

TEATRO ALLA SCALA



DER ROSENKAVALIER

Richard Strauss

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 12 ottobre 2024, ore 19
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE OTTOBRE 2024

Martedì 15, ore 19
Turno M

Sabato 19, ore 19
Turno N

Martedì 22, ore 19
Turno G

Venerdì 25, ore 19
Fuori abbonamento

Martedì 29, ore 19
Turno O

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 8 Il libretto in sintesi
Emilio Sala
- 11 La musica
Elisabetta Fava
- 15 Richard Strauss
Elisabetta Fava
- 19 In video
Laura Cosso

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

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA



SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Nel febbraio 1909 Richard Strauss riceve da Hugo von Hofmannsthal una (famosa) lettera con un progetto di *Spieloper* redatto per andare incontro all'intenzione più volte espressa dal compositore di scrivere – dopo gli eccessi “espressionistici” di *Salome* ed *Elektra* – un'opera “mozartiana”. Uno dei personaggi-chiave sarebbe stato un soprano *en travesti* «alla maniera di [Geraldine] Farrar o di Mary Garden».

Quest'ultima, già creatrice del ruolo di Mélisande, non è citata a caso da Hofmannsthal: nel 1903 era stata infatti applauditissima come Chérubin nell'omonima opera di Massenet – opera che finisce citando la serenata “Deh vieni alla finestra” di Mozart, ovvero sonorizzando la celebre associazione tra Don Giovanni e Cherubino proposta da Kierkegaard nella prima parte di *Enten Eller*. Come si vede, il passo che conduce a Octavian è breve. Ma il fin troppo esclusivo riferimento a Mozart e alle *Nozze di Figaro* (Contessa = Marescialla, Cherubino = Octavian) non dà conto della complessità quasi vertiginosa di rinvii intertestuali sottesa alla *pièce* di Hofmannsthal e alla partitura di Strauss. Oltre a *Monsieur de Pourceaugnac* di Molière e alla notissima stampa di Hogarth raffigurante il *lever à la mode* (ricalcato fedelmente nell'analogo scena del primo atto), fondamentale è tener presente il ciclo romanzesco tra il sentimentale e il libertino scritto da Louvet de Couvray subito dopo il *Mariage* di Beaumarchais e intitolato *Les amours du chevalier de Faublas*. La prima parte del ciclo – *Une année de la vie de Faublas*, pubblicata nel 1787 – fa più volte l'occhiolino alla commedia più famosa

del momento. Come Cherubino, Faublas viene vestito da donna dalla Marchesa e dalla sua cameriera spandendo intorno a sé una sensualità tanto irresistibile quanto ambigua. Ma l'adolescente Faublas è amante corrisposto della matura Marchesa (in Beaumarchais e Mozart si accenna soltanto all'attrazione della Contessa per Cherubino) e amoreggia intanto con la coetanea Sophie (il cui nome rimane tale e quale nel *Rosenkavalier*). In abiti femminili, Faublas diventa oggetto delle tarde voglie amorose del Marchese, che fa dunque la parte del *cocu ridicule* (nel *Rosenkavalier* diventerà il barone Ochs, cugino e non marito della Marescialla). Un altro riferimento (anche musicale) assai importante è contenuto in una lettera di Strauss a Hofmannsthal (13 agosto 1909), in cui il compositore indica al librettista l'inizio del terzo atto del *Falstaff* verdiano (“Ehi! Taverniere! / Mondo ladro. Mondo rubaldo”) come modello per stendere il monologo del barone Ochs, rimasto solo e piuttosto malconcio dopo il duello con Octavian alla fine del secondo atto del *Rosenkavalier*. D'altra parte, anche nel *Falstaff* fa capolino (com'era già in Shakespeare) il tema del travestimento e delle “nozze maschie” (vedi gli sponsali tra il dottor Cajus e Bardolfo travestito da Regina delle Fate): un tema le cui radici, antichissime, si possono far risalire alla *Càsina* di Plauto. In questo quadro sarebbe insopportabilmente riduttivo enfatizzare la portata dei riferimenti storici, che pure ci sono: Hofmannsthal poté consultare i diari della corte viennese dell'imperatrice Maria Teresa – nei primi anni del cui regno viene ambientata la *pièce* – redatti dal

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

principe Johann Josef Khevenhüller-Metsch e pubblicati nel 1907-08. Lo scorrere del tempo (“Die Zeit, die ist ein sonderbar’ Ding”, come dice la Marescialla) è forse il vero protagonista del *Rosenkavalier* e la Vienna ante 1789 adombra spesso quella della *finis Austriae* ante 1914. Musicalmente, questo anacronismo continuo e voluto si incarna nel ricorso al moribondo, iper-ottocentesco valzer (si pensi a cosa ne avrebbe fatto di lì a poco Ravel nella sua terribile *Valse*), che diventa uno degli emblemi principali dell’opera. La sua presenza pervasiva e cangiante assume sfumature e connotazioni drammaturgiche diversissime. Si va dal valzerino di sapore settecentesco, quello della colazione (primo atto), che suona quasi come un minuetto e che Norman Del Mar definisce «a Mozartian Divertimento», fino ai valzer più “volgari” suonati sulla scena (a mo’ di *café-concert*) nel terzo atto per accompagnare le *avances* del barone Ochs. Il più celebre di questi ultimi, introdotto dal barone Ochs nel secondo atto (a Sophie: “Kennt Sie das Liedel?”) come una canzonetta contemporanea (di quale tempo?), rimanda chiaramente (e ironicamente) all’altro Strauss (Johann jn.). Tutti i valzer vengono però trattati da Strauss, soprattutto armonicamente, con una maestria pari allo spessore simbolico che assumono nell’opera. Anche il “mozartiano” valzerino della colazione esibisce a un certo punto alcune dissonanze – alcune rughe – di gusto assolutamente primo-novecentesco. Il tempo (“sonderbar’ Ding”) scorre nel *Rosenkavalier* a ritmo di valzer.

Il libretto in sintesi

Emilio Sala

Atto primo

La camera da letto della Marescialla.

