

TEATRO ALLA SCALA



LA RONDINE

Giacomo Puccini

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Giovedì 4 aprile 2024, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE APRILE 2024

Domenica 7, ore 14.30
Turno D

Martedì 9, ore 20
Turno A

Venerdì 12, ore 20
Turno B

Domenica 14, ore 20
Turno G

Sabato 20, ore 20
Turno C

Sommario

- 7 La genesi dell'opera
Michele Girardi
- 10 Il libretto in sintesi
Pier Maria Paoletti
- 12 La musica
Michele Girardi
- 15 Giacomo Puccini
Michele Girardi
- 20 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 Elisabetta Fava.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia

Milano



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
BANCA DEL 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 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

Camille Pissarro. *Boulevard Montmartre*. Olio su tela, 1897
(San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage).



La genesi dell'opera

La rondine è una delle poche commedie liriche autentiche dell'ultima stagione del melodramma, ed è pienamente riuscita a dispetto delle difficili circostanze in cui nacque. Nell'ottobre del 1913 il compositore non aveva dato seguito a un'offerta di Siegmund Eibenschütz ed Emil Berté, editori di musica e direttori del Carl-Theater, tempio dell'operetta viennese.

I due impresari proponevano un ingaggio dietro il lauto compenso di 200.000 corone austriache, e in cambio volevano un'operetta alla Lehár, appunto, coi numeri musicali intercalati a dialoghi parlati. Se in uno dei molti momenti, tuttavia, in cui la sua mente vagava alla ricerca di soggetti da intonare Puccini aveva scritto a Illica:

L'operetta? Almeno ci fosse quella, potrei farla in viaggio. Un'operetta è questione di una ventina di pezzetti, e per l'estero (Londra) sarebbe un affarone (8 maggio 1905)

quando gli si presentò l'occasione concreta espresse chiaramente la sua opinione all'amico Angelo Eisner, garante dell'operazione viennese:

Io operetta non la farò mai: opera comica sì, vedi *Rosenkavalier*, ma più divertente e più organica (14 dicembre 1913).

Senonché dopo la morte di Giulio Ricordi (1912) i rapporti di Puccini con Tito, che aveva sostituito il padre alla testa della ditta, si erano inaspriti, e più volte il musicista ritenne di essere stato ingiustamente trascurato dal suo editore. Forse per dimostrare la propria autonomia, egli riprese le trattative per *La rondine* all'inizio del 1914. Per cautelarsi fece inserire nel contratto una clausola che subordinava la

sua partecipazione al gradimento del testo. Ed è peraltro chiaro che fin dall'inizio non intese mai cimentarsi con l'operetta. La seguente lettera al suo grande amico, regista e *Dramaturg*, Otto Eisenshitz (morì nel campo di concentramento di Terezín nel 1942), attesta *ad abundantiam* i propositi di Puccini:

Ho combinata (o quasi) un'opera in 3 atti su libretto di Willner per il Carltheater – Il titolo per ora è *La Rondine* – Il libretto è comico sentimentale eminentemente mondano, parigino – Non sarà un'operetta ma una vera opera comica – cioè, di levatura molto maggiore (23 marzo 1914).

Puccini incaricò Giuseppe Adami di adattare alle sue esigenze, preparandogli un libretto da cui fossero rigorosamente banditi i dialoghi parlati, la nuova proposta giunta nel frattempo da Vienna, uno scenario tedesco di Alfred Maria Willner (già autore del testo di *Zigeunerliebe*), steso in collaborazione con Heinz Reichert (il titolo di maggior rilievo prodotto in seguito dalla coppia sarebbe stato *Frasquita*, per la musica di Lehár, 1922). Si tratta di una stesura in forma di *pièce mêlée de chant*, una commedia inframezzata di arie che Adami seguì con scrupolo nei due primi atti, per discostarsene nel terzo, che i librettisti avevano incongruamente trattato in maniera drammatica. Essi prevedevano che il padre del giovane provenzale Ruggero Lastouc mettesse in guardia il figlio sul passato di Madelaine, la Magda dell'opera, regina del salotto parigino del suo facoltoso amante Rambaldo, con cui il giovane era fuggito sulla Costa Azzurra, provocandone la reazione brutale, e la cacciata della donna per ignominia. Puccini preferì adottare una

Michele Girardi (1954) è specialista di Drammaturgia musicale e Storia della musica dell'Ottocento e del Novecento, materie che insegna all'Università di Venezia. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995, 2000¹), tradotto in inglese (2002¹). Ha pubblicato un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly* (2012) e numerosi saggi su Berg, Boito, Massenet, Verdi, Ravel, Janáček e altri. Coordina il Comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca (1996), di cui è socio fondatore e cura il periodico "Studi pucciniani".

soluzione meno cruenta, e scrisse ad Adami, colto da un dubbio che probabilmente fu decisivo per indurlo a cambiare del tutto la sua visione del soggetto. Il problema era costituito dalla reazione di sorpresa che portava Ruggero all'apostrofe violenta:

Dove ha trovato Magda, forse in un monastero? E allora questo suo *grande* amore crolla in un attimo quando ha saputo chi è? (19 novembre 1914).

Puccini non trovava coerente la trama prospettata da Reichert e Willner rispetto al carattere del soggetto, che andava alleggerito. Il problema s'avviò alla risoluzione l'anno successivo, quando egli si rimise di buona lena al lavoro:

Il 3° è alla fine e vien benone. Ho tolto tutto quel drammatico che c'era – e si arriva alla fine finemente, senza urlì né sgarri d'orchestra. Tutto è in chiave (22 agosto 1915).

