

TEATRO ALLA SCALA



CAVALLERIA RUSTICANA

Pietro Mascagni

PAGLIACCI

Ruggero Leoncavallo

Stagione d'Opera 23/24

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Martedì 16 aprile 2024, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE APRILE 2024

Giovedì 18, ore 20
Turno M

Domenica 21, ore 14.30
Turno N

Martedì 23, ore 20
Turno O

Venerdì 26, ore 20
Fuori abbonamento

Domenica 28, ore 14.30
Fuori abbonamento

Martedì 30, ore 20
Fuori abbonamento

REPLICHE MAGGIO 2024

Giovedì 2, ore 20
Turno G

Domenica 5, ore 14.30
Fuori abbonamento

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

Sommario

Cavalleria rusticana

7 La genesi dell'opera
Claudio Toscani

9 Il libretto in sintesi
Pier Maria Paoletti

10 La musica
Cesare Orselli

13 Pietro Mascagni
Claudio Toscani

Pagliacci

17 La genesi dell'opera
Claudio Toscani

18 Il libretto in sintesi
Pier Maria Paoletti

20 La musica
Cesare Orselli

23 Ruggero Leoncavallo
Marco Mattarozzi

26 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Milano

Comune
di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

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

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

Pietro Mascagni

Cavalleria Rusticana



Prezzo £ 1.

Milano -  CASA MUSICALE SONZOGNO
SOCIETÀ ANONIMA (CAPITALE L. 500.000)
MILANO
VIA PASQUINOLO 12 - Editore

La genesi dell'opera

Quando vinse il concorso Sonzogno per un'opera in un atto unico, Pietro Mascagni era un perfetto sconosciuto; eppure il clamore desto e lo straordinario successo che accolsero *Cavalleria rusticana* al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 hanno pochi riscontri nella storia del melodramma.

Ciò che allora fu messo in scena apparve come il frutto maturo di una sensibilità nuova, di quell'attenzione per i ceti sociali più umili che il verismo letterario propugnava ormai da tempo come una necessità ineludibile della politica e dell'arte. Non solo: rendendo protagonisti dell'opera personaggi comuni e incentrando la trama su un crudo fatto contemporaneo, *Cavalleria* veniva a rompere gli schemi familiari del melodramma romantico, che i ripetuti tentativi degli scapigliati non avevano saputo scuotere; vi contribuivano naturalmente l'incisività dell'azione, violenta e drammatica, unita a una vena melodica debordante, benché non sempre raffinata. Il successo fu immediato, e planetario.

Nell'omonima novella e nel dramma di Verga da cui fu tratto il libretto agiscono personaggi profondamente calati nell'ambiente siciliano, intriso di comportamenti atavici; il loro margine di iniziativa è pressoché nullo e riflette la convinzione, diffusa tra i veristi italiani e i naturalisti francesi, che l'ambiente influisca deterministicamente sulla psicologia individuale. Nell'opera di Mascagni i ruoli drammatici sono perciò rigidi e corrispondono a veri e propri stereotipi; ciò comporta una drammaturgia semplificata, caratterizzata da violenza gestuale e passionalità spinta, che permette

all'autore, d'altra parte, di ottenere quella brevità e quella pregnanza d'azione che spiegano l'enorme efficacia scenica dell'opera.

Il libretto aderisce strettamente al dramma verghiano, del quale ripercorre l'intreccio arricchendolo solamente di pezzi lirici e quadri d'ambiente (il coro d'introduzione, il canto religioso che esce dalla chiesa, il brindisi, la sortita di Alfio) attinti alla tradizione melodrammatica. Mascagni opera una netta differenziazione stilistica tra i brani di carattere e l'azione, violenta e drammatica, desunta dalla novella di Verga. Inoltre interviene sul libretto precipitandone il finale, che nella sua crudezza risulta ancor più efficace: memorabile è l'irruzione del parlato ("Hanno ammazzato compare Turiddu!"), un espediente di forte impatto che corrisponde alla rottura del diaframma della finzione operistica.

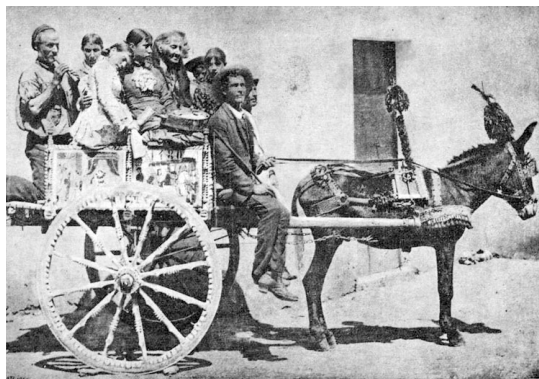
Se per il suo soggetto, tributario della nuova sensibilità verista, *Cavalleria rusticana* sembra proiettarsi verso il futuro, un attento esame della partitura ne svela i profondi legami con la tradizione melodrammatica nazionale. L'opera poggia su una struttura a numeri, procede cioè per pezzi autonomi e staccati. Anche i dialoghi, mobili e ariosi, sono ricchi di gesti melodici attinti dalla tradizione, ciascuno dei quali è carico di implicazioni passionali. Tipica è la costruzione delle grandi scene drammatiche, al culmine delle quali Mascagni colloca, con vena felice, aperture melodiche destinate a imprimersi nella memoria dello spettatore ("Priva dell'onor mio rimango", "Bada, Santuzza, schiavo non sono", "Ma è troppo forte l'angoscia mia", "Voi dovrete fare

IN APERTURA

Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni. La copertina dello spartito con la foto di Gemma Bellincione e Roberto Stagno, primi interpreti di Santuzza e Turiddu al Teatro Costanzi di Roma in 17 maggio 1890.

Claudio Toscani (1957) insegna Storia del melodramma e Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano. Autore di saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Sette e dell'Ottocento, ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti. È direttore dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi e della collana *Intermezzi napoletani del Settecento*. È presidente della Società Italiana di Musicologia.

da madre a Santa”). Non meno importante è il ruolo dell'orchestra, che di volta in volta assume un compito narrativo, tratteggia un ambiente, fornisce un commento lirico con una grande forza di coinvolgimento emotivo.



Carretto siciliano in una foto del 1890 circa.

Il Libretto in sintesi

Pier Maria Paoletti

Durante il preludio, a sipario chiuso, Turiddu intona una serenata – una “siciliana” – a Lola, la ragazza cui s’era promesso prima di andar soldato e che ha ritrovato, al suo ritorno, sposa a compar Alfio, un carrettiere benestante. La scena rappresenta la piazza d’un villaggio nei dintorni di Catania: a destra la chiesa, a sinistra l’osteria di mamma Lucia. Uno scampanio festoso saluta la mattina di Pasqua, mentre i cori giocondi dei contadini e delle contadine risuonano dai campi e dagli agrumeti. Santuzza, amante di Turiddu, rósa dal sospetto che il giovane sia tornato a trescare con la sua vecchia fiamma (le hanno riferito d’averlo visto a notte alta presso la casa di Lola), viene a cercarlo da mamma Lucia, che le risponde, gelida, di lasciare in pace suo figlio. “Perché lo cerchi fin qui? Turiddu non c’è, è andato a prender del vino a Francofonte”, le dice. “Non è vero”, replica Santuzza, “non s’è mosso dal paese.” Lucia si turba a questa notizia, intuisce la verità e invita Santuzza a entrare, per parlare più liberamente. “Non posso entrare in casa vostra”, confessa la ragazza, “sono scomunicata.” Il dialogo delle due donne viene interrotto dal sopraggiungere di compar Alfio che, accompagnato da un gruppo di compaesani, inneggia euforico alla vita errabonda e libera del carrettiere, felice in fondo d’essere atteso a casa, ogni sera, dalla moglie fedele. S’aduna intanto sulla piazza la folla per partecipare alla processione pasquale, che si conclude poi in chiesa con la funzione solenne. Santuzza, scomunicata per la sua relazione scandalosa con Turiddu, non può entrare in chiesa: ferma mamma Lucia, che sta per avviarsi, e le rivela, in lacrime, il suo disperato amore per il giovane; egli l’ha sedotta soltanto per consolarsi del matrimonio di Lola, ma il suo cuore è ancora tutto per la sposa di Alfio, la quale lo ricambia con l’antica passione, tradendo apertamente il marito. Mamma Lucia entra in chiesa, angosciata da un triste presentimento.

