

**DIE SIEBEN TODSÜNDEN
MAHAGONNY SONGSPIEL
THE SONGS OF HAPPY END**

Kurt Weill

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Mercoledì 14 maggio 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE MAGGIO 2025

Sabato 17, ore 20
Turno G

Martedì 20, ore 20
Turno A

Venerdì 23, ore 20
Turno C

Martedì 27, ore 20
Turno B

Venerdì 30, ore 20
Turno D

Sommario

- 7 La genesi dell'opera
Cesare Fertonani
- 8 Il libretto in sintesi
Cesare Fertonani
- 12 La musica
Cesare Fertonani
- 15 Kurt Weill
Franco Pulcini
- 21 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 Fabio Sartorelli.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica



FONDATORI EMERITI



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

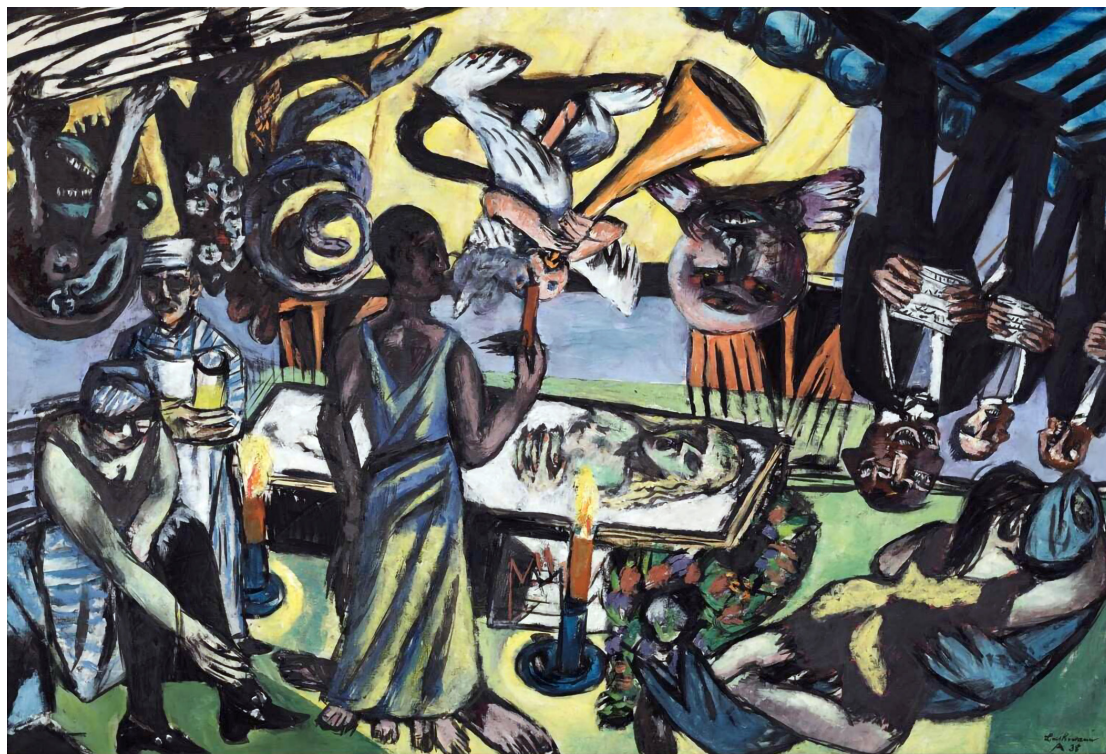
DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

Max Beckmann. *Morte*. Olio su tela, 1938
(Berlino, Neue Nationalgalerie).



La genesi dell'opera

La collaborazione con Bertolt Brecht (1927-1933) costituisce una fase cruciale nell'esperienza creativa di Kurt Weill e al contempo uno dei sodalizi più significativi nella storia del teatro musicale del Novecento. Controversa e non priva di contrasti, la collaborazione va dal *Songspiel Mahagonny* (1927) al balletto con canto *Die sieben Todsünden* (1933) attraverso *Die Dreigroschenoper* (1928), *Happy End* (1930), l'estensione e rielaborazione operistica di *Mahagonny* in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), l'opera per la scuola *Der Jasager* (1930) e le cantate radiofoniche *Das Berliner Requiem* (1928) e *Der Lindberghflug* (in collaborazione con Paul Hindemith, 1929). Al centro della collaborazione, di cui *Mahagonny* e *Die sieben Todsünden* e rappresentano dunque rispettivamente l'alfa e l'omega, si pongono la funzione sociale e politica del teatro musicale e, di conseguenza, la radicale sovversione delle convenzioni estetiche della cultura tradizionale, con l'obiettivo di definire le nuove forme di un teatro musicale antillusionistico, inequivocabilmente schierato dal punto di vista ideologico.

Weill ricevette da Boris Kochno e George Balanchine la commissione per il *ballet chanté Die sieben Todsünden* appena arrivato a Parigi, dove era riparato all'indomani dell'ascesa al potere di Hitler, nell'aprile del 1933. Per l'occasione il compositore avrebbe voluto collaborare con Jean Cocteau ma l'impresario Edward James, autore dello scenario insieme con Boris Kochno, insistette perché a scrivere i testi dei brani cantati fosse Brecht, emigrato anch'egli a Parigi, e dal quale Weill si era ormai allontanato per la divergenza di vedute a proposito