Il mese successivo chiarì ulteriormente le sue vedute, probabilmente anche in relazione alla qualità della musica scritta sino a quel momento, morbida e vaporosa, e ripensò alla situazione nei dettagli in una lettera del 27 settembre 1915, sempre in relazione al ruolo del tenore, accingendosi a cambiare radicalmente l'invettiva. Rese poi il futile Prunier più utile all'azione nell'Atto terzo sulla Costa Azzurra, facendone l'ambasciatore dell'amante facoltoso, incaricandolo di portare alla fuggitiva un messaggio che invitava la donna a tornare a Parigi e lasciare il matrimonio in Provenza, la mamma e i figlioli per riprendere la vita brillante da *maitresse* nel suo salotto: «Voi non siete nata per andare in provincia a Montauban – e

Nel 2021 gli è stato attribuito il 49° premio Puccini della Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago; nel 2022 è stato nominato dai Ministeri della cultura, istruzione e università fra "i quattro insigni esponenti della cultura e dell'arte musicale italiana ed europea esperti della vita e delle dell'opere di Giacomo Puccini" nel Comitato nazionale per le celebrazioni pucciniane 2022-2024.

qui pigliare in giro la vecchia e la casa e l'andamento della medesima –» e aggiungere: «voi rovinare: questo giovane, etc. etc » (ad Adami, 27 settembre 1915).

È importante che Puccini si sia espresso in termini così crudi sulla casa dei genitori di lui: nel confronto con questo ambiente si giocava davvero la credibilità del finale e dell'intera commedia lirica. *La rondine* era fatta: la protagonista si concedeva una scappatella, ma alla fine tornava al suo nido parigino. Inutile tornarci sopra e ripensare alla drammaturgia, approntandone altre versioni, come fece in seguito. "Torna al nido la rondine e cinguetta", dunque non muore: con questi versi tratti dal finale della *Bobème* (riferimento intertestuale ch'è quasi un manifesto di poetica), Puccini dedicò lo spartito della sua commedia lirica a Toscanini nel 1921. Magda de Civry cerca il pretesto per incontrare l'amore vero, ma in realtà non fa che rivivere piacevolmente una scappatella da adolescente fin nel minimo. Posta di fronte alla realtà nell'Atto terzo, la donna rinuncia ad invischiarsi in un mondo di banalità coniugali. Causa le vicissitudini belliche *La rondine*, pronta sin dalla Pasqua del 1916, dovette attendere il 27 marzo del 1917 per essere messa in scena al Teatro dell'Opera di Monte Carlo. Il successo fu pieno, sia di pubblico, come al solito, che di critica.



Il Libretto in sintesi

Pier Maria Paoletti

Atto primo

Salone fastoso in casa di Magda de Civry, a Parigi, negli anni del Secondo Impero.

Ricevimento nel tardo pomeriggio, conversazione brillante, impertinenze, amabili provocazioni fra le luci discrete delle abat-jour mentre dalle vetrate di una veranda rosseggia il tramonto sulle Tuileries. Il poeta Prunier intrattiene gli ospiti su argomenti frivoli, fra cui la gran moda che imperversa nella Parigi elegante, l'amore romantico e sentimentale, affabilmente canzonato da Yvette, Bianca, Suzy, amiche di Magda, e perfino dalla cameriera Lisette, che replicano di preferire le infatuazioni rapide e passeggiere. A sostenere le ragioni dell'amore vero, il poeta improvvisa al pianoforte una sua canzone nella quale una fanciulla di nome Doretta rifiuta le offerte di un re che promette di farla ricca se cederà ai suoi desideri, come anche la proposta di matrimonio di un suo vicino, ma lascia la storia incompiuta. La finisce Magda, sedendo a sua volta al pianoforte: sarà il bacio appassionato di uno studente a rivelare a Doretta la vera gioia della vita. E conclude fra gli applausi, ma quasi parlando a sé stessa: che importa la ricchezza se infine è rifiorita la felicità? Anche Rambaldo, suo facoltoso protettore, si felicita con lei e le offre un magnifico collier di perle che suscita l'ammirazione delle amiche. Magda accetta il regalo con una certa indifferenza e, mentre Rambaldo si allontana, ricorda con nostalgia alle amiche, che l'invidiano per la sua fortuna, i bei tempi della prima giovinezza, quando scappava di casa

e correva a divertirsi spensieratamente da Bullier, accettando fra baci furtivi e dichiarazioni d'amore le modeste consumazioni che poteva offrirle uno studente squattrinato, di cui conserva nel cuore il profondo rimpianto. S'avvicina intanto Prunier che, sollecitato dalla petulante insistenza delle signore, legge la mano a Magda dicendole che, come una rondine, migrerà oltre il mare, verso un paese di sogno, verso l'Amore, lasciando poi nel vago la sua profezia. Viene introdotto da Lisette un giovane provinciale, Ruggero Lastouc, figlio di un caro amico di Rambaldo, che l'accoglie con molta simpatia e chiede a Prunier dove si può mandare un ragazzo a passare allegramente la sua prima sera a Parigi. «A letto», dice Prunier, sostenendo che la Parigi notturna è una leggenda da sfatare ma le amiche e Lisette insorgono proponendo a Ruggero una quantità di locali e decidendo poi che il più divertente è Bullier, di cui segnano l'indirizzo su un foglio. Magda ascolta in disparte, conversando con Prunier. È ormai sera, tutti gli ospiti si congedano e Lisette, rimasta sola con Magda, le chiede il permesso di uscire. Magda acconsente, dicendo che lei resterà in casa. Avvicinandosi al tavolo presso cui era seduto Ruggero, però, vede il foglio con l'indirizzo di Bullier e prende una decisione improvvisa, chiudendosi nella sua stanza. S'incontrano intanto Prunier e Lisette per uscire insieme. Quando se ne sono andati, ricompare Magda vestita e pettinata con molta semplicità, da *grisette*. «Chi mi riconoscerebbe?», si chiede, guardandosi nello specchio,

e drappeggiandosi uno scialle sulle spalle, esce rapidamente.