Rimasta sola, Santuzza vede avvicinarsi Turiddu e lo affronta: deve essere il momento della chiarificazione, ma lui non vuole ascoltarla. Prima tenta malamente di mentire sulle sue assenze da casa e sui suoi incontri con Lola, poi alle contestazioni incalzanti di Santuzza oppone tutto il repertorio dell’arroganza maschile, passando ipocritamente dai toni del fastidio per la “vana gelosia” all’orgoglio offeso e all’indignazione minacciosa per aver dovuto sopportare tanta oltraggiosa ingratitudine. A sua volta, Santuzza passa dalle accorate accuse per la scoperta infedeltà alla rabbia, all’umiliazione e all’implorazione del perdono quando, di fronte al calcolato “giusto sdegno” di Turiddu, ha paura di perderlo. Arriva intanto Lola, canticchiando provocante uno stornello dedicato a Turiddu. Vedendo i due, s’arresta un momento e chiede a Santuzza, con sarcasmo, come mai non vada alla messa. “Ci deve andare chi sa di non aver peccato”, risponde fiera Santuzza. Entrata Lola in chiesa, riprende il confronto fra i due amanti, in una tensione sempre più drammatica tra la finta collera di Turiddu e l’esasperazione di Santuzza, che, alla fine, lancia al giovane un’oscura minaccia: “Bada!”. Alla risposta di scherno di Turiddu che s’avvia alla chiesa senza degnarla più di uno sguardo, gli urla la sua maledizione: “A te la mala Pasqua, spergiuoro!”. Quando sopraggiunge compar Alfio, Santuzza, sconvolta, gli svela la tresca di Turiddu con sua moglie. “Mentre voi correte all’acqua e al vento a guadagnarvi il pane”, gli dice, “Lola v’adorna il tetto in malo modo.” Alfio l’ascolta con furore contenuto. Quando capisce che Santuzza gli racconta la verità, giura di vendicare il suo onore. La funzione è finita, la folla esce di chiesa, un gruppo di uomini si trattiene all’osteria. Turiddu invita gli amici a un brindisi pasquale e offre da bere a compar Alfio. “Grazie”, risponde Alfio, “ma il vostro vino non l’accepto. Mi sembrerebbe veleno.” Turiddu intuisce e rovescia a terra

il contenuto del bicchiere. “A piacer vostro”, dice. Sono le scarne parole di un’antica liturgia rusticana. Gli amici ammutoliscono. Alcune comari si fanno intorno a Lola e l’invitano, sollecite, a rientrare in casa. Poi il giovane stringe in un abbraccio Alfio e gli morde, secondo il rito, l’orecchio destro. “Compare, avete morso a buono, ci intenderemo bene, a quel che pare”, replica Alfio freddamente. Il rituale della sfida è concluso, l’appuntamento è immediato, negli orti vicini, appena fuori dal paese. Prima di seguire il rivale, Turiddu invoca la madre, chiedendo la sua benedizione, come il giorno in cui era partito soldato. La povera donna non sa rendersi conto di quell’improvvisa commozione ma Turiddu non le lascia il tempo di domandare, dice d’essere alterato dal troppo vino bevuto e la implora, se mai non dovesse tornare, di fare da madre a Santuzza, che resterebbe sola al mondo dopo che lui l’ha disonorata. Poi la bacia ripetutamente e fugge verso la campagna. Pochi momenti dopo, il dramma è compiuto. S’ode dai vicoli un indistinto mormorio e subito il grido straziante di una donna che accorre sulla piazza: “Hanno ammazzato compare Turiddu!”.

La musica

Non sempre le profezie dei geni colgono nel vero: nel marzo 1887 il giovane D'Annunzio, scrivendo di cose musicali, sentenza:

Il melodramma è senza dubbio una forma esaurita. Per una legge naturale, avendo prodotto a bastanza, deve cessare di esistere. [...] Qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta è inutile ed illogico.

Severo giudizio forse rivolto all'opera romantica, poiché il 5 febbraio Verdi era ritornato sulle scene con *Otello*, uno straordinario modello di dramma musicale, uscendo dal corrucciato silenzio seguito ad *Aida* (1871) in cui l'Italia assistette ai tentativi di rinnovare l'opera lirica con le impennate avveniristiche del *Mefistofele* (1868-1875) di Boito, e certe espressioni velleitarie della Scapigliatura come *l'Amleto* (1865) di Faccio, *I Lituani* (1874) di Ponchielli, *l'Elida* di Catalani (1880), le giovanili *Villi* (1884) di Puccini, le prime pagine (1882) del *Guglielmo Ratcliff* composte da Mascagni, opere tutte intrise di cultura germanica o nordica. Ma quando si rappresenta *Cavalleria rusticana* (Roma, 17 maggio 1890), la *routine* di quegli anni viene letteralmente sconvolta: da un paese della Puglia, Cerignola, il giovane livornese Pietro Mascagni, "maestrino" dell'orchestra comunale, vince un concorso indetto dall'editore Sonzogno con questo lavoro, su libretto di Targioni-Tozzetti e Menasci, ispirato al dramma siciliano che il maestro del verismo Giovanni Verga aveva destinato alla grande Eleonora Duse traendolo dall'omonima novella. Si parla di rivelazione, di capolavoro; e Mascagni diviene all'improvviso famoso, mietendo successi e riconoscimenti critici ovunque, perfino in Germania e

Austria, dove il severo Eduard Hanslick dedica al lavoro un saggio entusiastico, e *Cavalleria* sarà diretta da Gustav Mahler («io e Mascagni abbiamo molto in comune», dichiarerà). Senza dubbio, i motivi che determinarono la fortuna di *Cavalleria rusticana* furono la sua passionalità accesa, l'asciutto taglio drammaturgico, il clima paesano (però tutto d'invenzione, senza omaggi al folklore siciliano, ricreato con il toscanissimo stornello di Lola "Fior di giuggiolo" o con altri canti d'impronta popolare: "Il cavallo scalpita" di Alfio, il brindisi "Viva il vino spumeggiante"). Gli eroi e le nobili donne dell'opera romantica venivano soppiantate da una classe proletaria dai sentimenti elementari e violenti come amore, vendetta, tradimento, a cui finalmente rivolgeva una rinnovata attenzione il genere operistico, ormai convenzionale e paludato. I poveri personaggi, diseredati sociali, "vinti", secondo la qualificazione verghiana – soprattutto Santuzza, ma anche Turiddu e Mamma Lucia –, trovano udienza sulla scena lirica, grazie a un compositore che sa interpretarne gli affetti più profondi e tradurli in un linguaggio essenziale ed efficace, a mostrare che il Regno d'Italia comprendeva un'umanità ben diversa, drammaticamente isolata dallo sviluppo commerciale e dal progetto sociale che investiva soltanto il Nord della penisola. Del giovane musicista dovette impressionare l'originale vena melodica, di una spontaneità sensuale e aggressiva, l'impiego delle voci, sospinte verso il registro acuto, raggiunto con uno slancio a tratti confinante con il grido o con il parlato; ma di Mascagni si faceva apprezzare anche la bella sicurezza nell'impiego dei

Cesare Orselli (1941), già docente di Storia della Musica nei Conservatori di Bologna, Firenze e Siena, e al D.A.M.S. della Calabria e di Firenze, ha firmato saggi su oltre 200 opere e oratori, soprattutto dell'Ottocento e Novecento, e le monografie *Il madrigale*; *Le origini del melodramma*; *Monteverdi*; *Richard Strauss*; *Toscana: una scena incantata*; *Puccini*; *Pietro Mascagni*; *Francesco Cilea*; *Da Parigi a San Pietroburgo*; *Un Pantheon in crisi*; il libretto per *Il sosia di Gaetano Giani Luporini*; voci nel *Dizionario biografico degli italiani* Treccani, DEUMM Utet, *Enciclopedia dell'opera* Longanesi, *Repertorio di musica sinfonica* Ricordi, *Dizionario dell'opera* Baldini e Castoldi, *Guida al teatro d'opera* Zecchini.

cori, non limitati a qualche intervento marginale, ma ricorrenti in tutto l'atto, a rafforzare il senso di una presenza di massa, di un popolo in scena (in cui alcuni studiosi hanno visto quasi un'eco di tragedia greca); e soprattutto lo spazio di protagonista dato agli ampi squarci sinfonici (gli intensi preludio e intermezzo, diventato famosissimo, sebbene nato prima di *Cavalleria* come pagina pianistica), a dimostrazione che un musicista moderno non poteva, dopo l'esempio wagneriano, non affidare all'orchestra un ruolo di spicco, in una rinnovata concezione del teatro musicale.

Accanto a questi tratti di novità, *Cavalleria rusticana* presentava un impianto drammaturgico che non rompeva con la tradizione, come accadeva per il *Guglielmo Ratcliff* che Mascagni aveva iniziato a comporre (ma verrà rappresentato nel 1895), tentando un geniale esperimento sulla parola, alla ricerca di un recitativo libero, asimmetrico, ad ampie arcate, e di una struttura che prescindesse in toto dalla divisione in numeri chiusi. Scrivendo per un concorso, Mascagni non poteva rischiare soluzioni che sapessero di "melodia infinita" ed attirassero su di lui l'accusa di wagnerismo; così, l'opera ha ancora una struttura articolata in romanze, duetti, cori, concertati e una distribuzione convenzionale dei ruoli vocali (i due amanti sono tenore e soprano; la rivale Lola, mezzosoprano, e l'Altro, l'"Uomo nero" secondo la sorridente definizione di Palazzeschi, baritono); e secondo la tradizione ottocentesca si apre con un preludio e con un coro d'introduzione. Ma si pensi, però, quale effetto dirompente ha l'inedito inserimento, a sipario chiuso, della serenata

Ha tenuto cicli di trasmissioni per Rete Toscana Classica e masterclass al Conservatorio di Milano, riscoperto inediti di Mascagni, Catalani, Zandonai, Cilea, Castelnuovo Tedesco, creato la Fondazione Fausta Cianti-Cesare Orselli, ed è stato direttore artistico della Jeunesse Musicale di Firenze, dell'associazione Firenze Lirica, dell'orchestra OMEGA, del Festival Opera Barga e, per tre stagioni, del Teatro Massimo Bellini di Catania.

