



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[blueenergy.online](https://www.blueenergy.online)



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



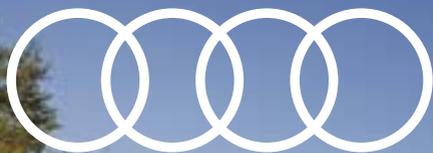
Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



A6 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.



Nuova Audi A6 Avant

Preziosa sportività.

Il design dell'Avant termica più aerodinamica di sempre unisce eleganza sportiva e un'efficienza senza precedenti. **Nuova Audi A6 Avant** proietta la performance in una nuova dimensione con tecnologie all'avanguardia, come lo **sterzo integrale dinamico** e le **sospensioni pneumatiche adattive**, offrendo un'esperienza di guida emozionante e confortevole. E con le raffinate personalizzazioni del **programma Audi exclusive**, potrai affrontare ogni viaggio da protagonista.

Scopri-la nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

Gamma Audi A6 Avant (inclusa gamma Audi A6 Avant e-hybrid). Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 2,2 - 7,8. Emissioni CO₂ (g/km) ciclo combinato (WLTP): 51 - 177. Gamma A6 Avant e-hybrid. Autonomia elettrica ciclo di prova combinato (Km): 90 - 104. Consumo elettrico (kWh/100 km) ciclo combinato (WLTP): 15,2 - 16,2. I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiaguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it



FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.venezianaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



IL NOSTRO BRINDISI ALL'OPERA

Belcanto di Bellussi è anche quest'anno il **Prosecco Superiore DOCG** ufficiale del **Teatro La Fenice**. Un connubio che rinnova il dialogo tra eccellenza enologica e grande musica. In ogni calice, la stessa passione per la bellezza e l'eleganza che da sempre uniscono Bellussi e La Fenice.



shop online at
BELLUSSI.COM





WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des Carmélites

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025

trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00

CRISTINA FOSSALUZZA

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00

FRANCESCO ROCCA

Dialogues des Carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00

FABIO SARTORELLI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI



FONDAZIONE DI VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO VENEZIA ROVIGO



GENERALI



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE VENEZIA

BLUENERGY



FREUNDECKREIS DES TEATRO LA FENICE



Societa' Venezia Foundation



MAVIVE VENEZIA

ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zafferano



pwc

Marsilio



FONDAZIONE ENZO HUBER

PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT VENEZIA 1854



COLLABORAZIONI



VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi
Agnese Lunardelli
Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

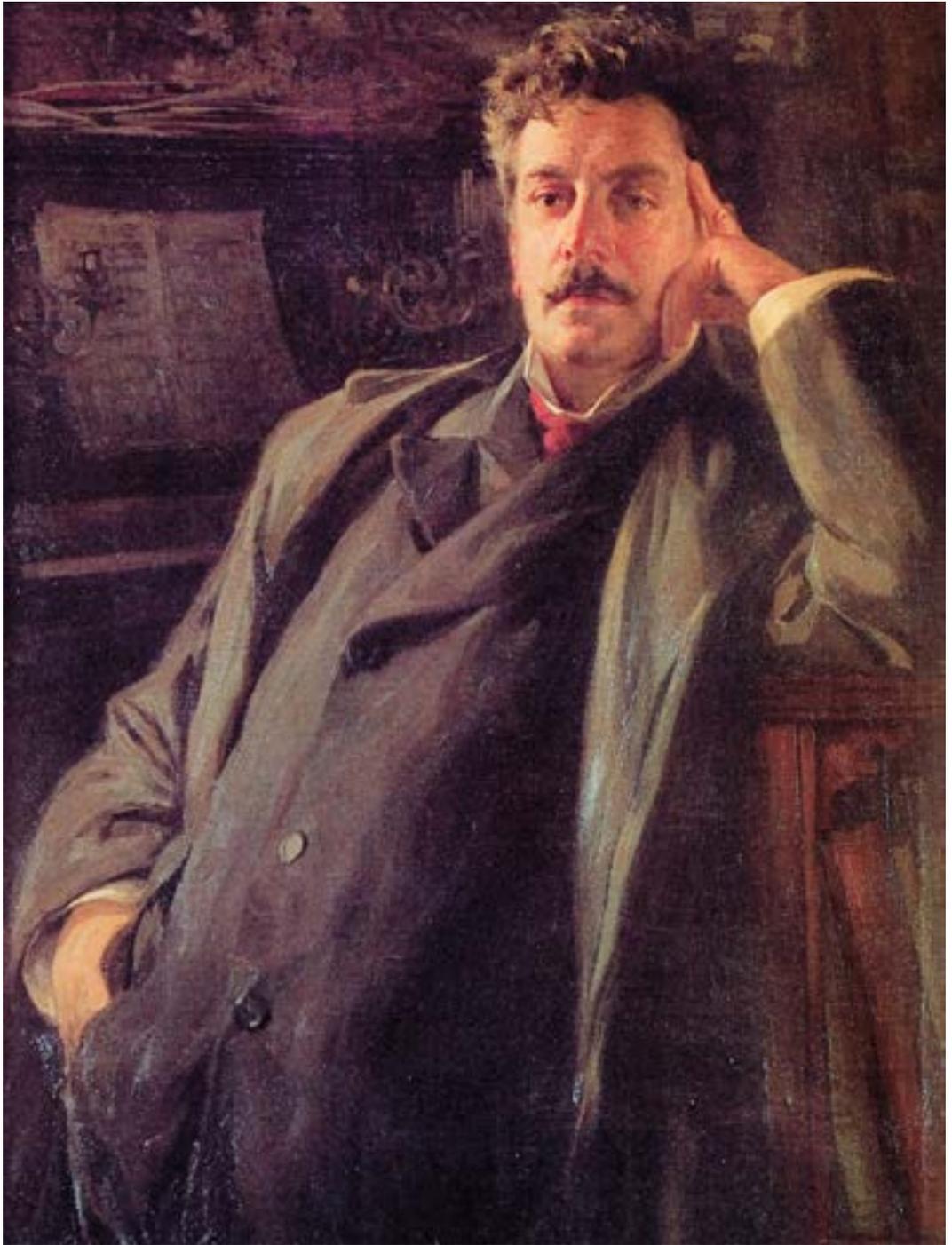
COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Luigi De Servi (1863-1945), *Giacomo Puccini* (1903). Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