Atto secondo

Sala da Bullier, cui si accede da una gradinata.

Allegria, confusione, folla mista di studenti, artisti, *grisettes*, mondane, militari, borghesi, andirivieni di avventori, camerieri, fioraie. Nel fondo, il giardino illuminato, dove si balla. Ruggero è seduto a un tavolo, assediato da un gruppo di sartine che cercano di interessarlo e lo canzonano poi con risatine sommesse quando lui ha un gesto di fastidio per la loro insistenza. Compare sulla gradinata Magda, che attira fatalmente l'attenzione di alcuni giovanotti, i quali la corteggiano assiduamente e l'invitano galanti a unirsi a loro fino a che, per liberarsene, lei dice timidamente di essere già impegnata e si siede, con un certo imbarazzo, al tavolo di Ruggero, scusandosi per la sconvenienza. Ruggero, lusingato, la prega di restare, le esprime affettuosa ammirazione per la sua bellezza semplice e la sua verecondia che gli ricordano le ragazze del paese, la invita a ballare e subito, fra i due, si stabilisce un rapporto di profonda simpatia che si trasforma ben presto in tenerezza e quindi in reciproche dichiarazioni di irresistibile amore che divampa in passione. Passano, intanto, vicino alla coppia Prunier e Lisette, che lancia un grido di stupore riconoscendo la padrona. Magda fissa implorante Prunier, che capisce al volo e assicura convincente Lisette che si sbaglia, che si tratta probabilmente di una vaga rassomiglianza. Le concede

Pier Maria Paoletti (1924-1995) è stato giornalista, scrittore, pubblicista, esperto di opera e dell'arte del canto; è noto per il suo libro *Quella sera alla Scala* (1983).

soltanto che Ruggero, sì, può essere il giovane conosciuto nel pomeriggio in casa di Magda, ma la signora con lui non è certamente Magda, tanto è vero che Ruggero la presenta subito dopo come l'amica Paulette (così Magda gli aveva detto poco prima di chiamarsi). Le due coppie fanno subito amicizia, si scambiano affettuosità, sono ammirate e festeggiate dalla folla delle sartine e degli studenti, quando Rambaldo appare sulla scalinata. Prunier se ne accorge per primo e prega Ruggero, senza dare tante spiegazioni, di accompagnare Lisette fuori come se fosse una sua amica, poi va incontro a Rambaldo quasi a nascondere Magda che, non ascoltando le sue esortazioni ad allontanarsi, resta seduta al tavolo in atto di sfida. La spiegazione, fra i due, è breve, essenziale: Rambaldo si dice disposto a perdonare una scappatella, un'infatuazione passeggera, Magda ribatte che è l'amore vero, la passione, che lui non può capire. Rambaldo s'inchina e s'avvia senza più voltarsi, unendosi agli ultimi avventori che lasciano il locale. Ritorna Ruggero, e Magda, come ridestandosi da un sogno, si stringe a lui in un abbraccio appassionato.

Atto terzo

La terrazza di un albergo su una collina della Costa Azzurra.

Magda e Ruggero vivono felici, lontani dalle mondanità di Parigi, anche se hanno qualche problema di conticini da pagare in sospeso. Ruggero confida a Magda di aver scritto a casa per farsi mandare un po' di denaro e per chiedere l'assenso al loro matrimonio: Magda è profondamente turbata;

in questo stato di idillio non pensava certo alle nozze; come confessare a Ruggero il suo passato rischiando di perderlo e come tacere, ingannando l'uomo che ama? Giungono intanto sul colle, a cercare i vecchi amici, Prunier e Lisette, che è stata sonoramente fischiata a Nizza dove il poeta, incautamente, l'aveva spinta per qualche sera a presentarsi come canzonettista. Ora Lisette vorrebbe ritornare a fare la cameriera di Magda e questa acconsente, accogliendola molto cordialmente. Prunier approfitta della situazione dicendo a Magda che a Parigi tutti si ricordano di lei. Ruggero entra raggiante mostrando a Magda una lettera appena ricevuta da sua madre che approva le nozze, le benedice e prega il figlio di baciare a nome suo la brava ragazza che sarà sua sposa. Magda è commossa e disperata, non può ingannare Ruggero, non può entrare come sposa nella sua casa, deve confessargli francamente il suo passato e lasciarlo, ma Ruggero non vuole perderla, l'implora singhiozzando di restare, fa notare a Magda il bel tramonto e il rintocco delle campane, e la supplica di non spezzargli il cuore. Magda è irremovibile: sfiora un'ultima volta con la mano i capelli di Ruggero, poi s'avvia in lacrime verso il declivio affettuosamente sostenuta da Lisette.

