall'*Evgenij Onegin* di Puškin, Čajkovskij decise di sposare Antonina Miljukova, ma il matrimonio fallì nel giro di poche settimane. Sempre nel 1877 entrò in contatto con la ricca mecenate Nadežda von Meck, con la quale instaurerà un particolare rapporto epistolare.

Dopo la prima di *Onegin* (1879) compose a Roma il *Capriccio italiano* (1881) e durante un viaggio tra Firenze e Parigi l'opera *La pulzella d'Orléans* (1881). Ritornato in Russia si dedicò a successivi lavori operistici: *Mazeppa* (1883), *L'incantatrice* (1887) e *Gli stivaletti* (1887).

A partire dalla fine degli anni Ottanta intensificò l'attività di direttore d'orchestra compiendo nel 1889 la sua prima tournée europea (Francoforte, Dresda, Berlino, Ginevra). Dopo l'enorme successo della prima del balletto *La Bella addormentata* (1890), si ritirò a Firenze, dove compose gran parte dell'opera *La dama di picche*, seguita da altre due commissioni per i Teatri Imperiali di San Pietroburgo: l'opera *Iolanta* e il balletto *Lo schiaccianoci*, entrambi andati in scena nel dicembre 1892. Allo stesso

tempo accettò anche il prestigioso invito a dirigere opere proprie negli Stati Uniti, in occasione dell'apertura della Carnegie Hall di New York (23 aprile / 5 maggio 1891). Al culmine della carriera compose il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 3* e la sua ultima sinfonia, la *Sinfonia n. 6* "Patetica", mentre nel giugno 1893 l'Università di Cambridge gli conferì la laurea *honoris causa*. Colpito da colera, Čajkovskij si spense a San Pietroburgo il 25 ottobre / 6 novembre 1893.

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Le opere

Il Vocvoda (Un sogno sul Volga)

Opera in tre atti e quattro scene di Pëtr Il'ič Čajkovskij e Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (dall'omonimo lavoro di quest'ultimo) Mosca, Teatro Bol'šoj, 11 febbraio 1869

Undina

Opera in tre atti di Vladimir Aleksandrovič Sollogub (della novella omonima di Friedrich de la Motte Fouqué tradotta in russo da Vasilij Žukovskij). Lavoro parzialmente distrutto dall'autore nel 1873. Mosca, Teatro Bol'šoj, 28 marzo 1870 (esecuzione di almeno tre brani: l'aria, il duetto e il coro finale)

Mandragora

Frammento di opera su testo di Sergej Račinskij Mosca, 30 dicembre 1870

Opričnik (L'ufficiale della guardia)

Opera drammatica in quattro atti e cinque scene di Pëtr Il'ič Čajkovskij (dalla tragedia omonima di Ivan Ivanovič Lažčnikov) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 24 aprile 1874

Kuznec Vakula (Il fabbro Vakula)

Opera in tre atti e otto scene di Jakov Petrovič Polonskij (dal racconto di Nikolaj Vasil'evič Gogol' *La notte prima di Natale*) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 6 dicembre 1876

Evgenij Onegin

Opera in tre atti e otto scene di Pëtr Il'ič Čajkovskij con il fratello Modest e Konstantin Stepanovič Šilovskij (dall'omonimo romanzo in versi di Aleksandr Sergeevič Puškin) Mosca, Teatro Malyi, 29 marzo 1879

Orleanskaja deva

(La pulzella d'Orléans)

Opera in quattro atti e sei scene di Pëtr Il'ič Čajkovskij (tratto dal dramma omonimo di Friedrich Schiller nella traduzione di Vasilij Žukovskij, dal dramma *Jeanne d'Arc* di Jules Barbier, dal libretto dell'opera *Jeanne d'Arc* di Auguste Mermet, dalla biografia di Giovanna d'Arco di Henri Wallon) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 25 febbraio 1881