Mentre il marito è assente, la Marescialla si dedica all'amante diciassettenne, il conte Octavian detto Quinquin, col quale ha passato una notte d'amore che viene evocata dall'animato preludio orchestrale. Ora è mattino e i due amanti si scambiano tenerezze affettuose. Quando il paggetto nero della Marescialla si fa sentire per portare la colazione, Octavian si nasconde. I due amanti fanno dunque colazione, ma il loro colloquio amoroso viene ancora interrotto dall'arrivo del barone Ochs, cugino della Marescialla. Octavian si nasconde di nuovo e ricompare travestito da seducente cameriera, "Mariandel", che subito attira le attenzioni del lascivo barone. Quest'ultimo è venuto a chiedere consigli alla cugina circa la cerimonia del suo fidanzamento; egli deve infatti sposare Sophie von Faninal, figlia di un ricco mercante che ha appena ottenuto il titolo nobiliare, e cerca un giovane nobile che, secondo la consuetudine, consegna alla fidanzata la rosa d'argento, simbolo della domanda matrimoniale. Irritata e imbarazzata dalle continue *avances* del barone a "Mariandel", che viene invitata a cena da Ochs, la Marescialla propone il conte Octavian come "cavaliere della rosa". Giunge nel frattempo il maggiordomo che annuncia alla Marescialla le visite della mattina: una vedova con le tre figlie, un parrucchiere, venditori vari, un letterato, un flautista e un tenore, che si esibisce in un'aria di stile italiano; tutti offrono i loro servigi alla Marescialla.

Poi arrivano gli intriganti italiani Valzacchi e Annina che riescono a farsi assumere dal barone come spioni. Rimasta finalmente sola con Octavian, che ha lasciato gli abiti femminili, la Marescialla si mostra malinconica: la sua bellezza presto sfiorirà e Octavian di certo cercherà una donna più giovane. Il conte la rassicura in un modo convenzionalmente risentito ed esce di scena. Dopo qualche istante, la Marescialla si accorge di aver salutato l'amante senza neppure un bacio. Manda i servitori a cercarlo, ma egli è ormai lontano. Affida allora al paggetto nero la rosa da consegnare al giovane cavaliere.

Atto secondo

Un salone nel palazzo del signore di Faninal.

A casa di Faninal fervono i preparativi per la cerimonia di fidanzamento di Sophie e del barone Ochs. Quest'ultimo sarà preceduto dal "cavaliere della rosa", il cui arrivo viene ben presto annunciato. Tra Sophie e Octavian scatta subito un'irresistibile attrazione e quest'ultimo, in attesa dell'arrivo del barone, confida innocentemente alla giovane tutta la sua ammirazione. Quindi giunge il barone che si rivolge davanti a tutti alla futura sposa in un modo alquanto grossolano. Sophie appare costernata dalla volgarità del suo nobilissimo fidanzato. Mentre Ochs si apparta con il notaio per la stesura del contratto nuziale, Octavian promette a Sophie che farà di tutto pur di impedire la celebrazione del matrimonio. I due giovani si scambiano un bacio. Valzacchi e Annina, entrati di soppiatto, afferrano allora gli amanti e chiamano a gran voce Ochs che ostenta indifferenza, almeno fino a quando Octavian non annuncia pubblicamente che Sophie non vuole più il barone. Quando questi ordina ai servi di intervenire perché Sophie si è rifugiata dietro Octavian rifiutandosi di firmare il contratto nuziale, il cavaliere sfodera la spada e ferisce lievemente il barone. Ochs comincia a gridare a squarciagola, fingendosi moribondo, mentre i suoi servi lo aiutano a sedersi. Interviene Faninal, ordinando alla figlia di recedere dai suoi propositi, pena l'immediata chiusura in convento.

Nel frattempo Annina consegna a Ochs un biglietto di “Mariandel”, che accetta l’invito a cena del barone. La scena ha termine con la soddisfazione di Ochs che, nonostante l’accaduto, si consola pensando all’imminente appuntamento galante.

Atto terzo

Una camera separata in una locanda.

Nel luogo dell’appuntamento, tutto è pronto per la trappola ordita nei minimi particolari dai due italiani Annina e Valzacchi, nel frattempo passati al servizio di Octavian, ai danni del barone Ochs. Quando questi entra al braccio di Octavian, che si è travestito nuovamente da “Mariandel”, trova un’orchestrina che lo accoglie a ritmo di valzer e il personale della locanda che offre tutta una serie di costosi servizi; il barone promette allora una lauta mancia a Valzacchi se riuscirà a ottenere una riduzione sul conto. Durante la cena, “Mariandel” stuzzica Ochs col suo comportamento scioccamente ritroso. Il barone, seppur disturbato dalla somiglianza della cameriera con Octavian, continua a corteggiare la giovane e ad attirarla verso l’alcova. Ma improvvisamente da ogni angolo della stanza cominciano ad apparire, come spettri, volti terrificanti che lo fissano. Entra anche Annina dichiarando che Ochs è suo marito, mentre quattro bambini, istigati da Valzacchi, si rivolgono a lui gridando “Papà!”. Il barone, al colmo dello spavento e dell’esasperazione, chiama la polizia. Davanti al commissario, egli sostiene che la giovane con cui si trova è la sua fidanzata, ma proprio nel momento in cui pronuncia il suo nome, entra Faninal che, vista la situazione, sviene per la vergogna ed è trasportato in un’altra stanza. Sophie, intanto sopraggiunta, lo soccorre. “Mariandel” approfitta del nuovo trambusto per rivelare al commissario la burla che è stata

inscenata e per liberarsi degli abiti femminili. L’indignazione di Ochs esplode in tutta la sua furia, ma egli viene interrotto dall’entrata della Marescialla che, compresa immediatamente la situazione, dapprima congeda il commissario, confermandogli che si è trattato davvero di una burla, poi si rivolge con severità al barone che fugge inseguito dai musicisti e dai camerieri suoi creditori. In scena rimangono solo Sophie, Octavian e la Marescialla, la quale ha ormai compreso la natura del legame che unisce i due giovani e, intimamente addolorata, accondiscende suo malgrado al loro amore. Si reca allora da Faninal, col quale esce poco dopo a braccetto: il padre di Sophie ha dato il benestare al nuovo amore della figlia. I due giovani ripetono le loro tenere espressioni d’amore e lasciano la locanda. Sulla scena resta solo il paggetto nero della Marescialla, venuto a cercare un fazzoletto sfuggito poc’anzi di mano a Sophie.

Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss
a Rodaun nel 1912.