La musica

La rondine è la prima tra le ultime tre opere di Puccini che esprime in maniera inequivoca lo stile tardo del compositore, anzi ne è la pietra miliare: una linea ribadita dal *Trittico* e coronata da *Turandot*. Dopo l'esperienza della *Fanciulla del West*, una partitura in costante ebollizione, dove i temi musicali si accavallano freneticamente accompagnando l'azione, Puccini sembra percepire un bisogno di chiarezza nella scrittura che altri autori prima di lui avevano provato di fronte all'incedere del tempo (si pensi a *Parsifal*, per citare un titolo), e lo traduce in strutture formali dettagliatamente rifinite. Raccontare sé stesso e le proprie emozioni attraverso la trama di una narrazione scenica su una dialettica essenziale fra motivi ricorrenti è una tra le caratteristiche della tarda maturità nell'evoluzione del linguaggio drammatico e musicale di Puccini.

Tante melodie, una manciata di temi (tutti poco variati, e talora utilizzati come veri e propri segnali) per sostenere le conversazioni, ben due grandi assoli, un duettino, un quartetto e un'aria, tanto valzer e altri ballabili nell'Atto secondo da Bullier, un quadro visivo e musicale vivacissimo per il movimento agilissimo delle masse, tanto che assistendovi pare di essere tornati ai tempi del Quartier Latin. Su questa semplice ossatura si regge *La rondine*, in una ricerca di trasparenza sorretta dal ricorso all'impalcatura tradizionale. Essa non è affatto una scorciatoia per riconquistare il favore di un pubblico nostalgico, ma ha una funzione precisa: sul telaio dei primi due numeri chiusi dell'Atto primo, infatti, s'intesse l'arco drammatico degli Atti secondo e terzo, in modo che

tutto ciò a cui assisteremo avrà sempre la caratteristica del *déjà vu*, funzione di cui si farà carico la ripresa ciclica degli stessi episodi musicali. È un modo sottile di fissare un concerto: sino alla fine, quando Magda sarà costretta a scegliere il proprio futuro, non si vive mai nel presente, ma nella nostalgia del passato, qualunque esso sia.

Prendiamo ad esempio la frasetta languida che si ode in una pausa del vivace preludio, e che viene connotata dall'atteggiamento svenevole di Yvette, Bianca e Suzy non appena levatosi il sipario. Le tre amiche siedono nel salotto di Magda de Civry a spettegolare con il giovane poeta Prunier, fatuo protagonista delle occasioni mondane, che le provoca sulla moda dell'amor sentimentale nella Parigi Secondo impero. Basta il riferimento, e subito il temino precedente ricompare sottolineando la loro reazione svenevole: "– Amore!... – O cielo!... – Io struggo!... – Svengo!... – Io cedo!... – Io muoio!...". Ad esso ribatte con concretezza la cameriera Lisette esprimendo il suo semplice punto di vista sulla *galanterie*: "Mi vuoi? Ti voglio! È fatta!". Il personaggio della servetta ciarliera di buon senso, così caratteristico della tradizione buffa, è poi centrale, e fornisce l'occasione per qualche tratto di vivace colore modernista, come quando irrompe per annunciare a Rambaldo, l'amante di Magda, un giovane che lo attende in anticamera, e la sua esuberante impazienza viene tradotta in orchestra da intervalli martellati di seconda minore.

L'opposizione fra due maniere di vivere gli affetti viene delineata nitidamente, e quando il temino dell'amor sentimentale rispunta in

coda al secondo grande assolo pieno di slancio lirico intonato da Magda nell'Atto iniziale, "Ore dolci e divine", lo spettatore afferra la relazione fra il motivetto e i versi della protagonista, "Che importa la ricchezza / se alfin è riorita / la felicità", e percepisce che si tratta di una scelta velleitaria. Il temino stucchevole diviene dunque il simbolo del mondo illusorio d'una protagonista incline ad abbellire la realtà con qualche poetica pennellata, e quando ricompare ad accompagnare l'incontro amoroso fra Magda e Ruggiero al Bal Bullier non c'è ambiguità, ma una definizione chiara: il loro amore, sentimentale appunto, avrà vita breve, lo spazio di un sogno. Esso viene però vissuto con un empito lirico straordinario nel brindisi, che Puccini tratta alla maniera del concertato di un finale centrale del tardo Ottocento per ampiezza dello svolgimento. E la melodia del tenore imbranato che si dipana fra il quartetto dei solisti e il coro è decisamente la più bella idea dell'opera, mentre la voce di Magda tocca tre volte il do acuto: davvero un brano trascinante, della miglior vena lirica pucciniana.

Intanto Puccini s'è già avventurato nel mondo del metateatro del "bel sogno di Doretta" insieme alla sua protagonista: il pianoforte che campeggia a metà sala nell'Atto iniziale, dove Prunier siederà per accompagnare prima lui stesso e poi Magda nella prima parentesi lirica, è la proiezione del compositore-artefice, che entra così nell'azione, proponendo un pizzico di realtà grazie alla musica in scena, e suggerisce allo spettatore che non intende semplicemente esporre una trama, bensì comunicarci, mediante il racconto, anche qualcosa di sé

stesso. La partitura diviene così un lungo gesto metateatrale, in cui l'elemento lirico giganteggia. "Chi il bel sogno di Doretta" è pagina giustamente famosa e ci dà subito la dimostrazione di come Puccini non abbia pensato la scrittura vocale di Magda a misura di *soubrette*: la lirica melodia si distende con languore a tempo di valzer lento, raggiunge il do nel ritornello e richiede molta prestanza nel finale, dove l'interprete deve emettere numerosi acuti con ampi salti intervallari.