Mazepa

Opera in tre atti e sei scene di Viktor Petrovič Burenin (dal poema *Poltava* di Aleksandr Sergeevič Puškin) Mosca, Teatro Bol'šoj, 15 febbraio 1884

Čerevički (Gli stivaletti, revisione del Fabbro Vakula)

Opera comica fantastica in quattro atti e otto scene di Jakov Petrovič Polonskij (dal racconto di Nikolaj Vasil'evič Gogol' *La notte prima di Natale*) Mosca, Teatro Bol'šoj, 31 gennaio 1887

Čarodejka (L'incantatrice)

Opera in quattro atti di Ippolit Vasil'evič Špažinskij (dalla sua tragedia omonima) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 1 novembre 1887

Pikovaja dama

(La dama / donna di picche)

Opera in tre atti e sette scene di Modest Il'ič Čajkovskij e Pëtr Il'ič Čajkovskij (dall'omonimo racconto di Aleksandr Puškin) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 19 dicembre 1890

Iolanta

Opera in un atto e quattro scene di Modest Il'ič Čajkovskij (dal dramma *La figlia del re René* di Henrik Hertz) San Pietroburgo, Teatro Mariinskij, 18 dicembre 1892



In video

Negli ultimi anni è come se le produzioni di *Evgenij Onegin* si fossero moltiplicate, introducendo un'inaudita ventata di novità.¹ Tutto inizia con una rivoluzione: quando, dopo sessant'anni di repliche dello stesso allestimento firmato da Boris Pokrovskij (oggi documentato da un DVD del 2000), la nuova gestione del teatro Bol'soj e il suo direttore musicale Alexandr Vedernikov decidono di rivolgersi a un regista emergente, quale era allora Dmitrij Černjakov, dando vita a una produzione destinata a conquistare l'Europa, tanto fu il successo arriso a Parigi e a Milano.

Certo, prima di allora, c'era stato l'eccellente lavoro di Graham Vick a Glyndebourne, in tandem con la direzione di Andrew Davis e lo spettacolo di Nikolaus Lehnhoff diretto da Gennadij Roždestvenskij;² e tuttavia, è solo con l'*Onegin* messo in scena al Bol'soj nel 2006 dalla coppia Vedernikov/Černjakov che il capolavoro di Čajkovskij appare come riscoperto. Lo si guarda in una nuova prospettiva, dove il tema della solitudine, del sentirsi "diversi", l'emarginazione, il rifiuto, oppure l'accettazione sociale, ma a un prezzo altissimo (nel caso di Tat'jana), concorrono a creare una sorta di iperbole sul tema dell'esclusione. Niente natura, niente campagna, niente duello coi suoi rituali: la regia di Černjakov è selettiva. Tutto si svolge tra quattro pareti, in un interno borghese primi Novecento, intorno a un grande tavolo da pranzo quasi sempre gremito di ospiti: ne viene uno spaccato sociale onnipresente, claustrofobico, che schiaccia i protagonisti togliendo loro ogni intimità.

Più Čajkovskij che Puškin, certo (e con un occhio a Čechov), ma con un'acutezza fino a quel

momento mai vista. Un'analoga indagine sul senso di estraneità, condotta sul filo di una direzione travolgente, è quella che svolge Vedernikov sulla scrittura musicale, sviscerata nei suoi ritmi febbrili, nei colori struggenti, in un lirismo che si tende fino al punto di lacerazione. Tatjana Monogarova canta e recita benissimo; nella scena della lettera cresce di intensità man mano che la sua anima è messa a nudo, fino all'ostentazione: in piedi sul tavolo, finestre spalancate, il lampadario che proietta ombre sulle pareti e poi esplode. Affidato a un ottimo Andrej Dunaev, Lenskij è il personaggio su cui la regia più infierisce: durante la festa, gli affida la parte di Monsieur Triquet così da renderlo ridicolo, lo fa sbeffeggiare dalla folla (lui e le sue poesie) come a voler giustificare la violenza cieca di cui cadrà preda. Ma la vera "caduta", naturalmente, è quella di Onegin, che Mariusz Kwiecień rende superbamente: dall'iniziale senso di superiorità, al cinismo, al nervoso imbarazzo durante la festa del Principe, dove è trattato come un parvenu, fino allo sgretolarsi di ogni dignità in un goffissimo tentativo di suicidio.³