di Turiddu in dialetto siciliano, con l'accompagnamento dell'arpa, quasi una chitarra amplificata, che interrompe – come una ventata di accesa passionalità – il bellissimo preludio. E quando Mascagni recupera le forme chiuse, dà loro un segno di forte autenticità: quando i personaggi, nella vita, fuori della finzione scenica, impiegherebbero un canto e non la semplice parola detta, egli compone qualcosa che si può definire "musica di scena", come la preghiera "Inneggiamo", la sortita di Alfio "Il cavallo scalpita", lo stornello di Lola "Fior di giuggiolo", il brindisi di Turiddu. Con questi canti, di spiccata carica popolareggiante, si consolida l'adesione al principio della "verità" che l'estetica naturalistica trasmette a una forma non-realistica come l'opera lirica, avviandone la trasformazione verso il dramma musicale. Gli altri numeri invece (la romanza di Santuzza, l'"Addio alla madre" di Turiddu, e il loro duetto) sono costruiti a episodi, su una serie libera di nuclei melodici, senza rispondenze strofiche, di diversa, irregolare ampiezza e di carattere contrastante, che seguono lo svolgersi narrativo del testo. E là dove il libretto non prevede canzoni o romanze, Mascagni propone soluzioni personali anche per il recitativo, innervandolo di una forte carica melodica che non ha più nulla del recitativo convenzionale e apre la strada al pucciniano "stile di conversazione".



Antonio Piatti. *Pietro Mascagni*. Olio su tela, 1927
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Pietro Mascagni

È il 7 dicembre del 1863 quando, alle sette e mezza del mattino, Pietro Antonio Stefano Mascagni nasce a Livorno, in piazza delle Erbe. Il padre Domenico è titolare di un forno, la madre Emilia invece si occupa della numerosa prole, composta da cinque figli. I primi anni trascorrono in una clima di serena povertà, ma nel 1873 un grave lutto colpisce casa Mascagni: dopo una breve malattia Emilia muore a soli trentadue anni, lasciando sulle spalle del marito tutto il peso della famiglia. Pietro è il più dotato per gli studi e così si iscrive al ginnasio, caricandosi addosso tutte le aspettative di fratelli e genitore; nel frattempo intraprende lo studio del pianoforte presso la Schola Cantorum della chiesa di San Benedetto, dove viene presto notato da Alfredo Soffredini, fondatore dell'Istituto Musicale Livornese. Nel 1878, con la romanza *Duolo eterno*, dedicata al padre, Pietro Mascagni muove il suo primo passo nel terreno della composizione; dopodiché amplia le sue ambizioni scrivendo la *Sinfonia in fa maggiore*, l'*Elegia* per soprano, violino e pianoforte, l'*Ave Maria* per soprano e pianoforte e il *Pater noster* per soprano e quintetto d'archi. I suoi lavori cominciano a essere eseguiti: nel 1881 la *Sinfonia in fa maggiore* e la cantata *In filanda* vengono accolte con favore dal pubblico livornese. Grazie a questi primi successi, Mascagni si presenta a Milano nel 1882 con la fama di nuova promessa musicale. Il trasferimento è reso possibile grazie all'aiuto economico del conte Florestano de Larderel, che lo sostiene con entusiasmo anche in occasione dell'esame di ammissione al Conservatorio. Proprio in questo periodo Mascagni conosce Giacomo Puccini

e comincia a frequentare Amilcare Ponchielli. L'anno successivo è contrabbassista presso l'orchestra del Teatro Dal Verme, ma presto avverte una forte insofferenza nei confronti della didattica impartita in Conservatorio: i contrasti culminano nel 1885, quando un acceso diverbio con il direttore lo spinge ad abbandonare la scuola per dedicarsi all'operetta con la compagnia Maresca. È con questo gruppo che Mascagni giunge a Cerignola, dove accetta la proposta di diventare «maestro di suono e canto» della locale Filarmonica. Nel frattempo si lega ad Argenide Marcellina (Lina) Carbognani, che sposa a Cerignola il 7 febbraio 1888.

Subito dopo il matrimonio Mascagni si dedica a comporre *Cavalleria rusticana*, e nel 1890 arriva il riconoscimento che lo consacra definitivamente tra i grandi compositori: ottiene la vittoria al Concorso Sonzogno e l'opera viene presentata il 17 maggio al Teatro Costanzi di Roma riscuotendo poi un memorabile successo in molti teatri italiani e stranieri. L'onda si prolunga anche con il titolo successivo, *L'amico Fritz*, che viene acclamato sempre al Costanzi il 31 ottobre 1891.

La notorietà porta anche qualche fastidio a Mascagni, che si trova costretto ad affrontare Verga in una battaglia legale sul copyright di *Cavalleria*. Anche D'Annunzio si scaglia contro l'astro nascente dell'opera italiana, scrivendo un mordace articolo sul "Mattino" intitolato *Il capobanda*. Questi incidenti di percorso non scalfiscono tuttavia la fama del compositore, che continua a ottenere inviti da enti prestigiosi: nel 1895 dal Teatro alla Scala con *Guglielmo*

Ratcliff, e l'anno successivo da diversi teatri tedeschi per una tournée internazionale. Anche il Liceo Musicale "G. Rossini" di Pesaro cerca Mascagni, offrendogli la direzione dell'istituto: invito che il maestro accetta nel 1896, senza tuttavia venire meno alla sua attività compositiva. Risale a quel periodo, infatti, l'inizio della collaborazione con Luigi Illica per la stesura di *Iris*, che nel 1899 riscuote a Roma un successo memorabile, favorendo anche la riconciliazione con D'Annunzio. Non tocca la stessa sorte all'opera successiva, *Le maschere*, che appare il 17 gennaio 1901 in contemporanea a Roma, Milano, Venezia, Genova, Verona e Torino, suscitando tuttavia consensi solo nella capitale. I primi anni del Novecento sono densi di impegni internazionali e di eventi di grande richiamo pubblico: concerti a Madrid, Bucarest e Vienna su invito di Gustav Mahler, l'inaugurazione del monumento a Rossini nella Chiesa di Santa Croce (Firenze) con l'Orchestra del Liceo di Pesaro, un ciclo di concerti negli Stati Uniti, la prima di *Amica* a Montecarlo nel 1905. Dopo essere stato sollevato dall'incarico alla direzione del Liceo di Pesaro (in seguito a una contestazione interna, giunta alle vie legali), Mascagni accetta la direzione della Scuola Nazionale di Musica di Roma, e nel 1908 rileva anche la direzione artistica del teatro Costanzi (per un solo biennio), inaugurando la stagione con *Tristano e Isotta*.

Risalgono al 1910 i primi contatti con il Sud America, dove Mascagni si reca in compagnia di Puccini, ponendo le basi per la prima rappresentazione pubblica di *Isabeau* al Coliseo di Buenos Aires. La prima italiana dell'opera è

oggetto di una accesa contesa tra il Teatro alla Scala e il Teatro La Fenice: alla fine l'opera va in scena contemporaneamente in entrambe le sale il 20 gennaio 1912. Nel 1915 Mascagni entra in contatto anche con il nuovo strumento del cinematografo, componendo la colonna sonora del film *Rapsodia satanica*; dopodiché si dedica a *Lodoletta* (1917), *Sì* (1919) e *Il piccolo Marat* (1921). Negli ultimi anni riduce l'attività produttiva per dedicarsi maggiormente alla direzione d'orchestra in tournée di richiamo internazionale (Europa centrale e Sud America) e in occasioni di grande prestigio pubblico (le celebrazioni a Vienna per il centenario della morte di Beethoven, o *La bohème* di Puccini nel "Carro di Tespi Lirico" realizzato da Giovacchino Forzano).

L'ultima opera a cui Mascagni lavora è *Nerone*, che va in scena al Teatro alla Scala il 16 gennaio del 1935. Ma è nel 1940 che tutta la nazione si unisce per festeggiare il compositore, a cinquant'anni dalla prima di *Cavalleria rusticana*: tra gli eventi organizzati spiccano una memorabile esecuzione livornese e la registrazione discografica diretta dall'autore con i complessi scaligeri. La morte coglie Mascagni il 2 agosto 1945 nell'appartamento da lui occupato dal 1927 all'Hotel Plaza di Roma.