TOSCA

Teatro La Fenice

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00 turno A
domenica 31 agosto 2025 ore 17.00 turno B
martedì 2 settembre 2025 ore 19.00 turno D
giovedì 4 settembre 2025 ore 19.00 turno E
domenica 7 settembre 2025 ore 17.00 turno C

main partner
INTESA  SANPAOLO

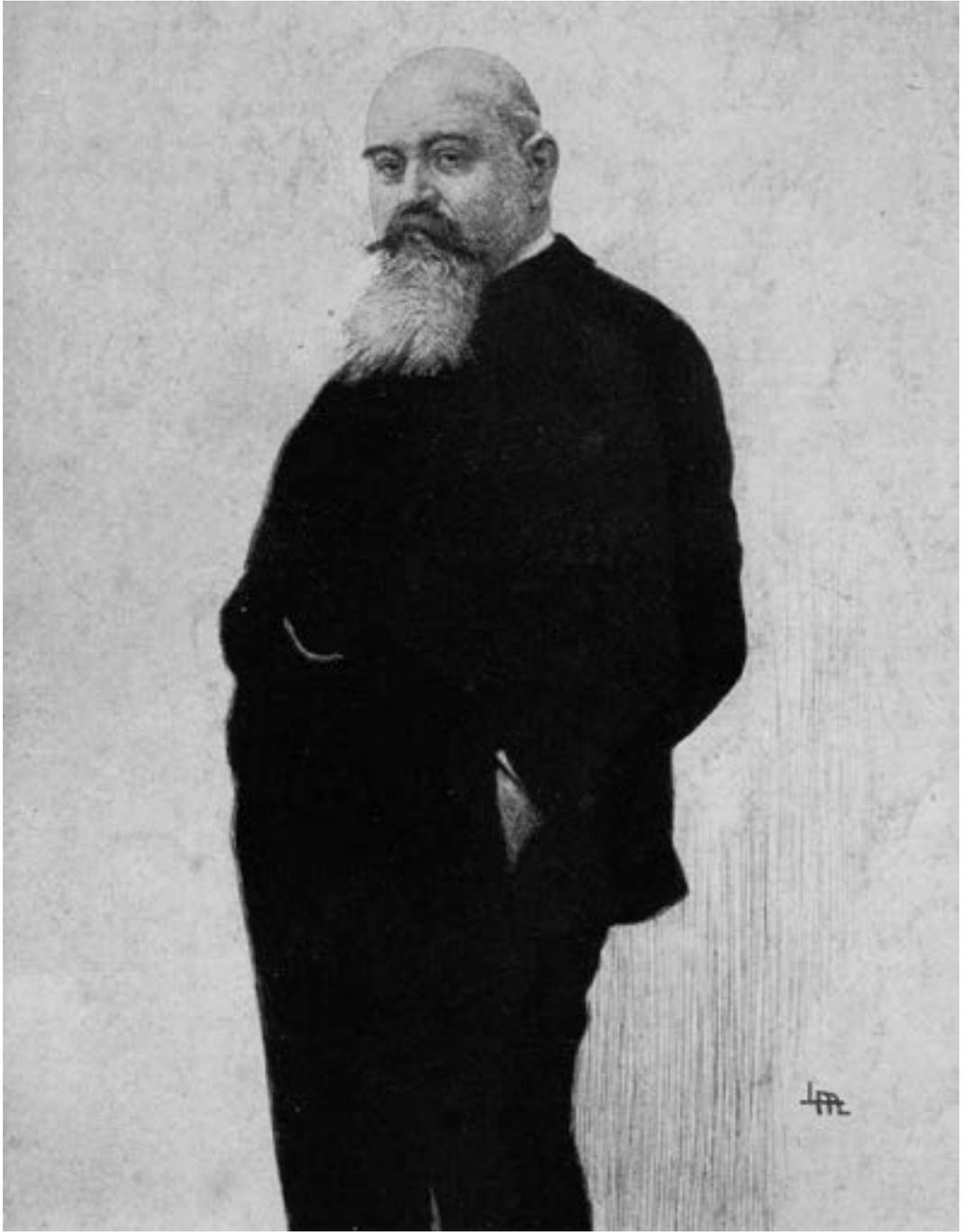


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Giacomo Puccini con Luigi Illica (c. 1900). Foto Magini. Collezione privata. Giornalista, commediografo e librettista, Illica (1857-1919) scrisse per Puccini (insieme con Giacosa) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*; collaborò inoltre alla definizione del libretto di *Manon Lescaut*.

| | |
|--|-----|
| La locandina | 19 |
| <i>Tosca</i> in breve | 21 |
| <i>Tosca</i> in short | 23 |
| Argomento | 25 |
| Synopsis | 28 |
| Argument | 31 |
| Handlung | 34 |
| Il libretto | 37 |
| Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in <i>Tosca</i> di <i>Andrea Chegai</i> | 69 |
| Joan Anton Rechi: «Una storia universale sulla libertà» a cura di <i>Leonardo Mello</i> | 85 |
| Joan Anton Rechi: “A universal story about freedom” | 89 |
| Daniele Rustioni: «Puccini? Una tempesta di emozioni, da condividere con il pubblico» a cura di <i>Maria Rosaria Corchia</i> | 93 |
| Daniele Rustioni: “Puccini? A storm of emotions, to share with the audience” | 98 |
| <i>Tosca</i> alla Fenice a cura di <i>Franco Rossi</i> | 103 |
| CURIOSITÀ | |
| <i>Tosca</i> , una vicenda universale | 116 |
| Biografie | 117 |
| DINTORNI | |
| <i>Pensare la sanità. Terapie per la sanità malata</i> , un libro su criticità e sfide del nostro Sistema Sanitario Nazionale | 123 |
| Autunno di danza in Fenice e al Malibran con <i>Cenerentola</i> , <i>España</i> e <i>#Hashtag Déclíc</i> | 125 |



