

TEATRO ALLA SCALA



TOSCA

Giacomo Puccini

Stagione d'Opera 24/25

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 15 marzo 2025, ore 20
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE MARZO 2025

Martedì 18, ore 20
Turno M

Giovedì 20, ore 20
Turno O

Sabato 22, ore 20
Fuori abbonamento

Martedì 25, ore 20
Turno G

Mercoledì 26, ore 20
Fuori abbonamento

Venerdì 28, ore 20
Fuori abbonamento

Domenica 30, ore 20
Turno N

REPLICHE APRILE 2025

Mercoledì 2, ore 20
Fuori abbonamento

Venerdì 4, ore 20
Fuori abbonamento

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

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Emilio Sala
- 9 Il libretto in sintesi
Alberto Bentoglio
- 11 La musica
Oreste Bossini
- 15 Giacomo Puccini
Michele Girardi
- 20 In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione
Lombardia



Comune di
Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città
metropolitana
di Milano



CAMERA DI
COMMERCIO
MILANO
MONZA BRIANZA
LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TOD'S



Allianz



ESSELUNGA



EDISON

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



GIORGIO ARMANI



SEA
Milan
Airports

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA
Ente Fondazione



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco
Giacomo Campora
Claudio Descalzi
Marcello Foa
Melania Rizzoli
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Tosca venne rappresentata per la prima volta nel 1900 al Teatro Costanzi di Roma, sicché la sua posizione storica – sul crinale del nuovo secolo – appare oltremodo simbolica. In quest'opera, tratta dall'omonimo dramma di Victorien Sardou, che Puccini vide interpretato da Sarah Bernhardt, il compositore lucchese spinge risolutamente verso un tipo di sperimentazione che giustifica l'ammirazione provata per *Tosca* da musicisti d'avanguardia come Arnold Schönberg e Alban Berg. Eppure – in questo capolavoro – la critica vide fino a non molto tempo fa, con ben poche eccezioni, un melodramma tutto effetti, o effettacci, e sentimentalismo a buon mercato, si sa, il successo popolare è guardato con estremo sospetto dai critici modernisti. Non che manchino le suggestioni veriste: si vedano ad esempio le campane e lo stornello del pastore che aprono il III Atto. Così come non mancano i richiami al melodramma parascapigliato: il morboso legame fra Tosca e Scarpia sembra infatti esemplato (il rilievo è di Michele Girardi) su quello che unisce soprano e baritono nella *Gioconda* di Ponchielli-Boito (a partire dallo *status* professionale delle due copie di personaggi: Gioconda è una "cantante girovaga", Tosca una cantante lirica, Barnaba una spia corrotta, il barone Scarpia il comandante della polizia segreta). Ma la violenza dei contrasti, l'unione di fede oppressiva e autoritarismo incumbente, erotismo e sadismo (si pensi alla fine del II Atto, da "Questo è il bacio di Tosca!" a "E avanti a lui tremava tutta Roma!"), la declamazione esasperata durante la scena della tortura, gli stessi accordi di Scarpia così esplosivi e brutali, insomma, tutto ciò sembra avere

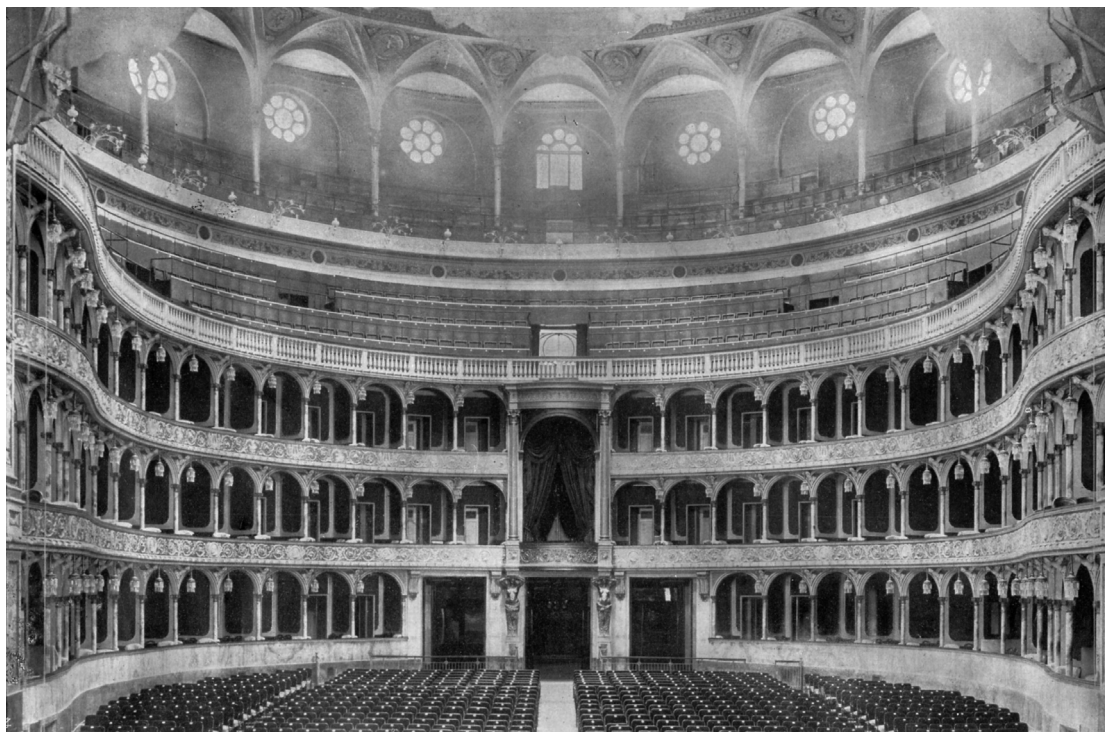
più a che fare con un espressionismo *ante litteram* che non con il contemporaneo verismo. Lo spiegò con la solita lucidità critica Fedele d'Amico già venticinque anni or sono: "*Salome, Elektra, Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto". D'altra parte, lungi dall'essere, come qualcuno ancora crede, un coacervo di momenti musicali più o meno pregnanti sullo sfondo di un'ambientazione superficialmente bozzettistica, il linguaggio musico-drammatico di *Tosca* appare davvero coerente e compatto. Certo, spiccano le romanze emotivamente intensissime e tutto sommato isolabili dal flusso drammatico: "Vissi d'arte", "E lucevan le stelle" ecc. Ma l'attenzione posta da Puccini alla continuità dell'azione è tale che egli fu tentato fino all'ultimo di sacrificare la preghiera di Tosca, in quanto momento troppo lirico-contemplativo. Passando alla posizione dell'aria di Cavaradossi del III Atto, assente nel dramma di Sardou, essa suscitò, non a caso, l'entusiasmo del vecchio Verdi, che conobbe la riduzione del libretto di Illica nel 1894 a Parigi. Comunque sia, è l'intrecciarsi dei motivi ricorrenti e delle cellule tematiche che garantisce – sul versante musicale – la compattezza di cui si diceva: un tessuto leitmotivico che raggiunge in *Tosca* una coesione del tutto inedita nel panorama dell'opera italiana, e che ha fatto storcere il naso a molti critici, per i quali si tratta comunque di un'applicazione esteriore e superficiale della tecnica wagneriana. Perfino Mosco Carner parla di *Leitmotive* adoperati "senza rigore né coerenza, anche se con mirabile istinto drammatico". Al contrario credo che

