

TEATRO ALLA SCALA



NORMA

Vincenzo Bellini

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Venerdì 27 giugno 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE GIUGNO 2025

Lunedì 30, ore 20
Turno A

REPLICHE LUGLIO 2025

Venerdì 4, ore 20
Turno C

Martedì 8, ore 20
Turno B

Venerdì 11, ore 20
Turno D

Lunedì 14, ore 20
Fuori abbonamento

Giovedì 17, ore 20
Fuori abbonamento

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

Sommario

6 La genesi dell'opera
Graziella Seminara

8 Il libretto in sintesi

11 La musica
Simone Di Crescenzo

15 Vincenzo Bellini
Luciana Galliano

18 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



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 P.S. 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

Dopo il recente successo di *Sonnambula*, che si collocava tra le «opere di genere semplice ed innocente», con *Norma* Bellini si rivolse con piena consapevolezza a una drammaturgia di chiara impronta classicista: a una teatralità che richiedeva personaggi dai «caratteri elevati» e scelte poetiche e musicali dettate dai principî estetici della «nobiltà» e dell'«alto stile» propri del genere tragico, che il compositore avrebbe rivendicato in una lettera a Francesco Florimo del 10 luglio 1835. Si spiega in questa prospettiva la derivazione del soggetto dell'opera dal dramma *Norma ou L'infanticide* di Alexandre Soumet, rappresentato il 6 aprile del 1831 al Théâtre de l'Odéon di Parigi, che si collocava nel solco della tragedia classicista di Corneille e Racine, benché tradisse non pochi influssi della letteratura romantica. Né fu casuale l'intento belliniano di collegarsi a un preciso filone operistico di gusto neoclassico e di ascendenza francese rappresentato dalla *Medée* di Cherubini (1797) e dalla *Vestale* di Spontini (1807), nonché da due più recenti opere italiane, *Medea in Corinto* di Mayr (1813) e la *Sacerdotessa d'Irminsul* di Pacini (1820), composte su libretti dello stesso poeta di *Norma*: Felice Romani.

Tale scelta si riverberò sullo stile aulico del testo poetico i cui abbozzi, conservati presso l'Accademia Chigiana di Siena, dimostrano che compositore e librettista lavorarono a stretto contatto, con una cura estrema per la fattura della versificazione e per la disposizione e la morfologia dei «numeri» musicali. E soprattutto ebbe decisive ripercussioni sulla concezione drammatica dell'opera. Se in *Sonnambula* i protagonisti sono soggetti alle influenze e agli urti

dell'ambiente esterno, e la loro inespressa interiorità è delegata alla trama dei motivi di reminiscenza, in *Norma* la sacerdotessa druidica appare responsabile del proprio destino, padrona della propria soggettività e del proprio «discorso» musicale. La catastrofe che infine la travolge non proviene da circostanze esteriori ma è implicata dalle sue intime contraddizioni, ed è infine liberamente affrontata con un'autodeterminazione che le conferisce statura tragica. L'assolutezza tragica di *Norma* rende comprensibile la sconfinata ammirazione manifestata nei confronti dell'opera belliniana da artisti e intellettuali dalla diversa matrice culturale, come Wagner e Schopenhauer. Il compositore tedesco considerava *Norma* una manifestazione dell'auspicata «rinascita della tragedia antica sulle nostre scene». Il filosofo ne rilevava la natura di «tragedia sommamente perfetta» per la funzione catartica del finale, che egli interpretava alla luce della concezione espressa in *Die Welt als Wille und Vorstellung*: considerava infatti il gesto ultimo della protagonista un deliberato affrancamento dalla potenza delle passioni e dunque una figura paradigmatica del rinnegamento della vana, fallace spinta vitale della «volontà». Per il personaggio di Norma, così problematico e psicologicamente sfaccettato, ben si addiceva l'«enciclopedica» versatilità di Giuditta Pasta, che Bellini reputava «inarrivabile, specialmente nel sublime tragico» (così in una lettera ad Alessandro Lamperi del 16 maggio 1833) e per la quale concepì una scrittura vocale di straordinaria complessità, investita del più ampio ventaglio di risorse stilistiche. A lei il musicista richiese piena padronanza del canto di

Graziella Seminara è professoressa associata di Musicologia presso l'Università di Catania. È direttrice del Centro Studi Belliniani e fa parte del comitato direttivo del "Bollettino di studi belliniani". Ha curato l'edizione critica dei *Carteggi* di Bellini (2017) e, insieme a Emilio Sala ed Emanuele Senici, il volume miscelaneo *Bellini on Stage and Screen* (2024). Sta inoltre lavorando all'opera *Bianca e Fernando* nell'ambito del progetto di edizione critica degli *Opera omnia* di Bellini promosso da casa Ricordi. Autrice di monografie su Jean-Philippe Rameau (2001) e Alban Berg (2012), si è dedicata al teatro musicale del Novecento e dei nostri giorni con i volumi *Lo sguardo obliquo. Il teatro musicale di Corghi e Saramago* (2015) ed *Elektra, Lulu e le altre. La declinazione della donna nel teatro musicale fin de siècle tra mito e transmedialità* (2024).