Puccini aveva cantato quell'amore, legato a piccole e grandi "cose, che han nome poesia", ma ora parla un musicista modernamente nevrotico che riflette sulla sua stessa biografia artistica con un distacco venato di pessimismo. La rondine torna al nido parigino e cinguetta, lasciando in scena, sbigottito, il giovane sedotto e abbandonato. La meta è *Turandot*, che non è dunque la fine del genere melodramma, ma la sua palingenesi e quella di un compositore che non voleva morire artisticamente per non morire fisicamente.



Giacomo Puccini

Ultimo rappresentante di cinque generazioni di musicisti che s'estinsero con lui, raggiungendo i vertici dell'arte e la fama mondiale, Puccini, nato a Lucca il 22 dicembre 1858, intraprese gli studi musicali nel 1874. Rivolse doti straordinarie nella *Messa a quattro voci con orchestra* (1878-1880), ma fu al Conservatorio di Milano (dal 1880), studiando con Ponchielli, che trovò la sua vena. Si affermò nella musica per orchestra (*Preludio sinfonico* 1882; *Capriccio sinfonico*, 1883), prima di debuttare clamorosamente sulle scene in seno alla Scapigliatura milanese e sotto gli auspici di Boito, con *Le Villi* (1884). Bocciata al concorso Sonzogno per un'opera in un atto (1883), l'opera esibì il talento del giovane autore guadagnando l'appoggio del potente editore Ricordi, che stava cercando il successore di Verdi.

Il primo tentativo – *Edgar* (1889), su pessimo libretto di Fontana – andò a vuoto, ma nove giorni prima del debutto scaligero di *Falstaff*, il nuovo re del melodramma venne incoronato senza discussioni. Il genio di Puccini esplose con *Manon Lescaut* a Torino (1° ottobre 1893): l'invenzione vi campeggia, sorretta da un accurato calcolo formale che ne accresce l'impatto emotivo. Vi regna la prima donna dell'intensa galleria pucciniana, padrona della vicenda sino all'estenuante conclusione nel deserto della Louisiana. Qui, in agonia, ella impone il tema centrale dell'opera: l'amore come "maledizione" e passione disperata.

"Non voglio morir!" urla, solitaria, Manon. L'unica certezza è la vita, e la sensibilità moderna comincia qui tra i valori sensuali dell'inquietata *fin de siècle* dove il cielo scompare.

Il successo di Puccini divenne un trionfo quando apparve, tre anni dopo – stesso teatro, stesso giorno –, *La bohème* (1896), frutto di un'*équipe* straordinaria che funzionò fino a *Madama Butterfly*, con un'aurea coppia di librettisti, Illica, drammaturgo, e Giacosa, poeta. I due adattarono i *feuilletons* di Murger, fornendo un testo antierico a Puccini, che poté interpretare una sempiterna attualità, ricamando poeticamente una quotidianità fra artisti e miseria. Nel disperato congedo da Mimì da un mondo in cui il tempo fugge, insieme alla giovinezza, oramai sineddoche dell'amore romantico, viene evocata la "vecchia zimarra" del filosofo del gruppo, ed è un addio materialista da un mondo fatto di persone e di cose. La tragedia ferma l'azione e fissa quel dolore nell'eternità dell'arte, permettendo così alla *Bohème* di vivere per sempre.

Se Parigi è protagonista della *Bohème*, Roma, dove debuttò, è il cuore pulsante di *Tosca* (14 gennaio 1900). Una presenza grava sull'amore fra la cantante Floria Tosca e il giacobino Mario Cavaradossi, oppressi dal perverso barone Scarpia, a sua volta braccio armato della città del papa. L'opera, decisamente anticlericale, non condivide i presupposti del verismo, ma è una *pièce* da primadonna, che Sardou scrisse nel 1887 per la Bernhardt, amalgamando accadimenti storici nell'anno 1800 e finzione. Puccini organizzò una fitta trama musicale basata sulle unità di tempo, luogo, azione, agile commento sonoro al frenetico succedersi dei fatti, che s'infrange sulla *parola scenica* di Cavaradossi "E muoio disperato!": il compositore inaugurò nel modo migliore il nuovo

secolo, coniugando la sensibilità tardo ottocentesca della *pièce* con la modernità linguistica (anticipando sonorità e tematiche espressioniste), che trovò ardenti estimatori in Arnold Schönberg e Alban Berg.

Dalla capitale della cristianità si sbarca in Giappone per la prima opera “esotica” di Puccini che, per caratterizzare l’atmosfera, ricreò sonorità originali. Crocefissa dalla *claque* di Sonzogno mossa contro Ricordi, *Madama Butterfly* (17 febbraio 1904) cadde alla Scala, fu riabilitata tre mesi dopo e rielaborata fino alla ripresa parigina con la regia di Albert Carré (1906), che contribuì al perfezionamento della tragedia: l’eroina viola le leggi della sua comunità e, persistendo nell’errore, paga la superbia con la vita. Vive in un mondo musicale fatto dell’intreccio fittissimo di motivi, e invade la scena, imponendo le ragioni di un dramma psicologico fino all’Esodo nell’ultimo giorno di vita, quando la bambina quindicenne è divenuta donna diciottenne. La musica, di grande impatto drammatico, l’accompagna fino alla tragica presa di coscienza, elevandone la figura al rango di grande eroina capace di muovere a pietà e compassione i pubblici del mondo intero.