La musica

Atto primo

“Introduzione”: così Strauss definisce la smagliante pagina orchestrale su cui si apre il *Rosenkavalier*, che ci proietta nel cuore di un’apassionata notte d’amore: qualcosa che l’azione ha bisogno di farci conoscere, perché è il presupposto di tutta la vicenda interiore della Marescialla, e che tuttavia non si può mostrare a scena aperta. Subito, quindi, la fibra sinfonica della partitura si lega intimamente alle necessità drammatiche della musica, le incarna anzi nella sostanza sonora dei temi: l’arditezza degli slanci ritrae il giovane Oktavian (personaggio *en travesti* come il Cherubino di Mozart), declinando in forme nuove l’attacco bruciante del poema sinfonico dedicato a *Don Giovanni*; la vertigine degli improvvisi abbandoni corrisponde alle più segrete emozioni della Marescialla. Su tutto questo, trilli di flauti nel registro più argenteo evocano le prime luci del giorno, portandoci inavvertitamente, mentre ormai il sipario si è levato, alla più pacata conversazione mattutina, presto interrotta dalle incombenze diurne che premono. Prima entra un paggetto nero che porta la colazione, con compiti passetti illustrati da una tenerissima marce, poi c’è il momento della colazione stessa, musicalmente un inserto di puro Settecento: in ritmo di valzer, ma in stile di divertimento mozartiano, con una strumentazione di immediata trasparenza e il continuo riaffiorare dei temi iniziali, ogni volta con nuove sfumature.

La grazia di questa conversazione, con le sue affettuosità e malinconie, viene bruscamente interrotta da un tramestio fuori scena, che via via prende i connotati della musica goffa e tronfia

del barone Ochs, che dell’opera buffa è insieme il frutto e la caricatura. Alla conversazione, che scorre rapida come in una *pièce* di prosa, assiste Octavian, camuffato da camerierina Mariandel e prontamente adocchiato da Ochs, che mentre racconta alla marescialla i suoi progetti matrimoniali cerca in tutti i modi di tenersi la presunta servetta a portata di mano. Senza che Ochs mostri di voler prender congedo, vengono fatti accomodare i visitatori della mattina e il *boudoir* della Marescialla si riempie dei personaggi più diversi, ognuno oggetto di una miniatura che si armonizza nel grande quadro d’insieme, sempre governato dal passo duttile del valzer. Molte volte è stato fatto notare l’anacronismo, evidentemente consapevole, di questa scelta, che consente d’altra parte a Strauss, lungo tutta l’opera, di partire dal minuetto e poi per così dire modificare il punto di vista, viaggiare nel tempo e trasportarci al nostro presente di ascoltatori abituati a identificare Vienna col valzer, e il valzer con quel doppio fondo di socievolezza e malinconia che pervade la narrativa di uno Schnitzler o uno Zweig. Si presentano tre orfane, pigolando la loro richiesta di aiuto con esagerati cromatismi; poi Valzacchi offre i suoi non richiesti servizi in un sillabato rapidissimo, da opera buffa italiana e con italianissima pronuncia delle aspirate; ed ecco, mentre il parrucchiere comincia la sua opera sulla Marescialla (con una lestezza di cui danno conto i violini), un tenore italiano intona un’aria, altro calco antichizzante su testo estrapolato dal *Bourgeois gentilhomme*, con un provetto flautista che gli fa da spalla: i due vengono però poco urbanamente interrotti dal

litigio che monta tra l'avidio Ochs e il notaio. Dopo poco la Marescialla congeda i visitatori, e dà avvio alla parte più intensa dell'Atto e a uno dei vertici dell'opera: tornano i temi amorosi dell'apertura, ma interiorizzati e come ripensati sotto una luce nuova, quella del rimpianto, dell'interrogativo senza risposta. L'orchestra risponde a questa dimensione interiore consegnandosi a proporzioni cameristiche, vibratili, sensibili a ogni piega del testo: lunghe pause, presenza dominante dell'oboe, transizioni armoniche stupefatte, fra cui memorabile quella che traduce lo sgomento della domanda "Wie macht das denn der liebe Gott?", "Come può farlo, il buon Dio?". Rientra Octavian, che avverte immediatamente la metamorfosi nell'umore di lei: da qui una scena in cui le sue proteste d'amore cozzano contro la serena tristezza della Marescialla, specchiandosi soprattutto nella sensitività appassionata dei violini, che dominano fino alla conclusione dell'Atto, dove si spingono ad altezze vertiginose. È sempre la Marescialla a dominare la scena, lei fragile e nobile al tempo stesso, che evoca lo scorrere del tempo in un memorabile arioso, dove il lirismo tempera la sensazione acuta di infelicità.

Atto secondo

Tutt'altro clima segna l'esordio del secondo atto, con la sua orchestra formicolante di idee, di impulsi appena accennati e subito sopraffatti da altri: il ritratto dell'attivismo borghese colto in uno dei suoi momenti di massimo zelo, i preparativi di un matrimonio. Sull'accavallarsi di istantanee spicca la figurina di Sophie, che cerca di tenersi in disparte e di raccogliere i suoi pensieri. La melodia limpida, ma un po' acerba, della sposina fa immediatamente misurare la distanza rispetto alla maturità interiore della Marescialla: l'oboe aiuta a ritrarre l'ennesima orfanella lacrimosa, le cadenze pulite e regolari echeggiano formulari appresi in convento. Nel frattempo la *chaperon* Marianne non tace un attimo, quasi dovesse sposarsi lei, e fa confondere Sophie, che perde di continuo il filo del discorso.

Questa frenesia – spettacolare caso di realismo – è in realtà una cornice ideale per prepararci al miracolo che sta per succedere: l'ingresso in scena di Octavian latore della rosa d'argento e il colpo di fulmine fra lui e Sophie,

