

TEATRO ALLA SCALA



L'OPERA SERIA

Florian Leopold Gassmann

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

Sabato 29 marzo 2025, ore 19.30
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE APRILE 2025

Martedì 1, ore 19.30
Turno A

Giovedì 3, ore 19.30
Turno C

Domenica 6, ore 14.30
Turno D

Mercoledì 9, ore 19.30
Turno B

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Lorenzo Mattei
- 8 Il libretto in sintesi
Paolo Fabbri
- 11 La musica
Lucio Tufano
- 15 Florian Leopold Gassmann
Ingrid Schraffl
- 18 Ascolti
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 Elisabetta Fava.

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



enel



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO PIAZZA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

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

Il melodramma, spettacolo multimediale dove la responsabilità della creazione artistica non può venir assegnata a un'unica figura professionale, è sempre stato malvisto dai letterati in quanto troppo vincolato alle esigenze degli interpreti. Capostipite della critica satirica settecentesca è *Il teatro alla moda* (1720) dell'avvocato-musicista veneziano Benedetto Marcello. Anche i librettisti erano consapevoli di come in un'opera le istanze performative prevalessero sulle ragioni della buona condotta drammatica e talvolta si divertivano a irridere i vezzi dei suoi produttori (impresari, agenti), degli artefici (poeta, operista, scenografo, coreografo) e del cast vocale, coltivando quel sottogenere di opera comica definibile "metamelodramma" (una *fiction* nella *fiction*), che come trama presenta le vicende di una sgangherata compagnia di canto alle prese con l'allestimento d'un melodramma di soggetto eroico. Dagli intermezzi a due o tre voci – come *La Dirindina* di Gigli-Scarlatti (Roma 1715) o *L'impresario delle Canarie* di Metastasio-Sarro (Napoli 1724) –, attraverso dozzine di drammi giocosi metateatrali (fra cui spicca *La bella verità* di Goldoni-Piccinni, Bologna 1762), questo repertorio giunse intatto nelle sue dinamiche sceniche fino alle *Convenienze e inconvenienze teatrali* di Gilardoni-Donizetti (Napoli 1827).

L'opera seria di Ranieri de' Calzabigi con musica di Florian Gassmann si rappresentò nel 1769 alla corte di Vienna (dove il metamelodramma tornerà nel 1786 con lo *Schauspieldirektor* di Mozart e *Prima la musica poi le parole* di Salieri e, nel 1788, *L'ape musicale* di Da Ponte), poi in quella dei Lorena a Firenze nel 1771. Nel tracciare

il *plot* si ride già dai nomi: contrario a una visione meramente edonistica (e dunque in linea con la "riforma" dell'opera seria che due anni prima, nel 1767, Calzabigi aveva esposto nella prefazione all'*Alceste* di Gluck) l'impresario Fallito non solo scorcia versi e ritornelli, facendo indignare il poeta Delirio e il musicista Sospiro, ma non si attiene neppure al cerimoniale adeguato alla gerarchia delle voci, indispettendo il castrato Ritornello e i soprani Stonatrilla, Smorfiosa e Porporina. Continui bisticci e strafalcioni interpretativi si susseguono lungo le undici scene dell'Atto I e le sei del II Atto, dando luogo ad arie, duetti e ai due ampi finali d'atto: nel primo si litiga per far rispettare le convenienze teatrali, nel secondo prende in mano le redini il coreografo, consapevole che «l'Opera va giù se non la regge il ballo». L'Atto III per le prime quattro scene è occupato dalla recita dell'*Oranzebe*, titolo serio che Calzabigi con raffinatezza ricava dalla tragedia *Aureng-Zebe* di John Dryden, del 1675. In questa parte squisitamente metateatrale (nel libretto a stampa originale infatti è tutta virgolettata) Gassmann ridicolizza gli stereotipi del «dramma per musica» sia per caricatura, confezionando introduzioni strumentali esageratamente lunghe e interminabili gorgheggi, sia per antifrasi, banalizzando la struttura armonica e ritmica. La recita viene interrotta dai fischi degli spettatori e tutti i cantanti fuggono dentro le quinte mentre il coreografo Passagallo calma il pubblico promettendogli le meraviglie dei suoi ballerini. Nell'ultima scena il gioco di specchi tocca il vertice poiché l'azione si sposta nel retroscena, nei camerini in

Lorenzo Mattei (1974) è professore associato presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell'Università degli studi di Bari, dove insegna Storia della Musica moderna e contemporanea: Storia del Melodramma, e coordina le attività dell'Orchestra e del Coro d'Ateneo. All'attività di saggista specializzato nell'operismo settecentesco affianca quella di critico militante, consulente di enti lirici e, dal 2007, direttore artistico del Giovanni Paisiello Festival di Taranto.

Suoi articoli sono apparsi in volumi e riviste specializzate, tra le quali: "Analecta musicologica", "Fonti Musicali Italiane", "Napoli nobilissima", "Il Saggiatore musicale", "Studi musicali", "Diciottesimo Secolo", "Philomusica Online", "Studi Goldoniani". Fra le monografie si menziona la curatela dell'anastatica dei *Giuochi d'Agrigento* di Giovanni Paisiello (2007), *Musica e Dramma nel «Dramma per musica»* (2012), l'edizione critica della *Didone abbandonata* di Niccolò Jommelli (2017), *Storia del melodramma. Da Euridice a Turandot* (2023).

cui le tre virtuose sono assistite dalle rispettive madri (Bragherona, Befana e Caverna), intente a addossare ad altri la responsabilità del sonoro fiasco. Le mamme intriganti delle primedonne erano state peraltro già stigmatizzate nel *Teatro alla moda* di Marcello. Tutti maledicono l'impresario che nel frattempo è fuggito, consapevole che «l'impresa de' teatri al nostro tempo non è un'occupazione, ma un martirio». La frizione stilistica fra il codice aulico, richiesto dal dramma inscenato dalla *troupe*, e quello comico, legato alle *gag* prodotte dalla dabbenaggine degli interpreti, ignoranti e litigiosi, assicura, ieri come oggi, il divertimento del pubblico che in una stessa serata può gustare la *verve* attoriale del mondo buffo e il virtuosismo vocale di quello serio.