della realizzazione di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, quando erano venute a confliggere le ragioni del teatro "epico" di Brecht e quelle dell'opera in musica di un compositore come Weill. Le protagoniste del lavoro, nel segno di una commistione di generi, sono due sorelle, Anna I (cantante) e Anna II (danzatrice), che sono in realtà le diverse facce di una stessa persona e intraprendono un viaggio dalla Louisiana per cercare fortuna nelle città degli Stati Uniti; a loro si affianca la Famiglia, costituita da un quartetto vocale maschile (due tenori, baritono, basso). In una visione disincantata e corrosiva della società capitalistica, i peccati non conducono alla perdizione ma sono soltanto una minaccia per il conseguimento della ricchezza e del benessere (Brecht del resto intollerà più tardi il ciclo di poesie *I sette peccati capitali dei piccoli borghesi* [*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*]). Entro la cornice di un prologo e di un epilogo ciascuno dei sette peccati corrisponde a un numero musicale, concepito nel tipico stile ironico delle canzoni di Brecht e Weill: la Famiglia canta in tutti e nove i pezzi a eccezione del primo e dell'ultimo, connotando così con la propria presenza la serie dei sette peccati. D'altro canto i singoli numeri sono collegati da elaborati interludi che creano un tessuto connettivo sinfonico in cui Weill rivela la propria appartenenza di diritto alle avanguardie moderniste. Lotte Lenya, che all'epoca stava divorziando dal compositore, fu scelta come attrice-cantante, Tilly Losch come ballerina, Balanchine si occupò della coreografia, Caspar Neher della scenografia. La prima rappresentazione avvenne al Théâtre des Champs-Élysées il 7 giugno 1933.

Sei anni prima, nella primavera del 1927 il Festival della Nuova Musica di Baden-Baden aveva commissionato a Weill, reduce da un buon successo con *Der Protagonist* (1926) su testo di Georg Kaiser, un'opera da camera in un atto. Incerto dapprincipio sul soggetto da scegliere, Weill decise poi di basarlo sulla città d'invenzione Mahagonny (livido paradiso artificiale del piacere in cui il danaro può tutto, eppure, non serve a nulla), di cui si tratta nei cinque *Mahagonny-Gesänge* dalla raccolta *Hauspostille* (1926) di Bertolt Brecht. Il compositore si accordò facilmente con quest'ultimo per l'utilizzo delle poesie cambiandone l'ordine originale e richiedendo a Brecht l'aggiunta di un sesto testo come finale. *Mahagonny* è definito *Songspiel* (neologismo bilingue che crea un gioco di parole con *Singspiel*): si tratta infatti di una semplice successione di sei canzoni (*songs*) collegate tra loro da brevi interludi, priva d'una reale vicenda drammatica e di veri e propri personaggi, considerato che i cantanti (Charlie, Billy, Bobby, Jimmy, Jessie e Bessie) sono quattro uomini e due donne comuni, senza volto e senza alcuna personalità. *Mahagonny* è una specie di cantata scenica, un'anti-opera che assimila nel contesto straniante di un appuntito e tagliente linguaggio modernista le suggestioni della musica che all'epoca poteva essere chiamata di consumo e di intrattenimento: ritmi e sonorità jazz, ballabili come tango, foxtrot e valzer, marce e così via. La partitura fu scritta nel maggio del 1927. Per alcuni pezzi, tra cui l'*Alabama-Song*, Weill trasse una vaga ispirazione dalla linea melodica che Brecht e Franz Servatius Bruinier avevano pubblicato nella

raccolta *Hauspostille*. La prima rappresentazione di *Mahagonny* ebbe luogo a Baden-Baden il 17 luglio 1927 e fu un clamoroso *succès de scandale* per l'accoglienza violentemente ostile del pubblico, che oggi si può spiegare con ragioni tanto politiche quanto musicali. Come già si diceva, Weill e Brecht utilizzarono il lavoro come «studio preparatorio» (Weill) per la vera e propria opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, che per ironia della sorte segnerà anche il punto della massima ascesa e al contempo il declino della loro collaborazione.

In ogni caso il capolavoro di Brecht e Weill è indubbiamente *Die Dreigroschenoper* (1928). Proprio per cercare di capitalizzare il fenomenale successo di quest'opera, nel 1929 Ernst Josef Aufricht convinse i due autori a scriverne un'altra con lo stesso cast per il Theater am Schiffbauerdamm di Berlino, da lui diretto. Elisabeth Hauptmann suggerì come base per il soggetto una vicenda della quale aveva letto su una rivista americana: la storia di una ragazza dell'Esercito della Salvezza che s'innamora di un gangster sino a redimerlo e ad avere la meglio anche sulla banda di malvivitosi cui quest'ultimo appartiene. Al termine di un lavoro non privo di contrasti e problematicità, la commedia musicale in tre atti, intitolata *Happy End*, fu realizzata per la parte in prosa da Elisabeth Hauptmann sotto lo pseudonimo di Dorothy Lane, mentre Brecht firmò solo i testi dei numeri musicali. Come d'abitudine nelle opere composte da Weill in collaborazione con Brecht, la partitura di Weill consiste di canzoni che incorporano ritmi di danza. Concepita come un sequel della *Dreigroschenoper*, ma

Cesare Fertonani (1962), storico e critico della musica, insegna all'Università degli Studi di Milano. Si è occupato soprattutto della musica strumentale dal Settecento al Novecento e tra le sue pubblicazioni ci sono alcune monografie su Vivaldi, Mozart e Schubert.

sostanziata da un soggetto ben più esile in cui la critica sociale dell'ideologia marxista spicca come esplicita propaganda politica, la commedia musicale andò in scena il 2 settembre 1929 con Carola Neher (Lilian), Oskar Homolka (Bill), Peter Lorre (Dr. Nakamura), Helene Weigel (La Signora in Grigio) e l'orchestra diretta da Theo Mackeben. Totale insuccesso, l'opera fu ritirata dopo poche rappresentazioni e rimase di fatto dimenticata sino a quando Lotte Lenya non ne registrò alcune canzoni nel 1955 (*Bilbao Song*, *Matrosen-Tango* e *Surabaya-Johnny*). Soltanto dopo la morte di Brecht *Happy End* inizierà a essere ripresa (a partire dalla rappresentazione Monaco di Baviera nel 1958), per affermarsi quindi anche in Europa e negli Stati Uniti grazie all'adattamento curato da Michael Feingold per lo Yale Repertory Theatre (1972).

Die sieben Todsünden

(I sette peccati capitali)

Due sorelle, Anna I e Anna II, vengono mandate dai genitori e da due fratelli dalla Louisiana in cerca di fortuna nelle grandi città degli Stati Uniti. Lo scopo del viaggio è guadagnare in sette anni denaro sufficiente perché la Famiglia possa costruire una casa in riva al Mississippi. Anna I è pratica e razionale, Anna II è attraente ed emotiva. Anna I insegnerà alla sorella come sopravvivere in un mondo crudele. Le tappe del viaggio sono segnate dai Sette peccati capitali.