Pietro Mascagni

Le opere

Cavalleria rusticana

Melodramma in un atto
di Giovanni Targioni-Tozzetti
e Guido Menasci
Roma, Teatro Costanzi,
17 maggio 1890

L'amico Fritz

Commedia lirica in tre atti
di P. Suardon (pseud. di Nicola
Daspuro)
Roma, Teatro Costanzi,
31 ottobre 1891

I Rantzau

Opera in quattro atti
di Giovanni Targioni-Tozzetti
e Guido Menasci
Firenze, Teatro della Pergola,
10 novembre 1892

Guglielmo Ratcliff

Tragedia in quattro atti
di Andrea Maffei da H. Heine
Milano, Teatro alla Scala,
16 febbraio 1895

Silvano

Dramma marinaresco in due atti
di Giovanni Targioni-Tozzetti
Milano, Teatro alla Scala,
25 marzo 1895

Zanetto

Opera in un atto
di Giovanni Targioni-Tozzetti
e Guido Menasci
Pesaro, Liceo Musicale "G. Rossini",
2 marzo 1896

Iris

Melodramma in tre atti
di Luigi Illica
Roma, Teatro Costanzi,
22 novembre 1898

Le maschere

Commedia lirica e giocosa
in un prologo e tre atti
di Luigi Illica
Genova, Teatro Carlo Felice
Milano, Teatro alla Scala
Roma, Teatro Costanzi
Torino, Teatro Regio
Venezia, Teatro La Fenice
Verona, Teatro Filarmonico
17 gennaio 1901

Amica

Dramma in due atti
di Paul Bércl
(pseud. di Paul de Choudens),
trad. it. di Giovanni Targioni-Tozzetti
Monte Carlo, Grand Théâtre,
16 marzo 1905

Isabeau

Leggenda drammatica in tre parti
di Luigi Illica
Buenos Aires, Teatro Coliseo,
2 giugno 1911

Parisina

Tragedia lirica in quattro atti
di Gabriele d'Annunzio
Milano, Teatro alla Scala,
15 dicembre 1913

Lodoletta

Melodramma in tre atti
di Giacchino Forzano
Roma, Teatro Costanzi,
30 aprile 1917

Si

Operetta in tre atti
di Carlo Lombardo e Arturo Franci
Roma, Teatro Quirino,
13 dicembre 1919

Il piccolo Marat

Dramma lirico in tre atti
di Giacchino Forzano
Roma, Teatro Costanzi,
2 maggio 1921

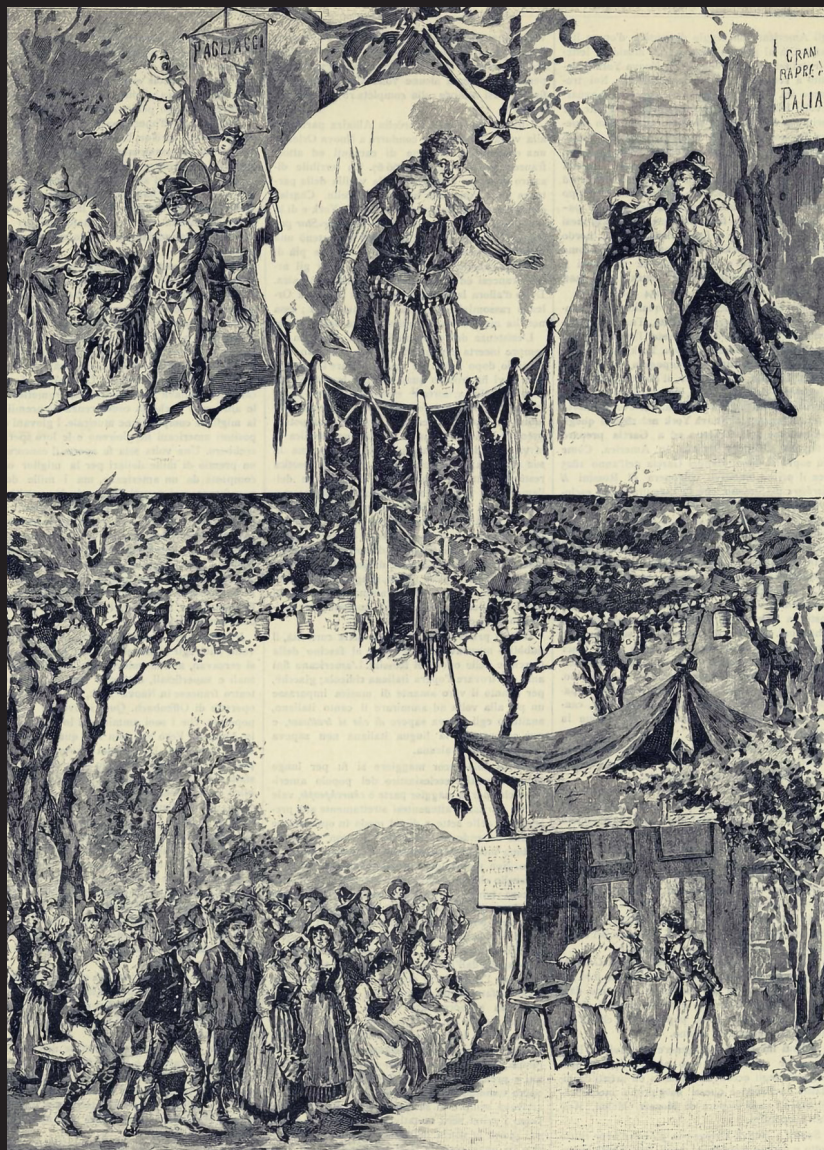
Pinotta

Idillio in due atti
di Giovanni Targioni-Tozzetti
Sanremo, Teatro del Casinò,
23 marzo 1932

Nerone

Opera in tre atti
di Giovanni Targioni-Tozzetti
Milano, Teatro alla Scala,
16 gennaio 1935

Pagiacci di Ruggero Leoncavallo.
Alcune immagini della prima rappresentazione
al Teatro Dal Verme di Milano il 21 maggio 1892.
Illustrazioni realizzate da Carlo Linzaghi e pubblicate
sul periodico "Il Teatro illustrato", giugno 1892.



La genesi dell'opera

L'enorme successo di *Cavalleria rusticana* lanciò una serie di drammi a forti tinte, d'ambientazione popolare e dalla spiccata caratterizzazione regionale, il cui intento era di presentare *tranches de vie* dei ceti sino a quel momento esclusi dal mondo dell'opera in musica, di cui fossero protagonisti uomini in carne e ossa invece degli eroi stilizzati, e fortemente idealizzati, del melodramma romantico.

Al Teatro Dal Verme di Milano andò in scena, il 21 maggio 1892, il melodramma *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, diretto da Arturo Toscanini. L'intreccio era tratto da un fatto autentico, un delitto provocato da un impeto di gelosia, che era stato commesso in Calabria e che il padre di Leoncavallo, magistrato, s'era trovato a giudicare. Più ancora di *Cavalleria*, il dramma di Leoncavallo sembra il programma esplicito della cosiddetta Giovane Scuola del melodramma italiano: un programma che viene in pratica dichiarato nel prologo, prima che si alzi il sipario. La precisa caratterizzazione d'ambiente è affidata, lungo tutto il percorso dell'opera, ai suoni e ai rumori della troupe dei saltimbanchi in arrivo, alle campane, al suono degli zampognari, a intonazioni vocali che recuperano modi popolareschi. Se il motivo drammatico di fondo – la tragedia scatenata da un impeto di gelosia – non è nuovo nel mondo del melodramma, un elemento di straordinaria modernità è invece rappresentato dal tema dello scambio tra vita e teatro. L'ambiguità del rapporto uomo-attore, l'ambivalenza della finzione scenica in rapporto all'autenticità dei sentimenti sono temi ampiamente presenti nella letteratura di quegli

anni (basti pensare a Pirandello); ma altrettanto moderne sono le tematiche espressionistiche dello straniamento, dell'alienazione implicita nel mondo dei teatranti, oltre a quella del feroce delitto passionale. La struttura drammatica che regge *Pagliacci* è estremamente funzionale, la musica è espressiva, le melodie hanno presa immediata ed esercitano grande suggestione. Un punto debole della partitura è senza dubbio l'eterogeneità stilistica: vi si trovano pagine orchestrali dalla sensualità wagneriana, citazioni dalla letteratura musicale colta e antiquaria, ma anche qualche caduta di stile e di gusto. La disparità dei registri, tuttavia, fa sì che si mantengano in equilibrio gli elementi sentimentali o tragici con quelli comici, il che nel complesso assicura una forte presa emotiva sul pubblico, il quale infatti continua ad amare quest'opera.

Il Libretto in sintesi

Pier Maria Paoletti

Prologo

Tonio si presenta alla ribalta ed esorta il pubblico a meditare su un nuovo tema che l'Autore lo ha invitato a proporre: mettendo ancora in scena le antiche maschere della Commedia dell'arte, egli non intende sostenere, secondo la vecchia consuetudine, che i loro sentimenti siano pura finzione senza alcuna rispondenza con la realtà. No, le loro passioni, le loro lacrime possono essere autentiche. L'Autore vuole affermare che l'artista è un uomo e deve scrivere per gli uomini. Il pubblico, dunque, al di là delle convenzioni teatrali, sappia cogliere la profonda umanità dei personaggi che vedrà agire sul palcoscenico.