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

l'assimilazione-personalizzazione pucciniana della tecnica leitmotivica possa essere paragonata a quella di altri compositori della sua generazione, *in primis* Debussy e Richard Strauss. Si prenda il caso del motivo di Scarpia, ossia i tre accordi già citati che aprono l'opera e che vengono ripresi innumerevoli volte durante il suo corso. La forza e la violenza di tale motivo – ulteriormente accentuate dall'intervallo di quinta diminuita (il *diabolus in musica*) tra le fondamentali del primo e dell'ultimo accordo (si bemolle-mi bequadro) – hanno qualcosa di plateale e di iperbolico, sia pure. Ma lo spessore drammatico di quel gesto sonoro così enfatico è, a ben guardare, tutt'altro che da sottovalutare. Com'è stato fatto notare, i tre accordi sono improntati a una sorta di modalismo pseudoecclesiastico che associa il personaggio di Scarpia al potere papale, la sua ansia perversa al controllo poliziesco-clericale incombente su tutta l'opera. Quando il motivo di Scarpia riappare, dopo la sua morte, alla fine dell'introduzione orchestrale del III Atto (in un *piano* sinistro), il significato drammatico appare evidente: il potere di Scarpia, come un'ossessione disincarnata, aleggia ancora nell'aria.

In conclusione, a Puccini (come a Strauss) riesce una sorta di miracolo: la sperimentazione e l'aggiornamento linguistico, così importanti da *Tosca* a *Turandot*, si fondono mirabilmente con l'immediatezza e l'efficacia comunicativa del modello melodrammatico (guardato sempre più in cagnesco dal "teatro moderno"): una strada che nessuno dei compositori della generazione successiva (quella cosiddetta dell'Ottanta) sarebbe stato più in grado di percorrere.

Una foto dell'interno del Teatro Costanzi
(per gentile concessione, Teatro dell'Opera di Roma).



Il libretto in sintesi

Alberto Bentoglio

Alberto Bentoglio (1962) è professore ordinario di Discipline dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano, dove ha diretto il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali. Ha studiato l'organizzazione teatrale e musicale in Italia dal Cinquecento a oggi, con particolare attenzione allo spettacolo nel XIX secolo, a Giorgio Strehler e Paolo Grassi. È autore, tra l'altro, del volume *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala* (2014).

Atto primo

La Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma, giugno 1800.

Da poco evaso dalle carceri di Castel Sant'Angelo, il prigioniero politico Cesare Angelotti si rifugia nella cappella di famiglia della sorella, la marchesa Attavanti. Il pittore Mario Cavaradossi, intento a dipingere l'immagine di Maria Maddalena – alla quale ha dato il volto dell'Attavanti, da lui scorta più volte nella cappella – riconosce e soccorre Angelotti, di cui condivide la fede rivoluzionaria. Tuttavia, l'improvviso sopraggiungere della celebre cantante Floria Tosca, amante di Cavaradossi, costringe il fuggiasco a nascondersi nuovamente nella cappella. All'evidente imbarazzo di Mario, Tosca si insospettisce. Il suo dubbio e la sua gelosia crescono quando riconosce nel dipinto il volto della marchesa Attavanti, che ella crede sua rivale in amore. Ma l'amato la tranquillizza e, per congedarla rapidamente, le dà un appuntamento per quella stessa notte alla sua villa. Non appena Tosca si allontana, Cavaradossi fugge con Angelotti. Nel frattempo, l'evasione è stata scoperta e il capo della polizia, il temuto barone Scarpia, è giunto in chiesa sulle tracce del prigioniero. Da alcuni indizi significativi egli capisce che Angelotti è fuggito, aiutato da Cavaradossi. Insospettita dall'assenza dell'amato e irritata dalle insinuazioni di Scarpia, Tosca, credendosi tradita, si precipita verso la villa di Cavaradossi. Il capo della polizia ordina al suo agente Spoletta di seguirla. Poi partecipa al solenne rito del *Tè Deum*, pregustando la morte di Cavaradossi e l'amore di Tosca.