Il viaggio musicale di Puccini proseguì verso la mitica California della corsa all’oro, per *La fanciulla del West* a New York (10 dicembre 1910), primo debutto all’estero. Tratta, come la precedente, da un *play* di Belasco, è un western dai contrasti manichei popolato da minatori innamorati della protagonista, che il compositore condì di pregnanti riferimenti al teatro wagneriano. La genesi del lavoro fu resa tormentata

dalla crisi familiare – Elvira, la moglie gelosa, indusse la domestica Doria Manfredi al suicidio (1909). Inoltre, per l’inadeguatezza dei collaboratori, Zangarini e Civinini, Puccini ne elaborò personalmente la drammaturgia e affrontò la crisi creativa fuoriuscendo dal verosimile – nella partita a poker Minnie, delirante, vince la vita del suo uomo, barando. La descrizione dell’ambiente infiamma livelli parossistici di tensione nel terzo atto, in cui si assiste a una feroce caccia all’uomo, splendido montaggio sonoro di foggia cinematografica. Segue “Ch’ella mi creda libero e lontano”: il bandito Johnson, Enrico Caruso, si prepara a morire redento, come un personaggio da fiaba, ma la protagonista lo salva.

Dopo il lieto fine della *Fanciulla* Puccini entrò in conflitto con Tito Ricordi, figlio di Giulio morto nel 1912, tanto che cedette la successiva *Rondine* (27 marzo 1917) a Sonzogno. Commissionata come operetta per il Carltheater, non lo fu mai. Il librettista Adami scrisse una commedia lirica, antidoto alla guerra che dilaniava l’Europa, cosparsa di un’ironia lieve, di cui è portatore il poeta Prunier, un superficiale esteta da salotto. La vicenda è meta-teatrale: Magda, *demi mondaine*, si annoia, evoca nel suo salotto una fuga romantica di giovinezza e la rivive tal quale. Seduce il giovane provinciale Ruggero sull’onda del valzer, e fugge con lui sulla Costa Azzurra. Ma lascia il nido d’amore perché il giovane Ruggero la vorrebbe trasformare in una madre di famiglia, e non vuole inutili illusioni. Magda è una *femme fatale* che conquista per la sua indipendenza, e il musicista lascia con lei il mondo dei buoni

sentimenti per incontrare la sua gelida principessa cinese.

Subito dopo Puccini s'addentrò in una fase sperimentale, realizzando un progetto che coltivava da anni. Il *Trittico*, tre atti unici in una stessa serata, debuttò a New York (14 dicembre 1918) e in prima europea a Roma (1919). Il compositore riuscì a concentrare il materiale drammatico di un'opera a largo respiro in singoli pannelli, accostando tre generi differenti – il drammatico, il sentimentale e il buffo. Il *tabarro*, un *noir* parigino di Adami, già composto prima di trovare gli altri due soggetti, precede le due opere di Forzano, regista di fama, *Suor Angelica*, ambientata in un asettico convento di clausura, e *Gianni Schicchi*, un'opera buffa fiorentina tratta da Dante, animata dalla lingua cruscante dei personaggi. La coerenza con cui Puccini concepì il *Trittico* emerge dai diversi equilibri tra musica d'ambiente e vicende individuali, dall'unità ottenuta mediante funzionale giustapposizione tra un atto e l'altro, tutti ulteriormente accomunati dal fattore tempo.

L'ultimo quinquennio della vita di Puccini, interamente dedicato a *Turandot*, non gli bastò per finire il lavoro: fu stroncato da un attacco cardiaco a Bruxelles – dopo una disperata operazione alla gola per salvarlo da un cancro – il 29 novembre 1924, avendo completato l'opera fino al primo quadro dell'Atto terzo, col sacrificio per amore della schiava Liù. Gli mancava proprio lo scorcio decisivo, dove l'amore fra *Turandot* e *Calaf* avrebbe dovuto trionfare. Il capolavoro incompiuto è l'esperimento più ambizioso mai tentato da un italiano prima della svolta "radicale" del secondo dopoguerra:

Puccini manipolò le strutture della tradizione saturandole di arditi procedimenti armonici, in sintonia con l'operato dei colleghi europei. Non esiste un'opera italiana, prima di *Turandot*, dove si sviluppi un progetto così organico d'interazione fra musica e scena, e dove l'orchestra giochi un ruolo così importante. Il finale incompiuto di *Turandot* è viziato dalle carenze del libretto di Adami e Simoni, ma soprattutto dall'insufficiente realizzazione di Franco Alfano. Il debutto scaligero, postumo, fu diretto da Arturo Toscanini alla Scala di Milano (25 aprile 1926).

Purtroppo, Puccini morì senza lasciare eredi. La fine di Liù si limita a coincidere, al di là dell'agiografia, con la fine di un certo modo di fare opera in Italia, a prescindere dai suoi contenuti effettivi. Maggior rammarico è che non sia possibile sapere dove l'avrebbe portato la sua volontà di rinnovarsi, come avrebbe ridotto col suo esempio la distanza fra sperimentazione e contatto col pubblico, visto che Puccini aveva raggiunto un risultato prezioso, messo a disposizione dei musicisti italiani del riscatto, da Maderna a Bussotti, fino a Berio, che ha riscritto all'inizio di questo secolo il finale di *Turandot* (2001): avvicinare l'opera italiana – contro la crisi post-bellica e le nascenti retoriche patriottarde – alla grande musica contemporanea europea.