Giuseppe Giacosa in un disegno di Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Giacosa (1847-1906) scrisse per Puccini (insieme con Illica) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*.

TOSCA

melodramma in tre atti

libretto di **Giuseppe Giacosa e Luigi Illica**

dal dramma La Tosca di Victorien Sardou

musica di **Giacomo Puccini**

prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Costanzi, 14 gennaio 1900

personaggi e interpreti

| | |
|--------------------------|---|
| <i>Floria Tosca</i> | Chiara Isotton |
| <i>Mario Cavaradossi</i> | Riccardo Massi |
| <i>Il barone Scarpia</i> | Roberto Frontali |
| <i>Cesare Angelotti</i> | Mattia Denti |
| <i>Il sagrestano</i> | Matteo Peirone |
| <i>Spoletta</i> | Cristiano Olivieri |
| <i>Sciarrone</i> | Matteo Ferrara |
| <i>Un carceriere</i> | Emanuele Pedrini (29/8, 2, 4/9) Carlo Agostini (31/8, 7/9) |
| <i>Un pastore</i> | solista del Coro dei Piccoli Cantori Veneziani |

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Joan Anton Rechi

scene Gabriel Insignares

costumi Giuseppe Palella

light designer Andrea Benetello

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Piero Mastronardi; assistente ai costumi Elisa Cobello; primo maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Roberta Paroletti; primo maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro di palcoscenico Alberto Boischio; maestro alle luci Laura Colonello; scene Surfaces (TV); attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Farani sartoria teatrale, Atelier Teatro La Fenice; calzature Atelier Teatro La Fenice, Pompei (Roma); trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Tosca in breve