Atto secondo

La camera di Scarpia al piano superiore di Palazzo Farnese.

In attesa di notizie sulla cattura dell'evaso, Scarpia sta cenando nella sua camera. Dalle stanze del palazzo giunge l'eco della festa di corte dove si sta esibendo Floria Tosca. Dopo aver interrogato Cavaradossi che ha negato di conoscere il nascondiglio di Angelotti, Scarpia ne chiede notizia a Tosca, sopraggiunta nel frattempo, la quale, tuttavia, elude abilmente le sue domande insidiose. Ma alle urla di Mario, messo sotto tortura nella stanza vicina, la donna non riesce più a mentire e rivela il nascondiglio dell'evaso. Ricondotto sanguinante nella stanza di Scarpia, Mario comprende che Tosca ha parlato e, disperato, la maledice. Alla notizia della vittoria di Bonaparte a Marengo, Cavaradossi inneggia alla libertà, prima di essere trascinato in carcere. Rimasto solo con Tosca, Scarpia le offre brutalmente la vita dell'amato in cambio di una notte d'amore. La donna dapprima rifiuta, poi, alla notizia del suicidio di Angelotti e dell'imminente fucilazione di Mario, cede al ricatto. Scarpia le fa credere, allora, di predisporre una falsa fucilazione per salvare Cavaradossi, ma contemporaneamente ordina a Spoletta un'esecuzione regolare. Consegnato a Tosca un lasciapassare che le consentirà di partire liberamente dallo Stato Pontificio con il suo amato, Scarpia si avventa su di lei, ma Tosca lo uccide con un coltello e si allontana dopo essersi impossessata del lasciapassare.

Atto terzo

La piattaforma di Castel Sant'Angelo.

In attesa della fucilazione, Cavaradossi rimpiange i momenti d'amore trascorsi con Tosca. I ricordi malinconici sono presto interrotti dal sopraggiungere dell'amata, che gli mostra il lasciapassare con cui potranno fuggire e gli confessa l'omicidio di Scarpia. Prima di allontanarsi, Tosca illustra a Mario la messinscena della falsa fucilazione cui egli dovrà sottostare. Come se assistesse a una scena teatrale, Tosca dirige da lontano la morte di Mario. Ma ben presto ella comprende che la fucilazione è avvenuta veramente. Al sopraggiungere delle guardie che hanno ormai scoperto l'assassinio del capo della polizia, Tosca sale sul parapetto e si lancia nel vuoto, invocando per Scarpia la punizione divina.

V. SARDOU.

L. ILLICA · G. GIACOSA.



TOSCA

MUSICA

· DI ·

· G. PUCCINI ·

· EDIZIONI · RICORDI ·

M. Montali 919
Copyright. 1899 by G. RICORDI & C°

(Printed in Italy.)

La musica

Tre accordi tesi, aggressivi, dissonanti, e Puccini si sbarazza in un colpo degli strugghiamenti malinconici di *Bohème*. *Tosca* inizia con un pugno nello stomaco. La dissonanza di tritono, il *diabolus in musica*, forma una diagonale dell'orrore che attraversa l'orchestra, dal si bemolle grave dei contrabbassi al mi naturale acuto dell'ottavino. È la sigla di Scarpia, che getta un'ombra malvagia sull'intera vicenda. La musica corre rapida, incalzata da un dramma senza respiro, che concede pochissimo al lirismo e all'introspezione. Angelotti ha un tema di sapore jazzistico, il Sagrestano una volgare marcetta che accompagna la litania dei borbottamenti. Il Puccini lirico di *Manon* e *Bohème*, invece, emerge nell'unica romanza del I Atto, "Recondita armonia", che dipinge l'eroe romantico nella luminosa tonalità di mi maggiore. L'orchestra è protagonista al pari della voce, incorniciando il canto in uno sfondo espressivo puramente musicale. L'arrivo di Tosca segna l'inizio di un ampio percorso armonico. La personalità artistica e sensuale della diva viene a galla in questo grande duetto, che alterna sospetto e abbandono, civetteria e ardente passione. Tosca è una donna forte, ma facilmente vulnerabile. Mario ricorre al fascino seduttivo di "Qual occhio al mondo" per placare la sua gelosia, facendo sbocciare un luminoso mi maggiore sulle parole "t'amo".

I due amici partono per il rifugio in campagna, e il Sagrestano rientra tutto scalmanato, con una versione concitata del suo tema. Il chiasso dei ragazzi è troncato dal tritono di Scarpia, che cala come una mannaia sull'orchestra. L'implacabile volontà del barone si riflette nella

proliferazione di figure ostinate. Il *Te Deum*, infatti, è basato sull'ossessiva ripetizione di due note, si bemolle e fa, che corrispondono ai rintocchi di due grandi campane, intonati dopo uno studio scrupoloso delle chiese romane; non è il solo effetto realistico della partitura, che richiede anche colpi di cannone, rulli di tamburi, interventi parlati del coro.