Giacomo Puccini

Le opere

Le Villi

Leggenda drammatica
in un atto e due quadri
di Ferdinando Fontana (dal racconto
Les Willis di Alphonse Karr)
Teatro dal Verme di Milano,
31 maggio 1884
Teatro Regio di Torino,
26 dicembre 1884 (seconda versione,
Opera-ballo in due atti)
Teatro alla Scala di Milano,
24 gennaio 1885 (versione ampliata)
Teatro Dal Verme di Milano,
7 novembre 1889 (versione ampliata)

Edgar

Dramma lirico in quattro atti
di Ferdinando Fontana
(dal poema drammatico *La coupe
et les lèvres* di Alfred de Musset)
Teatro alla Scala di Milano,
21 aprile 1889
Teatro del Giglio di Lucca,
settembre 1891 (seconda versione)
Teatro Comunale di Ferrara,
28 febbraio 1892 (versione in tre atti)
Teatro Colón di Buenos Aires,
8 luglio 1905 (versione definitiva)

Manon Lescaut

Dramma lirico in quattro atti
di autori diversi, tra cui Giuseppe
Giacosa, Luigi Illica, Domenico Oliva,
Marco Praga (dal romanzo *Storia
del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut*
di Antoine François Prévost)
Teatro Regio di Torino,
1° febbraio 1893

La bohème

Scene liriche in quattro quadri
di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
(dal romanzo *Scènes de la vie de bohème*
di Henri Murger)
Teatro Regio di Torino,
1° febbraio 1896

Tosca

Melodramma in tre atti
di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
(dal dramma omonimo
di Victorien Sardou)
Teatro Costanzi di Roma,
14 gennaio 1900

Madama Butterfly

Tragedia giapponese in due atti
di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
(dal dramma *Madame Butterfly*
di David Belasco)
Teatro alla Scala di Milano,
17 febbraio 1904
Opéra-Comique di Parigi,
28 dicembre 1906 (versione in tre atti)

La fanciulla del West

Opera in tre atti di Guelfo Civinini
e Carlo Zangarini (dal dramma
The Girl of the Golden West
di David Belasco)
Metropolitan di New York,
10 dicembre 1910

La rondine

Commedia lirica in tre atti
di Giuseppe Adami
Opéra di Monte Carlo,
27 marzo 1917

Il tabarro, opera in un atto
di Giuseppe Adami (da *La houppelande*
di Didier Gold);
Suor Angelica, opera in un atto
di Giovacchino Forzano;
Gianni Schicchi, opera in un atto
di Giovacchino Forzano
(da un episodio dell'*Inferno* dantesco)
Metropolitan di New York,
14 dicembre 1918

Turandot

Dramma lirico in tre atti
e cinque quadri
di Giuseppe Adami e Renato Simoni
(dalla fiaba teatrale omonima
di Carlo Gozzi)
Opera incompiuta alla morte
di Puccini, completata da Franco Alfano
e successivamente da Luciano Berio
Teatro alla Scala di Milano,
26 aprile 1926

In video

A lungo considerata problematica o irrisolta, è solo da qualche decennio che *La rondine* ha acquisito un posto stabile nei cartelloni lirici. Lo testimonia la sua stessa videografia: assai tardiva, non particolarmente ricca e aperta da ben due edizioni che, basandosi sulla terza versione dell'opera (caratterizzata da un diverso scioglimento del dramma), hanno messo ancor più in luce oscillazioni e ambivalenze di questa brillante, raffinatissima commedia lirica pucciniana.

Le cose stanno in questo modo. Nel 1994 il Teatro Regio di Torino rilanciò la fortuna della *Rondine* in terza versione (quella che il compositore non riuscì mai a far rappresentare e la cui orchestrazione, nel frattempo, era andata perduta) affidando a Lorenzo Ferrero il compito di orchestrare le parti mancanti dell'ultimo atto. In questa forma, l'opera girò in alcuni teatri, tra cui quello di Washington (in un allestimento stile *belle époque* in cui primeggia la Magda di Ainhoa Arteta¹), giungendo quasi dieci anni dopo al Festival Puccini di Torre del Lago del 2007, con la direzione di Alberto Veronesi e la regia di Lorenzo Amato.²

Dopo di che si direbbe che l'interesse per la terza versione sia abbastanza scemato (complice il finale "melodrammatico" più tradizionale); mentre, nello stesso tempo, si andava rivalutando l'opera nella sua interezza così come il compositore l'aveva concepita prima di ogni ripensamento, con il suo carattere ironico, disincantato, in qualche misura cinico e quindi più novecentesco. Forse lo spettacolo che meglio esprime le componenti moderniste della commedia pucciniana è quello firmato da Graham

Vick per La Fenice di Venezia, nel 2008, con la direzione di Carlo Rizzi e un cast costruito intorno a Fiorenza Cedolins. Colpisce innanzi tutto quanto l'ambientazione sposi l'estetica del collage, come a restituire la commistione tra i generi, il *crossover* praticato da Puccini. Si passa infatti dalla scena elegantissima del primo atto, ammiccante di rimandi cinematografici e sul modello della commedia sofisticata anni Cinquanta, allo scatenato Lungosenna parigino in salsa musical del secondo, allo straniamento del terzo, dominato da un fondale/cielo azzurro destinato a rivelarsi fasullo e da una terrazza sul mare che, in realtà, sembra aggettare verso il nulla. Come meglio esprimere l'inconsistenza del "sogno d'amore" di Magda? Poi la recitazione, curatissima, grazie alla quale Vick riesce a conferire la giusta caratura a ciascun personaggio: al giovane Ruggero (Fernando Portari), che mai ci era parso così compreso nel proprio ingenuo provincialismo, al poeta Prunier (Emanuele Giannino) anima dell'ironia disincantata che aleggia nella *Rondine* (dietro c'è nientemeno che la parodia di D'Annunzio) e soprattutto alla protagonista: una *sophisticated lady* un po' annoiata, non molto felice, vagamente artefatta nei modi, specie quando si finge *grisette* nel second'atto, decisamente sgomenta di fronte al futuro di buoni sentimenti che le prospetta Ruggero. Entro un simile ritratto, che è anche una precisa chiave interpretativa dell'opera, Fiorenza Cedolins si cala benissimo. Vocalità importante, sontuosa, da soprano lirico spinto, naturale che la Cedolins dia il meglio nel terzo atto (ma nel primo i filati sono bellissimi) laddove il suo canto insuffla verità