Atto primo

La vicenda (ispirata a un fattaccio di sangue realmente accaduto) si svolge a Montalto, un villaggio della Calabria, intorno al 1865. È un caldo pomeriggio di Ferragosto, festa dell'Assunta. Su uno spiazzo, alle porte del paese, alza le tende un teatrino da fiera presso il quale s'intrattiene incuriosita la folla a passeggio. Fra squilli di tromba e colpi di grancassa arriva il carro dei comici sul quale Canio tenta, spesso interrotto dal festoso vociferare, di imbonire i presenti, annunciando "a ventitré ore" il grande spettacolo serale. Intanto Tonio, il factotum gobbo della compagnia, cerca di aiutare Nedda, con galante premura, a scendere dal carro, ma Canio, marito geloso, lo caccia via, schiaffeggiandolo. Tonio giura in cuor suo di fargliela pagare. Qualcuno, fra il pubblico, avanza insinuazioni scherzose sulla galanteria di Tonio verso Nedda: Canio non sta allo scherzo e replica, torvo, che "certi giochi è meglio non giocarli", ricordando che teatro e vita sono due cose diverse. Come marito ingannato sulla scena – dice – è disposto a subire l'umiliazione e a far ridere l'uditorio, ma se Nedda veramente lo tradisse, la commedia finirebbe in tragedia. Poi se ne va all'osteria con un gruppo di amici mentre le campane suonano il vespro, e la folla, seguita da alcuni zampognari giunti da un villaggio vicino, sciamia verso la chiesa. Rimasta sola, Nedda ripensa con inquietudine a quel lampo di gelosia sorpreso nello sguardo di Canio, quasi il marito le avesse letto nel cuore. Quando fa per rientrare, si accorge che Tonio la sta spiando e lo apostrofa con scherno.

Tonio le si rivolge ancora una volta con espressioni di galanteria, poi, trasportato dalla passione, le fa una patetica dichiarazione d'amore e infine, respinto dal dilleggio della donna, sempre più acceso di desiderio, tenta di abbracciarla e di baciarla. Nedda, minacciando inviperita di riferire tutto a Canio, lo colpisce con una frusta. "Per la Madonna d'agosto, me la pagherai", sibila Tonio, allontanandosi come una bestia ferita. Nello stesso momento giunge Silvio, l'amante di Nedda, che la esorta a liberarsi una volta per sempre dalla schiavitù della gelosia di Canio, abbandonando il marito quando l'indomani la compagnia leverà le tende e fuggendo con lui. Nedda lo richiama alla prudenza, ha paura di Canio, l'implora di non tentarla e di lasciarle soltanto il ricordo struggente del loro amore, ma alla fine, vinta dall'ardente e suadente insistenza di Silvio, cede. Tonio, non visto, li sorprende e corre ad avvisare Canio, il quale sopraggiunge in tempo per cogliere la promessa di Nedda: "A stanotte, e per sempre sarò tua". Canio s'avventa sulla moglie senza riuscire a scorgere in volto Silvio che fugge, scavalcando un muricciolo, lungo un sentiero campestre. Pazzo di disperazione, levando il coltello su Nedda, Canio le impone, urlando, di rivelargli il nome dell'amante. Nedda gli resiste altera, sfidandone l'ira; Canio sta per vibrare il colpo quando accorre Peppe a trattenerlo: lo scongiura di desistere, la gente sta uscendo dalla chiesa, si rimandi a più tardi ogni spiegazione, lo spettacolo deve cominciare. Occorre simulare, insinua Tonio con gioia feroce.

Atto secondo

Il pubblico gremisce festosamente, a tarda sera, il baraccone; Peppe sistema le panche per le donne, Tonio invita a prendere posto e Nedda s'aggira per riscuotere l'incasso. Fra gli spettatori è Silvio, cui Nedda raccomanda, furtivamente, d'esser cauto, dato che Canio non l'ha riconosciuto. Lo spettacolo comincia. Peppe (Arlecchino), Nedda (Colombina), Tonio (Taddeo) e Canio (Pagliaccio) sono gli interpreti della commedia. Colombina ascolta rapita la serenata che le fa, da fuori, Arlecchino, quando entra Taddeo che le dichiara il suo amore e, respinto, ironizza pesantemente sulla castità della bella. Arlecchino scavalca la finestra, si appresta a cenare in intimità con Colombina ma prima le consegna un filtro per fare addormentare Pagliaccio, il cui arrivo improvviso è annunciato da Taddeo, sconvolto. Sembra ripetersi, nella definizione teatrale, la drammatica situazione del pomeriggio. Colombina congeda rapidamente Arlecchino con la stessa promessa d'amore fatta a Silvio: quelle parole risuonano con forza tremenda nel cuore di Canio che, per poco, continua la finzione della recita immedesimandosi sempre di più nel ruolo del Pagliaccio tradito fino a identificarsi completamente col personaggio nel porre sempre più violentemente alla moglie infedele le domande previste dal copione. Nedda-Colombina intuisce l'ambiguità degli accenti di Canio, mentre il pubblico segue partecipe la rappresentazione senza sospettare il dramma che si sta consumando sulla scena. Allorché Colombina

implora, secondo il testo, "Pagliaccio, Pagliaccio!", Canio s'abbandona senza più freno all'impetuosa violenza della disperazione ("No, Pagliaccio non son"), stravolgendo poi ogni convenzione teatrale quando, con voce terribile, costringe la donna a confessare il nome dell'amante. Anche il pubblico, adesso, avverte confusamente che qualcosa d'insolito sta avvenendo sul palcoscenico. "Il nome, il nome!", urla un'ultima volta Canio fuori di sé; e accoltella Nedda che cade in ginocchio, invocando il nome di Silvio. Questi si precipita sgomento sulla scena e Canio gli affonda la lama nel cuore. Tonio si volta allora verso il pubblico e annuncia cinicamente: "La commedia è finita!".

La musica

Il Prologo dei *Pagliacci* è un piccolo biglietto da visita dell'intera opera. A dominare è un'idea burlesca che allude perfettamente alla gestualità ridicola e strampalata del clown. L'orchestra si spezza in due: da una parte archi, corni, fagotti e clarinetti si uniscono in un saltello irriverente, dall'altra i restanti legni si stiracchiano verso l'acuto con una strafottente risata. Ma il grottesco è solo un lato dei *Pagliacci*; e la pagina introduttiva lo chiarisce subito, anticipando nella parte dei corni la struggente melodia della romanza "Vesti la giubba", il ritratto sonoro di chi è costretto a ridere quando dentro si sente scoppiare di lacrime. L'apparizione di Tonio, che fa capolino dal sipario, conferma quanto anticipato dall'orchestra. Il pagliaccio si sta per togliere la parrucca, vuole mostrarsi al pubblico in tutta la sua umana fragilità; e la musica smette il costume dell'irriverenza per concedersi un *Andante* triste, punteggiato da un malinconico ritmo di Siciliana.

Il coro che apre il primo atto introduce quel clima di confusione che per tutta l'opera farà da sfondo alle vicende dei protagonisti. L'orchestra si muove su una serie di idee ruvide, perfette per dipingere la sete di risate che anima una collettività contadina alla disperata ricerca di divertimento. L'"itene al diavolo" gridato da Canio dietro le quinte riesce a sovrastare il rumore generale; e basta l'accento di un contadino a una possibile tresca di Nedda a far scatenare tutta l'ira repressa dal personaggio: una serie di sinuosi disegni dei violini pennella uno sguardo iniettato di sangue, e la lunga pausa su cui si chiude la nervosa progressione del tenore lascia al pubblico tutto

il tempo per immaginare una tragedia fosca. Ci vuole un'amena scena di vita agreste per riconciliare la comunità agricola con la sua voglia di divertimento; e l'oboe raccoglie l'invito accennando, con il suo timbro nasale, al suono lontano degli zampognari. Anche il regolare suono delle campane raggiunge i presenti, richiamando i contadini alle metodiche abitudini della comunità rurale. Nedda si lascia coinvolgere dall'emozione ambientale, e il suo canto, ispirato al volo degli uccelli, sfoggia una leggerezza aerea, tutta giocata sui timbri volatili di arpa, flauti e violini. Il canto attira Tonio, ma il duetto che segue è un gioiello di incomunicabilità: lei continua a gorgheggiare sulle ali di una danza leggera; lui si dichiara sfoderando un appassionato canto d'amore. Il contrasto non tarda a prendere tinte violente: archi e legni si mettono a bisticciare su un tessuto polifonico sfilacciato, e i tremoli in fortissimo dei violini fanno da inquietante sfondo al goffo stupro tentato da Tonio. L'arrivo di Silvio porta una ventata di serenità in orchestra: gli stessi archi che poche battute prima avevano commentato un gesto di violenza ora accompagnano un'intima conversazione tra due persone innamorate. Tutto il rumore ascoltato nelle pagine precedenti sembra dimenticato, e a prevalere sono le meditazioni isolate del violoncello, del violino, dell'arpa e del clarinetto. Si tratta, però, solo di un attimo rubato alla furia collettiva, perché l'arrivo di Tonio pone fine a quella breve pagina cameristica: tutti gli strumenti si ricompattano in un martellante gesto d'insieme. Poi arriva Canio, tirandosi dietro una serie di scomposti frammenti melodici: sono i pensieri scoordinati di chi ha perso

Andrea Malvano (1979) è professore associato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna Storia della Musica, Drammaturgia musicale e Didattica della storia della musica. È presidente del Corso di laurea in Cinema, Arti della scena, Musica e Media (CAM). Autore di monografie su Debussy (Edt, Albisani), Schumann (Edt) e sull'archivio storico dell'Orchestra Rai (Rai Eri), ha pubblicato contributi per editori e riviste internazionali («Cahiers Debussy», «Revue de Musicologie», «Music Education Research», «Studi Verdiani», Routledge, Brepols).