L'Atto II si apre nello studio di Scarpia a Palazzo Farnese. Un groviglio di frammenti tematici rivela i contorti pensieri di Scarpia, mentre dalla festa della regina maria Carolina sale una gavotta scritta da Puccini ai tempi del Conservatorio assieme al fratello minore Michele, scomparso in Brasile nel 1891. Su questo gracile sfondo si staglia il monologo di Scarpia, che in maniera analoga a Jago enuncia i fondamenti della sua personalissima teologia negativa, sottolineata da robuste sottolineature di violoncelli e corni. La caccia degli sbirri non frutta la cattura di Angelotti, bensì di Cavaradossi. Il tema della tortura comincia a serpeggiare in orchestra. Il registro basso e "innaturale" del flauto incarna il carattere turpe e sadico della situazione. Scarpia ha in mente un mezzo efferato per scoprire il nascondiglio di Angelotti e convoca Tosca, che finge indifferenza. Il teatrino, però, crolla ben presto; il tremolo delle viole divise, in re minore, rivela che nella stanza accanto si passa alla tortura. Tosca è sconvolta. La terribile tensione si rispecchia nei salti della sua linea vocale. Mario, stremato, impone a Tosca di tacere. Il pathos aumenta, spingendo la musica nella cupa tonalità di fa minore. Gli insulti di Tosca eccitano il furore di Scarpia, che al culmine di una terribile salita

Tosca di Giacomo Puccini. La copertina del libretto disegnata da Alfredo Montalti, editore G. Ricordi & C, Milano 1899 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

cromatica ordina di aprire le porte, in modo che la donna senta le urla dell'amante. Tosca non regge e rivela il nascondiglio, dopo una selvaggia zuffa di voci e strumenti su un ostinato dei contrabbassi. Il trionfo di Scarpia è proclamato da una discesa per toni interi, da do a mi, che glorifica il suo stemma musicale, il tritono. Ma il dramma incalza. La notizia della vittoria di Bonaparte a Marengo provoca un eroico concertato in re bemolle maggiore e l'esultanza di Cavaradossi. La politica non ha mai scaldato il cuore di Puccini, interessato solo ai sentimenti dei suoi personaggi.

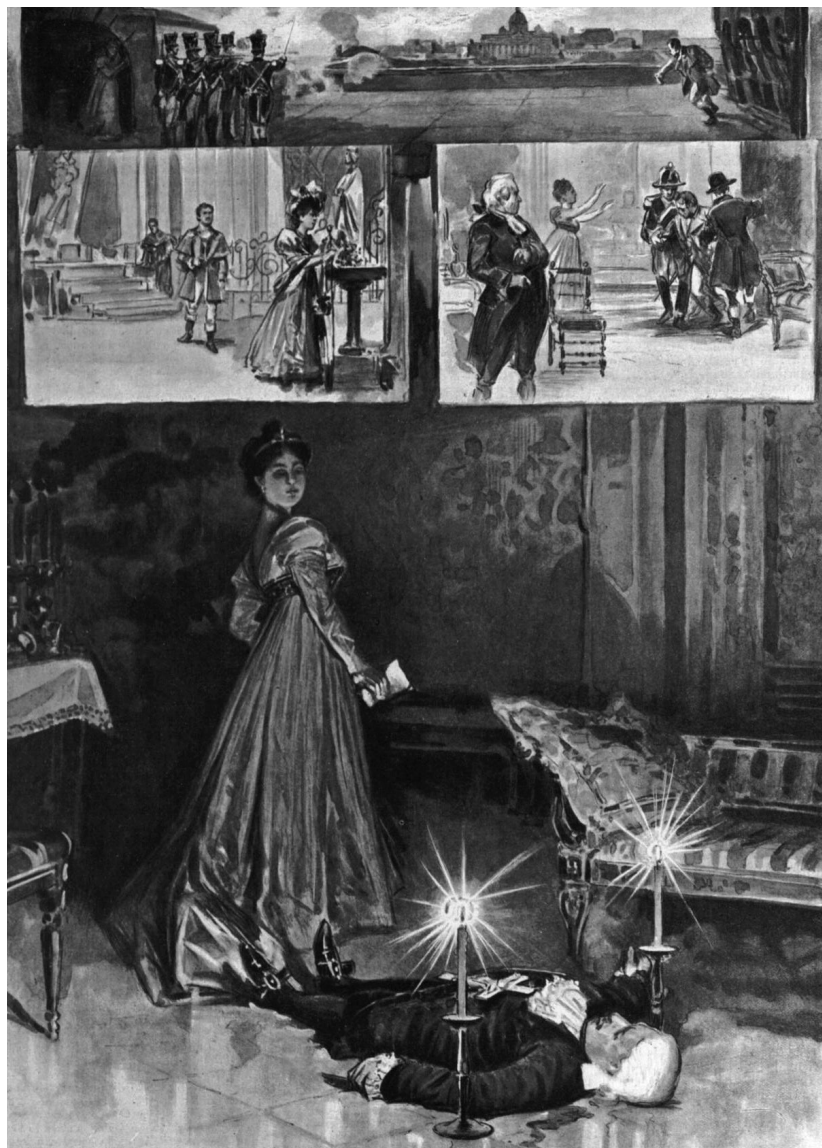
La resa dei conti tra Tosca e Scarpia avviene sullo sfondo di una nuova tonalità, la maggiore. Questa volta è Tosca a troncarsi i convenevoli, virando all'improvviso in minore. Scarpia propone l'osceno baratto con un arioso nel registro acuto baritonale. Tosca, sfinita, canta la splendida elegia "Vissi d'arte", appena increspata di tensione drammatica prima della cadenza conclusiva. Cede senza cantare, con una patetica versione del suo lamento amoroso degli archi. L'azione non lascia respiro, e il dramma precipita. Scarpia finge di salvare Cavaradossi, mentre Tosca, ottenuto il lasciapassare, pianta un coltello nel cuore del suo aguzzino. In questo truce finale il canto sparisce. È la musica a raccontare la vicenda, come in una pantomima, con un linguaggio armonico ardito.