Steso dai fidati Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, il libretto di *Tosca* fu tratto dall'omonima *pièce* del drammaturgo francese Victorien Sardou, rappresentata a Parigi nel 1887, che Puccini ebbe l'occasione di veder recitata da Sarah Bernhardt a Milano e Torino nel 1889. Già in quell'anno il compositore aveva espresso il proprio interesse per il soggetto, sul quale tuttavia anche Alberto Franchetti avrebbe in seguito appuntato le proprie attenzioni, prendendo contatto con Sardou. Pare che all'incontro fra quest'ultimo, Franchetti e Illica, avvenuto nell'autunno 1894, fosse presente l'anziano Giuseppe Verdi, il quale si esprime in termini entusiastici sul soggetto e il monologo d'addio del protagonista. Ciononostante, Franchetti non si mostrò mai del tutto convinto della musicabilità della *pièce* e d'altra parte Ricordi (che deteneva la prelazione per trasportarla come opera in Italia) avrebbe preferito affidarla a Puccini. È quanto infine accadde, non senza qualche problema: fu così che Puccini poté lavorare a *Tosca* tra l'estate 1895 e l'ottobre 1899, fino all'esordio del 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma. Da allora la vicenda d'amore e morte intrecciata al contesto politico tardosettecentesco della restaurazione papale ha letteralmente dilagato, spopolando sui palcoscenici italiani e internazionali. Sbalorditiva, e nel contempo eloquente, è la cifra di quarantatré nuovi allestimenti, registrati in tutta Europa nei due anni successivi alla prima rappresentazione.

Rispetto al pubblico favore, che ancor oggi fa di *Tosca* uno dei titoli più amati dell'opera lirica, non altrettanto positiva e concorde sarebbe stata invece la reazione dei critici, molti dei quali ne avrebbero considerato con sospetto il carattere di dramma 'a forti tinte', intessuto di azioni e passioni estreme come amore e gelosia, gioia e prostrazione, commozione e cinismo, tenerezza idilliaca e truce violenza. In verità, l'accusa che tuttora più spesso si sente muovere a *Tosca* – vale a dire essere costantemente esposta al rischio di un *kitsch* grand-guignolesco – è parziale: essa verte solo intorno a taluni aspetti della vicenda e non tiene conto che, oggi come ieri, essa presenta contenuti non propriamente banali o scontati come, ad esempio, l'equivalenza tra fede bigotta e ipocrisia, potere politico e corruzione.

Muovendo inoltre dall'ovvio assunto che un'opera è non solo un libretto, ma anche una partitura, bisognerebbe saper riconoscere la dirompente energia drammatica posseduta dalla partitura di *Tosca*. Qui, l'obiettivo di una capillare aderenza all'azione appare assolutamente centrato e la creatività di Puccini – alla ricerca, dopo l'intimismo della *Bohème*, di nuovi soggetti e situazioni drammatiche – poté conseguire nuovi traguardi nel coniugare



Gabriel Insignares, *rendering* per *Tosca* al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, costumi di Giuseppe Palella.

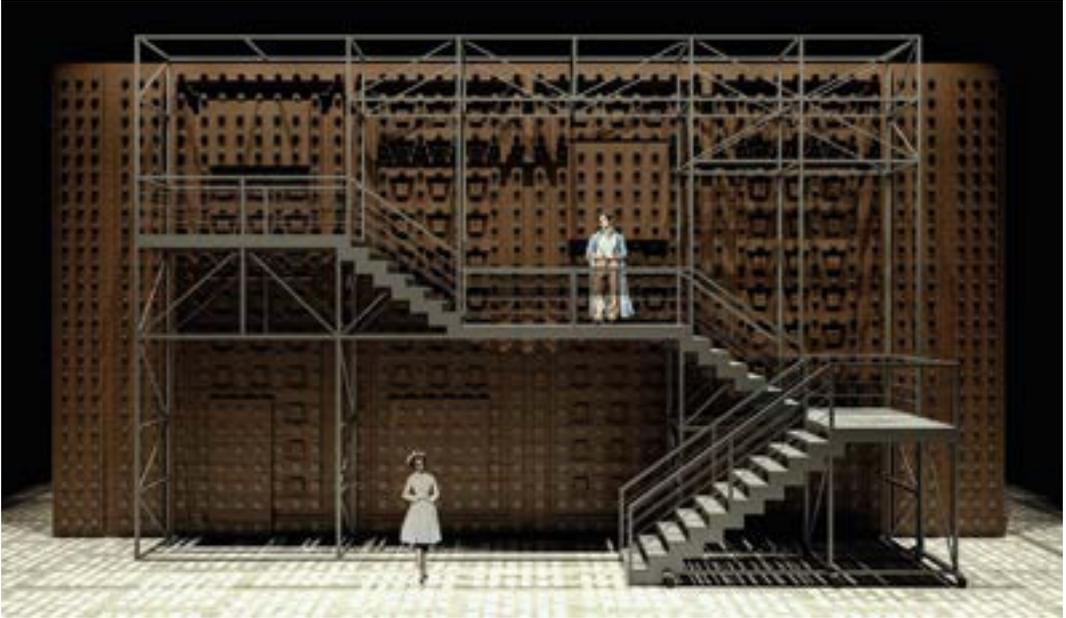
suggerzioni desunte dall'opera verista a un'interpretazione del soggetto storico in chiave realistica. Sul piano musicale, ciò dischiuse possibilità d'invenzione inedite, che spaziano dal recupero della modalità alla sperimentazione di regimi stilistici radicalmente alternativi a quelli tradizionali, di norma associati dalla storiografia a nomi quali Schönberg, Stravinskij e Debussy. Proprio l'intensa ammirazione provata per *Tosca* da autori come Arnold Schönberg e Alban Berg dovrebbe indurre alla riflessione e spingere a considerare *Tosca* in una prospettiva diversa: quella che, già venticinque anni or sono, additava Fedele d'Amico: «*Salome, Elektra, Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto».