Nata nel 2006, anche se registrata durante la tournée a Parigi nel 2008, la produzione del Bol'soj aprì definitivamente la strada. Già l'anno seguente, nel coinvolgere due pezzi da novanta come Dmitrij Chvorostovskij (*Onegin*) e Renée Fleming (Tat'jana), il Metropolitan chiama a dirigere Valerij Gergiev e si affida alla messa in scena minimalista di Robert Carsen. Ne viene un *Evgenij Onegin* febbrile, di affascinante essenzialità e convincente nelle dinamiche tra i due protagonisti, dove la "cremosità" vocale della Fleming è al servizio di trasalimenti romantici

mentre Chvorostovskij possiede smalto vocale e *physique du rôle* per restituire un Onegin tutto in negativo: pericoloso, oltre che di gelido cinismo.⁴ Piena sintonia tra direzione musicale e scenica caratterizza poi la produzione salisburghese del 2007, dove la direzione, magnifica, di Daniel Barenboim imprime alla partitura un'energia pulsante (cosa sono quei teatralissimi accumuli e scarichi di tensione!) e un senso di continuità che trova corrispondenza nel respiro drammatico con cui la regista Andrea Breth rilegge le "scene liriche" čajkovskijane. Vicenda aggiornata al Novecento, uno spaccato sociale addirittura sgradevole per come è restituita l'alienazione contadina o, per contro, il lusso arrogante dell'alta società. Certi toni di cupa crudeltà che lo stesso Barenboim ricerca tra i colori orchestrali; una solitudine già venata di noia esistenzialista, soprattutto, per uno dei ritratti più efficaci di Onegin, così come incarnato da un grandissimo Peter Mattei: specie nel passaggio dall'immagine di playboy egocentrico, saccente e ironico alle devastazioni di un personaggio annientato dal proprio, totale fallimento.⁵ Data la struttura del romanzo di Puškin, non sono poche le messe in scena che hanno puntato sulla rilettura in flashback, sul tema della memoria. Tra queste, la produzione firmata da Kasper Holten e diretta da Robin Ticciati per il Covent Garden (2013): produzione pregevole, anche per l'Onegin interpretato da un grande artista quel è Simon Keenlyside e per le prove maiuscole di Krassimira Stoyanova (Tat'jana) e di Pavol Breslik (uno dei migliori Lenskij in video);⁶ mentre il gioco temporale tra passato e presente rappresenta solo una delle chiavi con

cui, due anni prima, Stefan Herheim "destrutturava" la vicenda čajkovskijana, lavorando su una complessa stratificazione spazio-temporale. Basti la scena della lettera: cantata rievocando il passato da una Tat'jana ormai sposa di Gremin (il quale compare addormentato sul letto), mentre, alla propria scrivania e sulla base dei legami tematici della partitura, Onegin sta scrivendo la lettera con cui chiede di rivederla. Una regia di grande interesse (e con una Stoyanova ancor più intensa che altrove), la cui tenuta teatrale non sarebbe tale senza la strepitosa concertazione di Mariss Jansons, alla testa dell'orchestra del Concertgebouw. Perché ciò che colpisce di Jansons non è solo la trasparenza con cui restituisce ogni fibra della scrittura musicale, ma la calibratissima articolazione di ogni snodo drammatico.⁷