coloratura ma anche intensità espressiva e corretta inflessione della parola nella dizione dei suoi ampi fraseggi melodici, nella pronuncia di quei «canti larghi» – come li definiva egli stesso – ai quali la Pasta era predisposta, per la sua familiarità con l'antico stile vocale: nel 1829 a Milano aveva ricoperto il ruolo del protagonista in *Giulietta e Romeo* di Zingarelli ed era stata apprezzata dal critico del "Censore Universale dei Teatri" per la capacità di recuperare, in piena epoca rossiniana, «ciò ch'è canto declamatorio, quel canto cioè in cui i suoni nell'agire materialmente sull'orecchio si animano, e commuovono l'anima secondo il senso della parola». Con un tale retaggio la Pasta corrispose pienamente alle esigenze estetiche di Bellini, che in *Norma* portò a maturazione la personale e inconfondibile conduzione del canto messa a punto nei *Capuleti e i Montecchi* dopo l'esperienza sperimentale della *Straniera*. Per realizzarla il musicista si avvale di tutta una serie di strategie compositive, che scompaginano la percezione della regolarità fraseologica e generano la sensazione di un estenuato prolungarsi del melos: l'adozione in funzione strutturale delle fioriture melodiche e delle appoggiature, l'indugio sui punti apicali della melodia a fini di intensificazione espressiva, il differimento dell'approdo alla cadenza conclusiva per il tramite di progressioni, successioni di accordi dissonanti e cadenze d'inganno, la conquista di una sorvegliata mutevolezza agogica conseguita con lievi e raffinate sfasature metriche. "Casta diva", il cantabile della cavatina di *Norma*, definisce in modo impareggiabile tali qualità dello stile vocale di Bellini, componente essenziale

della sua ricerca drammatico-musicale. Non meno esemplare è però la scena ultima dell'opera, per la quale, in luogo della consueta aria di congedo della protagonista, il musicista creò, con il supporto di Romani, una sezione conclusiva del tutto inedita per le convenzioni morfologiche dell'opera italiana del tempo: «un finale composto da un pezzo concertato, e da una stretta – scriveva a Giovanni Battista Perucchini il 31 dicembre 1831 – e questi due ultimi pezzi sono d'un genere sì nuovo e di tale effetto che han fatto tacere quanti nemici io poteva avere ed io stesso vi assicuro che li stimo i pezzi migliori che sin'ora ho scritto». In particolare la "stretta" è costruita anch'essa su procedimenti di espansione e di prolungamento del melos che, applicati all'imponenza corale di un grande concertato, danno luogo a un crescendo "lento" di eccezionale pregnanza: la sua ampia parabola sonora si estende verso l'alto sotto la spinta propulsiva non del grande gesto melodico ma dell'intervallo di semitono, che le trasmette una trattenuta tensione interna, e con il suo graduale, e insieme inesorabile, procedere verso un'acme emozionale fa lievitare il decorso musicale verso una sorta di pienezza estatica che gli conferisce respiro catartico. Nelle sue lezioni alla Juilliard School Maria Callas avrebbe colto mirabilmente questa capacità belliniana di condurre il pubblico «in un altro mondo, un'altra atmosfera, un altro spirito e un altro stato mentale». Non sorprende allora che nella sua resa vocale e drammatica del ruolo di *Norma* l'artista greca sia riuscita a trasmettere la struggente tensione delle più alte pagine dell'opera verso un irraggiungibile "altrove".

Il libretto in sintesi

Atto primo

Quercia e altare d'Irmisul nella foresta sacra dei Druidi.

I Galli sopportano con indomita fiera occupazione romana. I guerrieri e i sacerdoti Druidi si radunano di notte con il loro capo, Oroveso, il quale annuncia che al sorgere della luna la figlia Norma verrà a mietere il sacro vischio e a sollecitare dal dio vaticini di guerra contro gli odiati invasori. Quando si disperdono nella foresta, il proconsole romano Pollione, amante di Norma, dalla quale ha avuto due figli, confida all'amico Flavio di essersi perduto innamorato di un'altra giovane sacerdotessa d'Irmisul, Adalgisa, e di essere deciso a rapirla dal tempio, pur sapendo di dover affrontare la vendetta implacabile di Norma. Allo squillo improvviso del bronzo sacro i due Romani si allontanano rapidamente mentre i guerrieri, i Druidi e le sacerdotesse si raccolgono intorno alla quercia per il rito solenne. Le chiome disciolte, la fronte cinta d'una corona di verbena, Norma, circondata d'autorità, invita perentoriamente i Galli a spegnere l'ansia di guerra e a rassegnarsi a una vigile attesa perché, secondo la volontà del dio, non sono ancora maturi i giorni della riscossa. Quindi, impugnando la falce d'oro, miete il sacro vischio e innalza la preghiera alla luna, la «casta diva» che splende nel cielo e inargenta i boschi. Concluso il rito, tutti si allontanano. Resta sola Adalgisa che s'inginocchia presso l'altare implorando al dio perdono e difesa contro l'amore sacrilego che l'ha conquistata per Pollione. Sopraggiunge il proconsole che l'invita appassionatamente ad abbandonare la sua religione e a seguirlo a Roma, dove è stato

richiamato e dove potranno trascorrere una vita felice, uniti in matrimonio. Adalgisa per poco resiste, poi acconsente a incontrarlo nello stesso luogo la notte seguente, per fuggire con lui.

Abitazione di Norma.

Norma sa che Pollione è stato richiamato a Roma e teme di essere abbandonata con i due figlioletti. Li accarezza teneramente e li affida alla fedele Clotilde perché li nasconda, come di consueto, quando sente avvicinarsi qualcuno. È Adalgisa che viene a confessarle il suo amore colpevole e a chiederle indulgenza e consiglio. Nel duetto che segue la giovane racconta come fu sedotta nel tempio del dio mentre Norma ascolta assorta e profondamente turbata ricordando come anch'essa fu un giorno vinta dalle stesse parole d'amore. Già disposta a perdonarla e a scioglierla dai voti, Norma le chiede il nome del seduttore. Adalgisa indica Pollione che sta entrando in quel momento. Divampa l'ira terribile di Norma, che proferisce furenti minacce verso l'amante traditore e perfino verso i suoi figli. Il Romano, anziché mostrare pentimento o rimorso, cerca di trascinare via Adalgisa la quale, sdegnata, rifiuta di seguirlo e lo respinge con disprezzo.