Un clamoroso unisono degli ottoni concatena i due Atti; la melodia, infatti, fonde l'inno latino con la musica dell'uccisione di Scarpia. Dalla campagna fuori porta arriva una musica pastorale. Le quinte parallele e la melodia popolare ci ricordano che la natura è indifferente

Oreste Bossini (1957), giornalista e scrittore, storica voce di Rai Radio3, collabora regolarmente con le principali istituzioni musicali italiane. Autore di numerose voci del *Dizionario dell'Opera* a cura di Piero Gelli, tra i suoi libri figurano *Milano, laboratorio musicale del Novecento* (2009), *Karlheinz Stockhausen. Lettere a Ralph* (2013), *La musica borghese. Milano e la Società del Quartetto* (2014), *Il cammino del Wanderer in Claudio Abbado. Ascoltare il silenzio* (2015) "Abbasso il Tango e Parsifal!". *Wagner in Italia 1914-1945*, a cura di Pier Carlo Bontempelli e Oreste Bossini (Istituto Italiano di Studi Germanici, 2019), *Il segno nell'acqua. Appunti per una storia della direzione d'orchestra in Italia in La direzione d'orchestra italiana*, a cura di Ettore Borri (2020). Fa parte del Consiglio d'amministrazione della Fondazione Claudio Abbado.

al destino degli individui. Puccini è un maestro di pittura sonora. L'alba tragica è raccontata dal melanconico tema dell'ultima romanza di Cavaradossi, intagliato nella lugubre tonalità di mi minore; un mesto suono di viole e violoncelli accompagna la stesura della lettera. Ancora una volta è uno strumento, lo scuro clarinetto in la, a rivelare i pensieri di morte. Tosca porta un raggio di luce nell'armonia, che passa a si maggiore e fremente di note ribattute. Il duetto finale, che Puccini vuole frammentario e concitato, si sviluppa nella tonalità di sol bemolle maggiore, la stessa del ricatto di Scarpia, come se il destino incatenasse gli amanti alla deforme passione del carnefice. Dal punto di vista musicale l'opera finisce qui. Il dramma prende il sopravvento nel Finale, e il sipario si chiude sulla declamazione del tema più nichilista dell'opera. Non c'è salvezza né speranza: quel che rimane di tanta malvagità e sofferenza è solo il nulla.

Roma. La "Tosca" del maestro Puccini, al teatro Costanzi.
Tavola illustrata di Dante Paolucci pubblicata
in "L'illustrazione italiana", n°4, 28 gennaio 1900.





Giacomo Puccini

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

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

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

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

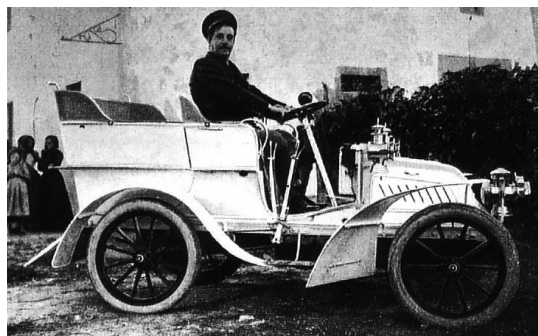
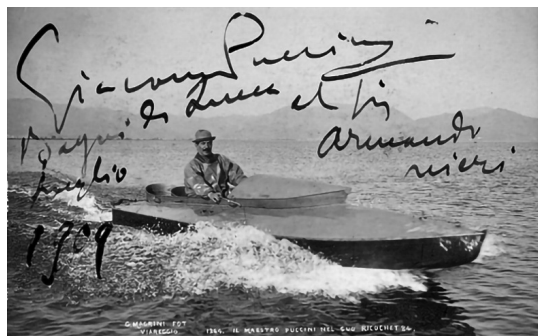
Se Parigi è protagonista della *Bohème*, Roma, dove debuttò, è il cuore pulsante di *Tosca* (14 gennaio 1900). Una presenza grava sull'amore fra la cantante Floria Tosca e il giacobino Mario Cavaradossi, oppressi dal perverso barone Scarpia, a sua volta braccio armato della città del papa. L'opera, decisamente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

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

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

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

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



Puccini a bordo del suo motoscafo Richochet sul lago di Massaciuccoli (cartolina illustrata con dedica autografa, 1909) e della sua automobile Clement Bayard 11 HP (1902).