che la musica è in grado di rendere plausibile. Qui l'orizzonte cambia di colpo, anzi, si capovolge e si fa tutto interiore: l'orchestra si riduce alla dimensione cameristica di tre violini, tre flauti, due arpe e celesta, che si combinano in armonie tanto irrelate fra loro quanto le sensazioni dei due giovani sono lontane dal mondo concreto. Su questo intreccio di timbri e armonie dal sapore magico le voci di Octavian e Sophie (ricordiamo, voci femminili entrambe) prendono quota in volute melodiche sempre più espanse, e presto si intrecciano in eco: tecnicamente una ripresa delle forme operistiche più tradizionali, drammaturgicamente un modo per dirci l'intesa che si è creata fra i due senza che sia stata ancora detta una sola parola. Ricuperata la padronanza di sé, Octavian e Sophie intrecciano una conversazione in cui non contano le parole, ma gli sguardi e le miniature allusive dell'orchestra. Su tutta questa poesia piomba lo sposo, Ochs, più ingombrante e imbarazzante che mai: anche l'orchestra alza il tono della sua impietosa caricatura, chiamando sempre più spesso in soccorso la prosopopea degli ottoni e divertendosi a combinarla con i valzer patetici con cui Ochs ostenta le presunte doti di *tombeur de femme*: in particolare il temino languoroso di "Mit mir keine Nacht zu lang" ("Con me nessuna notte è troppo lunga") gli resterà appiccicato come un'irrisione anche in seguito. Nel frattempo la voce di soprano leggero di Sophie sale sempre più impermalita all'acuto e Octavian sibila i suoi commenti esterrefatti in continui "a parte". La buona stella dei due innamorati vuole però che Ochs debba ancora discutere la parte finanziaria, per lui fondamentale, sicché non esita a lasciare la sposina sola con Octavian: lo sdegno per il comportamento del Barone scioglie la timidezza che prima aveva impacciato i due giovani, e presto i sentimenti trovano la via di esprimersi in un altro squarcio lirico fuori dal tempo, in cui le voci tornano a intrecciarsi come rampicanti, echeggianti e completandosi a vicenda.

L'estasi viene troncata dall'intervento proditorio dei due italiani, che ci fanno ripiombare nel ritmo incalzante della commedia borghese: colti sul fatto, Sophie e Octavian devono difendersi di fronte a Faninal e Ochs.

Octavian ritrova l'uso della parola per comunicare a Ochs che Sophie non ha più intenzione

di sposarlo. I toni drammatici del giovane si scontrano sempre più violentemente con l'inscalfibile stolidità di Ochs, fino ad arrivare al duello, che avvia l'ultima parte dell'Atto: Sophie viene allontanata da Faninal furibondo, ma ormai ogni sua frase è imbevuta del tema della rosa di Octavian. Con una pattuglia di ottoni sempre più sgraziati a sottolinearne ogni mossa, Ochs si fa medicare e accudire, via via calmandosi e ritrovando infine la compiaciuta zuccherosità dei suoi valzerini, che chiudono l'Atto con beffardo ottimismo.

Atto terzo

A sipario chiuso si ascolta un fugato a sei voci, quasi a simboleggiare gli intrighi in cui Ochs sta per inciampare, poi il sipario si leva su una lunga pantomima, che ci mostra i preparativi in atto nel *privé* in cui Mariandel ha dato il falso appuntamento a Ochs: la musica riprende e accelera il profilo di tarantella associato fin dal primo atto all'italiano Valzacchi, ma assume anche toni furtivi e persino fantasmatici, da musica d'elfi in chiave umoristica, le cui ragioni si spiegheranno quando le modalità della beffa ai danni di Ochs verranno allo scoperto. La scena si vuota e arriva per l'appunto il Barone con Mariandel al braccio: qui viene sviluppato quanto nel primo atto si era appena intravisto, ossia la creazione da parte di Octavian del personaggio campagnolo della servetta, con la sua parlata dialettale, la sua finta ingenuità e la vocetta infantilmente acuta e querula. Acciacature, lamentosità d'oboe, valzerini comicamente smancerosi accompagnano tutta la lunga scena di corteggiamento in un fuoco di fila di invenzioni, ognuna calata su un preciso gesto, in una simbiosi geniale di recitazione e musicalità. Da notare come la scena si caratterizzi anche per l'orchestrina fuori scena (a dire il vero, piuttosto nutrita e comprensiva di pianoforte), che si immagina ingaggiata da Ochs per propiziarsi, manco a dirlo a suon di valzer, le grazie di Mariandel.

La commediola si interrompe bruscamente quando i personaggi che si erano nascosti cominciano a far capolino, come tanti farfarelli, e Ochs perde la trebisonda: quattro marmocchi strillano chiamandolo a gran voce "Papà", l'oste lo minaccia, un commissario di polizia lo interroga severamente. Su tutto questo scompiglio

arriva Faninal: l'orchestra va elettrizzando sempre di più, scoppietta di percussioni, di tonfi, di chiazze scure al grave e di improvvisi isterismi nelle zone acute dei fiati. L'ingresso in scena della Marescialla è la chiave di volta dell'Atto: da lì in poi la farsa mitiga i suoi toni, indirizzandosi gradualmente verso l'intimismo dell'epilogo.

Gradualmente, beninteso: la partitura conferma la sua prodigiosa abilità nell'aderire all'azione, piena di vignette e qui pro quo: capita finalmente l'antifona, Ochs non può che ritirarsi in buon ordine, mentre i suoi valzerini e marce riappaiono più grotteschi che mai, storpiati da un'orchestrazione pachidermica dove si scatenano le percussioni. Ancora un perfetto passo in stile di conversazione, con imbarazzi e reticenze, prepara la via all'ascesa poetica del finale, che di nuovo sospende il tempo esteriore e scava nei segreti dell'anima, anzi, di tre anime. Staccata ormai dalla giovane coppia, ma più che mai emotivamente coinvolta, è la Marescialla ad attaccare il terzetto finale, mentre le altre due voci entrano scaglionate e in eco, con un effetto di astrazione lirica che ha i suoi precedenti nel quartetto del *Fidelio* e nel quintetto dei *Maestri cantori*. Da qui in poi i colori si fanno luminosi per timbro e acutezza: avvolti negli arabeschi del tema della rosa e trasfigurati dal timbro magico (arpa e celesta) che l'aveva contraddistinto, i due innamorati, una volta rimasti soli, attaccano un duetto delicato come una danza settecentesca, sospeso tra canto popolare e grazia schubertiana. L'ultima immagine, per stemperare la commozione nel segno della commedia, spetta alla deliziosa pantomima del paggetto nero su cui cala il sipario.

Elisabetta Fava insegna Storia della musica all'Università di Torino. È studiosa di Lied e di teatro musicale tedesco, su cui ha pubblicato tra l'altro le monografie *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca e Voci di un mondo perduto. Mabler e Il corno magico del fanciullo*. Nel 2018 ha curato per Olschki la traduzione italiana del pamphlet di Anton Justus Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst (1824/1826)*. Di recente si è dedicata ad approfondire l'espressione del fantastico in ambito musicale (*Oltre la parola. Il fantastico nel Lied*, Roma 2020; *Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Fantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2021).