Atto secondo

Interno dell'abitazione di Norma.

La sacerdotessa si avvicina armata d'un pugnale al giaciglio sul quale dormono i due figli. Decisa al suicidio, prima li sopprimerà perché non finiscano schiavi a Roma e perché Pollione soffra un eterno atroce rimorso. Ma quando sta per vibrare il colpo, i bambini si risvegliano e Norma s'arresta con un grido d'orrore. Fa chiamare allora Adalgisa e la implora di condurli con sé al campo romano: vada sposa a Pollione e abbia cura di loro come fossero figli suoi. Adalgisa rifiuta di seguire Pollione, per il quale non prova più alcun sentimento d'amore e, offrendo la sua devozione a Norma, le dice che cercherà di convincere Pollione a ritornare a lei.

Bosco dei Druidi.

Oroveso annuncia ai Galli, preoccupati perché nel campo romano non si nota alcun segno di smobilitazione, che al posto di Pollione è stato nominato un proconsole romano ancora più terribile e bellicoso al comando di legioni agguerrite. Tuttavia, poiché Norma, interpretando la volontà del dio, consiglia sempre la pace, il capo dei Druidi esorta i guerrieri a simulare rassegnazione nell'attesa del momento della riscossa.

Tempio d'Irmisul.

Norma attende fiduciosa che Pollione, convinto da Adalgisa, ritorni a lei pentito e innamorato come un tempo. Ma quando Clotilde le confessa che il proconsole è deciso a non rinunciare e a rapirla perfino all'altare dove si è recata a profferire i sacri voti, furibonda percuote tre volte il bronzo d'Irmisul e chiama a raccolta il popolo, annunciando che finalmente il dio ha decretato guerra e sterminio

contro gli invasori. Accorre intanto Clotilde con la notizia che un romano ha compiuto un grave atto sacrilego penetrando nel chiostro delle sacerdotesse e che è stato arrestato. Il prigioniero è Pollione. Norma vorrebbe trafiggerlo con il pugnale e fare giustizia alla presenza di tutti ma, sopraffatta dall'antica passione, compie un ultimo tentativo per riconquistare l'amante infedele. Fa allontanare i Galli dicendo di voler interrogare da sola l'empio romano per conoscere il nome della sacerdotessa complice nel sacrilegio. Quindi scongiura Pollione di rinunciare per sempre a Adalgisa promettendogli in cambio salva la vita: se rifiuterà, ucciderà lei stessa i loro figli e farà condannare al rogo. Pollione è irremovibile. Norma allora, non contenendo più l'ira e la disperata gelosia, richiama la folla dei Druidi e dei guerrieri per annunciare il nome della sacerdotessa spergiura e chiederne l'estremo supplizio. Al momento di rivelare il nome di Adalgisa, tuttavia, accusa se stessa mentre Pollione, di fronte a tanto sacrificio, sente rinascere l'antico amore. I due amanti saranno uniti nella morte. Prima di salire sul rogo con Pollione, Norma ottiene dal padre Oroveso che i figli non siano vittime innocenti della sua colpa e che venga risparmiata loro una sorte infelice.

Tempio d'Irmisul. Litografia raffigurante una delle scene dipinte da Alessandro Sanquirico per la prima assoluta di *Norma* alla Scala nel 1831 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



La musica

L'impianto solenne della Sinfonia evoca fin da subito diversi elementi caratteristici dell'opera: la sacralità del rito, il vigore delle legioni romane, l'oscurità della foresta, la fibrillazione guerresca dei druidi, il passaggio repentino da una passione all'altra dei personaggi. A interrompere l'agitazione iniziale, gli strumenti a fiato introducono il tema centrale del duetto del II Atto, in cui si avvicenderanno il desiderio di vendetta di Norma e la prostrazione di Pollione. Dopo un rapido ritorno alla tensione dell'inizio, la sinfonia sfocia in un momento di serenità emotiva, prima dell'incalzante coda finale.

L'opera si apre con l'atmosfera silvestre e misteriosa dell'introduzione. Il canto ieratico di Oroveso invita i druidi a osservare il sorgere della luna, prima che Norma giunga a mietere il sacro vischio. Nella scena seguente l'inquietudine di Pollione confluisce nel racconto del suo terribile sogno profetico, sorretto dall'andamento fluttuante degli archi gravi, prima di pervenire alla cabaletta eroica "Me protegge, me difende", in cui il proconsole romano sfida le potenze soprannaturali che infestano quelle foreste del Nord. Il fatto che egli si stia riferendo in maniera specifica alla situazione che sta vivendo, e non più al ricordo onirico, spinge Bellini a comporre una cabaletta che richiama la marcia dei druidi udita poco prima fuori scena, con le stesse formule di arpeggi spezzati a ritmo puntato, ma con una maggiore eleganza virtuosistica, tale da permettere al primo interprete del ruolo, Domenico Donzelli, di aggiungere con agio, come da prassi, le sue variazioni.