1. *Accidia*: La Famiglia spera che le figlie si scuotano dall'ozio, padre di tutti i vizi, e invoca Dio affinché le protegga sulla via che conduce alla prosperità.

2. *Superbia*: A Memphis Anna II fa la ballerina, ma il pubblico del cabaret pretende, per il denaro che ha speso, che lei si spogli. Sua sorella la costringe ad accettare.

3. *Ira*: La Famiglia si lamenta per lo scarso denaro che arriva dalle sorelle, che pensa stiano lavorando a Los Angeles come comparse nell'industria cinematografica dove, di fronte alle ingiustizie evidenti, Anna I costringe la sorella a trattenere la rabbia.

4. *Gola*: La Famiglia viene a sapere che a Philadelphia Anna II è occupata come ballerina. Le consiglia di trattenersi con il cibo e di stare a dieta per non ingrassare e perdere di conseguenza il lavoro.

5. *Lussuria*: A Boston, incontrano Edward, un uomo ricco, ma Anna II ama un ragazzo, Fernando. Anna I dice alla sorella che le ragazze povere come loro non possono frequentare degli uomini per amore. Anche lei prova dei sentimenti per Fernando ma interrompe la relazione. Anna II è affranta.

6. *Avarizia*: La Famiglia pensa che

a Baltimora le ragazze siano contese da molti ammiratori e teme che diventino celebri e avidi di denaro, e così smettano di inviarle tutto il loro denaro.

7. *Invidia*: A San Francisco Anna II è sempre più invidiosa di chi è ricco e di quanti hanno il privilegio di essere innamorati e felici. La sorella la rimprovera e la esorta ad abbandonare qualsiasi idea di piacere: deve rinunciare all'idea di fare qualcosa che la faccia sentire giovane e felice, poiché, a suo modo di vedere, le persone ricche e felici sono soltanto stupidi idioti.

Epilogo: Dopo sette anni in viaggio, le sorelle decidono di ritornare in Louisiana alla roulotte della loro famiglia.

Mahagonny Songspiel

Quattro uomini (Charlie, Billy, Bobby, Jimmy) intendono raggiungere una città da sogno, Mahagonny, dove sperano di trovare whisky, donne e tavoli da poker a volontà (1. *I. Mahagonny-Song*). Anche due donne (Jessie e Bessie) sono attratte da questa città, che promette ricchezza e divertimento e verso la quale vengono guidate dalla luna dell'Alabama (2. *Alabama-Song*). Tuttavia, la vita a Mahagonny si rivela ben diversa da quella che i personaggi avevano immaginato: per sopravvivere le donne sono costrette a prostituirsi, mentre gli uomini sono costantemente alla ricerca di denaro per il gioco, il whisky e il sesso a pagamento (3. *II. Mahagonny-Song*). Delusi dallo squallore della vita, i personaggi sognano di andare in un'altra città, Benares, illuminata dal sole (4. *Benares-Song*), ma anche questo sogno s'infrange alla notizia che Benares è appena stata distrutta da un terremoto. In un livido clima di incertezza e rassegnazione appare Dio, per

rimproverare i depravati abitanti di Mahagonny e inviarli all'inferno, al che i personaggi si ribellano: l'inferno è già lì, è la condizione in cui si trovano a vivere, tra anarchia e tumulti, e se esiste Mahagonny è perché non c'è null'altro cui aggrapparsi (5. *III. Mahagonny-Song*). Ma la stessa Mahagonny non è alcun luogo, è soltanto una parola inventata.

The Songs of Happy End

Nella presente edizione vengono eseguite solo le 13 canzoni della commedia musicale *Happy End*. In chiusura è stato aggiunto il tango-habanera *Youkali*.

1. *Bilbao Song*
2. *Der kleine Leutnant des liebes Gottes*
3. *Geht hinein die Schlacht*
4. *Was die Herren Matrosen sagen*
5. *Bruder, gib dir einen Stoß*
6. *Fürchte dich nicht*
7. *In der Jugend goldnem Schimmer*
8. *Das Lied vom Branntweinbändler*
9. *Der Song von Mandelay*
10. *Das Lied von den harten Nuss*
11. *Surabaya-Johnny*
12. *Die Ballade von der Höllenlili*
13. *Hosiannah Rockefeller*
14. *Youkali*

Max Beckmann. *Natura morta con violoncello e contrabbasso*.
Olio su tela, 1950 (Washington, Hirshorn Museum
e Sculpture Garden).



La musica

Nell'ambito della collaborazione tra Weill e Brecht, le implicazioni estetiche di un teatro musicale in linea con le istanze della "Nuova oggettività" non sono meno rilevanti di quelle sociali e politiche, al punto che le une sono indissolubilmente intrecciate con le altre e ne sono il naturale corrispettivo. L'obiettivo di liquidare le forme artistiche ed espressive dalla società borghese, nelle quali quest'ultima si rispecchia, si realizza nel delineare un teatro musicale in cui la dimensione drammatica e narrativa è sostituita da quella epica, e l'illusione estetica (ossia il tacito contratto che lega l'autore al suo pubblico e in base al quale lo spettatore è disposto a immedesimarsi con quanto si rappresenta sulla scena) è sistematicamente infranta. Gli autori prendono le distanze dal prodotto che creano, costringendo il pubblico a fare altrettanto: si disvela così la natura fittizia e artificiosa dell'opera stessa e della tecnica compositiva con cui si orientano e si condizionano le reazioni del pubblico, indotto a divertirsi ma soprattutto a riflettere.