Il libretto in sintesi

Paolo Fabbri

Atto I

In casa dell'impresario Fallito, il poeta Delirio e il compositore Sospiro si profondono in lodi reciproche per la loro opera che dovrà andare in scena quella sera. A smorzare tanto entusiasmo provvede il padrone di casa: bisogna accorciare l'opera tagliando versi, recitativi e arie, perché lo spettacolo è troppo lungo, ma anche per via dei soliti controsensi che sarebbe bene eliminare una volta per sempre. Delirio e Sospiro sono indignati. Come se non bastasse, già al suo arrivo la celebre (e stagionata) primadonna Stonatrilla s'indigna per l'accoglienza riservatela: troppo dimessa per una del suo rango.

E poi non ha ancora provato il suo costume, e le sue arie proprio non vanno... L'incontro con Porporina, di grado inferiore, in quanto terza donna, ma giovane e tutt'altro che remissiva, non fa che darle ancor più sui nervi. Dopo averla messa in riga, Stonatrilla se ne va, seccata: la insegue Fallito, che corre a rabbonirla.

Intanto Porporina civetta con Sospiro, da cui si è fatta scrivere un'aria su misura. Arriva intanto anche la seconda donna, Smorfiosa: lei, così delicata, ha appena dovuto sopportare il tanfo di tabacco dei sarti venuti a provare l'abito di scena. Per fortuna giunge Ritornello, primo "musicò", un castrato dai modi soavi di cui è invaghita la fragile Smorfiosa: Porporina li lascia soli a tubare.

Intanto, nel vestibolo, Fallito è incalzato da Passagallo, compositore dei balli, che vuole mostrargli due coppie di ballerini, a suo avviso da ingaggiare. Saputo dell'imminente saggio di danza,

i cantanti vengono a vedere. Ma la riunione presto degenera: chi si lamenta dello strascico altrui, più importante del proprio; chi del cimiero della rivale, più imponente; chi, ancora, del poco rilievo che il suo nome ha nel libretto. Insomma, ce ne fosse uno soddisfatto! C'è di che impazzire.

Atto II

Nella galleria dell'appartamento dell'impresario tutto è pronto per la prova. Delirio e Sospiro già pregustano il successo della loro opera, ma ancora una volta Fallito viene a guastare la festa: Ritornello vuole cambiamenti a una sua aria. Si muti la musica, dice Delirio, facendo insorgere Sospiro che pretende nuovi versi. I due quasi arrivano alle mani, gettando nella disperazione l'impresario. Convinto da Fallito, Delirio stende rapidamente nuovi versi, che Ritornello legge a fatica: i suoi svarioni provocano l'ilarità del poeta. Una volta allontanatosi quest'ultimo, Sospiro convince il cantante a ripescare dal suo baule un'aria di successo (anche se con tutt'altre parole e di tutt'altro carattere) e ad applicarvi i nuovi versi di Delirio. Evitata la grana di scrivere un'aria nuova, Sospiro può dedicarsi all'amata Porporina, insegnandole quanto ha scritto apposta per lei.

Arriva l'intera compagnia, per provare il terzo ed ultimo atto dell'opera nuova. Si decide di ripassare solo le porzioni più impegnative: i recitativi strumentati e le arie.

La prova inizia e procede spedita, pur con qualche errore da correggere o ridicoli fraintendimenti da chiarire. I problemi maggiori li suscitano però i battibecchi tra poeta

e compositore, che diventano più accesi quando Delirio si accorge che Sospiro ha adattato alla sua nuova aria per Ritornello musica vecchia e di tutt'altro genere.

La situazione poi degenera ancora

Paolo Fabbri (1948), professore Emerito dell'Università di Ferrara, è presidente dell'Edizione Nazionale delle Opere di Donizetti e Direttore Scientifico della Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo. Nel 1989 ha ricevuto la Dent Medal, l'annuale premio musicologico della Royal Musical Association. *Visiting professor* alla University of Chicago (1992), nel 2001 è stato nominato socio onorario dell'American Musicological Society. Nel 2015 la Société Suisse de Musicologie gli ha conferito il Premio Glarean, e nel 2022 il Festival Rossini in Wildbad il Premio Rossini.

Ha studiato la musica italiana del Cinque e Seicento, i rapporti tra musica e poesia, Monteverdi, la filologia musicale, il teatro musicale del Seicento e del primo Ottocento (Rossini, Donizetti, Bellini). Ha pubblicato tra l'altro i volumi *Monteverdi* (1985), *Il secolo cantante* (1990 e 2003), *Metro e canto nell'opera italiana* (2007), le edizioni critiche di Rossini, *Sinfonie giovanili* (Fondazione Rossini 1998) e Donizetti, *Anna Bolena* (Ricordi – Fondazione Donizetti 2017), *Gaetano Donizetti. Carteggi e Documenti 1797-1830* (Fondazione Donizetti 2018), *Come un baleno rapido. Arte e vita di Rossini* (2022).

una volta, pericolosamente, quando alcuni cantanti cominciano a sparlare di una ballerina, la quale replica senza farsi intimidire. Fallito manda a chiamare le guardie, al cui arrivo le cantanti, ipersensibili, svengono. Avuto campo libero, il corpo di ballo può cominciare le sue prove.