Richard Strauss

Se per Thomas Mann la vocazione musicale rappresentava qualcosa di incompatibile con la vita pratica, specie se legata a interessi commerciali, Richard Strauss (nato nel 1864) fu l'eccezione vivente a questa idea: figlio di Franz Joseph (1822-1905), eccellente cornista nell'orchestra del teatro di Monaco, e di una Pschorr, erede di una fra le più rinomate case produttrici di birra bavarese, Strauss fu uno dei massimi musicisti della storia, pur essendo dotato di sana concretezza e di un ottimo senso degli affari.

Le serate organizzate in casa dal padre con i colleghi musicisti instradarono Richard fin da piccolo alla passione per la musica; quando ebbe vent'anni, preferì lasciar perdere l'università e dedicarsi al pianoforte, che suonava benissimo, alla composizione e alla direzione d'orchestra. Furono proprio due direttori d'orchestra a benedire l'avvio della sua carriera: Hermann Levi, che eseguì alcuni brani dell'esordiente, e Hans von Bülow, che lo volle a Meiningen con sé e gli accordò tanta fiducia da indurre poi il teatro a sceglierlo come suo successore.

Sono gli anni in cui Richard scopre Wagner, di cui ammira moltissimo l'arte, benché ciò lo porti a furiosi scambi di vedute col padre, antiwagneriano sanguigno e convinto. Tornato con un ingaggio triennale nella nativa Monaco di Baviera, Strauss comincia a comporre i suoi primi poemi sinfonici (*Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung*), che lo portano alla ribalta come uno dei talenti maggiori del momento, anche per la sua folgorante abilità di strumentatore. Nel frattempo (1887) si è sposato con

la cantante Pauline de Ahna, che, nonostante il carattere bisbetico, resta la compagna di tutta la vita. Mentre tenta le prime prove operistiche (*Guntram*, 1894), incoraggiato, tra l'altro da Gustav Mahler, Strauss continua a scrivere poemi sinfonici (*Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra*, *Don Quixote*, *Ein Heldenleben*) e si afferma sempre più anche come direttore d'orchestra: nel 1898 viene chiamato all'Opera di Berlino, dove resta per vent'anni. La sua fama di compositore d'avanguardia tocca il vertice proprio in questo periodo, con *Salome* (1905), da Oscar Wilde, ed *Elektra* (1909), che segna invece l'avvio della collaborazione con Hugo von Hofmannsthal.

Dopo questi due Atti unici, che fecero scalpore per il soggetto e per le novità armoniche veramente dirompenti (e che segnarono definitivamente la vocazione di Strauss per il teatro), il musicista scelse una via nuova, favorito in questo dal confronto continuo e dallo scambio di idee con Hofmannsthal, anch'egli alla ricerca di forme e linguaggi meno estremi. Nascono così *Der Rosenkavalier* (1911), di ambientazione settecentesca; *Ariadne auf Naxos* (1916), punto di approdo di un lavoro sul *Bourgeois gentilhomme* di Molière; *Die Frau ohne Schatten* (1919), su un soggetto di Gozzi trasformato dalla finezza di Hofmannsthal in una fiaba filosofica. Nel frattempo, dal 1908, Strauss si era costruito la casa di Garmisch in cui ancora oggi è conservato il suo lascito; nel 1919 si trasferisce a Vienna come direttore della Hofoper, ed è lì che, con lo scenografo Alfred Roller, il regista Max Reinhardt e naturalmente Hofmannsthal, riesce ad avviare il Festival di Salisburgo mettendo in scena

Jedermann, uno spettacolo che di Salisburgo è tuttora il simbolo.

Anche dopo aver lasciato l'Opera di Vienna prosegue l'attività come direttore, pur senza una sede stabile. Intanto nascono nuovi lavori teatrali: *Intermezzo* su libretto proprio, *Die ägyptische Helena* (1928, da Euripide) e *Arabella* (1933) ancora con Hofmannsthal; ma già *Arabella* va in scena soltanto dopo la morte del poeta, che lascia Strauss nella costernazione più profonda. Stefan Zweig, in cui sembra trovare un nuovo fratello spirituale e con cui scrive *Die schweigsame Frau* (1935, da Ben Jonson), è vittima delle persecuzioni razziali e lo stesso Strauss cade in disgrazia per averlo difeso. Negli anni del nazismo Strauss si barcamena tra la sua posizione di primo musicista tedesco, a cui vanno nomine e onori ufficiali, e il sincero disgusto per le bassezze a cui assiste e da cui cerca di risparmiare in tutti i modi i propri congiunti, prima di tutti la nuora ebrea. Nel frattempo la sua passione per il teatro ha ancora prodotto, con Joseph Gregor, due soggetti grecizzanti, *Daphne* (1938) e *Die Liebe der Danae* (quest'ultima, programmata per il 1944, poté andare in scena solo nel 1952), oltre a *Friedenstag*, grido di pace scritto ormai sull'orlo dell'abisso e rappresentato nel 1938, e a *Capriccio*, che va in scena nel 1942 ed è totalmente e prodigiosamente estraniato dalla tragedia ormai in atto.

Dopo la guerra, la Monaco dove Strauss è nato e cresciuto è ridotta a un cumulo di macerie; mentre la ricostruzione si avvia, il compositore ormai anziano si ritira prima in Svizzera e poi a Garmisch, dove si dedica soltanto alla musica strumentale e al Lied, lasciando due ultimi

capolavori: *Metamorphosen* per orchestra d'archi (1946) e i *Vier letzte Lieder* (1948). Muore a Garmisch l'8 settembre 1949, a ottantacinque anni compiuti.