Si arriva così al momento più solenne dell'opera, quando Norma appare, terribile e magnifica, annunciata dal coro dei druidi. La ripresa dei motivi già ascoltati enfatizza l'ingresso processionale della protagonista, pronta per il sacro rito, con la falce d'oro in mano e la chioffa cinta di verbena. Bellini sottolinea così l'entrata in scena della primadonna, Giuditta Pasta, «l'Angiolo enciclopedico», la cantante più importante e nota di quegli anni. Il recitativo d'ingresso "Sediziose voci", di straordinaria potenza drammatica, manifesta le facoltà medianiche di Norma, in grado di leggere i "volumi arcani" del futuro, e prepara la preghiera alla divinità lunare. Una delle più celebri melodie del teatro lirico di tutti i tempi viene introdotta dall'esposizione del flauto, strumento legato alla natura, alla purezza, alla magia e alla rinascita spirituale. In "Casta Diva" il compositore impiega gesti vocali "rossiniani", interrotti da pause e indugi espressivi caratteristici della sua poetica. Le prime sillabe del cantabile vengono protrate e abbellite, tanto che il loro significato letterale potrebbe quasi perdersi. Ma nonostante l'apparente frammentazione, questa melodia «lunga, lunga, lunga», per usare un'espressione di Verdi, contiene una straordinaria coerenza e tensione interna, che culmina in due apici vocali sulle parole "sembiante" e "pace", prima della cadenza risolutiva. Concluso il rito, Norma fa sgombrare la sacra selva, e nella cabaletta che segue sfoggia il suo virtuosismo vocale mentre afferma la volontà di proteggere Pollione dal mondo, finché questi le sarà fedele. Bellini presenta Adalgisa attraverso una scena preceduta da un lungo preludio, rinunciando

così all'aria di sortita per la seconda donna a favore di un arioso sognante, in cui la giovane ministra invoca la protezione d'Irminsul. Il duetto seguente con Pollione presenta un tempo d'attacco frenetico e si conclude con una cabaletta intrisa di romantico lirismo, a conferma del sentimento fra i due amanti segreti. *L'Allegro agitato* che segue introduce la scena e il finale del I Atto. Il turbamento di Norma e i suoi contrasti interiori vengono segnalati da violenti strali lanciati dagli archi, finché l'oboe espone una melodia sinuosa, che evoca i ripensamenti della protagonista. Il duetto fra i due personaggi femminili "Oh! rimembranza!" porta alla confessione di Adalgisa e alla conseguente ira di Norma. Quando costei scopre che l'amante della giovane è Pollione, si scaglia verso di lui con l'invettiva "Oh, non tremare, o perfido", caratterizzata da frasi incalzanti, punteggiate da agilità di forza e volate drammatiche. Bellini e Romani sostituiscono la convenzionale chiusura d'Atto con un grande *tableau* con un terzetto con coro interno, scelta che all'epoca fece molto scalpore. Nella stretta finale squillano i "sacri bronzi" del tempio: Norma è richiamata ai riti, Adalgisa conferma la sua volontà di rinunciare all'amore e Pollione si allontana furente.

L'Atto II si apre con una lunga introduzione orchestrale dalle tinte cupe, che riporta alla mente lontani echi della *Medée* di Cherubini e della *Medea in Corinto* di Mayr. Siamo al momento cruciale dell'opera, quando Norma medita di pugnalarne i suoi figli. La sublime melodia di "Teneri figli", quel passo di straordinario

lirismo che Chopin citerà nello studio per pianoforte op. 25 n. 7, si riverbera dal violoncello alla voce della protagonista, inframmezzata dal grande recitativo "Dormono entrambi". Questa scena costituisce l'apice interpretativo per la *tragédienne*, in cui il flusso improvviso delle emozioni viene evidenziato dalle numerose sfumature timbriche richieste dal compositore alla primadonna. Nel duetto seguente, al celebre cantabile "Mira, o Norma" segue la brillante cabaletta conclusiva, in cui il procedere per terze parallele delle voci suggella la ritrovata solidarietà femminile fra Norma e Adalgisa. A seguire, il coro sommesso dei guerrieri introduce e accompagna la sortita di Oroveso "Ah! del Tebro al giogo indegno". L'austero cantabile con cui il capo dei druidi esorta alla pazienza e alla sottomissione alla volontà degli dèi è arricchito da interventi dei corni, che richiamano l'ambientazione boschereccia. Nella scena seguente Norma, dopo aver appreso che Pollione minaccia di strappare all'altare Adalgisa, decide di scongiurare un tale affronto lanciando una rivolta. Si precipita all'altare e colpisce tre volte lo scudo d'Irminsul. Lo squillo delle trombe annuncia l'ingresso dei druidi ed esplosive con tutta la sua violenza barbarica il coro "Guerra, guerra!", prima che Oroveso chieda a Norma chi sarà la vittima sacrificale. Segue il grande duetto fra Norma e Pollione "In mia man alfin tu sei", di eccezionale efficacia per la verità e la potenza della declamazione, in cui linea melodica e testo sono così perfettamente integrati da formare «un insieme completo e perfetto», tale da attirare le lodi di Rossini e di Verdi. Nel finale dell'opera Bellini fa ricorso

Simone Di Crescenzo (1985) musicologo, pianista e progettista culturale, dopo la laurea *cum laude* in Musicologia alla Sapienza Università di Roma, è stato *visiting researcher* nella Faculty of Music della Cambridge University nel 2024. Sta conseguendo un dottorato di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Suoi ambiti di ricerca sono drammaturgia musicale, storiografia musicale, *performance studies*, pedagogia e didattica della musica. Collabora con istituti di ricerca e fondazioni di rilievo internazionale. Impegnato anche sul fronte della divulgazione, collabora con Sky Classica HD, con la Radio della Svizzera italiana ed è redattore per la rivista "Amadeus".

a tutta la sua capacità di suscitare *pathos* nell'ascoltatore, trascinandolo in quella che si può considerare la marcia funebre di Norma, "Qual cor tradisti", segnata dal rullo dei timpani sullo sfondo. La protagonista si riappropria in questo momento di tutti i suoi attributi più nobili: l'amore romantico, materno e filiale, il sacrificio di sé e il coraggio. Nella "stretta" (come la chiama Bellini) conclusiva, "Deh! non volerli vittime", il compositore raggiunge una formidabile intensificazione espressiva, grazie al sapiente uso dell'armonia e della dinamica, fino all'abbagliante *climax* finale. L'eroina romantica ascende al rogo e con il suo canto estatico redime le colpe di tutti coloro che hanno partecipato a questo rito collettivo.