Atto III

Va finalmente in scena, in teatro, *L'Oranzebe*, l'opera di Delirio e Sospiro. È ambientata nel reame indiano dei Mogol di cui Oranzebe è imperatore. L'Atto I si apre col trionfo del generale Nasercano, impersonato da Ritornello: tra le sue prede esibisce la regina indiana Saebe (Smorfiosa). Nell'opera agiscono anche Porporina, che interpreta un alto ufficiale dell'esercito del Mogol, e ovviamente Stonatrilla, nei panni della principessa Rossanara, sorella di Oranzebe. Nasercano pare sensibile al fascino di Saebe, e Rossanara comincia a ingelosirsi. Ma il pubblico pare poco soddisfatto dell'opera, e inizia a rumoreggiare, chiedendo a gran voce di passare al ballo. Nel retropalco, Passagallo, Ritornello e Delirio commentano l'esito infelice dell'opera, lamentandosi del pubblico incontentabile. Intanto le cantanti si tolgono i costumi con l'aiuto delle rispettive madri, che brontolano perché vengono trattate come serve. Ne approfittano anche per conoscere le reazioni degli spettatori, il malcontento dei quali è addebitato al poeta e al compositore. Ma ben presto sono le madri delle "virtuose" a far baruffa tra loro: ciascuna vanta i meriti della propria figlia, e mette in risalto gli infortuni delle altre in questo o in quel teatro. Ritornello, Delirio e Passagallo prima se la ridono, poi cercano di riportare tutte alla calma. Intanto arriva la notizia che Fallito si è fatto uccel di bosco, lasciando tutti senza soldi. Dopo un attimo di smarrimento, gli artisti decidono

di andare a riproporsi altrove, sperando in un pubblico più compiacente. Ma prima, infuriati, giurano odio eterno alla categoria degli impresari, riproponendosi di dar loro sempre filo da torcere e di farli costantemente fallire.

Marco Ricci. *La prova di un'opera*. Olio su tela, 1709 circa
(New Haven, Yale centro d'arte britannica).



La musica

Nell'*Opera seria* Gassmann rivela sia una notevole perizia nel trattamento delle voci, sia una speciale brillantezza della scrittura orchestrale. La natura stessa del lavoro – un'opera comica che continuamente evoca e parodizza la melodrammaturgia eroica – invita il compositore ad accostare e talvolta a contaminare stili e codici espressivi diversi, in una gamma che va dal canto sillabico o semisillabico tipico dell'universo buffo alle pretenziose volute melismatiche del registro aulico. Ne risulta una partitura ricca di soluzioni sorprendenti e di lepide invenzioni. Ad accrescerne la varietà sta l'ampiezza del *cast*, che si traduce in un'ampia disponibilità di registri: leggono in chiave di soprano le tre virtuose (Stonatrilla, Smorfiosa e Porporina) e due delle loro mamme (Befana e Caverna); Sospiro, maestro di cappella, ha corda di tenore; l'impresario Fallito, il poeta Delirio e il coreografo Passagallo sono bassi o bassi-baritoni. Due abbinamenti tra voce e personaggio meritano altrettante chiose: la terza mamma, Bragherona, canta con voce grave, in ossequio a una consuetudine già seicentesca che equipara la decrepitezza all'emissione scura e aspra; meno facilmente spiegabile è l'assegnazione del ruolo dell'evirato Ritornello a un tenore, scelta dettata da fattori contingenti (l'indisponibilità di un castrato per la produzione viennese?) o, più probabilmente, dal desiderio di creare un effetto di straniamento. Nella teoria dei numeri musicali, per lo più concisi, le pagine solistiche prevalgono nettamente su quelle d'assieme (un terzetto e un duetto nel I Atto, un terzetto e due duetti nel II Atto); architetture ampie e movimentate caratterizzano i tre finali.

Atto I

La brillante sinfonia in un solo movimento annuncia efficacemente la concitazione dell'azione a seguire. Il I Atto assolve alla funzione di presentare i personaggi, le loro personalità, i loro tic. L'apertura, come di consueto a quest'altezza, è affidata a un *ensemble*: un terzetto nel quale Sospiro e Delirio procedono solidali scambiandosi complimenti, mentre Fallito interviene per richiamarli alle ineludibili convenienze della scena. Nell'aria "Signor Delirio, tante sentenze", l'impresario si avventura nell'essemplificazione dei vezzi propri del canto operistico (trilli, solfeggi, arpeggi). Le sue spigolose osservazioni indispettiscono poeta e compositore, la cui stizza monta, attraverso sapienti progressioni armoniche, nel duetto "Ho di fuoco nel petto un Vesuvio". Stonatrilla, prima donna, merita un trattamento d'eccezione, e difatti il suo arrivo è celebrato per mezzo di un arioso che mescola ad arte sorpresa e sdegno; poco dopo, l'aria "Ragazzuccia, mettete giudizio" offre alla spocchiosa *star* l'opportunità di esibire i primi saggi della sua tecnica. Calzabigi rifugge da una scontata successione di cammei e fa sfilare i personaggi in pose diverse. "Cari quegli occhi amabili", ad esempio, è un numero destinato all'ugola della maliziosa Porporina, ma a intonarlo è Sospiro per mostrarne i pregi; la struttura in due tempi prevede un *Andante* che in effetti non sfuggirebbe in un'opera seria, e un *Presto* che forse riflette l'infiammarsi del maestro per le grazie della sua protetta. Ritornello entra in scena cantando realisticamente "Benché da te lontano", pagina melliflua e languida con qualche picco di