A tal fine appare particolarmente significativa la commistione tra i generi che caratterizza la maggior parte dei lavori di Weill e Brecht, né è da trascurare il delicato rapporto ogni volta costruito tra testo, scena e musica, per cui quest'ultima, benché alla fine si riveli decisiva per il successo di un lavoro teatrale, non è per principio la componente predominante nella quale si inverte e risolve il senso. La commistione tra i generi è evidente nel *ballet chanté Die sieben Todsünden*, dove appunto si intrecciano canzoni, balletto e dimensione sinfonica, così come in *Mahagonny*. Qui la definizione *Songspiel* – bisticcio bilingue

tra *Song* e *Spiel* – crea un gioco di parole con *Singspiel*, il termine che identifica l'illustre genere teatrale tedesco in cui si alternano dialogo parlato e musica. D'altro canto, se in *Mahagonny* del *Singspiel* permangono tracce nella struttura a numeri chiusi e nell'inclusione di elementi della cultura popolare con l'adozione della forma canzone, mancano i dialoghi recitati e l'intento parodistico e satirico fa piuttosto riferimento alla tradizione della *ballad opera* inglese e ancor di più alla *Kabarett-Revue* berlinese degli anni Venti.

Alla rottura dell'illusione estetica concorre l'atteggiamento di ironia e di straniamento assunto pressoché sistematicamente dalla musica. Ironia e straniamento che si colgono innanzi tutto nel gioco dialettico e di intreccio tra "colto" e "popolare", tra "alto" e "basso" oppure, per dirla con Jean Molino, tra «puro» e «impuro»: il linguaggio modernista angoloso, sostanziato da sofisticate tecniche compositive caratteristiche dell'avanguardia non meno che dal contrappunto si associa all'assimilazione di forme e strutture di quella che oggi si chiamerebbe la *popular music* dell'epoca. Le canzoni, i ballabili come il foxtrot e il valzer, il ragtime e gli elementi di derivazione jazzistica se da un lato servono per connotare un'attraente ambientazione contemporanea, dall'altro sono sottoposti a un'appropriazione critica e straniante attraverso un trattamento dissonante dell'armonia, lo spostamento degli accenti ritmici, l'impiego di timbri acidi. Le musiche dell'idioma *popular* di Weill, insomma, suonano come citazioni poste tra virgolette, estrapolate dal contesto originario e rifunzionalizzate attraverso una sorta di distorsione per così dire

cubista o surrealista. La sostanza dei temi e dei motivi, il tono e la sonorità della musica sono fusi in Weill in un unico gesto compositivo. La semplice intonazione vocale è destinata a interpreti che siano non cantanti lirici ma cantanti-attori (come la moglie di Weill, Lotte Lenya, protagonista di tante prime rappresentazioni dei lavori del marito, tra cui appunto *Mahagonny* e *Die sieben Todsünden*) e l'orchestrazione, asciutta, spigolosa e a tratti addirittura aggressiva, riesce di per sé ironica e beffarda nell'utilizzo dei fiati, delle percussioni, del pianoforte, del sassofono contralto (in *Mahagonny*), del banjo o della chitarra (in *Die sieben Todsünden*).

In *Die sieben Todsünden* Weill manifesta un'ampia gamma di soluzioni compositive. Il quartetto vocale maschile che impersona la Famiglia, per esempio, è utilizzato secondo varie modalità, tutte comunque riconducibili a una palese intenzione caricaturale: la musica assume ora un andamento quasi religioso ora assomiglia allo stile corale di un *Singverein*, ora procede a cappella (cioè senza accompagnamento strumentale). La preoccupazione di Weill per la continuità della partitura si coglie nella scrittura elaborata degli interludi che collegano un pezzo vocale a quello successivo e nel ruolo coesivo svolto dalle trasformazioni del ricorrente motivo iniziale. Inoltre la musica non si limita a presentare e a commentare l'azione ma a tratti sembra scivolare fuori dalla dimensione dell'ironia per aderire emotivamente a ciò che accade, provocando impennate improvvise della temperatura espressiva.

In *Mahagonny* le canzoni, collegate da interludi per l'ensemble strumentale, sono improntate

a una gestualità volutamente triviale, rappresentata da ritmi e figure di marcia e passi di danza. Nell'*Alabama-Song* (poi diventato un celebre *standard*, reinterpretato tra gli altri da Boris Vian, The Doors e David Bowie) la semplice forma strofica variata della canzone si presta a efficaci contrapposizioni: l'andamento motorio si alterna a esibiti languori sentimentali che suonano falsi così come false sono le promesse di cui parlato i versi del testo e finti rigurgiti romantici di segno analogo si ascoltano anche nella *Benares Song*.

In *Happy End* compaiono tre diverse modalità nel trattamento vocale del testo che corrispondono, in una gamma di differenziate modalità di intonazione della parola, ad altrettante sfumature espressive e drammaturgiche: la linea melodica con accompagnamento orchestrale, lo *Sprechgesang* (in cui le altezze delle note una volta toccate sono subito abbandonate in senso ascendente o discendente) e l'*In-die-Musik-Sprechen* (il parlato nella musica). Le canzoni sono distribuite tra i due gruppi di personaggi che si fronteggiano, la banda di criminali e l'Esercito della Salvezza, e di volta in volta caratterizzano i protagonisti o alcune situazioni cruciali, oppure possono anche essere prive di una specifica funzione drammatica. La musica è riconducibile alla canzone da una parte e alla canzone specificamente innodica e religiosa dall'altra, incorporando i tratti inconfondibili della marcia (*Bilbao Song*, *Der kleine Leutnant des liebes Gottes*), di danze come il tango (*Was die Herren Matrosen sagen*), il valzer (*Fürchte dich nicht*) e il foxtrot (*Das Lied von den harten Nuss*, *Hosiannah Rockefeller*) e di generi come il blues (*Surabaya-Johnny*).