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

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

Michele Girardi (1954) è specialista di Drammaturgia musicale e Storia della musica dell'Ottocento e del Novecento, materie che insegna all'Università di Venezia. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995, 2000), tradotto in inglese (2002) e uscito di recente in una versione significativamente aggiornata (2024). Ha pubblicato un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly* (2012) e numerosi saggi su Berg, Boito, Massenet, Verdi, Ravel, Janáček e altri.

Coordina il Comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca (1996), di cui è socio fondatore e cura il periodico "Studi pucciniani". Nel 2021 gli è stato attribuito il 490 premio Puccini della Fondazione Festival Pucciniano di Torre del Lago; nel 2022 è stato nominato dai Ministeri della cultura, istruzione e università fra "i quattro insigni esponenti della cultura e dell'arte musicale italiana ed europea esperti della vita e delle dell'opere di Giacomo Puccini" nel Comitato nazionale per le celebrazioni pucciniane 2022-2024.

con l'operato dei colleghi europei. Non esiste un'opera italiana, prima di *Turandot*, dove si sviluppi un progetto così organico d'interazione fra musica e scena, e dove l'orchestra giochi un ruolo così importante. Il finale incompiuto di *Turandot* è viziato dalle carenze del libretto di Adami e Simoni, ma soprattutto dall'insufficiente realizzazione di Franco Alfano. Il debutto scaligero, postumo, fu diretto da Arturo Toscanini alla Scala di Milano (25 aprile 1926). Purtroppo, Puccini morì senza lasciare eredi. La fine di Liù si limita a coincidere, al di là dell'agiografia, con la fine di un certo modo di fare opera in Italia, a prescindere dai suoi contenuti effettivi. Maggior rammarico è che non sia possibile sapere dove l'avrebbe portato la sua volontà di rinnovarsi, come avrebbe ridotto col suo esempio la distanza fra sperimentazione e contatto col pubblico, visto che Puccini aveva raggiunto un risultato prezioso, messo a disposizione dei musicisti italiani del riscatto, da Maderna a Bussotti, fino a Berio, che ha riscritto all'inizio di questo secolo il finale di *Turandot* (2001): avvicinare l'opera italiana – contro la crisi post-bellica e le nascenti retoriche patriottarde – alla grande musica contemporanea europea.

Giacomo Puccini

Le opere

Le Villi

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

Edgar

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

Manon Lescaut

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

La bohème

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

Tosca

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

Madama Butterfly

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

La fanciulla del West

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

La rondine

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

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

Turandot

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

In video

Nella *top ten* delle opere più rappresentate, *Tosca* vanta un'ampia videografia, costellata di nomi eccellenti. Per restare alle prime edizioni, Franco Corelli (1956), Magda Olivero (1960), Renata Tebaldi (1961) e il prezioso frammento di Maria Callas con Tito Gobbi (1964). Poi Rajna Kabaivanska, Plácido Domingo e Sherrill Milnes nella versione cinematografica di Gianfranco De Bosio diretta da Bruno Bartoletti (1976); mentre, due anni dopo, ecco Shirley Verrett e Luciano Pavarotti dare lustro alla vecchia edizione del Metropolitan, prima che il teatro si rivolga a Franco Zeffirelli per la *Tosca* magnificamente diretta da Giuseppe Sinopoli, a sua volta immortalata nel 1985 e destinata a restare a lungo su quel palcoscenico.¹ Il discorso potrebbe continuare fino ai nostri giorni. Per esempio, ciò che rende pregevole l'edizione del 2011 a Covent Garden, malgrado la messinscena non aggiunga nulla alla tradizionale opulenza, è la presenza di tre interpreti del calibro di Angela Gheorghiu, Jonas Kaufmann e Bryn Terfel guidati dalla bacchetta di un grande pucciniano quale è Antonio Pappano; lo stesso vale per la *Tosca* salisburghese del 2018, dove la direzione di Christian Thielemann impasta meraviglie sonore e tensione drammatica, disponendo di una grande artista come Anja Harteros e uno dei migliori baritoni di oggi quale Ludovic Tézier: un'edizione importante, insomma, nonostante la regia opti per un aggiornamento un po' di facciata.²

Se per un titolo come *Tosca* è scontato che sia coinvolto l'intero star system, ciò che colpisce di più è quanto l'industria culturale operistica

abbia puntato sulla massima differenziazione degli allestimenti, così da accontentare le varie "enclave" di gusto che formano l'utenza lirica. Dando un'occhiata alle ultime edizioni in rete, ecco dunque, agli estremi, la radicale riscrittura scenica di Aix-en-Provence, in cui Christophe Honoré trasforma il capolavoro di Puccini in una sorta di *Viale del tramonto*, il *biopic* su una ex-diva denominata "La Primadonna" (incarnata da Catherine Malfitano, famosa interprete di Tosca),³ e un nostalgico sguardo all'indietro: quello di cui si incarica l'Opera di Vienna permettendoci di assaporare il "realismo magico" delle scene di Nicola Benois (datate 1958) mentre ascoltiamo una Tosca interpretata dalla super diva odierna Anna Netrebko.⁴