Tosca in short

A three-act melodrama to a libretto by Luigi Illica and Giuseppe Giacosa, the libretto of *Tosca* is based on the homonymous pièce by the French playwright Victorien Sardou, performed in Paris in 1887, which Puccini had the opportunity to see performed by Sarah Bernhardt in Milan and Turin in 1889. In that same year the composer had expressed his interest in the subject, one which, however, would later also attract the attention of Alberto Franchetti, who went on to get in touch with Sardou. It appears that at the meeting between the latter, Franchetti and Illica, which took place in the autumn of 1894, the elderly Giuseppe Verdi was present, and the latter was enthusiastic about the subject and the protagonist's farewell monologue. Nevertheless, Franchetti was never entirely convinced of the musicality of the *pièce* and on the other hand Ricordi (who would have preferred it to be performed as an opera in Italy) would have rather given it to Puccini. This was finally the case, albeit not without some problems and this was how Puccini was able to work on *Tosca* between the summer of 1895 and October 1899, until its première on 14 January 1900 at the Teatro Costanzi in Rome. From that moment on, the story of love and death intertwined with the late-eighteenth-century political context of the papal restoration spread literally like wildfire, becoming all the rage on Italian and international stages. The fact that there were no less than forty-three new productions throughout Europe in the two years following its première says it all.

Compared to its positive reception with the public, which still today makes *Tosca* one of the most popular titles of opera, the reaction of the critics was not so positive and unanimous; many of them were suspicious of a drama 'with strong colours', interwoven with extreme actions and passions such as love and jealousy, joy and prostration, emotion and cynicism, idyllic tenderness and grim violence. In fact, the accusation that is still most often directed at *Tosca* – that is, being constantly exposed to the risk of Grand Guignolesque *kitsch* – is partial: it only focuses on certain aspects of the plot and does not take into account that, today as yesterday, it presents content that is not really trivial or to be taken for granted such as, for example, the equivalence between bigoted faith and hypocrisy, political power and corruption.

Furthermore, taking into consideration the obvious assumption that an opera is not only a libretto, but also a score, one should know how to recognise the devastating dramatic energy in the score of *Tosca*. Here, the objective of the rigorous adherence to the action was



Gabriel Insignares, *rendering* per *Tosca* al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, costumi di Giuseppe Palella.

absolutely fundamental and Puccini's creativity – after the intimacy of *Bohème*, in search of new subjects and dramatic situations – managed to achieve new goals by combining suggestions derived from the verist opera with a realistic interpretation of the historical subject. Musically speaking, this opened up unprecedented possibilities for invention that ranged from the recovery of modality to the experimentation of stylistic regimes that differed radically from traditional ones, which historiography usually associated with names such as Schönberg, Stravinsky, and Debussy. It is the intense admiration that authors such as Arnold Schönberg and Alban Berg felt for *Tosca* that should lead us to reflect and encourage us to consider *Tosca* in a different perspective: one that Fedele d'Amico Friend observed twenty-five years earlier: “*Salome, Elektra, Wozzeck*: sooner or later, one must find the courage to put *Tosca* on the list; chronologically it would be first.”

Argomento

ATTO PRIMO

Nella chiesa di Santa Maria della Valle in Roma un uomo si aggira furtivamente: è Angelotti, protagonista della fallita Repubblica romana. Arrestato dalle autorità pontificie, e appena fuggito dalle carceri di Castel Sant'Angelo, entra nella cappella degli Attavanti e vi si rinchiede timoroso: un rumore lo avverte dell'avvicinarsi del sagrestano, che giunge in quel momento.