Vincenzo Bellini

Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini nacque a Catania il 3 novembre 1801 in una famiglia di musicisti. Il nonno Vincenzo Tobia era maestro di cappella e musicista molto stimato della città sin dal suo arrivo da Torricella Peligna (in provincia di Chieti) fino al 1829, anno della morte, e musicisti furono il padre Vincenzo Rosario e i fratelli Carmelo e Mario. Probabilmente il piccolo Vincenzo non ebbe altra istruzione che quella musicale in famiglia, e molto presto cominciò a comporre brani di musica sacra, eseguiti nelle chiese di Catania, e ariette per i salotti della più alta nobiltà cittadina. Il Decurionato cittadino, «scorgendo genio e vivacità nel ricorrente» (come recita un documento tra le carte dell'Intendenza borbonica nell'Archivio di Stato di Catania), gli assegnò nell'anno 1819 una borsa di studio di 36 onze d'oro (pari a circa 6.500 euro) per un periodo di quattro anni, per mantenersi agli studi al Conservatorio di S. Sebastiano nella città di Napoli. Dopo un paio d'anni di studio, Bellini entrò nella classe del direttore del conservatorio, il M^o Nicola Zingarelli, che oltre ai rigorosi esercizi di contrappunto gli fece conoscere i compositori della scuola napoletana (soprattutto Pergolesi) e i lavori sinfonici di Haydn e Mozart. Nonostante Zingarelli mettesse in guardia i suoi allievi dallo stile rossiniano, per la ricerca di una melodia più semplice ed evidente, Rossini fu un modello importante per la scrittura di Bellini.

Nel 1824 uscì la prima opera a stampa belliniana, la romanza *Dolente immagine di Fille mia*. Nel 1825 Bellini presentò al teatrino del conservatorio *Adelson e Salvini*, la sua prima opera,

come lavoro finale del corso di composizione. Soltanto un anno dopo con *Bianca e Fernando* che, in onore del principe Ferdinando di Borbone, andò in scena al Teatro di San Carlo di Napoli con il titolo modificato in *Bianca e Gernando*, arriva il primo vero e inaspettato successo. L'impresario Barbaja, che controllava il San Carlo, ma era anche nella società del Teatro alla Scala di Milano, gli fece commissionare un'opera, e nel 1827 Bellini lasciò Napoli per andare a Milano, dove risiedette sino al 1833. Questo passo lo segnò profondamente, perché non lasciò solo Napoli ma anche Maddalena Fumaroli, la donna di cui era innamorato e che non sposò per l'opposizione della di lei famiglia al matrimonio con un musicista.

Tra il maggio e l'ottobre 1827 compose a Milano *Il pirata*, che riscosse un successo clamoroso, esito cui concorsero due artisti a cui Bellini rimase legato, fra alterne vicende, per tutta la vita: il famoso librettista Felice Romani e il tenore Giovanni Battista Rubini, che con quattro prime rappresentazioni al suo attivo diventò il tenore belliniano per eccellenza. Una di queste fu una nuova versione di *Bianca e Fernando*, che nel 1828 inaugurò il Teatro Carlo Felice di Genova, riscuotendo un buon successo. Successo ancor maggiore arrivò alla rappresentazione, nel 1829 alla Scala, della *Straniera*; nelle pagine della stampa milanese dell'epoca si può apprezzare come Bellini fosse considerato l'unico operista italiano con uno spiccato stile personale, fortemente declamatorio e depurato di eccessive colorature. Nel 1829 *Zaira* inaugurò il nuovo Teatro Ducale di Parma, ma ottenne meno fortuna e non fu mai ripresa, tanto

Jean-François Millet. *Ritratto di Vincenzo Bellini*. Olio su tela, prima metà del XIX secolo (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Luciana Galliano, musicologa e studiosa di estetica e teoria musicale, si è laureata a Torino e ha conseguito il dottorato in musicologia presso l'Università di Belle Arti e musica di Tokyo. Ha insegnato per molti anni all'Università Ca' Foscari di Venezia e ha pubblicato numerosi libri di argomento musicologico, insieme a numerosi articoli apparsi sulle maggiori riviste internazionali di settore.

che gran parte della musica fu riutilizzata dal compositore per *I Capuleti e i Montecchi*, che andarono in scena l'anno successivo alla Fenice di Venezia. Il grande successo riscosso influì positivamente sul sensibile compositore, che si dimostrò interlocutore duro e molto esigente con impresari e editori, preparando la strada alle richieste economiche degli operisti che gli succedettero. Nuovamente, delle opere successive le più acclamate furono quelle scritte per il pubblico milanese: *La sonnambula*, rappresentata nel 1831 al Teatro Carcano con Giuditta Pasta nel ruolo di Amina, e *Norma*, composta tra il settembre e il dicembre dello stesso anno per l'inaugurazione della Stagione scaligera il giorno di Santo Stefano 1831, accolta inizialmente con scarso entusiasmo per poi riscuotere un grande plauso e rivelarsi il suo capolavoro assoluto.