Collabora con enti quali Opéra National de Paris, Teatro alla Scala di Milano, Teatro Regio di Torino, Teatro Massimo Bellini di Catania, Teatro Lirico di Cagliari. Ha coordinato progetti di ricerca sull'Archivio Storico dell'Orchestra Rai (2012–2016) e sulla formazione del pubblico musicale nel Novecento (2020–). Nel 2022 la sua monografia sull'ascolto di Debussy è stata tradotta in francese (*Debussy, un nouvel art de l'écoute*, Paris, Van Dieren). È direttore artistico dell'Associazione De Sono.

il lume della ragione e segue ormai solo l'odore del sangue. Al pagliaccio non resta che “vestire la giubba” nella pagina che ha consegnato a Leoncavallo un posto insostituibile nella storia delle romanze operistiche; e il tema sentito nel Prologo torna a farsi sentire (“Ridi, Pagliaccio”), come una richiesta di aiuto venuta da chi è rimasto imprigionato dalle quinte del palcoscenico. L'Intermezzo riapre per qualche istante una finestra sui toni languidi e immateriali del duetto d'amore. Ma ormai lo spettacolo sta per cominciare, e gli squilli di tromba introducono il vociare confuso e sempliciotto dei paesani che accorrono al teatrino. Si apre il sipario, e l'impressione è che la finzione torni a dominare sui personaggi. La musica si fa rigida come la gestualità di chi è costretto a seppellire le emozioni individuali: Colombina (Nedda) attende l'arrivo del suo amato su un ingessato tempo di minuetto, Arlecchino (Peppe) fa la sua serenata cercando negli archi il pizzicato della chitarra, Taddeo (Tonio) si lancia in un'impacciata caricatura dell'aria appassionata. Solo quando Colombina si congeda da Arlecchino la commedia si lascia scappare uno sprazzo di sincerità, suggellato dalla citazione testuale della melodia (con tanto di accompagnamento solistico del violoncello) che aveva chiuso il duetto con Silvio. Pagliaccio (Canio) nota quello sguardo di complicità e il ritorno del minuetto, rabbiato da un tempo più lento e da una tonalità minore, ci fa capire che la commedia sta per scendere dal palcoscenico. La maschera cade su “Pagliaccio non son”, il momento che segna la fine della musica compassata, rigida come il copione di una *pièce* teatrale. Il cantabile

espressivo “Sperai, tanto il delirio”, con i rassicuranti arpeggi dell'arpa, sembra l'ultima parola rassegnata di chi non ha più la forza per far male a nessuno. Ma i tremoli degli archi riportano in scena la furia; e a quel punto la risposta di Nedda, sul ritmo misurato di una gavotta, ha il sapore glaciale dell'indifferenza; niente di peggio per far schizzare il sangue alle orbite di Canio che accoltella Silvio, trascinandosi dietro, per l'ultima volta, il tema di “Ridi, Pagliaccio”.



Arturo Pasinetti. *Ruggero Leoncavallo*. Olio su tela, 1894
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Ruggero Leoncavallo

Nasce il 23 aprile 1857 a Napoli, nel quartiere di Chiaia, secondogenito in una famiglia di vivaci estri e interessi: magistrato di idee liberali il padre, autore in gioventù di due romanzi storico-patriottici; pittrice e pianista dilettante la madre, con il nonno (Raffaele D'Auria) quotato pittore e una zia mezzosoprano (due stagioni al San Carlo). Il piccolo Ruggero inizia lo studio del pianoforte con un maestro locale a Montalto Uffugo (Cosenza), dove il padre è stato trasferito; rientrato a Napoli nel 1868, frequenta il ginnasio e prosegue privatamente gli studi musicali, prima di entrare al Conservatorio di San Pietro a Majella: fra i suoi maestri Beniamino Cesi (pianoforte), Paolo Serrao e Lauro Rossi (composizione). Nel 1873 muore la madre, e il padre è nominato presidente del tribunale di Potenza; il ragazzo rimane a Napoli presso lo zio Nicola, noto civilista avviato alla carriera politica. L'anno dopo, conseguita la maturità classica, si iscrive all'Università di Bologna; non giungerà mai alla laurea, ma fra gli autori dei testi delle sue prime romanze spiccano i nomi (Alfredo Oriani, Giovanni Pascoli) di altri studenti di quegli anni. La sera del trionfo del *Rienzi* al Comunale (1876) il giovane Leoncavallo annuncia solennemente a Wagner, dopo il banchetto in suo onore, una trilogia italiana di ambiente rinascimentale, *Crepusculum* (formata da *I Medici*, *Savonarola*, *Cesare Borgia*): progetto grandioso, dove è evidente l'impronta delle lezioni carducciane e di cui completerà molto più avanti, dopo un fitto lavoro di preparazione storica ed erudita, la prima parte. Di tutt'altro segno, al momento, il primo vero tentativo del ventenne

“poeta-compositore”: dal dramma *Chatterton* di Alfred de Vigny ricava e riesce a pubblicare un libretto (1878), cedendo lo spartito a un libraio-editore; ma l'impresario, intascato il denaro per la messa in scena, monta una recita del *Faust* e si dilegua.

Amaro rientro in famiglia, a Potenza; disorientato, senza vie d'uscita, raggiunge in Egitto lo zio Giuseppe, addetto stampa al ministero degli Esteri e ottiene un posto a corte quale maestro di musica presso il fratello del *khedivè*, con una buona posizione nella comunità italiana. Ma non per molto; la rivolta nazionalista, con i disordini sfociati infine nell'intervento britannico, suggerisce la fuga: eccolo, travestito da arabo, cavalcare giorno e notte dal Cairo a Ismailia e, con il ricavato di un concerto, imbarcarsi *in extremis* per Marsiglia. Il 9 luglio 1882 “Le ménestrel”, gazzetta parigina degli spettacoli, segnala l'arrivo in città «d'un jeune poète-musicien italien, M. Léon Cavallo». Con tenacia cerca ora uno spazio nella grande capitale europea: pianista di vena facile e brillante, scrive per i *cafés-chantants*, suona a feste e riunioni mondane; collaboratore saltuario del Théâtre Italien, ripassa con i cantanti un repertorio vastissimo, fino alle ultime novità di Massenet. Fra molte romanze e *mélodies* (alcune pubblicate da Choudens) e gli abbozzi di un'opera tratta da *La coupe et les lèvres* di Alfred de Musset (il soggetto dell'*Edgar* pucciniano), presenta nel 1887 un vasto lavoro per tenore e orchestra, *La nuit de mai* (ancora da Musset). Ma con l'inasprirsi delle tensioni tra Italia e Francia (guerra commerciale, rafforzamento della Triplice Alleanza) questa stagione

ha fine e, come già al Cairo, Leoncavallo si ritrova in un ambiente improvvisamente ostile: con un'allieva di canto (Berthe Rambaud, che sposerà nel 1895) lascia Parigi per Milano, dove il baritono Victor Maurel – il primo Jago verdiano – lo presenta a Ricordi. Ottiene un contratto per *I Medici* (di cui ha ormai pronto il libretto) e, dopo l'insuccesso di *Edgar*, viene affiancato a Puccini come librettista (non è escluso che l'idea del soggetto di *Manon Lescaut* risalga proprio a Leoncavallo). Terminata l'opera in capo a un anno, come stabilito, appare però chiaro che Ricordi non ha intenzione di portarla in scena. Si tratta dunque, dopo tante illusioni, tanta attesa vana, di ripartire ancora una volta da zero. Il successo inaudito di *Cavalleria rusticana* è lo stimolo più immediato, e lo spunto per un teatro a forti tinte, un delitto avvenuto a Montalto e giudicato dal padre, cova da tempo nella memoria. In cinque mesi libretto e musica sono pronti; il 21 maggio 1892 *Pagliacci* va in scena al Teatro Dal Verme di Milano, con Maurel nel ruolo di Tonio e il giovane Toscanini sul podio: un trionfo assoluto, che presto si irradia ai teatri di tutto il mondo, con una particolare diffusione e fortuna in area germanica (*Der Bajazzo*). La via è aperta al recupero degli altri titoli accantonati, a cominciare naturalmente da *I Medici*: ancora al Dal Verme nel novembre 1893, l'opera a lungo vagheggiata ("azione storica in quattro atti") provoca noia fra il pubblico e sarcasmi nell'ambiente musicale. Un certo successo arride – almeno all'inizio – alla revisione di *Chatterton* (Roma 1896) e molto più a *La bohème* (Venezia, La Fenice, 6 maggio 1897), pur impietosamente schiacciata dal confronto

con l'opera pucciniana, sulle scene già da più di un anno (come è noto, Leoncavallo rivendicò sempre la prima idea del soggetto, accusando Puccini di comportamento sleale); e un franco successo è sicuramente *Zazà* (al Lirico di Milano il 10 novembre 1900), rivisitazione – in chiave sentimentale, naturalistica – del mondo dei *cafés-chantants*, indagato dietro le quinte, nei suoi risvolti squallidi e crudeli. Non più che un trionfo di facciata, amplificato dalla propaganda ufficiale, resta invece *Der Roland von Berlin*, l'opera celebrativa delle glorie dinastiche degli Hohenzollern commissionata a Leoncavallo da Guglielmo II (Berlino 1904), seguita da altri titoli – *Maià* (Roma 1910), *Gli zingari* (Londra 1912), un patriottico *Goffredo Mameli* (Genova 1916) – destinati a non lasciar quasi traccia e, a partire da *Malbruk* (1910), da una serie di opere, accolte in genere favorevolmente e presto dimenticate, fra cui brilla per eleganza e proprietà stilistica *La reginetta delle rose* (1912). Si spegne a Montecatini il 9 agosto 1919, lasciando ancora incompiuto un *Edipo re* (Chicago 1920).