Al rintocco dell'*Angelus* compare anche Mario Cavaradossi, noto per le sue idee libertarie e filo-francesi e perciò sgradito al sagrestano, che non manca di protestare quando identifica il volto della Maddalena del quadro cui il pittore lavora con quello di una signora che negli ultimi tempi si era spesso accostata all'altare in preghiera. E la bellezza del volto ricorda all'artista la propria donna, pur tanto diversa nell'aspetto.

All'uscita del sagrestano riappare Angelotti, che riconosce nel pittore l'amico e lo mette al corrente della sua fuga: la sorella, marchesa Attavanti, ha nascosto la chiave della cappella del suo casato e alcune vesti femminili. Cavaradossi, riconosciuta in lei l'involontaria modella del suo quadro, promette al fuggiasco tutto il suo aiuto ma, in quel momento, bussa alla porta della chiesa Floria Tosca, amante del pittore e cantante di fama. In pochi istanti Angelotti si nasconde nella cappella.

La gelosia della donna è evidente fin dai primi momenti, ma i suoi sospetti si fanno brucianti quando scopre il ritratto dell'Attavanti. Convinta dell'assurdità dei suoi pensieri dalle insistenze di Cavaradossi, lo mette al corrente del suo programma per la serata: prima dovrà esibirsi in teatro, successivamente però potranno raggiungere insieme la villa fuori Roma del pittore, dove trascorrere la notte.

Floria è uscita da poco quando tuona il cannone di Castel Sant'Angelo: la fuga è stata scoperta. Cavaradossi e Angelotti si precipitano verso la villa dove non mancheranno nascondigli. Ma giunge la notizia della sconfitta di Napoleone e il sagrestano la comunica a tutti i chierici e ai cantori che improvvisano un girotondo, prontamente stroncato dall'arrivo della polizia.

L'inquisitore è il barone Scarpia, reazionario, bigotto e libertino. I sospetti cadono subito su Cavaradossi che, con la sua assenza ingiustificata, avvalorava l'ipotesi di una sua partecipazione alla trama, e il rientro di Tosca, ritornata per avvertire l'amante di un



Giuseppe Palella, figurini di Tosca (atto primo e secondo) per l'opera omonima di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares.

impegno improvviso per la serata, suscita in Scarpia una nuova idea: ella, ingelosita per l'assenza di Mario e per la presenza di un ventaglio sull'impalcatura, si recherà subito al suo nascondiglio per impedire il presunto tradimento, guidando così gli sgherri alla caccia del fuggiasco. E nella chiesa che si sta affollando per il *Te Deum*, Scarpia rivela il suo progetto: possedere Floria e trucidarne l'amante.

ATTO SECONDO

È sera. In una delle sale di Palazzo Farnese Scarpia sta attendendo notizie di Angelotti; la cena è già sul tavolo, ma l'attenzione del barone è attratta dalla musica che penetra dalle finestre aperte: ai festeggiamenti per la presunta

vittoria su Napoleone manca solo Tosca, primadonna della serata.

Entrano gli sbirri con Cavaradossi, che urta subito la suscettibilità dell'inquisitore con un atteggiamento deciso e sprezzante, opponendo a ripetute e insistenti domande sul nascondiglio di Angelotti un provocante silenzio. In questo frangente compare Tosca avvertita da un biglietto di Scarpia. Sentendo gli urli di dolore dell'amato sottoposto a tortura, Tosca, nella speranza di vederlo libero, rivela il nascondiglio di Angelotti. Ma l'indignazione di Mario per questo cedimento e la gioia per la notizia della vittoria di Napoleone sulle truppe di Melas, inducono Scarpia a pronunciare la sentenza di morte.

A Tosca non resta altro che tentare di indurre alla pietà l'aguzzino: cerca prima di corromperlo, ma poi deve cedere al baratto del suo stesso corpo con la vita dell'amato. La grazia sarà però accordata nascostamente: una finta fucilazione, ad armi caricate a salve, precederà la libertà dei due amanti. La passione di Scarpia ora esplose, ma il suo slancio è fermato dalle pugnalate di Tosca, che salva così il suo onore e si vendica. Poi, raccolto il sal-

vacondotto dalle mani dell'aguzzino e poste due candele e un crocefisso accanto al cadavere, la cantante esce per raggiungere Mario.

ATTO TERZO

Sullo spiazzo di Castel Sant'Angelo Cavaradossi ripensa con passione erotica ai momenti trascorsi con l'amata; è l'alba e il momento dell'esecuzione si avvicina. In cambio di un anello egli ottiene dal carceriere l'occorrente per scrivere un'ultima volta all'amata; ma è Floria stessa che gli compare dinanzi e che lo mette al corrente dell'intrigo e lo istruisce per la fucilazione: dovrà cadere con naturalezza, come se fosse colpito davvero.