Kurt Weill

Kurt Julian Weill nasce a Dessau il 2 marzo 1900. Terzo di quattro figli, proviene da una famiglia appartenente a una numerosa comunità ebraica della Sassonia, in cui il padre Albert è cantore della sinagoga. Inizia a suonare e studiare il pianoforte a cinque anni, seguito da vari insegnanti. Pur frequentando anche la scuola secondaria fino alla maturità, si indirizza professionalmente subito alla musica. Inizia a comporre fin da ragazzo, quando accompagnava al pianoforte serate di *Lieder*, anche propri. Già a tredici anni aveva scritto un canto per il matrimonio ebraico. Dai quindici prende lezioni private di teoria, pianoforte, composizione e direzione da Albert Bing, direttore del Teatro ducale di corte cittadino. Nel 1918 si iscrive alla Hochschule für Musik di Berlino, dove diviene allievo di Engelbert Humperdinck; vi resta tuttavia solo un anno. Dopo qualche esperienza come maestro sostituto di Hans Knappertsbusch nel Teatro di Dessau, già nel 1920 ottiene per cinque mesi un ingaggio come direttore d'orchestra nel piccolo teatro statale di Lüdenscheid, in Vestfalia. Su consiglio di Hermann Scherchen, segue dal 1923, per tre anni, i corsi di Ferruccio Busoni all'Accademia prussiana delle arti di Berlino. Tra i suoi compagni di studio vi sono il pianista Claudio Arrau e il direttore Maurice Abravanel, con i quali resterà sempre in contatto. È inizialmente attratto, più che dall'espressionismo, dalla corrente della "Nuova oggettività". Inoltre, anche per aiutare la famiglia, la sera suona il pianoforte per intrattenere gli avventori delle birrerie; ma contemporaneamente, nel quinquennio 1924-1929, scrive centinaia di

interventi e riflessioni critiche sulla musica per la radio tedesca.

A metà degli anni Venti si dedica a lavori di teatro musicale su testi di Georg Kaiser, come *Der Protagonist* (Il protagonista, 1926) e *Der Zar läßt sich photographieren* (Lo zar si fa fotografare, 1928). Il 29 gennaio 1926 si sposa con l'attrice e cantante viennese Lotte Lenya, conosciuta due anni prima a casa di Kaiser, che diverrà sua interprete di riferimento. Per la sua interessante voce non impostata di *chansonnière* ha scritto la parte più conosciuta della sua musica: i *songs* e le ballate. In quel timbro vocale ha probabilmente letto la sconfitta delle troppe donne innamorate e maltrattate che narravano il proprio tenero risentimento in semplici canzoni, rabbiose e rassegnate. Nell'opera *Royal Palace* (1927), su libretto di Yvan Goll, aveva infatti cominciato a riutilizzare, trasformandole, quelle musicchette commerciali caratteristiche della sua poetica in una fusione creativa con lo stile neoclassico e neobarocco tedesco.

In quel 1927 inizia la sua breve e mitica collaborazione con Bertolt Brecht, che si colloca negli ultimi anni della problematica Repubblica di Weimar, a ridosso dell'avvento del nazismo. In quell'anno mette in musica *Mahagonny*, in forma di *Songspiel* ("recita di canti"), su sue poesie; verrà anche detta in seguito, con titolo apocrifio, *La piccola Mahagonny*.

Nel 1928 completa le musiche di scena per *Die Dreigroschenoper* ("L'opera da tre soldi"), destinata a un successo clamoroso a Berlino, con immediata diffusione europea e 4200 repliche nel solo primo anno. Parafrasandovi in tono cinico e antiromantico le musiche jazz,

da ballo e cabaret, Weill vi asseconda perfettamente l'“effetto di straniamento” del teatro epico brechtiano, refrattario all'enfasi passionale dell'età precedente. Il suo stile asciutto, anaffettivo, crudo e graffiante è apprezzato anche da autori molto differenti come Stravinskij, Berg e Zemlinsky, che diresse i suoi lavori. Il successo dell'*Opera da tre soldi* – che contiene la celeberrima *Moritat von Mackie Messer* – culmina con l'omonimo film di Georg Wilhelm Pabst (1931), girato nei primi anni del sonoro. Tale libera trasposizione cinematografica suscita l'opposizione di Brecht, per l'adattamento non sufficientemente sostanziato di denuncia politica, secondo il parere del drammaturgo. Alla forma del *Songspiel* appartiene anche la commedia satirica *Happy End* (1929), su testo di Dorothy Lane (pseudonimo di Elisabeth Hauptmann) e Brecht, in cui si ascolta la celebre *Surabaya-Johnny*. Sempre su testo di Brecht, Weill compone la cantata *Der Lindberghflug* (Il volo di Lindbergh, 1929), in una prima versione in collaborazione con Hindemith e in una seconda con musica solo propria. Segue *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascesa e caduta della città di Mahagonny, 1930), un'opera in tre atti interamente musicata su testo di Brecht, elaborazione del precedente omonimo *Songspiel*. I successi di pubblico determinano ulteriori produzioni: l'opera didattica *Der Jasager* (Colui che dice sì, 1930), su libretto di Elisabeth Hauptmann e Brecht, e *Die Bürgschaft* (La garanzia, 1932), su libretto di Caspar Neher.

Nel 1933, in concomitanza con la salita al potere di Hitler, Lotte Lenya presenta domanda di divorzio, anche in seguito a una sua relazione

con il collega tenore Otto Pasetti. La richiesta viene immediatamente accettata dalle autorità preposte, data l'origine ebraica di Weill, il quale ha così agio di organizzare al meglio la sua fuga dalla Germania. Questo permette a Lotte di mettere in salvo fortunatamente, almeno in parte, i beni del marito, che altrimenti sarebbero stati interamente sequestrati a causa delle leggi razziali. Weill ripara a Parigi, dove il Théâtre des Champs-Élysées gli ha commissionato il balletto satirico con canto *Die sieben Todsünden* (I sette peccati capitali), con la coreografia del giovane Georges Balanchine e la voce di Lotte, espatriata anche lei. Brecht, autore del testo, vorrà in seguito aggiungere al titolo *der Kleinbürger*, “dei piccolo-borghesi”, ma l'integrazione non è sempre accettata. Intanto le opere di Weill in Germania vengono bruciate sui roghi di libri di arte ebraica e/o degenerata. Dopo un soggiorno a Londra, nel 1935 i ricongiunti coniugi Weill-Lenya emigrano negli Stati Uniti, con base nello Stato di New York, e due anni dopo si risposano. Nei primi tempi dell'esilio, Weill scrive l'opera-oratorio *The Eternal Road*, sui destini del popolo ebraico, con testi a cura del musicista e di Franz Werfel. Negli anni Quaranta ottiene buoni successi a Broadway con diversi musical; ad esempio *Knickerbocker Holiday* (1938) ha 168 repliche. Uno di questi, *Lady in the Dark* (1941), è di ispirazione psicoanalitica. Nel 1943 diviene cittadino americano e tratta ancora temi ebraici. Nell'*American opera Street scene* (1947), sull'ambiente multirazziale, fonde il musical e l'opera europea, ad esempio di Puccini. Resta purtroppo incompiuto il musical *Huckleberry Finn*, dall'omonimo romanzo