Nella primavera 1832 Bellini torna per la prima volta a Napoli e in Sicilia come compositore affermato anche all'estero. *Norma* viene ripresa a Bergamo e Venezia, e sempre a Venezia *Beatrice di Tenda* è, dopo *Zaira*, il suo secondo insuccesso. Ma il pubblico dei tempi non ammetteva più il riutilizzo dei brani di opere precedenti, e nell'opera successiva, *I puritani*, non c'è traccia della musica di *Beatrice*. Dopo un passaggio a Londra nel 1833, dove in una "primavera belliniana" vanno in scena *Il pirata*, *Norma* e *I Capuleti* con Giuditta Pasta al King's Theatre e *La sonnambula* con Maria Malibran al Drury Lane Theatre, Bellini approda a Parigi, dove nell'autunno, al Théâtre Italien, vanno in scena con successo *Il pirata* e *I Capuleti*. Solo nel 1835 va in porto una commissione dell'Opéra, a cui

lavora da circa un anno, *I puritani*. Il trasferimento a Parigi rappresenta un'ulteriore svolta nella carriera di Bellini: il compositore entra in contatto con alcuni dei maggiori compositori del momento tra cui Paër e Chopin, diviene amico dell'ammirato Rossini, frequenta intellettuali come Victor Hugo e Heinrich Heine e ascolta al Conservatoire le esecuzioni delle "rivoluzionarie" sinfonie di Beethoven. Di queste esperienze Bellini trova nuove ispirazioni melodiche ed armoniche e, pur conservando intatto il suo stile, tipico del linguaggio musicale italiano, lo arricchisce con colori e soluzioni nuove; la strumentazione dei *Puritani* risulta più ricca e curata di quelle delle opere precedenti. Il 23 settembre 1835 Bellini fu stroncato, alla giovane età di 34 anni, da un'infezione intestinale. Fino al 1876 la sua salma fu tenuta con quelle di Chopin e Cherubini nel cimitero parigino Père Lachaise; successivamente venne spostata nella sua città natale, Catania.

Vincenzo Bellini

Le opere

Adelson e Salvini

Opera semiseria in tre atti
di Andrea Leone Tottola
Napoli, Teatrino del
Conservatorio di San Sebastiano,
febbraio 1825

Adelson e Salvini

(seconda versione incompiuta,
1825-27 ca.)
Catania, Teatro Bellini,
23 settembre 1992

Bianca e Gerlando

Opera seria in due atti
di Domenico Gilardoni
Napoli, Teatro di San Carlo,
30 maggio 1826

Il pirata

Tragedia lirica in due atti
di Felice Romani
Milano, Teatro alla Scala,
27 ottobre 1827

Bianca e Fernando

(seconda versione di *Bianca e Gerlando*)
Opera seria in due atti
di Domenico Gilardoni,
revisione di Felice Romani
Genova, Teatro Carlo Felice,
7 aprile 1828

La straniera

Tragedia lirica in due atti
di Felice Romani
Milano, Teatro alla Scala,
14 febbraio 1829

Zaira

Opera seria in due atti
di Felice Romani
Parma, Teatro Ducale,
16 maggio 1829

I Capuleti e i Montecchi

Tragedia lirica in due atti
di Felice Romani
Venezia, Teatro La Fenice,
11 marzo 1830

Ernani

Tragedia lirica in due atti
di Felice Romani
(incompiuta, 1830)

La sonnambula

Melodramma in due atti
di Felice Romani
Milano, Teatro Carcano,
6 marzo 1831

Norma

Tragedia lirica in due atti
di Felice Romani
Milano, Teatro alla Scala,
26 dicembre 1831

Beatrice di Tenda

Opera seria in due atti
di Felice Romani
Venezia, Teatro La Fenice,
16 marzo 1833

I puritani

Opera seria in tre atti
di Carlo Pepoli
Parigi, Théâtre Italien,
24 gennaio 1835

I puritani

(versione per Napoli)
Londra, Barbican Centre,
14 dicembre 1985
(in forma di concerto)
Bari, Teatro Petruzzelli,
10 aprile 1986

In video

Dopo la *Norma* sublime e tragica, nella mitica interpretazione di Maria Callas, dopo quella risolta in purezza vocale dalla timbrica abbagliante di Joan Sutherland, e senza dimenticare certa “imperiosità” di Leyla Gencer, non c’è dubbio che nel corso degli anni Settanta a rappresentare per antonomasia il personaggio beliniano sia stata Montserrat Caballé. Eccola, col fascino ipnotico di una voce baciata dagli dèi, tra le suggestioni del teatro romano di Orange e guidata dalla bacchetta quanto mai incalzante di Giuseppe Patanè, nell’edizione che inaugura la videografia di questo capolavoro (Orange, 1974). Ed eccola ancora, in un video che gira in rete, nella ripresa scaligera del celebre spettacolo con le sculture lignee di Mario Ceroli e la direzione impetuosa, ispirata di Gianandrea Gavazzeni (La Scala, 1977). Accanto alla splendida Adalgisa di Josephine Veasey e a un Pollione esaltato dal carisma di Jon Vickers nel primo caso, in coppia con un’altra straordinaria Adalgisa, quella di Tatiana Troyanos, nel secondo video, la Caballé forgia una visione personalissima della protagonista, in cui le liquefazioni sonore accrescono la sensualità, gli scoppi d’ira si ammorbiscono in afflizioni, la sconfitta s’insinua nel trionfo tragico della pagina conclusiva.¹

Della *Norma* di Joan Sutherland, invece, l’immagine indelebile resta quella legata all’incisione del 1964. Siamo tuttavia solo all’inizio di una frequentazione destinata a durare un quarto di secolo e che la Sutherland sosterrà sempre da par suo: forse non al meglio nel DVD di Sidney, del 1978, sempre con la direzione di Richard Bonynge; con tutta la propria autorevolezza

nel *live* del 1981 e, ancora, all’età di cinquantotto anni, nel 1984 accanto a Luciano Pavarotti e a una Caballé che, nel prestarsi a cantare Adalgisa, intesse con la Sutherland duetti di resa sbalorditiva.²