Giunge finalmente il plotone di esecuzione: i fucili non sono affatto caricati a salve, così, pur cadavere, il barone beffa le speranze dei due amanti. Solo pochi momenti e l'assassinio di Scarpia è scoperto: a Tosca resta solo la possibilità di togliersi la vita gettandosi dalle mura di Castel Sant'Angelo.

Synopsis

ACT ONE

Inside the Church of S. Maria della Valle in Rome a man furtively approaches the gates closing-off the Chapel of the Attavanti. It is Angelotti, a leading figure in the failed *Repubblica romana*. He was arrested by the papal authorities and confined to the prisons of Castel S. Angelo, from where he has just escaped.

After some hesitation, Angelotti enters the chapel and in fear shuts himself in. A noise warns him that the sexton is approaching, who comes in at that moment. When the bells toll for the *Angelus*, Mario Cavaradossi also appears. He is a painter, well-known for his anarchic and pro-French ideas. The sexton does not find Cavaradossi pleasant and fiercely protests when he recognized the face of Mary Magdalen in the painting as being the face of a lady who recently has often knelt at the altar in prayer. The beauty of the face Cavaradossi has painted reminds the artist of his own love even though she is so different in every way.

When the sexton goes out, Angelotti looks over the gates again and recognizes his friend, and in a few words tells him of his escape. His sister, the Marchesa of Attavanti has hidden the key of her family's chapel and also a few women's clothes in the holy water fount. Cavaradossi recognizing her as the involuntary model for his painting, promises the fugitive all his help, but at that moment Floria Tosca, the painter's lover, and a famous singer, knocks at the door. Hastily Angelotti hides in the chapel.

From the very beginning, the woman's jealousy is obvious from the way she is continuously suspicious of her lover's lack of attention and his haste to take leave of her. Her suspicions however increase when she discovers the portrait of the Marchesa of Attavanti, whom she knows very well. Convinced by Cavaradossi that her fears are completely unfounded, she tells him of her plans for the evening. First she must give a performance at the theatre, but later however they can go together to a villa outside Rome where they can spend the night.

Only a short time after Tosca goes out, the thundering of the cannon of Castel S. Angelo can be heard: the escape has been discovered. Cavaradossi and Angelotti start out for Tosca's villa where there will certainly be some suitable hiding-places.

But this is not all: news has come of Napoleon's defeat and the sexton, in the painter's absence, tells the members of the clergy and the choristers in the church and they



Giuseppe Palella, figurini di Mario Cavaradossi (atto primo e secondo) per *Tosca* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares.

there in the increasingly crowded church for the *Te Deum* that Scarpia plots some new traitor. He will possess Floria and kill her lover, Cavaradossi.

ACT TWO

It is evening. In one of the rooms of the Palazzo Farnese, Scarpia is waiting for news of Angelotti. His dinner is already on the table, but the Baron's attention is attracted by the music coming through the open windows. Only Tosca, the prima donna of the evening, is missing from the festivities for Napoleon's presumptive victory.

At this point Tosca appears, informed by a note from Scarpia. Indeed it has been decided to resort to torture in order to discover the secret. Hearing her lover's cries of pain because of the torture, Tosca succumbs in the hope that he will be set free and reveals Angelotti's hiding-place. However, Mario's indignation at Tosca's decision, and his joy at the

begin dancing round in a circle but are abruptly interrupted by the arrival of the police.

The inquisitor is Baron Scarpia, who has made himself hateful not only for his reactionary ideas but also for his dissolute behaviour. His suspicions immediately fall upon Cavaradossi who, by his unjustified absence, increases Scarpia's suspicions that he has taken part in the plot. Also Tosca's return, to tell her lover of a sudden engagement for the evening, suddenly gives Scarpia a new idea. Tosca, who is jealous of Mario's absence and having discovered a fan left on the artist's scaffolding, goes directly to the hiding-place to prevent the suspected infidelity, thus guiding the police in their hunt for the fugitive. It is

news, which has come at that moment, of Napoleon having defeated Melas's troops, induce Scarpia to sentence Cavaradossi to death.

Cavaradossi is taken away and Tosca has no choice but to implore the tyrant to have mercy on him. She first attempts to bribe him with money, but then is forced to sell her body in exchange for her lover's life.

Pardon will however be granted secretly. They will pretend to shoot him using unloaded arms, and then the two lovers will be free. Now Scarpia's passion is enflamed, but his advances are impeded by Tosca – stabbing him repeatedly, thus revenging her honour, with a knife which was lying on the supper table.

Then the singer, taking the safe-conduct document and placing two candles and a crucifix beside the corpse, exits to attend Mario.