agilità, che di certo appartiene al suo repertorio; quando però si accorge di non esser solo, il musicista passa senza soluzione di continuità dall'esecuzione del brano favorito all'ossequioso saluto rivolto alle colleghe. "Più non si trovano fra noi le mutrie" di Porporina è scritta in forma con il da capo, con il primo e il terzo pannello dedicati al dileggio delle cantanti di vecchio stampo e la sezione centrale che invece celebra le interpreti moderne, inclini ai facili rossori. La terza virtuosa, Smorfiosa, si fa conoscere con "Mio dolce amorino", che ben rappresenta la sua natura ipereccitabile: la melodia iniziale, destinata a risuonare più volte, ha la levità di una canzonetta, ma quando il pensiero dell'artista si sofferma su fobie e paturnie, voce e strumenti procedono con strappi nervosi. Piena di energia è "Vederete che salti che slanciano" di Passaglio, che contiene un'ironica caricatura musicale dello stile di danza francese e si conclude con un gaio girotondo. Nel recitativo accompagnato di Fallito "Maledetta l'impresa" notevole è la sproporzione tra la tragica cupezza del trattamento musicale e la modestia dell'oggetto cui si applica, ossia l'enumerazione dei rischi insiti nell'impresa d'opera. Una gustosa parodia delle scene di vaticinio si scorge nell'avvio di "State attento a quest'oracolo" di Delirio, il quale però inclina ben presto a una spigliata esuberanza e parla del compositore ("Che un impresario di burattini / peggior maestro scegliere non può") compitando una melodia semplice come una filastrocca. Forte di 269 battute, il finale del I Atto si dipana tumultuosamente. Le voci si rincorrono in combinazioni mutevoli, ma per lo più si dispongono emblematicamente in due schieramenti contrapposti: da una parte Stonatrilla, Smorfiosa, Porporina e Ritornello, dall'altra Fallito, Delirio e Sospiro, i quali, posti sotto assedio, promettono di fare tutto il possibile per accontentare i cantanti e assecondarne i capricci; la concordia (temporaneamente) raggiunta dopo il battibecco è enfatizzata dalla perfetta omoritmia con la quale le voci si allineano nelle ultime battute.

Atto II

Come già il I, anche il II Atto si apre con un terzetto per Sospiro, Delirio e Fallito; questa volta, però, poeta e compositore si riempiono di insulti tra entrate ravvicinate e spunti imitativi,

senza disdegnare una spiritosa onomatopea in corrispondenza dell'epiteto "Asinaccio!". Di nuovo, il numero che segue è un'aria per Fallito, "Se di fare l'impresario", che parte con pacata bonomia ma tratteggia poi con pennellate in minore le avversità che possono capitare a chi si avventura nella gestione di un teatro. Il duetto di Ritornello e Delirio "Quel nocchier.../No, no: nocchiero" è un numero divertente e insieme raffinato, che presenta due inattesi squarci di declamato e una conclusione mossa e vivace. Insolitamente curato, e perciò interessante, è il recitativo semplice posto a suggello della terza scena, nel quale Sospiro imita, ridicolizzandoli, due tratti caratteristici della vocalità di Ritornello, il "trillo caprino" e i grappoli di terzine. Anche nel II Atto Sospiro fa ascoltare a Porporina un'aria che ha composto per lei, "Barbara! E non rammenti"; il numero, invero lezioso, è in forma con il da capo variato, ma in prossimità della cadenza la cantante interrompe il maestro perché sa cosa le convenzioni prevedono in quel punto e non ha bisogno di sentire altro. Nell'ipertrofica sesta scena si prova il III Atto dell'*Oranzebe*; tutti i brani proposti contengono lemmi peculiari del linguaggio serio, ma dilatati ed esasperati a scopo caricaturale. A cominciare è Smorfiosa, che esegue un agitatissimo recitativo accompagnato e l'aria "No, crudel, d'amor capace", nella quale troppe volte risuonano i monosillabi "sì" e "no", trite zeppe a cui i compositori ricorrono per far quadrare senza troppi sforzi i periodi musicali. Dopo il duetto "Ah non mi dir così" di Ritornello e Stonatrilla, è la volta di Porporina, che si esibisce in un pezzo chiuso di notevole virtuosismo, ma reso comico dalla bizzarra e insulsa metafora veicolata dai versi. Il culmine del gioco parodistico è toccato però da Stonatrilla; il suo recitativo accompagnato è segnato da esagerazioni grottesche (i tremoli che rappresentano i "brividi di morte", la discesa melodica che simboleggia la "notte eterna", la scala ascendente su "volate", i salti ecc.); l'aria "Pallid'ombra del misero amante", in Mi bemolle maggiore come nella migliore tradizione delle scene d'ombra, vede la voce gareggiare con un fagotto obbligato. In "Quel nocchier che scioglie a' venti" di Ritornello spicca la totale incongruenza tra la melodia dolciastra e le immagini tempestose del testo poetico; Gassmann

Lucio Tufano (1970) è professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Palermo. Nel 2015 è stato insignito del premio "Giovanni Paisiello Festival". Dal 2018 al 2024 è stato segretario generale della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII. La sua attività di ricerca è rivolta principalmente all'opera in musica e al Settecento. Si è occupato di librettistica seria e comica, e in particolare di Metastasio, Calzabigi e Goldoni, nonché della tradizione scenica napoletana e dei rapporti di Mozart con i maestri italiani coevi.