Franco Pulcini (1952), nato a Torino, vi si è laureato sotto la guida di Massimo Mila e Giorgio Pestelli. Dal 1979 al 2017 ha insegnato Storia della musica presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano, città in cui vive. Ha curato numerosi documentari sull’opera e la musica per la rete televisiva Classica di Sky. È stato direttore editoriale del Teatro alla Scala dal 2005 al 2021. Ha collaborato come pubblicitista e conferenziere con diversi editori, riviste e fondazioni liriche.

È noto per il suo apporto alla conoscenza della musica slava, soprattutto con le monografie *Šostakovič* (1988, nuova ed. 2021), *Janáček. Vita, Opere, Scritti* (1993, 2014, programmata una nuova edizione). Oltre all’attività di musicologo, svolge anche quella di scrittore. Attualmente insegna Storia della musica alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi e all’Accademia Teatro alla Scala.

di Mark Twain. La sua opera, di cui è entrata in repertorio solo una minima parte, è abbastanza vasta e comprende tanto Lieder e canzoni quanto pagine per orchestra, oltre a più di trenta lavori per il teatro.

Weill morì improvvisamente, a cinquant’anni compiuti da appena un mese, il 3 aprile 1950 nell’ospedale Flower di New York City, dov’era ricoverato da due settimane per una grave malattia. Venne sepolto a Haverstraw. Benché nato in Germania, aveva dichiarato di non sentirsi cittadino tedesco, poiché mai considerato tale dal regime e perché aveva composto molto per le scene americane come cittadino pienamente accettato. Ciò nonostante, nella città natale di Dessau, dove lo ricorda un monumento, esiste un Kurt Weill Fest, organizzato ogni anno intorno al giorno della nascita.

La moglie Lotte gli sopravviverà per oltre tre decenni, continuando a cantare i suoi *songs*, che nel frattempo sono divenuti patrimonio dell’umanità musicale e sono stati interpretati da Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, David Bowie, The Doors, Sting, Milva, Mina, Domenico Modugno, Ute Lemper. Alla maggioranza degli spettatori, l’immagine della moglie di Kurt Weill – così importante per la sua opera – è nota per un ruolo che impersonò con grande efficacia in età avanzata: lo spietato colonnello Rosa Klebb della “Divisione esecuzioni” dei servizi segreti sovietici nel film *007 dalla Russia con amore*, in cui aggrediva Sean Connery, in una suite d’albergo sul Canal Grande a Venezia, con le sue scarpe con punte avvelenate che uscivano a scatto dalle suole.

Kurt Weill

Le opere

Das hohe Lied

Opera in un atto da H. Suderman,
1914, perduta

Zriny

Opera in un atto da T. Körner,
1916, perduta

Ninon von Lenclos

Opera in un atto da E. Hardt,
1920, perduta

Zaubernacht

Balletto-pantomima per bambini
in un atto di W. Boritsch
Berlino, Kurfürstendamm,
18 novembre 1922

Pantomime

Balletto in tre atti di G. Kaiser, op.14,
1924, incompiuto

Der Protagonist

Opera in un atto di G. Kaiser, op.15
Dresda, Staatsoper, 27 marzo 1926

Royal Palace

Balletto-opera in un atto di Y. Goll, op.17
Berlino, Staatsoper, 2 marzo 1927

Na und?

Opera in due atti di F. Joachimson,
1926-27, perduta

Mahagonny

Songspiel di B. Brecht ed E. Hauptmann
Baden-Baden, Kurhaus,
Grosser Bühnensaal, 17 luglio 1927

Der Zar lässt sich photographieren op.21

Opera buffa in un atto di G. Kaiser
Lipsia, Neues Theater, 18 febbraio 1928

Die Dreigroschenoper

Dramma con musica in un prologo
e tre atti di B. Brecht e E. Hauptmann,
da *The Beggar's Opera* di J. Gay
Berlino, Schiffbauerdamm,
31 agosto 1928

Happy End

Commedia musicale in tre atti
di D. Lane [E. Hauptmann] e B. Brecht
Berlino, Schiffbauerdamm,
2 settembre 1929

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Opera in tre atti di B. Brecht
Lipsia, Neues Theater, 9 marzo 1930

Der Jasager

Opera didattica in due atti di B. Brecht,
dal dramma noh *Taniko o Il rito della valle*
Berlino, Zentralinstitut für Erziehung
und Unterricht, 23 giugno 1930

Die Bürgschaft

Opera in tre atti di C. Neher
da *Der afrikanische Rechtspruch*
di J.G. Herder
Berlino, Städtische Oper,
10 marzo 1932

Der Silbersee: ein Wintermärchen

Dramma con musica in tre atti
di G. Kaiser
Lipsia, Altes Theater,
Erfurt, Stadt-Theater
e Magdeburg, Stadt-Theater,
18 febbraio 1933

Die sieben Todsünden

Balletto con canto in nove scene
di B. Brecht
Parigi, Théâtre des Champs-Élysées,
7 giugno 1933

Der Kubbandel

Operetta in due atti di R. Vambery,
1934, incompiuta
Düsseldorf, Tonhalle, 23 marzo 1990
(esecuzione in forma di concerto)
versione rivista, *A Kingdom for a Cow*,
musical in tre atti
di R. Arkell, testi di D. Carter
Londra, Savoy Theatre, 28 giugno 1935

Der Weg der Verbeißung

Dramma biblico in quattro atti
di F. Werfel, 1934-35,
Chemnitz, 13 giugno 1999
versione rivista, *The Eternal Road*
New York, Manhattan Opera House,
4 gennaio 1937