Ma non sono le uniche opzioni. Chi è alla ricerca di emozioni brutali può guardarsi la nuova produzione all'An der Wien, che Martin Kušej ambienta in una zona di confino, tra resti umani appesi a un albero scheletrico, dove Cavaradossi (un Jonathan Tetelman da tener d'occhio) dipinge tra la neve e la protagonista è Kristine Opolais, consumata cantante-attrice già protagonista di una *Tosca* sempre di taglio distopico, messa in scena da Philipp Himmelmann al Festival di Baden Baden.⁵ Al contrario, per chi vuole rilassarsi, ecco la strada del remake, del rifacimento di un classico della spettacolarità operistica. Come altro definire il continuo rimando a Zeffirelli nella sonuosa ambientazione romana ideata da David McVicar per il Metropolitan? Identiche la grandiosità dello scorcio iniziale e l'imponente cupezza di Palazzo Farnese; stessa trasfigurazione ottenuta col vortice di nubi su Castel

Sant'Angelo, stessa sintesi tra precisione realistica e tensione estetizzante.⁶

Certo, in *Tosca* l'ambientazione storico-geografica è talmente legata alla drammaturgia che se un regista decide di reinventarla deve avere ottime ragioni per farlo. Ragioni che certo non mancarono a Nikolaus Lehnhoff nel 1998 quando, galvanizzato dallo scandaglio interpretativo di Riccardo Chailly alla testa dell'orchestra Royal Concertgebouw, firmò la regia che più di ogni altra ha colto le componenti pre-espressioniste del capolavoro pucciniano, i tratti perturbanti e la creazione di un *monstrum* (Scarpia) che appartiene di diritto al Novecento. Da appuntarsi il colpo di genio di un *Te Deum* trasformato in rituale satanico (le immagini deformate del *Giudizio universale* di Luca Signorelli, gli enormi candelabri da cui escono fiammate infernali), lo Scarpia psicopatico di Bryn Terfel in una interpretazione scenico-vocale da Oscar e una Catherine Malfitano di grande grinta e resa espressiva; gli ambienti inquietanti, stile avanguardia novecentesca, sono ripensati come trappole mortali: basti citare la prigione, che altro non è se non un bunker sopraelevato, proteso verso un terrificante nulla.⁷

Diversissima, nel suo puntare sulle componenti metateatrali dell'opera, è invece la regia di Robert Carsen datata 1991 e ripresa a Zurigo con la direzione di Paolo Carignani. Platea, backstage e palcoscenico di un teatro anni Cinquanta durante le prove di uno spettacolo; Emily Magee eccellente nel porre tra virgolette le pose divistiche della protagonista, altrettanto Thomas Hampson (Scarpia) nel

calarsi in un cinismo da gangster cinematografico. Immagini stilizzate, tagli di luce da *noir* hollywoodiano, Carsen sembra rivolgersi a un pubblico smaliziato, ma solo per coglierlo alla sprovvista. Dopo tanta finzione, lascia infatti di stucco la nudità senza filtri, la solitudine esistenziale di Cavaradossi sul palco svuotato del III Atto. Sarà che Cavaradossi qui è Jonas Kaufmann e canta da padreterno, ma una scena così cattura l'anima. E continua a catturarla anche quando scopriamo che il III Atto altro non è che uno spettacolo nello spettacolo, recitato per un pubblico fittizio collocato al fondo della scena. Finzione × finzione = verità?⁸ Chi invece ha affondato la lama nel tema politico è stato Calixto Bieito, con la *Tosca* firmata per l'Opera di Oslo nel 2017.⁹ Volutamente sgradevole, dura e senza requie, si svolge in un non-luogo e in un'attualità esistenziale più che storica, come a dire che le sopraffazioni del potere non hanno confini spazio-temporali. Ci sono la denuncia politica (Angelotti regge un cartello con la scritta: «Il vostro silenzio non vi salverà»), una scena della tortura che turba nel profondo e un Cavaradossi umiliato oltre che straziato, mentre il duetto del III Atto, con i due amanti separati da un buio tunnel, è di una tragicità mai resa così scoperta.

Infine, due recentissimi DVD, il primo prodotto dal Teatro alla Scala, il secondo dall'Opera nazionale olandese. Parto da quest'ultimo per dire che tra i pregi maggiori vi è la formidabile intesa tra direzione e regia, entrambe votate a un'agile, bruciante quanto rigorosa teatralità. Lorenzo Viotti lavora di bulino su ogni dettaglio strumentale, sempre in stretta relazione

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.

IN BASSO

Anna Netrebko (Tosca) e Francesco Meli (Cavaradossi) protagonisti dell'allestimento firmato da Davide Livermore per il Teatro alla Scala nel 2019.

con gli interpreti (Malin Byström, Joshua Guerrero, Gevorg Hakobyan) e in modo da mantenere una serrata tensione drammatica; Barrie Kosky confeziona uno spettacolo dove gli ammiccamenti al *noir* hollywoodiano sono quintessenziali e il minimalismo scenico vale soprattutto a potenziare gli inaspettati colpi di scena (il finale primo, modellato sul "satanesimo" alla Lenhhoff) o ad affondare la lama nel groviglio delle perversioni.¹⁰

In tutt'altra direzione si muove il taglio cinematografico adottato da Davide Livermore per la produzione scaligera del 2019¹¹ e riproposta oggi in scena: quella con cui Riccardo Chailly corona il suo prezioso lavoro di indagine sulla partitura: rivolgendosi all'Urtext documentato dall'edizione critica, ma soprattutto rivelando nuove stratificazioni armonico-coloristiche colte attraverso tempi drammatici che puntano più sul calibrato, inesorabile precipitare dell'azione che sulla sua stringatezza. Tutto ciò non avrebbe funzionato senza un cast d'eccezione, potendo contare sulla lussureggiante vocalità di Anna Netrebko e sul suo indubitabile carisma, su un Francesco Meli capace di donare a Cavaradossi una luminosa, toccante tensione espressiva e sullo Scarpia di frastagliata negatività di Luca Salsi.