Nel 2013 Gergiev torna nuovamente al Metropolitan per dirigere *Evgenij Onegin*; e, questa volta, c'è la super diva Anna Netrebko. Lui dirige benissimo, come chi conosce ogni anfratto della partitura, lei canta magnificamente e riesce a sprigionare il suo incontentibile carisma fin dalle prime scene, malgrado la regia di Deborah Warner punti piuttosto sulla timida modestia di questa ragazza di campagna. Anche Mariusz Kwiecień, come già nella produzione di Tcherniakov, canta in modo splendido e qui è ancor più cinico, specie nel modo con cui bacia Tat'jana dopo averla umiliata. Alla fine dell'opera, quel bacio gli verrà restituito e sarà mozzafiato: tanto Tat'jana ha ripreso in mano il proprio destino.⁸

Infine, c'è lei, Asmik Grigorian, la Tat'jana dell'*Evgenij Onegin* prodotto dalla Komische

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.

Oper di Berlino nel 2016 con la direzione di Ainārs Rubiķis; la protagonista di un'interpretazione luminosa, di magistrale sensibilità, ma si direbbe anche la coregista della messinscena, tanto è il peso che ricopre nel rendere superbo lo spettacolo firmato da Barry Kosky.⁹

Certo, Kosky i cantanti li sa far recitare divinamente, però aveva bisogno della Grigorian per impostare una scena della lettera così come ha fatto: il personaggio "spogliato" da una luce che ne indaga ogni parte della psiche, mentre tutto attorno c'è solo vuoto e buio, un corpo perlustrato in ogni sua parte, persino la schiena (quello stropicciarsi nervosamente le mani della Grigorian!), mentre l'unico oggetto a disposizione è un libro, di cui Tat'jana infine strappa le pagine per comporre una lettera fatta di citazioni, perché la sua vita per ora è fatta di libri e lì si è formato il suo mondo emotivo. Una regia costruita sul disvelamento dei personaggi: questo fa Kosky, immergendoli in una natura onnipotente, un prato ritagliato entro una vegetazione rigogliosa, che diventa quasi una scena fissa. Tant'è che, nel III Atto, il palazzo di Gremin compare solo per essere smantellato a vista, così da lasciare alla natura l'ultima parola.

Una regia dai tratti poetici: la natura come metafora dell'anima; i barattoli di marmellata che contengono messaggi d'amore, desideri, giovinezza; la stessa marmellata che resta sulle dita, sulle labbra, il cui sapore funziona come le *madeleines* di Proust, a innescare il ricordo; la pioggia, infine, che bagna i corpi di Tat'jana e Onegin nel loro ultimo incontro e lava via il passato, lasciando loro un vuoto presente.