Johnny Johnson

Musical in tre atti di P. Green
New York, 44th Street Theatre,
19 novembre 1936

The Common Glory

Pageant di P. Green,
1937, incompiuto

Davy Crockett

Musical in due atti di H.R. Hays,
1938, incompiuto

Knickerbocker Holiday

Musical in due atti di M. Anderson
New York, Ethel Barrymore Theatre,
19 ottobre 1938

Railroads on Parade

Pageant musicale di E. Hungerford
New York, World's Fair, 30 aprile 1939

Ulysses Africanus

Musical in due atti di M. Anderson,
1939, incompiuto

Lady in the Dark

Musical in due atti di M. Hart,
testi di I. Gershwin
Boston, Colonial Theatre,
30 dicembre 1940

The Pirate

Musical di S.N. Behrman da L. Fulda,
1942, incompiuto

One Touch of Venus

Musical in due atti di S.J. Perelman
e O. Nash
New York, Imperial Theatre,
7 ottobre 1943

The Fireband of Florence

Operetta in due atti di E.J. Mayer,
testi di I. Gershwin
New York, Alvin, 22 marzo 1945

Street Scene

Opera americana in due atti
di E. Rice, testi di L. Hughes
Philadelphia, Shubert Theatre,
16 dicembre 1946

Down in the Valley

Opera folk in un atto di A. Sundgaard
Bloomington (IN), School of Music,
15 luglio 1948

Love Life

Vaudeville in due parti di A.J. Lerner
New York, 46th Street Theatre,
7 ottobre 1948

Lost in the Stars

Tragedia musicale in due atti
di M. Anderson da *Cry the Beloved
Country* di A. Paton
New York, Music Box, 30 ottobre 1949

Huckleberry Finn

Musical di M. Anderson,
1950, incompiuto



Die sieben Todsünden | Mahagonny Songspiel con la regia di Irina Brook in scena alla Scala nel 2021.

FOTOGRAFIE DI BRESCIA E AMISANO

In Video

La videografia di Kurt Weill è dominata dalle produzioni di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, l'opera in tre atti su testo di Bertold Brecht di cui la cantata scenica *Mahagonny Songspiel* costituisce il primo nucleo compositivo. Della cantata non esistono video di rilievo: merito, dunque, alla Scala l'averla allestita e tramessa in streaming nel 2021, in piena epoca Covid, creando la versione di riferimento che viene ripresa in questa occasione. Dell'opera, come dicevo, le produzioni disponibili sono invece parecchie. Si parte dal "vecchio" DVD del Metropolitan (1979), in cui James Levine e il regista John Dexter si rifanno alla traduzione inglese della pièce di Brecht-Weill, affrontandola come fosse un'opera tradizionale; Teresa Stratas fa di Jenny una vittima romantica più che una cinica prostituta e Richard Cassily (Jimmy) non dimentica la sua caratura di cantante wagneriano.¹ Si passa quindi alla produzione salisburghese del 1998, firmata da Peter Zadek e diretta da Dennis Russel Davies, naturalmente nell'originale tedesco ma ancora sulla linea di un'impostazione operistica, per quanto assai smorzata, con Catherine Malfitano nel ruolo di Jenny e un cast maschile di prim'ordine, a partire dal Jimmy di Jerry Hadley;² Si arriva infine alla scelta, da parte dell'Opera di Los Angeles, di affrontare *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* come una pièce di teatro musicale al crocevia tra opera, musical e teatro brechtiano: così almeno nelle parole del direttore James Conlon. In effetti, nello spettacolo scarno di John Doyle un po' di Brecht lo si ritrova; ma l'aspetto più interessante di questa produzione sta nella scommessa di ricorrere a

un cast ibrido per fondere insieme opera e musical: scommessa vinta alla grande, grazie alla caratura degli interpreti e ai tratti indelebili che imprimono ai rispettivi personaggi. Ecco così due star del musical, Audra McDonald (vocalità luminosa, seduzione a fior di pelle al servizio una Jenny inquietante e canagliesca) e Patti LuPone (una Leocadia Begbick virata sul grottesco, senza perdere in velenosità), chiamate a confrontarsi con la vocalità lirica di Donnie Ray Albert (un eccellente Trinity Moses) e di Anthony Dean Griffey, grande interprete di Britten dalla voce tenorile dolce e possente capace di combinare infantilismo e cattiveria in un originale ritratto di Jim Mahoney.³

Le versioni più recenti sono inaugurate dalla produzione di Madrid del 2010 in cui un Pablo Heras-Casado all'epoca trentenne si muove tra asprezze, ironie, ritmi travolgenti e slanci melodici che in nulla smorzano la violenza complessiva di *Mahagonny*: una *Mahagonny* in versione inglese, recitata benissimo da un cast di alto livello ma soprattutto caratterizzata dalla sintonia tra la superba concertazione di Heras-Casado e lo spettacolo della Fura dels Baus, potente, calzantissimo, ambientato in una società occidentale all'ultimo stadio che altro non può essere se non un'enorme discarica, portata a crescere su se stessa fino a farsi massa informe.⁴ Dopo di che, le messe in scena si moltiplicano. Nel 2015 esce in tutti i cinema la *Mahagonny* in inglese del Covent Garden, con la direzione di Mark Wigglesworth, la regia di John Fulljames e la scenografia di Es Devlin che immagina una città-container strabordante di merci, anonima metropoli del mondo globalizzato.⁵ Nel 2019 è

la volta di Aix-en-Provence, dove Esa-Pekka Salonen conduce la splendida Philharmonia Orchestra lungo una lettura ad altissima tensione; l'intero cast è capitanato dal carismatico Jimmy di Nikolai Schukoff e il regista Ivo van Hoëve ambienta la pièce in un non-luogo, una landa spoglia dove ciò che avviene in scena è proiettato e manipolato in tempo reale su un grande schermo, così da mostrare la natura illusoria di Mahagonny, la visione straniata di un sogno che diventa inferno.⁶ E poi c'è la versione della Komische Oper di Berlino (2022), con la direzione di Ainars Rubikis e la regia di Barrie Kosky; una regia fatta di niente (spazio astratto, tende a rete e specchi) e cioè di tutto il necessario: luci e corpi, movimenti individuali e collettivi, il rigore interpretativo che fa della pièce una laica *via crucis* in cui Jim Mahoney (un magnifico Allan Clayton) è condannato, incarcerato, torturato, ucciso dalle pugnolate che ciascun abitante gli infligge, fino alla conclusione da brividi con il suo cadavere abbandonato sul palco (moltiplicato dal gioco di specchi) e il coro che commenta fuori scena.⁷