Chiaro che simili interpretazioni, ormai legendarie, finirono col creare una sorta di effetto inibitorio; e non è un caso che il catalogo video si interrompa per quasi un ventennio, per poi ripartire sotto altre vesti. Bisogna così attendere il nuovo interesse filologico di Fabio Biondi, e le ricerche del fratello Maurizio, per avere la *Norma* bolognese del 2001, proposta in un’edizione storicamente informata, con le sonorità degli strumenti originali e una protagonista, June Anderson, la cui vocalità più lirica consentiva di scansare il confronto diretto coi mostri sacri del passato.³ Bene fece dunque la Anderson, appunto, ad accettare la sfida nel 2001, e altrettanto bene fece Fiorenza Cedolins, un paio d’anni dopo, grazie alla svolta interpretativa di una Norma vulnerabile, struggente, innamorata, in linea con la direzione di Bruno Campanella e i tanti riferimenti iconografici scelti da Hugo De Ana.⁴ Registrato in Giappone nel 2003, lo spettacolo di De Ana giocava sull’idea di tradurre in altra epoca (primo Ottocento, in quel caso, data la cornice neoclassica “alla David”) il conflitto tra i due popoli che fa da contesto alle vicende di *Norma*. Ebbene, qualche anno più tardi, una simile scelta venne radicalizzata dallo spettacolo di Jürgen Rose alla Bayerische Staatsoper (una *Norma* ambientata in pieno Novecento, entro una società dominata dal fondamentalismo religioso), sebbene la principale ragione per

ricordare questo allestimento stia nell'interpretazione quasi "espressionista", tanto è sopra le righe, con cui Edita Gruberova ci restituisce la propria visione di Norma: una visione opinabile, certo, ma che desta ammirazione per la generosità con cui la grande artista sfida ogni limite (di età, di caratura vocale), mettendo tutta se stessa in questo progetto.⁵

Senza contare che, grazie alla propria autorevolezza, la Gruberova aprì ulteriormente la strada all'idea che anche voci meno corpose potessero interpretare l'eroina belliniana, voci cioè che non rispondevano a quella classificazione di "soprano drammatico di agilità", peraltro del tutto sconosciuta all'epoca di Bellini. Già, perché se non potremo mai sapere fino in fondo quale fosse la vocalità di Giuditta Pasta, la prima interprete di Norma, certo è che fosse perfetta anche in un ruolo più "leggero" come quello di Amina (*Sonnambula*) e che possedesse, come altre sue colleghe primo ottocentesche, un'estensione tale da poter ricoprire ruoli dal contralto al soprano attraverso una tecnica che esaltava gli scarti di registro (contro il precetto odierno dell'omogeneità). Semmai, e senza fare riferimenti a tipologie tecnico-vocali, Bellini parlò di lei come di un «Angiolo enciclopedico», cioè come di un'interprete capace di restituire quella gamma estremamente ampia di emozioni che attraversa il personaggio di Norma.

Ecco quindi, in anni a noi più vicini, il capolavoro belliniano aprirsi sì a voci meno corpose ma tutte capaci di esprimere le gradazioni dell'estasi e dello strazio, del furore e della grandezza d'animo. Sicuramente il contrasto

tra furori e dolcezze, ma anche l'agilità sgranatissima, il legato perfetto e uno strepitoso senso del teatro, nel caso di Cecilia Bartoli, la "diva" che fece versare fiumi d'inchiostro quando propose *Norma* a Salisburgo nel 2013, nell'edizione storicamente informata di Biondi-Minasi, con il diapason abbassato, gli strumenti originali, l'organico ridotto e i tempi spediti dell'ottima orchestra "La Scintilla" guidata da Giovanni Antonini, l'Adalgisa soprano come all'epoca di Bellini e un Pollione post-rossiniano restituito al meglio da John Osborn.⁶

Del tutto su un altro piano, giocato sull'opposizione tra toni estatici e malinconica umanità, l'interpretazione di una regina del belcanto come Mariella Devia, il cui approdo a *Norma* fu salutato da ovazioni fin dalla rappresentazione bolognese del 2013. Oltre alle testimonianze in rete (in coppia con l'ottima Adalgisa di Carmela Remigio), a immortalare la perfezione stilistica della "sua" Norma esiste il video della messinscena al Carlo Felice di Genova diretta da Andrea Battistoni, avvenuta proprio nell'anno in cui la Devia diede l'addio alle scene. Una sorta di testamento artistico, questo video, che la vede accanto ad Annalisa Stroppa, sensibile Adalgisa, e allo squillante Pollione di Stefan Pop, mentre lo spettacolo è quello con cui due anni prima Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi avevano inaugurato il Festival di Macerata, proponendo una *Norma* in controtendenza: tutt'altro che attualizzata, ma "affondata" in un mondo ancestrale, materico, fatto di reti, lunghe funi e nodosi intrecci, metafora del destino che governa i protagonisti.⁷

Conseguenza di tutto ciò è che, negli ultimi

anni, pare non ci sia soprano che non voglia misurarsi con un ruolo «enciclopedico» come quello di Norma. Ecco così l'edizione del Covent Garden (2016), affidata al fascino vocale e alle morbidezze di Sonia Yoncheva – ma un plauso va anche all'altra Sonia, la Ganassi, a lungo l'Adalgisa per antonomasia – nello spettacolo che Antonio Pappano dirige da par suo e Àlex Ollé ambienta tra recenti totalitarismi e sette religiose (il bosco creato dall'ammasso di croci di legno, i riferimenti al regime franchista).⁸ Tutta versata su fervori e lacerazioni è invece la *Norma* restituita da un "soprano drammatico" come Sondra Radvanovsky, protagonista sia dello spettacolo prodotto a Barcellona (2015) con la direzione di Renato Palumbo e il grande Gregory Kunde nel ruolo di Pollione, sia dell'edizione al Metropolitan diretta da Carlo Rizzi, col Pollione di Joseph Calleja e Adalgisa affidata a una celebre belcantista, l'intensa Joyce Di Donato (2018).⁹ Ancor più di recente, persino un'interprete eccelsa ma che mai avresti detto congeniale ai ruoli belcantistici, Asmik Grigorian, ha voluto debuttare nella *Norma* prodotta dal Theater an der Wien. Ebbene, grazie all'intelligenza musicale, la tecnica invidiabile e a un talento teatrale fuori dal comune, Grigorian ha comunque dato vita a un ritratto credibile: una Norma diversa, certo, più asciutta, lontana da estasi mistiche e scavata nelle amarezze esistenziali, in linea con il taglio registico di Vasily Barkhatov (ambientazione nel solito regime totalitario, ancor più opprimente e del tutto laicizzato) e soprattutto sorretta dalle scelte di Francesco Lanzillotta, che ha saputo cavare ricchezze e