Livermore adotta sì i luoghi tradizionali di *Tosca* ma solo per destrutturarli (i continui sollevamenti e rotazioni delle varie architetture), così da simulare lo sguardo di una cinepresa: dal piano-sequenza iniziale alla finale caduta *en ralenti* della protagonista. Ne viene un taglio che, nel coniugare teatro e cinema, non solo è lontanissimo dalle varie restituzioni filmiche di

Tosca, ma finisce col potenziare quella componente visionaria che è tratto connaturato all'opera in musica, oltreché alla poetica del regista.



FOTOGRAFIE DI BRESCIA e AMISANO

1. DG 1985: Hildegard Behrens (Tosca), Plácido Domingo (Cavaradossi), Cornell MacNeil (Scarpia), James Courtney (Angelotti), Orchestra e Coro del Metropolitan, direzione Giuseppe Sinopoli, regia Franco Zeffirelli. Volendo proseguire, ricordo almeno l'ottimo cast (Catherine Malfitano, Plácido Domingo e Ruggero Raimondi) per il film di Giuseppe Patroni Griffi diretto da Zubin Metha (1992) e la splendida coppia Fiorenza Cedolins-Marcelo Álvarez, diretta da Daniel Oren all'Arena di Verona, col fascinioso impianto scenico Hugo de Ana (ARTHAUS 2006).
2. Rispettivamente EMI 2011: Angela Gheorghiu (Tosca), Jonas Kaufmann (Cavaradossi), Bryn Terfel (Scarpia), Lukas Jakobski (Angelotti), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direzione Antonio Pappano, regia Jonathan Kent e C-Major 2018: Anja Harteros (Tosca), Aleksandrs Antonenko (Cavaradossi), Ludovic Tézier (Scarpia), Andrea Mastroni (Angelotti), Staatskapelle Dresden, Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor, direzione Christian Thielemann, regia Michael Sturminger.
3. Disponibile in rete: Angel Blue (Tosca), Joseph Calleja (Cavaradossi), Alexey Markov. Orchestra e Coro dell'Opéra de Lyon diretti ottimamente da Daniele Rustioni.
4. Si tratta dell'allestimento firmato da Margherita Walmann nel 1958 che l'Opera di Vienna continua a riproporre: nel 2020 con Anna Netrebko, Yusif Eyvazov e Wolfgang Koch, direzione Bertrand de Billy.
5. Rispettivamente: UNITEL 2023: Kristine Opolais (Tosca), Jonathan Tetelman (Cavaradossi), Gabor Bretz (Scarpia), Ivan Zinoviev (Angelotti), ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Arnold Schoenberg Chor, direzione Marc Albrecht, regia Martin Kušej e EUROARTS 2017: Kristine Opolais (Tosca), Marcelo Álvarez (Cavaradossi), Marco Vratogna (Scarpia), Alexander Tsymbalyuk (Angelotti), Berliner Philharmoniker, direzione Simon Rattle, regia Philipp Himmelmann. Trasmessa nel 2017 nelle sale cinematografiche,
6. La produzione del Metropolitan firmata da McVicar è disponibile in rete nella versione del 2022, con la coppia Roberto Alagna-Alexandra Kurzac, direzione di Yannik Nézet-Séguin.
7. DECCA 2007: Catherine Malfitano (Tosca), Richard Margison (Cavaradossi), Bryn Terfel (Scarpia), Mario Luperi (Angelotti), Royal Concertgebouw Orchestra, direzione Riccardo Chailly, regia Nikolaus Lehnhoff.
8. DECCA 2009: Emily Magee (Tosca), Jonas Kaufmann (Cavaradossi), Thomas Hampson (Scarpia), Valeriy Murga (Angelotti), Orchestra e Coro della Opernhaus di Zurigo, direzione Paolo Carignani, regia Robert Carsen.
9. Disponibile in rete, con Svetlana Aksenova, Daniel Johansson, Claudio Sgura, direzione di Karl-Heinz Steffens.
10. Naxos 2023: Malin Byström (Tosca), Joshua Guerrero (Cavaradossi), Gevorg Hakobyan (Scarpia), Martijn Sanders (Angelotti), Netherlands Philharmonic Orchestra, Chorus of Dutch National Opera, direzione Lorenzo Viotti, regia Barrie Kosky.
11. C Major 2019: Anna Netrebko (Tosca), Francesco Meli (Cavaradossi), Luca Salsi (Scarpia), Carlo Cigni (Angelotti), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione Luciano Chailly, regia Davide Livermore.

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
Anastasiia 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 Valdetaro
Zamboni	Riccardo Flores Brykowitz	Aloisia Morra	Ginevra Valdetaro
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	Anastasiia 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 Hencriettrah Pule	
Andrea Coccia	Clemens Kégl	Carolina Quagliata	
Matteo Colacelli	Fanny Kihlgren	Stefano Raisonì	
Diana Colangelo	Kateryna Kushchiienko	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