Se pensiamo alla penetrazione in Italia del teatro di Brecht-Weill, oltre al documentario Rai sull'*Opera da tre soldi* allestita dal genio di Strehler, un'altra testimonianza è rappresentata da *I sette peccati capitali dei piccolo borghesi*, il balletto con canto che la nostra TV produsse nel 1977 nella traduzione di Fedele d'Amico, con la regia di Vito Molinari, la coreografia di Ugo dell'Ara e Ferruccio Scaglia a dirigere l'Orchestra Rai di Milano. Recentemente riproposto, è ancor oggi di grande interesse anche perché la protagonista altri non è se non Milva, la

cantante che, grazie al sodalizio con Strehler, si affermò a livello internazionale come una delle più grandi interpreti brechtiane.

Sempre guardando qua e là, oltre a una trasmissione televisiva del 1958 in cui Lotte Lenya, la prima, mitica interprete di Brecht-Weill, canta alcuni celebri Songs,⁸ in rete si trova testimonianza di *Die Sieben Todsünden* riproposto dal Tanztheater Wuppertal nella celeberrima ricreazione di Pina Bausch; altrettanto imperdibile, anche se di tutt'altra natura, è poi l'adattamento televisivo per la BBC che, con Simon Rattle alla guida dell'Orchestra sinfonica di Birmingham, David Alden e Barrie Gavin realizzarono nel 1983 trasformando il balletto in acra commedia. Al 2001 risale invece la messa in scena all'Opéra di Parigi, diretta da Alexander Polianichko nell'allestimento vivace e coloratissimo, tutto giocato sul grottesco, di Laurent Pelly, con la coreografia di Laura Scozzi (peccato per la scarsa qualità del video in rete), in cui la protagonista Anna I è Anne Sophie von Otter, l'interprete di Monteverdi, Haendel e Mozart che, già all'epoca, si scopriva appassionata di Weill.

Come accennavo, nel 2021 La Scala ha trasmesso in streaming il dittico formato da *Die Sieben Todsünden* e *Mahagonny Songspiel*: orchestra in forma smagliante, Riccardo Chailly a sviscerare le due partiture nella loro pluralità di stili e a serrarle in una teatralissima tensione unitaria. Dal canto suo, lavorando con materiali di recupero (siamo in epoca Covid), Irina Book ha confezionato ciò che lei stessa definisce «uno spettacolo bric-à-brac, un'isola immaginaria circondata da un mare di bottiglie di plastica

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.

[...] dove tutto è stato spazzato via da una catastrofe ecologica»: ideazione in linea con Brecht-Weill, un po' metateatro, un po' flashback (i video in bianco e nero), la parabola sul potere distruttivo del capitalismo trasferita all'oggi e chiusa col colpo di scena di un *Alabama-Song* nella versione dei Doors, anno 1968. È questo stesso spettacolo, con una nuova protagonista a capitanare lo stesso cast del 2021, che viene ora ampliato in Trilogia, così da includere anche *Happy End*, la commedia con musica che contiene alcuni dei più celebri Songs usciti dal sodalizio di Brecht e Weill.

1. METROPOLITAN OPERA – 1979: Teresa Stratas (Jenny), Astrid Varnayl (Leocadia Begbick), Richard Cassilly (Jim Mahoney), Ragnar Ulfung (Fatty), Cornell MacNeil (Trinity Moses), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione James Levine, regia John Dexter.
2. ARTHAUS – 1998: Catherine Malfitano (Jenny), Gwyneth Jones (Leocadia Begbick), Jerry Hadley (Jim Mahoney), Cornelius Smith (Fatty), Wilbur Pauley (Trinity Moses), ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Chor der Wiener Staatsoper, direzione Dennis Russel Davies, regia Peter Zadek.
3. EUROARTS – 2007: Audra McDonald (Jenny), Patti LuPone (Leocadia Begbick), Anthony Dean Griffey (Jim Mahoney), Robert Wörle (Fatty), Donnie Ray Albert (Trinity Moses), Los Angeles Opera Orchestra and Chorus, direzione James Conlon, regia John Doyle.
4. BELAIR – 2010: Measha Brueggergsmann (Jenny), Jane Henschel (Leocadia Begbick), Michael Knig (Jim Mahoney), Donald Kaasch (Fatty), Williard White (Trinity Moses), Orchestra e Coro del Teatro Real de Madrid, direzione Pablo Heras-Casado, regia La Fura dels Baus.
5. In rete, con Christine Rice (Jenny), Anne Sofie von Otter (Leocadia Begbick), Kurt Streit (Jim Mahoney), Peter Hoare (Fatty), Williard White (Trinity Moses), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direzione Mark Wigglesworth, regia John Fulljames.
6. In rete, con Annette Dasch (Jenny), Karita Mattila (Leocadia Begbick), Alan Hoke (Fatty), Williard White (Trinity Moses), Philharmonia Orchestra, direzione Nikolai Schukoff, regia Ivo van Hoeve.
7. In rete, con Nadja Mchantaf (Jenny), Nadine Weissmann (Leocadia Begbick), Michael König (Jim Mahoney), Ivan Tursik (Fatty), Jens Larsen (Trinity Moses), Orchestra della Komische Oper Berlin, direzione Ainars Rubikis, regia Barrie Kosk.
8. VAI – 2005: il resto del DVD è dedicato a Gisela May, altra grandissima interprete brechtiana del Novecento.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Davide Parolin

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2025, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 3 marzo 2025

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

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

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

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

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

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



scopri di più