Richard Strauss

Le opere

Guntram

Opera in tre atti
di Richard Strauss
Weimar, Teatro granducale,
10 maggio 1894
Versione rivista: Weimar,
Nationaltheater, 29 ottobre 1940

Feuersnot

Poema cantato in un atto
di Ernst von Wolzogen
Dresda, Königliches Opernhaus,
21 novembre 1901

Salome

Dramma in un atto
di Hedwig Lachmann
Dresda, Königliches Opernhaus,
9 dicembre 1905

Elektra

Tragedia in un atto
di Hugo von Hofmannsthal
Dresda, Königliches Opernhaus,
25 gennaio 1909

Der Rosenkavalier (Il cavaliere della rosa)

Commedia musicale in tre atti
di Hugo von Hofmannsthal
Dresda, Königliches Opernhaus,
26 gennaio 1911

Ariadne auf Naxos (Arianna a Nasso)

Opera in un atto con prologo
di Hugo von Hofmannsthal
Stoccarda, Kleines Haus del Königliches
Hoftheater, 25 ottobre 1912
(prima versione in un atto)
Vienna, Hofoper, 4 ottobre 1916
(seconda versione con l'aggiunta
del prologo)

Die Frau ohne Schatten (La donna senz'ombra)

Opera in tre atti
di Hugo von Hofmannsthal
Vienna, Staatsoper, 10 ottobre 1919

Intermezzo

Commedia borghese in due atti
di Richard Strauss
Dresda, Staatstheater, 4 novembre 1924

Die ägyptische Helena (Elena egizia)

Opera in due atti
di Hugo von Hofmannsthal
Dresda, Staatsoper,
6 giugno 1928 (prima versione)
Salisburgo, Festspielhaus,
14 agosto 1933 (versione con revisione
del secondo atto)
Monaco, Staatsoper, 15 giugno 1940
(versione rivista)

Arabella

Commedia lirica in tre atti
di Hugo von Hofmannsthal
Dresda, Semperoper, 1° luglio 1933

Die schweigsame Frau (La donna silenziosa)

Opera comica in tre atti
di Stefan Zweig
(dalla commedia *Epicæne, or The Silent
Woman* di Ben Jonson)
Dresda, Semperoper, 24 giugno 1935

Friedenstag (Giorno di pace)

Opera in un atto
di Joseph Gregor
Monaco, Nationaltheater, 24 luglio 1938

Daphne

Tragedia bucolica in un atto
di Joseph Gregor
Dresda, Semperoper, 15 ottobre 1938

Die Liebe der Danae (L'amore di Danae)

Commedia mitologica in tre atti
di Joseph Gregor (tratto da *Danae
oder Die Vernunfttheirat* di Hugo
von Hofmannsthal) (1938-1940)
Salisburgo, Festspielhaus, 14 agosto 1952
(rappresentazione postuma)

Capriccio

Conversazione per musica in un atto
di Richard Strauss e Clemens Krauss
(da un'idea di Stefan Zweig,
poi elaborata da Joseph Gregor)
Monaco, Nationaltheater,
28 ottobre 1942

Des Esels Schatten (L'ombra dell'asino)

Opera incompiuta, completata
da Karl Haußner, libretto di Hans
Adler (dal romanzo *Geschichte der
Abderiten* di Christoph Martin Wieland)
Ettal, Ginnasio Umanistico
dell'Abbazia dei Benedettini,
7 giugno 1964

Sena Jurinac (Ocravian), Otto Edelmann (Il Barone Ochs)
ed Elisabeth Schwarzkopf (La Marescialla) in scena
alla Scala nell'allestimento firmato e diretto da Herbert
von Karajan nel 1952.



FOTOGRAFIA DI Erio Piccagliani

In video

La ricca videografia del *Rosenkavalier* contiene alcune edizioni irrinunciabili. Si può affermare di conoscere il capolavoro di Strauss senza aver mai visto Karajan dirigere i Wiener Philharmoniker con la Marescialla di Elisabeth Schwarzkopf, l'Octavian di Sena Jurinac e il Barone Ochs di Otto Edelmann? E che dire di un'altra pietra miliare, con Carlos Kleiber alla testa dei complessi di Monaco e un terzetto femminile formato da Gwyneth Jones (Marescialla), Brigitte Fassbaender (Octavian) e Lucia Popp (Sophie)?

Si capiscono molte cose a guardare la Schwarzkopf tradurre in scena la sua sofisticatissima Marescialla, connubio tra perfezione vocale, qualità timbrica e ricerca espressiva addirittura esasperata, tanto è cesellata ogni dettaglio. L'interpretazione (entrata nell'empireo dei classici) è bilanciata dall'Octavian della Jurinac, dove l'irruenza giovanile trova corpo attraverso una spontaneità espressiva disponibile a tutte le gradazioni del desiderio, della passione, dell'estasi. Voce portentosa, quella della Jurinac, insieme a una recitazione così coinvolgente da oscurare, talora, un mostro sacro come Edelmann alle prese col suo Ochs gigneggiante. È scontato, poi, a quali livelli giunga Karajan coi Wiener: l'edonismo sonoro di Strauss tradotto in vibratile materialità timbrica, il flusso mobilissimo, la fantasia nel restituire quello stile di conversazione che è tra i segreti della commedia.¹

Passano quasi vent'anni e arriva Carlos Kleiber. Siamo a Monaco, nel 1979, in una ripresa del celeberrimo spettacolo di Otto Schenk; e lì, tra sfarzi settecenteschi, argenti, stucchi e minuzie

rococò, si compie il miracolo di un teatro che più teatro di così è raro vedere, per l'intimo rapporto che Kleiber stabilisce con gli interpreti, per la capacità tutta sua di dominare il tempo narrativo come un demiurgo, avocando a sé spirito e corpo del teatro per ricrearne ogni slancio, ogni calore, ogni fluidità e mutevolezza di respiro. L'assediano una grande artista quale Gwyneth Jones, Marescialla di sofferata umanità, una Brigitte Fassbaender a cui il personaggio di Octavian sembra cucito addosso da sempre, tanto da contendere il primato alla Jurinac, e una Lucia Popp capace di infondere a Sophie il giusto connubio di purezza e sensualità.²

Sempre a Vienna, entrambi col portentoso Ochs di Kurt Moll, nel 1983 Karajan dirige una nuova edizione video (con la Marescialla di Anna Tomowa-Sintow e l'Octavian di Agnes Baltsa), mentre nel 1994 tocca a Carlos Kleiber replicare (con Felicity Lott e Anne Sofie von Otter):³ edizioni importantissime, naturalmente, cui nel frattempo s'aggiunge quella diretta da Georg Solti al Covent Garden (1985), protagonista Kiri Te Kanawa.⁴