Si è interessato inoltre di storia delle istituzioni (teatri, accademie) e della ricezione della musica antica tra XIX e XX secolo. Ha partecipato a numerosi convegni in Italia e all'estero; suoi articoli sono apparsi in riviste a diffusione internazionale. Ha pubblicato la raccolta di saggi *I viaggi di Orfeo. Musiche e musicisti intorno a Ranieri Calzabigi* (2012), nonché le edizioni critiche dei libretti *Lucio Silla* e *Lucio Cornelio Silla dittatore* di Giovanni De Gamerra (2013) e dell'*Elogio del Jommelli* di Saverio Mattei (2022).

vi utilizza scaltramente le figurazioni già indicate come predilette dall'evirato, ossia trilli caprini e spirali di terzine; le proteste di Delirio, che ha sentito storpiare i suoi versi, interrompono per breve tratto l'esecuzione. Singolare è la costruzione del finale: una danza in ritmo ternario accompagna le evoluzioni della prima ballerina, mentre gli altri personaggi bisbigliano maldicenze sul conto della discepola di Tersicore; quest'ultima, esasperata, alla fine si ribella, spalleggiata dal coro dei danzatori. I coloriti epiteti ideati da Calzabigi vengono moltiplicati nell'intonazione, così da generare un incandescente parapiglia. Curiosamente, però, l'atto si conclude con un recitativo semplice nel quale Passagallo rassicura Fallito e rivendica l'importanza dei balli per il buon andamento dei teatri.

Atto III

La prima parte dell'ultimo Atto è occupata dalla rappresentazione dell'*Oranzebe*, introdotta per amore di verosimiglianza da un'apposita ouverture di notevole ampiezza (più di 150 battute), che dopo una squillante introduzione si sviluppa con un dotto fugato privo di riscontro nella tradizione delle sinfonie d'opera italiane. Un breve raccordo in tempo *Adagio* accompagna l'apertura del sipario. *L'opera seria* incomincia con una marcia pomposa. Le tre arie che seguono hanno tutte la forma con il da capo, sebbene articolata in scala ridotta. In "Se con voi do in braccio al vento" di Ritornello, dal piglio fiero, Gassmann stigmatizza i difetti dell'operismo *routinier* attraverso le insistite ripetizioni di alcune parole ("monti" e "fiumi"),

l'eccesso di fioriture, il monotono botta e risposta tra voce e fiati, le plateali fermate per le cadenze. Difetti meno evidenti presentano "Saprei costante e ardita" di Smorfiosa e "No, se a te non toglie il fato" di Stonatrilla, che tuttavia eccede in melismi. Quando la marcia già ascoltata all'inizio torna a risuonare, gli schiamazzi del pubblico interrompono la *performance*. Passagallo tenta di rabbonire gli spettatori vantando le proprie abilità nell'aria in minore "I miei balli sono tanti miracoli", che si avvia con andamento moderato e si chiude con un impetuoso *Allegro*. Il finale dell'Atto e dell'intera opera è un ingranaggio prezioso, che con frequenti e ben calibrati cambiamenti di metro e di andamento scandisce il susseguirsi degli accadimenti, calandoli in un'atmosfera appropriata. Nella lunga catena di episodi spiccano alcuni trattamenti, come l'indugio nei toni minori che esprime la disperazione generale per la fuga di Fallito, o il recitativo accompagnato nel quale Sospiro, con magniloquenza degna di miglior causa, chiede a tutte e tutti di giurare odio eterno agli impresari. La conclusione è affidata a un *vaudeville* in 6/8 nel quale i personaggi prendono a turno la parola come in una lieta parata conclusiva.



Florian Leopold Gassmann. Incisione di Johann Balzer da un disegno di Anton Hickel, Praga 1780.

Florian Leopold Gassmann

Della vita del compositore boemo Florian Leopold Gassmann (Most, in tedesco Brůx 1729 – Vienna 1774) prima del suo arrivo nella capitale asburgica nel 1763 si hanno poche notizie certe. Pare che da giovanissimo sia scappato di casa per recarsi in Italia a studiare la musica contro il volere del padre, guadagnandosi il denaro per il viaggio suonando l'arpa. Sembra che a Bologna sia stato allievo di padre Giovanni Battista Martini, dal quale avrebbe ricevuto una solida formazione nell'arte della composizione. Secondo altre fonti si sarebbe recato direttamente a Venezia, dove dopo qualche tempo fu accolto dal mecenate Leonardo Venier. Non a caso Gassmann scelse di stabilirsi nella città lagunare, che all'epoca con i suoi numerosi teatri era il principale centro di produzione musicale, in particolare operistica, e dove il giovane aspirante compositore ebbe l'occasione di ascoltare le opere dei piú importanti autori italiani e di immergersi nel mondo dell'opera. La sua carriera di compositore d'opera iniziò all'età di 27 anni con un'opera seria, *Merope*, su libretto di Apostolo Zeno, rappresentata durante il carnevale 1757 al Teatro di San Moisè di Venezia. Da quel momento in poi Gassmann compose un'opera all'anno per i teatri veneziani, opere buffe e serie, fino al suo ingaggio a Vienna nel 1763.

L'aggancio alla corte asburgica potrebbe aver avuto luogo a Venezia stessa, piazza principale sia per la scritturazione di artisti in campo operistico (compositori, librettisti, cantanti) sia per il reperimento di manoscritti d'opera, e perciò frequentata dagli emissari di tutte le corti europee. Un contatto avvenne senz'altro in occasione della commissione dell'opera seria *Ezio* dedicata

al marito di Maria Teresa d'Austria, Francesco Stefano, granduca di Toscana e imperatore del Sacro Romano Impero, eseguita al Teatro di via della Pergola di Firenze nel 1761. Due anni dopo Gassmann fu scritturato dai teatri di Vienna come compositore di balletti, succedendo in questo incarico a Christoph Willibald Gluck. In seguito, fu nominato maestro di cappella dell'opera di Vienna, carica prestigiosa che manterrà per circa dieci anni, fino alla sua morte. Il debutto viennese avvenne nel 1764 con *L'olimpiade* su libretto di Pietro Metastasio. Grazie al particolare apprezzamento da parte di Giuseppe II – coreggente con la madre dal 1765, dopo la morte del padre Francesco Stefano – Gassmann, oltre all'ingaggio presso i teatri viennesi, gestiti da un impresario, fu dallo stesso anno anche assunto direttamente alla corte degli Asburgo come *Kammercompositor* con il compito di comporre musica da camera.