Ruggero Leoncavallo

Le opere

Pagliacci

Dramma in un prologo e due atti
di Ruggero Leoncavallo
Milano, Teatro Dal Verme,
21 maggio 1892

I Medici

(*Crepusculum*, poema epico in forma
di trilogia storica, parte I)
Azione storica in quattro atti
di Ruggero Leoncavallo
Milano, Teatro Dal Verme,
9 novembre 1893

Chatterton

Dramma lirico in tre atti
di Ruggero Leoncavallo
Roma, Teatro Argentina, 10 marzo 1896

La bobème

Commedia lirica in quattro atti
di Ruggero Leoncavallo
Venezia, Teatro La Fenice,
6 maggio 1897

Zazà

Commedia lirica in quattro atti
di Ruggero Leoncavallo
Milano, Teatro Lirico,
10 novembre 1900

Der Roland von Berlin

Dramma storico in quattro atti
di Ruggero Leoncavallo,
trad. ted. di Georg Droyscher
Berlino, Städtische Oper,
13 dicembre 1904

Maià

Dramma lirico in tre atti
di Paul Bérèl
(pseud. di Paul de Choudens),
tr. it. di Angelo Nessi
Roma, Teatro Costanzi,
15 gennaio 1910

Malbruk

Fantasia comica medioevale in tre atti
di Angelo Nessi
Roma, Teatro Drammatico Nazionale,
19 gennaio 1910

La reginetta delle rose

Operetta in tre atti
di Gioacchino Forzano
Roma, Teatro Costanzi,
Napoli, Politeama Giacosa,
24 giugno 1912

Gli zingari

Dramma lirico in un atto
di Enrico Cavacchioli
e Guglielmo Emanuel
Londra, Teatro Hippodrome,
16 settembre 1912

Mimi Pinson. Scene della vita di Bobème

Commedia lirica in quattro atti
di Ruggero Leoncavallo
Palermo, Teatro Massimo, 14 aprile 1913

Are you There?

Farcical Musical Play in tre atti
di Albert de Courville ed Edgard Wallace
Londra, Teatro Prince of Wales,
1° novembre 1913

La candidata

Operetta in tre atti e quattro quadri
di Gioacchino Forzano
Roma, Teatro Nazionale,
Torino, Politeama Chiarella,
6 febbraio 1915

Goffredo Mameli

Azione storica in due episodi
di Ruggero Leoncavallo
e Gualtiero Belvederi
Genova, Teatro Carlo Felice,
27 aprile 1916

Prestami tua moglie

Operetta in tre atti
di Edmondo Corradi
Montecatini, Casino, 2 settembre 1916

A chi la giarrettiera?

Operetta in tre atti
Roma, Teatro Adriano, 16 ottobre 1919

Edipo re

(completato da Giovanni Pennacchio)
Dramma in un atto
di Gioacchino Forzano
Chicago, Auditorium Theater,
13 dicembre 1920

Il primo bacio

Operetta in un atto
di Luigi Bonelli
Montecatini, Salone di Cura,
29 aprile 1923

La maschera nuda

(completata da Salvatore Allegra)
Operetta in tre atti
di Luigi Bonelli e Ferdinando Paolieri
Napoli, Politeama, 26 giugno 1925

In video

Cav & Pag, per dirla col grande Wystan Hugh Auden; una coppia di fatto, detto in altri termini, visto che *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* si ritrovano quasi sempre associati nei cartelloni operistici, condividendo in gran parte la stessa videografia. Non del tutto, naturalmente, e non da subito. Anzi, i primi documenti li vedono separati: come il film in bianco e nero di Franco Enriquez (1954), dedicato solo a *Pagliacci*, con l'immenso Canio di Franco Corelli, o le rappresentazioni delle due opere in Giappone del 1961, con la presenza ora dello scultoreo Canio di Mario Del Monaco, ora dell'eccezionale Santuzza di Giulietta Simionato.¹

Qualche anno più tardi, il primo video che le mette insieme è anche quello destinato a segnare una svolta nella loro vicenda interpretativa. Siamo alla Scala, nel 1968: coro e orchestra straordinari sotto la bacchetta Herbert von Karajan, una *Cavalleria* che nella regia video, purtroppo, si avvale solo in parte dello spettacolo firmato da Giorgio Strehler (potentissimo, a detta di chi lo vide dal vivo), seguita dalla versione cinematografica di *Pagliacci*. Ma è il Karajan direttore che qui ci interessa, al di là dei suoi gusti in fatto di messinscena. Un Karajan supremo nel far toccare con mano come, a cavallo tra Ottocento e Novecento, gli steccati tra i vari "ismi", verismo, esotismo, decadentismo, fossero assai più labili di quanto si pensasse. Raffinatezza, languore, dolcezza struggente: termini che prima di allora difficilmente si sarebbero usati per *Cavalleria*, di colpo trovarono ragion d'essere nel taglio sinfonico impresso da Karajan alla partitura, nella sonuosa varietà timbrica e in una qual rilassatezza

nei tempi, accanto a turgori e parossismi, che solo poco alla volta fa montare la tensione fino allo schianto conclusivo. Mobilità agogica e coloristica s'ammirano anche nella direzione di *Pagliacci*, il cui cast è capitanato dal carisma di Jon Vickers (Canio) laddove in *Cavalleria* si resta impressionati dalla Santuzza di Fiorenza Cossotto: vocalità magnifica e vera tempra da interprete nel toccare tutte le corde espressive del personaggio.²

Dopo di che, ecco Zeffirelli. Con due dei suoi allestimenti più celebri e con una capacità di muoversi tra neorealismo cinematografico, poesia da saltimbanchi e visionarietà felliniana che subito fecero dei suoi *Pagliacci* un modello inaggirabile. Pensata per il Metropolitan nel 1978, la doppia messa in scena fu ripresa alla Scala nel 1981 e immortalata al meglio grazie alla virtuosistica regia video sempre di mano zeffirelliana: là con la bacchetta irruente, teatralissima di James Levine e la splendida Santuzza di Tatiana Troyanos, qui con la concitazione febbrile di Georges Prêtre, il fiume di voce di Elena Obrazcova e un Alfio rinnovato dalla poderosa essenzialità di Renato Bruson; in entrambi i casi con un Plácido Domingo da Oscar, sia in Turiddu sia in Canio, per vocalità, spessore interpretativo, prova attoriale e, in *Pagliacci*, con una Teresa Stratas a cui si può rimproverare tutto ma non che non fosse Nedda in ogni sua fibra;³ Stratas che ritroviamo ancora al Met nel 1994 accanto a un miracoloso Luciano Pavarotti: il quale non solo presta a Canio le sue magnifiche doti, ma trova un'intensità allucinata che rende ancor più toccante il personaggio.⁴

Un'altra tappa fondamentale, sempre scaligna, è stata la messinscena firmata Mario Martone nel 2011. Non mi ci voglio soffermare, visto che avremo modo di rivederla in questa occasione, se non per sottolineare quanto la sua lettura "antropologica" di *Cavalleria rusticana*, la dimensione di rito collettivo, la funzione del coro, il processo di sottrazione scenica, abbia inaugurato un filone assai fecondo. Basti pensare alla regia di Emma Dante per Bologna nel 2017 (diretta da Michele Mariotti e reperibile in rete) o allo spettacolo firmato da McVicar nel 2015 per il Metropolitan: scena ridotta a una vuota piattaforma centrale, le dinamiche tra i personaggi sempre sotto gli occhi del coro, la condanna collettiva della scomunicata Santuzza (Eva – Maria Westbroek), la vocalità, il talento e la generosità passionale di Marcelo Álvarez (Turiddu) e una regia il cui mix di crudezza e astrazione (abbastanza inedito per McVicar) trova corrispondenza nella direzione di Fabio Luisi, nella lucida passione con cui il direttore affronta ogni turgore emotivo e il senso di fatalità che lo governa.⁵