Bisogna tuttavia attendere la Marescialla di Nina Stemme, a Zurigo, nel 2004, per avere una nuova svolta interpretativa. Sotto la direzione di Franz Welser-Möst e grazie alla regia di Sven-Eric Bechtolf, con la scelta novecentesca di uno spazio nudo, metaforico, immerso in una luce lattiginosa, ecco la Marescialla trasformarsi in un personaggio quasi esistenzialista, tanto riesce a scavare in se stessa senza mai perdere l'enigmaticità del suo fascino. Un solo esempio, durante il terzetto dell'ultimo

atto: il modo con cui la Stemme accarezza il volto di Octavian, il senso di rinuncia impresso in quel gesto, prima di cantare divinamente il meraviglioso “Ho giurato a me stessa di amarlo nel modo giusto”; poi l'improvvisa perdita dei sensi, il suo rialzarsi e l'abbraccio conclusivo a tre dove lei, Octavian e Sophie (le bravissime Vesselina Kasarova e Malin Hartelius) altro non sono che tre anime al di là di ogni epoca o ambientazione.⁵

Poi c'è Renée Fleming, in uno dei ruoli che più hanno contribuito alla sua fama mondiale. L'edizione di riferimento la immortalò a Baden Baden, nel 2009, accanto all'intensissimo Octavian di Sophie Koch e a una delle migliori Sophie mai ascoltate, Diana Damrau: miracoloso, anche per come Christian Thielemann lo dirige, l'intrecciarsi delle voci nel celebre terzetto. In scena, la ripresa dello spettacolo Herbert Wernicke: un *Rosenkavalier* aggiornato ai primi del Novecento ma dove l'ambientazione settecentesca non scompare del tutto, proiettata su enormi specchi così da trasformarsi in immagine tremolante, fantasma o sogno. Come meglio restituire la nostalgia di un'epoca trascorsa, su cui s'innesta il senso di decadimento del proprio mondo? Su una simile idea, Thielemann lavora a meraviglia, muovendo l'Orchestra Filarmonica di Monaco tra slanci e flessuosità, entrando in sintonia con gli interpreti tanto da far credere che la Marescialla della Fleming, appassionata e vulnerabile, pungente nella sua amarezza ma altrettanto pronta sciogliere la declamazione in morbidiissima luminosità melodica, sia il frutto dell'incontro “fatale” tra l'interprete e il direttore d'orchestra.⁶

Il Settecento scompare invece tanto nel geniale allestimento firmato da Robert Carsen (Salisburgo, 2004), quanto nel bellissimo *Rosenkavalier* concepito dieci anni dopo da Harry Kupfer; entrambi aggiornati al primo Novecento di Strauss/Hofmannsthal: l'uno con uno sguardo alla decadenza dell'impero asburgico in prossimità della Grande guerra, giocando su acutezza psicologica e sarcasmo (i cannoni in scena e il bordello inventato per il terzo atto sembrano anticipare il vetriolo di un Dix o di un Grosz); l'altro a trasformare il *finis Austriae* in luogo “metafisico”, emblema del tramonto esistenziale. Dello spettacolo di Kupfer non aggiungo altro, se non sottolinearne la poesia e ricordare come, fin dal suo esordio, abbia potuto contare sui grandissimi Krassimira Stoyanova e di Günther Groissböck che ascolteremo anche stasera;⁷ quanto all'allestimento di Carsen, suggerisco di guardarlo nella ripresa al Metropolitan del 2017: edizione che, oltre a celebrare l'addio alle scene di Renée Fleming, vede una favolosa Elina Garanca (Octavian) e Günther Groissböck reinventare il personaggio di Ochs: giovane, sprezzante, maschilista, insopportabilmente macho e irresistibilmente bravo.⁸

Tra le produzioni più recenti ha avuto eco quella trasmessa da Monaco nel 2021 (teatro senza pubblico e orchestra ridotta, per via delle restrizioni Covid), che ha i suoi punti di forza nella concertazione di Vladimir Jurosky, nel debutto come Marescialla della bravissima Marlis Petersen e nella decisione di mandare in soffitta il glorioso allestimento di Schenk per affidarsi a uno dei più interessanti registi di oggi, Barrie

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.

Kosky. Che la riflessione sul tempo possa divenire un dialogo tra epoche diverse, il Settecento magico, l'inquieto Novecento e il disincanto della cultura odierna, è ciò che più emerge dallo spettacolo di Kosky, dove la figura onnipresente del vecchio Padre Tempo, simile a un Cupido decrepito, riassume quel misto di ironia e commossa umanità con cui il regista si accosta al capolavoro di Strauss.⁹

1. KULTUR 1960: Elisabeth Schwarzkopf (Marescialla), Sena Jurinac (Octavian), Otto Edelmann (Ochs), Anneliese Rothenberger (Sophie), Wiener Philharmoniker, direzione Herbert von Karajan, regia Paul Czinner.
2. DG 1979, Gwyneth Jones (Marescialla), Brigitte Fassbaender (Octavian), Manfred Jungwirth (Ochs), Lucia Popp (Sophie), Orchestra e Coro della Bayerische Staatsoper, direzione Carlos Kleiber, regia Otto Schenk.
3. SONY CLASSICAL 1983: Anna Tomowa-Sintow (Marescialla), Agnes Baltsa (Octavian), Kurt Moll (Ochs), Janet Perry (Sophie), Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, direzione Herbert von Karajan, regia Lutz Bode. DG – 1994: Felicity Lott (Marescialla), Anne Sofie von Otter (Octavian), Kurt Moll (Ochs), Barbara Bonney (Sophie), Orchestra e Coro della Wiener Staatsoper, direzione Carlos Kleiber, regia Otto Schenk.
4. WARNER 1985: Kiri Te Kanawa (Marescialla), Anne Howells (Octavian), Aage Augland (Ochs), Barbara Bonney (Sophie), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direzione Georg Solti, regia di John Schlesinger.
5. WARNER 2004: Nina Stemme (Marescialla), Vesselina Kasarova (Octavian), Alfred Muff (Ochs), Malin Hartelius (Sophie), Orchestra e Coro della Opernhaus Zürich, direzione Franz Welser-Möst, regia Sven-Eric Bechtolf.
6. C-MAJOR 2009: Renée Fleming (Marescialla), Sophie Koch (Octavian), Franz Hawlata (Ochs), Diana Damrau (Sophie), e il cameo di Jonas Kaufmann (Tenore italiano), Münchner Philharmoniker, Philharmonia Chor Wien, direzione Christian Thielemann, regia Herbert Wernicke.
7. Spettacolo battezzato a Vienna con la direzione di Franz Welser-Möst; C-MAJOR 2014: Krassimira Stoyanova (Marescialla), Sophie Koch (Octavian), Günther Groissböck (Ochs), Mojca Erdmann (Sophie), Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, direzione Franz Welser-Möst, regia Harry Kupfer. Lo spettacolo è approdato alla Scala nel 2016, con la direzione di Zubin Metha.
8. Decca 2017: Renée Fleming (Marescialla), Elina Garanca (Octavian), Günther Groissböck (Ochs), Erin Morley (Sophie), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione Sebastian Weigle, regia Robert Carsen.
9. 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