Per i teatri viennesi Gassmann dapprima compose solo opere serie, poi a partire dal 1766 si dedicò prevalentemente all'opera buffa, forse per volere dell'imperatore Giuseppe II, che amava molto il nuovo genere che dal 1763 in poi aveva preso piede a Vienna. Nel genere buffo Gassmann aveva fatto le prime esperienze a Venezia, collaborando anche con Carlo Goldoni negli *Uccellatori* (1759), opera che ebbe un considerevole successo a giudicare dal numero delle riprese in svariate città italiane ed europee, e in *Filosofia ed amore* (1760). A Vienna le opere di stampo comico erano inizialmente tutte importate dall'Italia, e Gassmann aveva il compito di adattarle alle esigenze della compagnia locale e al gusto dei viennesi. In seguito Gassmann stesso compose

Ingrid Schraffl si è addottorata in musicologia all'Università di Vienna grazie a una borsa di studi dell'Accademia austriaca delle scienze. Ricercatrice alla stessa università dal 2009 al 2017, oltre a svolgervi attività didattica ha lavorato all'ampio progetto *Opera buffa in Wien (1763-1782)*, con la riscoperta e l'edizione delle opere *Gli uccellatori* di Florian Leopold Gassmann e *La scuola de' gelosi* di Antonio Salieri, messe poi in scena a Vienna, Colonia, Torino e Martina Franca.

Dopo un incarico (2015-2022) presso l'edizione critica dell'opera omnia di Alban Berg è attualmente impegnata come ricercatrice nel progetto europeo *Casta Diva: An International Research and Production Digital Platform on Women in Italian Musical Theatre*. Dal 2018 tiene i colloqui introduttivi per il ciclo di concerti "Haydn 2032" al Musikverein di Vienna. La sua monografia *Opera buffa und Spielkultur* è stata premiata dall'Istituto di Musicologia dell'Università di Vienna e pubblicata nel 2014 dall'editore Böhlau con il sostegno Fondo austriaco per la ricerca scientifica.

una o più opere buffe all'anno per i teatri viennesi, dando inizio così a una notevole tradizione locale del genere comico, proseguita poi con il suo allievo e successore Antonio Salieri, e più tardi con Wolfgang Amadeus Mozart.

Tutte le opere buffe di Gassmann si basano su libretti di Goldoni adattati dal poeta dell'opera italiana a Vienna Marco Coltellini, presentato a Vienna da Ranieri de' Calzabigi. L'unica eccezione è costituita dall'*Opera seria* del 1769, su libretto di nuova invenzione dello stesso Calzabigi. A partire dall'*Amore artigiano*, eseguita in occasione dell'apertura della stagione teatrale 1767/1768, Gassmann iniziò a sperimentare insieme a Coltellini ampliando molto i finali del I e II Atto rispetto all'originale goldoniano, e soprattutto introducendo un brano d'insieme alla fine del III Atto al posto del finale d'opera convenzionale (duetto, recitativo e breve coro finale), di modo che lo scioglimento dell'intreccio nella scena ultima finisce per avvenire in musica e non nel recitativo. Questa innovazione è riscontrabile sia nelle opere composte *ex novo* per Vienna, tra cui *L'opera seria*, sia negli adattamenti viennesi di alcune opere d'importazione italiana dal 1767 in poi, e rivela l'intento di creare un finale d'opera drammaturgicamente più efficace rispetto al modello di conclusione tradizionale, intento in linea con i principi di quella riforma teatrale passata alla storia come "riforma di Gluck" (definizione che tuttavia non rende giustizia all'apporto sostanziale di Calzabigi). Anche l'opera *Amore e Psiche* di Gassmann e Coltellini, sempre del 1767, in cui il coro trova largo impiego, e il loro rifacimento dell'*Isola d'amore* di Antonio Sacchini del 1769, che colpisce per la

presenza di cori e balli tutt'altro che convenzionali per un'opera buffa, dimostrano chiaramente con quale delle due "fazioni" del mondo operistico viennese – Metastasio-Hasse o Calzabigi-Gluck – si erano schierati i due responsabili dell'opera italiana dei teatri di Vienna. La prima delle loro opere buffe più innovative, *L'amore artigiano*, ebbe un successo strepitoso e fu ripresa in moltissime città, come a Milano nel 1770 al Regio Ducal Teatro, e nel 1782 al Teatro alla Scala. Un altro apice nella carriera come compositore di opera buffa Gassmann lo raggiunse con *La contessina*, composta per l'incontro tra Giuseppe II e Federico II di Prussia a Mährisch-Neustadt nel 1770 e ripresa anch'essa in svariate città italiane (tra cui Milano, Regio Ducal Teatro, 1774) ed europee. La leggenda, peraltro non confermata da fonti storiche, vuole che Federico II, entusiasta dell'opera, abbia chiesto a Giuseppe II di cedergli Gassmann per assumerlo alla propria corte. Nel 1772 Gassmann fu nominato *Hofkapellmeister* a Vienna e, verosimilmente a causa del notevole impegno che comportava la responsabilità per la cappella di corte, cedette una parte del lavoro per i teatri al giovane allievo Antonio Salieri, le opere del quale iniziavano a riscuotere successi anche maggiori di quelle del maestro. Dopo la morte prematura di Gassmann nel 1774, Salieri gli succedette nell'incarico di maestro di cappella dell'opera di Vienna, e in privato si sdebitò della generosità di Gassmann, suo maestro e protettore paterno, provvedendo all'istruzione musicale delle due figlie di quest'ultimo e avviandole alla carriera di cantanti, in cui si sarebbero distinte entrambe, la seconda in particolare come interprete della Regina della notte nel *Flauto magico* di Mozart.