1. Senza dimenticare la produzione della Lyric Opera of Chicago con le belle scene di Pierluigi Samaritani, la strepitosa Tat'jana di Mirella Freni e gli altrettanto bravi Wolfgang Brendel (Onegin) Peter Dvorsky (Lenskij) e Nicolai Ghiaurov (Gremin), diretti al meglio da Bruno Bartoletti (NVC 1985).
2. Rispettivamente WARNER 1994: Wojciech Drabowicz (Onegin), Elena Prokina (Tat'jana), Martin Thompson (Lenskij), Louise Winter (Ol'ga), London Philharmonic, direzione Andrew Davis, regia Graham Vick; ARTHAUS 1998: Vladimir Glushchak (Onegin), Orla Boylan (Tat'jana), Orchestra e Coro della European Union Opera, direzione Gennadij Rožděstvenskij, regia Nikolaus Lehnhoff.
3. BELAIR 2008: Mariusz Kwiecień (Onegin), Tatiana Monogarova (Tat'jana), Andrej Dunaev (Lenskij), Margarita Mamsirova (Ol'ga), Orchestra e Coro del Bol'soj, direzione Aleksandr Vedernikov, regia Dmitrij Černjakov.
4. DECCA 2007: Dmitrij Chvorostovskij (Onegin), Renée Fleming (Tat'jana), Ramón Vargas (Lenskij), Elena Zaremba (Ol'ga), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione Valerij Gergiev, regia Robert Carsen.
5. DG 2007: Peter Mattei (Onegin), Anna Samuil (Tat'jana), Joseph Kaiser (Lenskij), Ekaterina Gubanova (Ol'ga), Ferruccio Furlanetto (Gremin), Wiener Philharmoniker e Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, direzione Daniel Barenboim, regia Andrea Breth.
6. OPUS ARTE 2013: Simon Keenlyside (Onegin), Krassimira Stoyanova (Tat'jana), Pavol Breslik (Lenskij), Elena Maximova (Ol'ga), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direzione Robin Ticciati, regia Kasper Holten.
7. OPUS ARTE 2011: Bo Skovhus (Onegin), Krassimira Stoyanova (Tat'jana), Andrej Dunaev (Lenskij), Elena Maximova (Ol'ga), Orchestra del Concertgebouw e Coro della De Nederlandse Opera, direzione Mariss Jansons, regia Stefan Herheim.
8. DG 2013: Mariusz Kwiecień (Onegin), Anna Netrebko (Tat'jana), Piotr Beczala (Lenskij), Oksana Volkova (Ol'ga), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione Valerij Gergiev, regia Deborah Warner.
9. Disponibile in rete, con Gunter Papendell (Onegin), Oleksiy Palchykov (Lenskij).