Giancarlo Di Marco

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 4 ottobre 2024

Lia Aassve	Paolo De Stefano	Cristina Marenda	Katharina-Johanna Sterneck
Nicole Albanese	Ippolita Del Bono Venezia	Ferdinando Marrazza	Giuseppe Stillitano
Antonio Alessandri	Sara Della Monica	Angelika Mascotti	Mayela Stephania Tellez Guzman
Eduardo Elia Amore	Luisa Di Bella	Giulia Mastellone	Francesco Tonini
Lucrezia Anselmi	Francesco Di Bono	Giacomo Matelloni	Pierfilippo Tortora
Simone Balestrini	Elisa Di Bucci	Agustina Mazziotti Irigoyen	Melissa Toska
Delfina Barone	Lavinia di Carpegna	Elena Maria Mazzoli	Maddalena Trevisan Volta
Marilù Bartolini	Lorenzo Di Persio	Andrea Mecacci	Delfina Valdetaro
Silvia Bazzi	Alessia Di Stefano	Teresa Michelini di San Martino	Ginevra Valdetaro
Stefano Bellacci	Chiara Donà	Michele Mingaia	Giorgio Valli
Alessandro Bellini	Elisabetta Donato Ugdulena	Almudena Mohedano Checa	Silvia Vavassori
Sara Bellò	Elena Dragone Malakhovskaya	Penelope Molina	Benediktre Vefling
Colomba Betri	Raffaele Emmolo	Ross Molla	Federico Niki Vescovi
Camilla Bigogno	Francesco Fabi Morelli	Matteo Monastero	Lorenzo Gianmaria Vinelli
Francesco Bini Smaghi	Diego Faricciotti	Carla Maria Monastra	Giada Visani
Carola Bobba	Andrea Dario Ferrari	Valeria Mongillo	Laura Volpe
Enrico Bonatti Elias de Tejada	Silvia Ferrari	Arthur Montenegro	Katharina von Sprenger
Allegra Bondi	Riccardo Flores Brykowitz	Alessio Moretti	Anastasiia Vorger
Anouk Andrea Boni	Clemens Floto	Aloisia Morra	Ginevra Nicole Vos
Giulia Botri	Carlo Fratta	Margherita Musso Piantelli	Ai Yamamoto
Camilla Bruché	Irene Gaggioli	Joshua Nicolini	Andrea Zamparelli
Giulia Isabel Brusa	Francesca Galimberti	Marco Onesti	
Piera Buccino Grimaldi	Cecilia Garattoni	Reiko Oshima	
Giuseppe Buda	Francesco Garibotti	Gregorio Ossola	
Michele Calandra	Sveva Gaudenzi	Margherita Pagnini	
Victoria Camacho Vanegas	Virginia Ghiggia	Marianna Palella	
Maria Chiara Camilleri	Alberto Emanuele Giacoboni	Clara Papagno	
Caterina Campagna Weiss	Riccardo Giampiccolo	Jaakko Matri Carlo Paso	
Alessandro Campara	Sarah Giorgia Grazia Giannone	Sofia Aino Isabella Paso	
Francesca Capicchioni	Mario Giardini	Margherita Pasini	
Daniele Capuzzi	Alessio Giordano	Gabriele Paveri Fontana	
Claire Cardinaletti	Giulia Giorgini	Giovanni Pellegrini	
Carolina Matilde Carella	Alessandro Giugni	Giorgia Pepi	
Chiara Ludovica Carosi Olivieri	Maria Gotti	Irene Pepi	
Alessandro Carri	Alfonso Graf zu Solms-Baruth	Sofia Personè	
Matilde Casadei	Pierpaolo Grande	Matteo Petruzzella	
Sveva Casalini	Oksana Hizhovska	Massimo Petternella	
Michela Cassi	Zixiang Hu	Massimo Pilloni	
Rafael Castiglioni	Laura Inghirami	Laura Piontini	
Elena Castoldi	Margaux Introna	Marinella Pizzoni	
Sheherazade Cavo	Beatriz Jiménez de la Espada Villena	Davide Pozzi	
Francisco Cavalheiro Mariani	Kateryna Kushchiyenko	Gabriella Pozzi	
Alexander Cerato	Clemens Kégl	Carolina Quagliata	
Eugenio Francesco Chiaravallotti	Fanny Kihlgren	Stefano Raisonì	
Mattia Chincoli	Lavinia Lamberti	Daniela Riva	
Ludovica Cianella	Maria Jose Leon	Marie Adeline Roger	
Ana Teresa Cinelli	Beatrice Lindsten	Marco Roberto Rognoni	
Frecia Cisneros	Alberto Lisi	Elena Ruzzier	
Andrea Coccia	Wan-Yi Liu	Giorgio Saibene	
Matteo Colacelli	Costantino Lodolo D'Oria	Beatriz Sánchez Suárez	
Diana Colangelo	Maria Lodolo D'Oria	Salvatore Scaletta	
Federica Collura	Gaia Longobardi	Francesco Sciarriano	
Chiara Colombo	Arianna Lorusso	Sergio Silipigni	
Sofia Maria Colombo	Yao Lu	Olga Sironi	
Serafino Gianluca Corriere	Tommaso Lucarelli	Filippo Socini	
Ginevra Costantini Negri	Nikolas Lun	Giovanna Spanò	
Maria Luisa Crudo	Stefano Madonna	Fernanda Speciale	
Alessandro Cunegatti	Alberto Maggiore	Carolina Spingardi	
Maria D'Alessio	Martina Magri	Nicole Spiteri	
Simone Dalbon	Elisabetta Maria Malandra	Maria Teresa Squillaci	
Carlotta Rebecca Dal Pozzo d'Annone	Irene Malusà	Alexis Raul Stathakis	
Domenico De Cuzzolo	Tommaso Manfredi	Nicolas Basilio Stathakis	
Isaure De Cuyper	Federica Mangiarotti	Luca Stefanelli	

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