C'è un filo comune che collega l'eredità di Karajan ai recenti *Cavalleria* e *Pagliacci* diretti da Christian Thielemann a Salisburgo, con la Staatskapelle di Dresda. Anche in tal caso una sontuosità sinfonica capace di soggiogarti, il passo lungo ma sempre teso del racconto, dove però, in *Cavalleria*, la ricca, morbida tavolozza di colori è sottoposta al reagentе chimico di uno spettacolo in bianco e nero, dal tratto crudo, straniante, col quale instaurare un gioco di feconda complementarità. La regia di Philipp Stölz è prodiga di pregi, malgrado

l'errore di presentare Turiddu e Santuzza ormai sposi e dunque eliminare uno dei perni della drammaturgia: l'ostracismo sociale che pesa su Santuzza, nubile ma non illibata, inducendola alla delazione. Tra i pregi, la reinvenzione dei personaggi entro una sorta di graphic novel d'ambientazione mafiosa (più Little Italy che Sicilia): con un Alfio boss di quartiere che, grazie alla vocalità e all'imponenza di Ambrogio Maestri, acquista un tratto di ferocia, una mamma Lucia (Stefania Toczyska) dal cuore di pietra, contabile della malavita e, soprattutto, un Turiddu veramente inedito che trova in Jonas Kaufmann un interprete a dir poco superlativo. Emarginato dal clan, rabbioso come un animale in gabbia, avventato nei momenti di nevrotica esaltazione, questo Turiddu sembra addirittura buttarsi nelle braccia della morte, tanto la frustrazione non gli dà pace. Ci si immaginerà cosa riesce a fare Kaufmann con un personaggio così articolato: se bellezza timbrica e fraseggio ti inchiodano alla sedia fin dalla Siciliana, portentoso è il modo con cui si confronta con la Santuzza di Ljudmila Monastyr'ska, entrambi eccellenti nel vivisezionare il grumo di avvilito e ritorsione che li unisce, e da brividi il Brindisi, vera danza sull'orlo dell'abisso. Purtroppo la regia video non dà ragione dell'uso della scena multipla su cui è impostato lo spettacolo: ciò si avverte soprattutto nei coloratissimi *Pagliacci*, anche se la direzione di Thielemann, la possibilità di godersi Kaufmann nei panni di Canio accanto alla splendida Nedda di Maria Agresta, rende comunque preziosissimo anche questo secondo video.⁶

Visto che la coppia *Cav & Pag* sembra sempre più inossidabile, malgrado sia formata da due lavori molto diversi, i registi hanno cominciato a inglobarla entro un'unica drammaturgia. Un esempio ce lo dà lo spettacolo di Damiano Michieletto, al Covent Garden nel 2015, dove alcuni personaggi transitano da un'opera all'altra e lo stesso antefatto di *Pagliacci*, il primo incontro amoroso tra Silvio e Nedda, viene svelato durante l'Intermezzo di *Cavalleria*. Costruita intorno ai doppi ruoli di Aleksandrs Antonenko e di Dimitri Platanias, sulla solida Santuzza di Eva-Maria Westbroek e sulla notevolissima Nedda di Carmen Giannattasio, la produzione ha il suo vero punto di forza nell'intesa tra direzione e regia: sia in *Pagliacci*, dove all'efficacissima resa drammatica di Antonio Pappano corrisponde l'altrettanto efficace triplicazione dell'azione teatrale (nel pubblico, nella scena e nel backstage); sia in *Cavalleria*, dove il folklore di "secondo grado", il Sud che Michieletto guarda attraverso la lente dei tanti rimandi cinematografici, si pone in sintonia con la visione di Pappano, col modo con cui il direttore rivisita la tradizione interpretativa dell'enfasi melodica, degli scarti repentini, dei momenti infuocati, incanalandola entro una sorvegliata urgenza drammatica.⁷

Ben più audace il recente allestimento di Robert Carsen per Amsterdam, diretto dal giovane e talentuosissimo Lorenzo Viotti. Mettendo a frutto la sua meravigliosa ossessione per il metateatro, Carsen non solo inverte l'ordine tradizionale e inizia con *Pagliacci*, così da affrontare di petto la riflessione sul rapporto arte-vita, ma coinvolge anche *Cavalleria* in una

tematica che da Leoncavallo sembra estendersi sino a Pirandello e trovare in essa l'elemento "italico" escluso dall'ambientazione scenica. Scopriamo quindi che, al riaprirsi del sipario, Nedda e Silvio si alzano da terra, incolumi, come al termine di una recita, che la vicenda di *Cavalleria* si svolge tra i camerini e la sala prove di quello stesso teatro che ha ospitato *Pagliacci*, che Santuzza s'aggira come una reietta perché è stata appena licenziata e che scena della Domenica di Pasqua altro non è se non una prova corale, tra sedie e leggii, dove la maestra del coro Ching-Lien Wu è chiamata a interpretare se stessa. Il doppio cast comprende il generoso Brandon Jovanovich (Canio) e l'eccellente Brian Jadge (un Turiddu avventato quanto strafottente), il potente, duttile Roman Burdenko (Tonio e Alfio) e la splendida coppia formata da Aylin Pérez e Mattia Olivieri (mai vista una scena d'amore di così intenso erotismo). Ho lasciato per ultima la Santuzza sontuosa, dolente, ricchissima di sfumature così come restituita da Anita Rachvelishvili, interprete dotata di profondo pathos ma anche di carisma scenico: da brividi il momento in cui, durante l'Intermezzo, Carsen la lascia sola sul palco, davanti al sipario tagliafuoco calato.⁸

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.

1. Rispettivamente: HARDY 1954: Franco Corelli (Canio), Mafalda Micheluzzi (Nedda), Tito Gobbi (Tonio), Lino Puglisi (Silvio), Mario Carlin (Peppe), Orchestra e Coro della Rai, direttore Alfredo Simonetto, regia Franco Enriquez; VAI 1961: Mario del Monaco (Canio), Gabriella Tucci (Nedda), Aldo Protti (Tonio), Attilio D'Orazi (Silvio), Antonio Pirino (Peppe), Orchestra e Coro del NHK di Tokyo, direttore Giuseppe Morelli; VAI 196: Giulietta Simionato (Santuzza), Angelo Lo Forese (Turiddu), Attilio D'Orazi (Alfio), Anna Di Stasio (Lola), Amalia Pini (Lucia), Orchestra e Coro del NHK di Tokyo, direttore Giuseppe Morelli.
2. DG 1968: Fiorenza Cossotto (Santuzza), Gianfranco Cecchele (Turiddu), Giangiacoמו Guelfi (Alfio), Adriana Martino (Lola), Anna Di Stasio (Lucia), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Herbert von Karajan, regia Giorgio Strehler; DG 1968: Jon Vickers (Canio), Rajna Kabaivanska (Nedda), Peter Glossop (Tonio), Rolando Panerai (Silvio), Sergio Lorenzi (Peppe), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Herbert von Karajan, regia Paul Hager.
3. Rispettivamente: SONY 1978: Tatiana Troyanos (Santuzza), Plácido Domingo (Turiddu), Vern Shinnall (Alfio), Isola Jones (Lola), Jean Kraft (Lucia); Plácido Domingo (Canio), Teresa Stratas (Nedda), Sherrill Milnes (Tonio), Allan Monk (Silvio), James Atherton (Peppe), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore James Levine, regia Franco Zeffirelli.
4. DG 1994: Luciano Pavarotti (Canio), Teresa Stratas (Nedda), Juan Pons (Tonio), Dwayne Croft (Silvio), Kenn Chester (Peppe), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore James Levine, regia Franco Zeffirelli.
5. Reperibile in rete: Eva-Marie Westbroeke (Santuzza), Marcelo Álvarez (Turiddu), Željko Lucic (Alfio), Isola Jones (Lola), Jean Kraft (Lucia); Marcelo Álvarez (Canio), Patricia Racette (Nedda), George Gagnidze (Tonio), Lucas Meachem (Silvio), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore Fabio Luisi, regia David McVicar.
6. SONY 2015: Jonas Kaufmann (Turiddu), Liudmyla Monastyrska (Santuzza), Ambrogio Maestri (Alfio), Annalisa Stroppa (Lola), Stefania Toczyska (Lucia); Jonas Kaufmann (Canio), Maria Agresta (Nedda), Dimitri Plataniias (Tonio), Alessio Arduini (Silvio), Tansel Akzeybek (Peppe), Orchestra e Coro della Sächsische Staatskapelle Dresden, direttore Christian Thielemann, regia Philipp Stölzl.
7. OPUS ARTE 2015: Eva-Maria Westbroeck (Santuzza), Aleksandrs Antonenko (Turiddu), Dimitri Plataniias (Alfio), Elena Zilio (Lucia); Aleksandrs Antonenko (Canio), Carmen Giannattasio (Nedda), Dimitri Plataniias (Tonio), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direttore Antonio Pappano, regia Damiano Michieletto.
8. NAXOS 2020: Anita Rachvelishvili (Santuzza), Brian Jagde (Turiddu), Roman Burdenko (Alfio), Rihab Chaieb (Lola), Elena Zilio (Lucia); Brandon Jovanovich (Canio), Ailyn Pérez (Nedda), Roman Burdenko (Tonio), Marco Ciapponi (Peppe), Martia Olivieri (Silvio); Orchestra della Filarmonica dei Paesi Bassi, Coro dell'Opera nazionale dei Paesi Bassi, direttore Lorenzo Viotti, regia Robert Carsen.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

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

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

Federico Zavanelli

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Ilaria Biasini

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO
Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

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

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE
Museo Teatrale alla Scala

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

© Copyright 2024, Teatro alla Scala

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

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



MILANO per la SCALA

Ente Filantropico

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

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

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

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

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

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO

tel. 02.7202.1647

fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!