Florian Leopold Gassmann

Le opere

Merope

Dramma per musica in tre atti
di Apostolo Zeno
Venezia, Teatro San Moisè,
carnevale 1757

L'Issipile

Dramma per musica in tre atti
di Pietro Metastasio
Venezia, Teatro San Moisè,
carnevale 1758

Gli uccellatori

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Venezia, Teatro San Moisè,
carnevale 1759

Filosofia ed amore

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Venezia, Teatro San Moisè,
27 gennaio 1760

Ezio

Dramma per musica in tre atti
di Pietro Metastasio
Firenze, Teatro di Via della Pergola,
carnevale 1761

Catone in Utica

Dramma per musica
di Pietro Metastasio
Venezia, Teatro San Samuele,
29 aprile 1761

Un pazzo ne fa cento

dramma giocoso in tre atti
Venezia, Teatro San Moisè,
autunno 1762

L'olimpiade

Dramma per musica in tre atti
di Pietro Metastasio
Vienna, Kärntnertortheater,
18 ottobre 1764

Il trionfo d'amore

azione teatrale in un atto
di Pietro Metastasio
Vienna, Schönbrunn,
25 gennaio 1765

Achille in Sciro

Dramma per musica in tre atti
di Pietro Metastasio
Venezia, Teatro San Giovanni
Grisostomo, Ascensione 1766

Il viaggiatore ridicolo

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Vienna, Kärntnertortheater,
25 maggio 1766

L'amore artigiano

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Vienna, Burgtheater,
26 aprile 1767

Amore e Psiche

Opera in tre atti
di Marco Coltellini
Vienna, Burgtheater,
5 ottobre 1767

La notte critica

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Vienna, Burgtheater,
5 gennaio 1768

L'opera seria

Commedia per musica in tre atti
di Ranieri de' Calzabigi
Vienna, Burgtheater, 1769

La contessina

Dramma giocoso in tre atti
di Marco Coltellini
da Carlo Goldoni
Uničov (Mährisch-Neustadt),
3 settembre 1770

Il filosofo innamorato

Dramma giocoso in tre atti
di Marco Coltellini
Vienna, Burgtheater, 1771

Le pescatrici

Dramma giocoso in tre atti
di Carlo Goldoni
Vienna, Burgtheater, 1771

Don Quischoth von Mancia

Commedia in tre atti
di Giovanni Battista Lorenzi
Vienna, Burgtheater, 1771
(solo alcune arie sostitutive
e l'intero atto III; gli atti I e II
sono di Giovanni Paisiello)

I rovinati

Commedia in tre atti
di Giovanni Gastone Bocchierini
Vienna, Burgtheater,
23 giugno 1772

La casa di campagna

Dramma giocoso in tre atti
di Giovanni Gastone Boccherini
Vienna, Burgtheater,
13 febbraio 1773

Ascolti

Chi conosce Florian Leopold Gassmann? Eppure, in Italia dovremmo considerarlo un po' "nostro", visto che questo compositore di origine boema arrivò da noi giovanissimo, a Bologna, per studiare con Padre Martini e poi si stabilì a Venezia dove debuttò al Teatro San Moisè con l'opera *Merope* (1756) e continuò a scrivere un'opera all'anno per le stagioni del carnevale. Certo, nel 1763 si trasferì definitivamente a Vienna, al servizio della corte imperiale; e tuttavia, conterà pure il fatto che molti dei suoi drammi giocosi siano su libretto di Carlo Goldoni e che dunque egli partecipasse attivamente, accanto a Galuppi e a Piccinni, a quella fase decisiva in cui la drammaturgia goldoniana contribuì a fissare il modello dell'opera buffa? Ecco, del ruolo di Gassmann come protagonista del teatro comico prima di Mozart e mediatore tra il gusto veneziano e il gusto tedesco e, più in generale, della sua figura di compositore a cavallo barocco e classicismo, la produzione video-discografica sta cominciando solo ora a dare le prime testimonianze. Ancora assenti dai cataloghi le sue composizioni sacre, della copiosa produzione strumentale possiamo ascoltare giusto una *Sinfonia in do minore* e un *Concerto* per flauto e orchestra,¹ cui si aggiunge un piccolo assaggio della sua musica cameristica grazie al recente CD dedicato ai quartetti e quintetti per archi e oboe (non va dimenticato che, tra i vari incarichi a corte, Gassmann ricoprì anche quello di compositore da camera dall'imperatore, prima di divenire maestro di cappella).²

Quanto al territorio anch'esso ancora semi-sconosciuto della sua produzione operistica, in cui si contano oltre una ventina di lavori,

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.

una prima panoramica ci è offerta dalle nove ouvertures teatrali riunite in una incisione del 2009. Le ouvertures in questione sono tratte da drammi giocosi, la maggior parte su libretti di Goldoni, come *La notte critica*, *Gli uccellatori*, *Filosofia ed amore*, *Il viaggiatore ridicolo*, *L'Amore artigiano*; sono piuttosto brevi e rispettano tutte il modello ternario italiano (veloce-lento-veloce); hanno temi accattivanti e una strumentazione accurata che, in qualche modo, lascia ben sperare sulla qualità delle opere cui appartengono.³ Un'altra piccola incursione nel mondo teatrale di Gassmann è data poi dalla miscelanea di arie tratte sia dal repertorio comico che da quello serio (*Catone in Utica*, *Achille in Sciro*), eseguite con buona proprietà stilistica dal soprano Ania Vegry accompagnata dalla NDR Radiophilharmonie diretta da David Stern.⁴ Ma è chiaro che i due pezzi forti con cui per ora possiamo confrontarci sono, da una parte, l'edizione moderna degli *Uccellatori*, il dramma giocoso su libretto di Goldoni rappresentato la prima volta a Venezia nel 1759, dall'altra, la commedia per musica *L'opera seria* che quest'anno ci propone la Scala.