drammatica all'autoinganno in cui Magda è precipitata. Senza troppo trasporto amoroso, come è giusto che sia, con la consapevolezza di quanto illusoria sia stata la sua avventura, pronta quindi a ritornare sui propri passi mentre Vick fa crollare il sipario/cielo azzurro e lascia intravedere l'auto di Rambaldo che l'attende.³ Una tappa importante nella recente fortuna della *Rondine* si lega alla coppia Angela Gheorghiu/Roberto Alagna, la cui celebrità ha sicuramente contribuito a diffondere la commedia pucciniana presso il grande pubblico. Dopo la famosa incisione diretta da Pappano, ecco infatti i due artisti impegnati al Metropolitan, nel 2009, nel ricco allestimento *art déco* firmato da Nicholas Joël. Regia senza particolari ambizioni interpretative, ma assai felice nell'aggiornare la vicenda agli anni Venti del Novecento e nel ricorrere alle scene di Ezio Frigerio, riuscendo a creare un rapporto "sine-stetico" tra i tratti liberty dell'ambientazione (basti la stanza soleggiata del terzo atto, tutta a vetrate Tiffany color acquamarina) e la coloratissima, fantasiosa orchestrazione pucciniana. Sulla stessa linea agisce la direzione di Marco Armiliato: elegante, mobile, attenta a ogni dettaglio timbrico e capace di giocare tra leggerezze e intensità della scrittura. Tolte certe effusioni strazianti nel terzo atto, forse un po' fuori luogo rispetto al carattere anfibio di questa commedia lirica, Gheorghiu e Alagna ben restituiscono i due protagonisti: lei, specie quando gioca tra seduzione e ironia e presta a Magda il suo luminoso registro acuto, lui, trovando un credibilissimo mix tra timidezza e impaccio, sempre fraseggiando da par suo. Tra gli altri personaggi, oltre alla doverosa menzione di Samuel Ramey (Rambaldo), va ricordata una Lisette Oropesa fotografata poco prima di divenire star di prima grandezza, ma già in possesso di tutte le doti che l'hanno resa tale, qui a restituire una sensuale, capricciosissima, deliziosa Lisette.⁴ Chi invece si è studiato lo spettacolo di Vick, pur optando per un'ambientazione anni Venti come al Metropolitan, è stata la star tenorile Rolando Villazón al suo debutto berlinese nei panni di regista. Girandola di rimandi e citazioni pittoriche, profluvio d'intuizioni non sempre pertinenti, ma nella *Rondine* messa in scena da Villazón si fa comunque strada il sapore di una commedia tra illusione e disincanto,

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.

mettendo da parte ogni tentazione melodrammatica. I tre uomini-manichini senza volto (un po' alla De Chirico) che circondano fin dall'inizio la protagonista mostrano la loro funzione alla fine dell'opera: quando Magda, moderna *femme fatale*, mette a Ruggero la stessa maschera così da trasformarlo in uno dei suoi anonimi ex-amanti. La direzione di Roberto Rizzi Brignoli può contare su due ottimi protagonisti, una Dinara Alieva dalla vocalità importante, di fascino colore brunito, e un Charles Castronovo che è l'interprete di vaglia che conosciamo, capace di conferire persino un certo spessore al personaggio scipito di Ruggero.⁵

1. DECCA – 1998: Ainhoa Arteta (Magda), Marcus Haddock (Ruggero), Inva Mula (Lisette), William Parcher (Rambaldo), Richard Troxell (Prunier), Orchestra e Coro del Kennedy Centre Opera House di Washington, direttore Emmanuel Villaume, regia Marta Domingo.
2. NAXOS – 2007: Svetla Vassileva (Magda), Fabio Sartori (Ruggero), Maya Dashuk (Lisette), Marzio Giossi (Rambaldo), Emanuele Giannino (Prunier), Orchestra e Coro del Festival Puccini, direttore Alberto Veronesi, regia Lorenzo Amato.
3. DYNAMIC – 2008: Fiorenza Cedolinis (Magda), Fernando Portati (Ruggero), Sandra Pastrana (Lisette), Stefano Antonucci (Rambaldo), Emanuele Giannino (Prunier), Orchestra e Coro del Teatro La Fenice, direttore Carlo Rizzi, regia Graham Vick.
4. EMI – 2009: Angela Gheorghiu (Magda), Roberto Alagna (Ruggero), Lisette Oropesa (Lisette), Samuel Ramey (Rambaldo), Marius Brenciu (Prunier), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore Marco Armiliato, regia Nicholas Joël.
5. DELOS – 2015: Dinara Alieva (Magda), Charles Castronovo (Ruggero), Alexandra Hutton (Lisette), Stephen Bronk (Rambaldo), Alvaro Zambrano (Prunier), Orchestra e Coro della Deutsche Oper, direttore Roberto Rizzi Brignoli, regia Rolando Villazón.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

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

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

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

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



MILANO per la SCALA

Ente Filantropico

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

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

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,
Federico Guasti, Chiara Lunelli,
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1647
fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!