slanci lavorando sul "peso" sinfonico e vocale a disposizione (basti il potente Pollione di Freddie De Tommaso, oltre all'Adalgisa dell'ottima Aigul Akmetshina).¹⁰

Ho lasciato per ultima Marina Rebeka, l'interprete che, grazie a uno strumento vocale sonuoso, malleabile nelle agilità e spettacolare negli acuti (la si ascolti nel "Casta diva" alzato alla tonalità di Sol maggiore, secondo la scelta iniziale di Bellini), così come a un percorso di approfondimento dello stile belcantistico, ha ormai fatto di *Norma* uno dei propri cavalli di battaglia, tanto da essere scelta dalla Scala come protagonista di questa produzione. Oltre ad aver inciso il capolavoro belliniano secondo l'edizione critica curata da Roger Parker (2022), Rebeka ha cantato in numerose produzioni alcune delle quali reperibili in rete (a Catania, nel 2021, con la regia di Davide Livermore, diretta da un "belliniano" come Fabrizio Maria Carminati e a Palermo, nel 2023, sotto la direzione di Roberto Passerini); né va dimenticata la sua recentissima interpretazione scaligera della *Medée* di Cherubini, di cui sicuramente coglieremo un'eco quando, nei panni di Norma, Rebeka mediterà sull'orrore dell'infanticidio.

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

1. Rispettivamente: VAI – 1974: Montserrat Caballé (Norma), Jon Vickers (Pollione), Josephine Veasey (Adalgisa), Agostino Ferrin (Oroveso), Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino, direzione Giuseppe Patanè, regia Sandro Sequi. Video reperibile in rete, La Scala, 1977, regia di Mauro Bolognini.
2. Oltre alle incisioni del 1964 e del 1984: Joan Sutherland (Norma), Ron Stevens (Pollione), Margreta Elkins (Adalgisa), Clifford Grant (Oroveso), The Elizabethan Sydney Orchestra, direzione Richard Bonyngge, regia Sandro Sequi; e VAI – 2011 (*live* del 1981): Joan Sutherland (Norma), Francisco Ortiz (Pollione), Tatiana Troyanos (Adalgisa), Justino Diaz (Oroveso), Canadian Opera Company Orchestra and Chorus, direzione Richard Bonyngge, regia Lofti Monsouri.
3. ARTHAUS – 2001: June Anderson (Norma), Daniela Barcellona (Adalgisa), Shin Young Hoon (Pollione), Il'dar Abdrazakov (Oroveso), Coro del Festival Verdi, Orchestra Europa Galante, direzione Fabio Biondi, regia Roberto Andò.
4. LA VOCE – 2003: Fiorenza Cedolins (Norma), Nidia Palacios (Adalgisa), Vincenzo La Scola (Pollione), Giorgio Surjan (Oroveso), Coro della Fuijwara Opera di Tokyo, Orchestra Tokyo Philharmonic, direzione Bruno Campanella, regia Hugo de Ana. Sempre con Vincenzo La Scola (e con l'eccellente Adalgisa di Sonia Ganassi) nel 2008 la Cedolins registrerà una nuova *Norma* a Barcellona, diretta da Giuliano Carella e con la regia di Francisco Negrin (ARTHAUS – 2008).
5. DG – 2006: Edita Gruberova (Norma), Zoran Todorovich (Pollione), Sonia Ganassi (Adalgisa), Roberto Scandiuizzi (Oroveso), Orchestra e Coro dell'Opera di Stato bavarese, direzione Friedrich Haider, regia Jürgen Rose.
6. La scelta di affidare Adalgisa a un soprano, tornando alla volontà originaria di Bellini, risale tuttavia già alla produzione di Martina Franca del 1977 (con Grace Bumbry / Norma e Lella Cuberli / Adalgisa), seguita da altre edizioni, tra cui quella citata con Sutherland e Caballé.
7. BONGIOVANNI – 2018: Mariella Devia (Norma), Stefan Pop (Pollione), Annalisa Stroppa (Adalgisa), Riccardo Fassi (Oroveso), Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione Andrea Battistoni, regia Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi.
8. OPUS ARTE – 2017 :Sonya Yoncheva (Norma), Joseph Calleja (Pollione), Sonia Ganassi (Adalgisa), Brindley Sherratt (Oroveso), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direzione Antonio Pappano, regia Àlex Ollé.
9. Rispettivamente: C-MAJOR – 2016: Sondra Radvanovsky (Norma), Gregory Kunde (Pollione), Ekaterina Gubanova (Adalgisa), Raymond Aceto (Oroveso), Orchestra e Coro del Gran Teatre del Liceu, direzione Renato Palumbo, regia Kevin Newbury. ERATO – 2018, Sondra Radvanovsky (Norma), Joyce DiDonato (Adalgisa), Joseph Calleja (Pollione), Matthew Rose (Oroveso), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione Carlo Rizzi, regia David McVicar.
10. Disponibile per qualche tempo su ARTE, ma ancora reperibile in rete.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Davide Parolin

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2025, Teatro alla Scala

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

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

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

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

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

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1697
fondazione@milanoperlascale.it



scopri di più