Il manoscritto di *Gli uccellatori* è una scoperta recente, avvenuta una decina d'anni or sono presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, grazie alla quale è stato poi possibile allestire l'opera prima al Theater an der Wien e nel 2023 al Festival della Valle d'Itria, sempre con la messinscena firmata dalla regista coreografa Jean Renshaw e con la direzione di Enrico Pagano, giovane ma già esperto conoscitore di questo repertorio. Pare che la registrazione effettuata a Martina Franca sia in procinto di uscire,

per Dynamic, per cui a breve avremo tutti la possibilità di conoscere una simile rarità. Assai più nota, almeno alla ristretta cerchia degli appassionati, è invece la commedia per musica *L'opera seria* che il direttore d'orchestra René Jacobs diresse a Schwetzingen nel 1994 per poi riproporla in altre occasioni. Della rappresentazione al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi nel 2003 esiste una registrazione live reperibile in rete e sempre in rete si trova il video dello spettacolo messo in scena a Bruxelles nel 2016. E qui, rimpolpata da membri dell'orchestra della Monnaie, la B'Rock Orchestra ben risponde all'assoluta padronanza di stile con cui Jacobs affronta la scrittura musicale di Gassmann, imprimendovi un fluido, ricchissimo dinamismo teatrale; dinamismo che, dal canto loro, tutti gli interpreti raccolgono, a cominciare dai bravissimi Pietro Spagnoli (il librettista Delirio) e Mario Zeffiri, che fa del tenore Ritornello una vera caricatura del cantante d'opera, fino alle brillanti "virtuose" Sunhae Im, Alex Penda e Robin Johannsen. Entro lo spazio relativamente ristretto del Cirque Royale, al regista Patrick Kinmonth bastano due pedane collegate da una passerella per rendere i diversi luoghi di questo teatro nel teatro, destinandoli a un inarrestabile gioco scenico: con costumi settecenteschi che si fanno poi orientaleggianti e grotteschi e infine contemporanei, a segnalare che l'opera nell'opera va in scena davanti ai nostri occhi. Su Gassmann, questo è tutto.

Però, in attesa di nuovi studi e edizioni, si possono seguire alcuni percorsi trasversali. Per esempio, sulla scorta di *Gli uccellatori*, vale la pena dare una sbirciata alle altre opere buffe coeve su libretto di Goldoni: *L'Arcadia in Brenta* e il *Filosofo di campagna* di Baldassarre Galuppi, di cui esistono le relative incisioni, e soprattutto *Cecchina ossia La buona figliola* di Niccolò Piccinni, anche perché di quest'ultima è ora disponibile in rete la storica edizione video del 1969 diretta da Franco Caracciolo, con la regia di Virginio Puecher e un cast che comprende nientemeno che Mirella Freni e Sesto Bruscantini.

Un altro percorso possibile riguarda invece quel filone operistico metateatrale che fiorisce dopo la pubblicazione del libello satirico *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello, nel 1720, e che ha per soggetto proprio la parodia del mondo musicale, la satira quanto mai graffiante dell'opera

seria. Proseguendo il cammino oltre Gassmann ci si imbatte nell' *Impresario in angustie* (1786) di Domenico Cimarosa, farsa per musica di cui esiste un'importante incisione storica del 1963, con l'orchestra Rai di Napoli guidata da Luigi Colonna e Sesto Bruscantini nel cast, ma anche una recente versione discografica pubblicata nel 2018.⁵ Dopo di che abbiamo *Il maestro di cappella* sempre di Cimarosa, ma anche *Der Schauspieldirektor* di Mozart ed altri esempi ancora fino ad entrare nell'Ottocento e arrivare al Donizetti delle *Convenienze e inconvenienze teatrali*: dramma giocoso di cui esistono più versioni video, tra cui la divertentissima produzione del Teatro alla Scala del 2009 con la regia di Antonio Albanese e l'imperdibile edizione diretta da Lorenzo Viotti con la regia di Laurent Pelly.⁶ Laurent Pelly, appunto, proprio il regista che metterà in scena questa edizione scaligera dell'*Opera seria* di Gassmann.

1. Rispettivamente in *Baroque Bohemia & Beyond* vol. 6 (ALTO – 2012), Czech Chamber Philharmonic direzione Petr Chromčák e in *Flute Concertos* (CPO 2017), Seglinde Größinger (flauto solista e direzione), Ensemble Klingelunst.
2. CPO 2023 – Lajos Lencsés (oboe), Lena Gersbacher (cor anglais), Libor Šima (bassoon), Josef Weissteiner (horn), Wolfgang Wipfler (horn), Szigeti Quartet.
3. NAXOS – 2009 – Eclipse Chamber Orchestra, direzione Sylvia Alimena.
4. CPO 2020.
5. BRILLANT CLASSICS – 2018 – con Carlo Torriani, Marco Filippo Romano, Paola Cigna, Lavinia Bini. Orchestra Bruno Maderna di Forlì, direzione Aldo Salvagno.
6. Rispettivamente: BELAIR – 2009 – orchestra, solisti e coro dell'Accademia del Teatro alla Scala, direzione Marco Guidarini e OPUS ARTE – 2021 (ma anche su Raiplay, 2019), con Laurent Naouri, Patrizia Ciofi, Charles Rice, Clara Meloni, Enea Scala, Orchestra dell'Opéra de Lyon.

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 3 marzo 2025

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

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