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

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 febbraio 2025

Lia Aassve	Francesco De Solda	Irene Malusà	Sarah Scandurra
Edward Abrudan	Ippolita Del Bono Venezz	Tommaso Manfredi	Francesco Sciarrino
Nicole Albanese	Federico Della Rocca	Federica Mangiarotti	Sergio Silipigni
Antonio Alessandri	Chiara Deriu	Yasaman Mansourypour	Olga Sironi
Eduardo Elia Amore	Benedetta Dimaglie	Alexia Margulies	Filippo Socini
Jordan Nicholas Leon Aron	Francesco Di Bono	Antonio Milutin Marullo	Giovanna Spanò
Marco Antonio Ayala Carillo	Elisa Di Bucci	Ferdinando Marrazza	Fernanda Speciale
Fiorenza Badila Costantini	Lavinia di Carpegna	Angelika Mascotti	Carolina Spingardi
Simone Balestrini	Lorenzo Di Persio	Giulia Mastellone	Maria Teresa Squillaci
Inès Baouindi	Alessia Di Stefano	Simone Mastropaolo	Alexis Raul Strathakis
Marilù Bartolini	Luca Donato	Agustina Mazziotri Irigoyen	Nicolas Basilio Strathakis
Silvia Bazzi	Elisabetta Donato Ugdulena	Andrea Mecacci	Luca Stefanelli
Stefano Bellacci	Raffaele Emmolo	Teresa Michelini di San Martino	Katharina-Johanna Sterneck
Alessandro Bellini	Julius Ertle	Michele Mingaia	Giuseppe Stilitano
Anastasiia Berezhaia	Francesco Fabi Morelli	Penelope Molina	Gloria Tonello
Camilla Bigogno	Stefano Faggiano	Ross Molla	Francesco Tonini
Francesco Bini Smaghi	Alice Falchero Piras	Matteo Monastero	Melissa Toska
Zara Boatto	Diego Faricciotti	Carla Maria Monastra	Maddalena Trevisan Volta
Carola Bobba	Clara Ferlenghi	Valeria Mongillo	Delfina Valdetaro
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Andrea Dario Ferrari	Alessio Moretti	Ginevra Valdetaro
Umberto Bonaventura Procchio	Riccardo Flores Brykowicz	Aloisia Morra	Giorgio Valli
Zamboni	Clemens Flo	Margherita Musso Piantelli	Maria Bianca Valussi Shaughnessy
Allegra Bondi	Leon Frantzen	Isabel Nemeč	Silvia Vavassori
Emma Bonetti	Carlo Fratta	Joshua Nicolini	Benedikte Vefling
Elena Bonini	Irene Gaggioli	Maxim Nikonov	Federico Niki Vescovi
Giulia Borti	Francesca Galimberti	Alona Nikorina	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Camilla Bruché	Cecilia Garattoni	Sofia Omari Corbellini	Giada Visani
Giulia Isabel Brusa	Maria Isabella Garbelotto	Marco Onesti	Katharina von Sprenger
Piera Buccino Grimaldi	Francesco Garibotti	Gregorio Ossola	Anastasiia Vorger
Michele Calandra	Virginia Ghiggia	Margherita Pagnini	Ginevra Nicole Vos
Caterina Campagna Weiss	Alberto Emanuele Giacoboni	Marianna Palella	Yumin Yang
Alessandro Campara	Riccardo Giampiccolo	Clara Papagno	Manuela Zambarbieri
Francesca Capicchioni	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Jaakko Matti Carlo Paso	Andrea Zamparelli
Daniele Capuzzi	Francesca Giannotti	Sofia Aino Isabella Paso	
Claire Cardinaletti	Mario Giardini	Margherita Pasini	
Elisabetta Carità	Alessio Giordano	Gabriele Paveri Fontana	
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Giulia Giorgini	Giovanni Pellegrini	
Alessandro Carri	Alessandro Giugni	Giorgia Pepi	
Matilde Casadei	Irene Maria Giussani	Irene Pepi	
Rafael Castiglioni	Maria Gotti	Matteo Petruzzella	
Elena Castoldi	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Massimo Petternella	
Francisco Cavalheiro Mariani	Pierpaolo Grande	Alice Pignatelli	
Alexander Cerato	Davide Grassi	Massimo Piloni	
Shan Yen Chen	Zixiang Hu	Henrique Pina Almeida Da Silva	
Eugenio Francesco Chiaravalloti	Laura Inghirami	Laura Piontini	
Mattia Chincoli	Margaux Introna	Marinella Pizzoni	
Ludovica Cianella	Gabriella Jacoel	Davide Pozzi	
Ana Teresa Cinelli	Vittoria Jacoel	Gabriella Pozzi	
Josipa Cirkveni	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Anastasiya Pryshlyak	
Carolina Citterio	Clemens Kégl	Chanda Henerriettah Pule	
Andrea Coccia	Fanny Kihlgrén	Carolina Quagliata	
Matteo Colacelli	Kateryna Kushchiyenko	Stefano Raisonì	
Diana Colangelo	Beatrice Lindsten	Licia Rigo	
Matteo Colleoni	Alberro Lisi	Daniela Riva	
Federica Collura	Rosa Veronica Locatelli	Margherita Rizzi Brignoli	
Chiara Colombo	Costantino Lodolo D'Orìa	Maria Rodriguez Alvarez	
Sofia Maria Colombo	Maria Lodolo D'Orìa	Marie Adeline Roger	
Andrea Cortellari	Arianna Lorusso	Marco Roberto Rognoni	
Ginevra Costantini Negri	Tommaso Lucarelli	Giulia Rossi	
Matteo Mario Cesare Costanzo	Lifang Luo	Elena Ruzzier	
Gianmaria Cristina	Ling Luo	Marco Enrico Sacchi Lodispoto	
Maria Luisa Crudo	Nikolas Lun	Giorgio Saibene	
Alessandro Cunegatti	Lucrezia Luxardo	Tatiana Samoshkina	
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Stefano Madonna	Olimpia Santella	
Federico De Antoni	Andrea Magistrelli	Elena Santoni	
Domenico De Canzolo	Martina Magri	Antonio Lorenzo Sartori	
Isaure De Cuyper	Elisabetta Maria Malandra	Salvatore Scaletta	

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