ACT THREE

In the square of Castel S. Angelo, Cavaradossi is thinking with erotic passion over the times he has spent with this beloved. It is dawn and the moment of the execution is approaching. By bribing him with a ring, he obtains some writing materials from the gaoler so that even though it is the last time he can communicate with the woman he loves. But Tosca suddenly appears before him and in a passionate reunion tells him of the intrigue and instructs him what to do during the execution. He must fall naturally as if he had really been shot.

At last the firing squad arrives and carries out the execution. The terrifying noise of the guns does not warn the singer that the execution has actually been done, not with unloaded arms. In this way, although the Baron is dead, he has tricked the lovers. A few moments later it is discovered that Scarpia has been killed. Tosca has only one choice, to take her own life and she throws herself from the walls of Castel S. Angelo.

Argument

PREMIER ACTE

Dans l'église de Santa Maria della Valle à Rome un homme rôde furtivement: c'est Angelotti, le protagoniste de la République Romaine. Après l'échec des premières actions révolutionnaires, il a été arrêté par les autorités pontificales et enfermé dans les prisons du Château Saint-Ange, d'où il vient de s'enfuir.

Après quelques instants d'incertitude, Angelotti pénètre dans la chapelle Attavanti et il s'y enferme, empreint de crainte: un bruit l'avertit de l'arrivée du sacristain, qui entre à ce moment précis.

Au moment où sonne l'*Angelus* apparaît aussi Mario Cavaradossi, peintre connu pour ses idées libertaires et francophiles, qui ne suscite pas de sympathie au sacristain, qui ne laisse pas de protester vivement lorsqu'il identifie le visage de la Madeleine du tableau à celui d'une femme qui, les derniers temps, avait souvent prié près de l'autel. Et la beauté du visage peint rappelle à l'artiste la femme qu'il aime, même si elle en diffère fortement par son aspect.

Le sacristain sort et Angelotti reparait à la grille où il reconnaît, dans le peintre, son ami qu'il informe en quelques mots de son évasion: sa soeur, la marquise Attavanti, a caché, près du bénitier, la clef de la chapelle de famille et quelques vêtements de femme. Cavaradossi, qui voit en elle le modèle involontaire de son tableau, promet toute son aide au fugitif mais, à ce moment précis, frappe à la porte de l'église Floria Tosca, chanteuse de grand renom et maîtresse du peintre. Angelotti se cache rapidement dans la chapelle.

La jalousie de la femme est perceptible dès le début et elle transparait dans ses soupçons qui n'ont de cesse devant la distraction de son bien-aimé et sa hâte de la congédier. Les soupçons se feront ensuite brûlants, lorsqu'elle découvrira le portrait de l'Attavanti, qu'elle connaît bien. Cavaradossi réussit cependant à la persuader de l'absurdité de ses pensées et elle le met alors au courant de son programme pour la soirée: elle devra tout d'abord se produire au théâtre, mais ils pourront ensuite se rendre ensemble dans une villa à l'extérieur de Rome, où ils passeront la nuit. Tosca est à peine sortie lorsque retentit le canon du Château Saint-Ange: l'évasion a été découverte. Cavaradossi et Angelotti prennent le chemin de la villa de Tosca qui ne manque pas, certes, de cachettes.

Mais il parvient d'autres nouvelles: on apprend la défaite de Napoléon et le sacristain, en l'absence du peintre, en informe tous les clercs et les chantres qui improvisent une



Giuseppe Palella, figurini di Scarpia (atto primo e secondo) per *Tosca* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares.

ronde que l'arrivée de la police vient promptement interrompre.

L'enquêteur est le baron Scarpia, qui s'est rendu odieux non seulement par ses idées réactionnaires mais aussi par son comportement libertin et bigot. Les soupçons tombent aussitôt sur Cavaradossi dont l'absence injustifiée confirme l'hypothèse de sa participation au complot et le retour de Tosca, revenue pour prévenir son amant d'un contretemps soudain pour la soirée, suscite à Scarpia une nouvelle idée: emplie de jalousie du fait de l'absence de Mario et de la présence d'un éventail sur l'échafaudage, elle se dirigera aussitôt vers la cachette de ce dernier pour empêcher la trahison dont elle le soupçonne, mettant ainsi les sbires sur la piste du fugitif.

Et dans l'église qui se remplit pour le *Te Deum*, Scarpia conçoit une nouvelle trahison: posséder Tosca et en tuer l'amant Cavaradossi.

DEUXIÈME ACTE

C'est le soir. Dans une des salles du Palais Farnese Scarpia attend des nouvelles de Angelotti; le dîner est déjà servi, mais l'attention du baron est attirée par la musique qui parvient des fenêtres ouvertes: à la célébration de la victoire présumée sur Napoléon, il ne manque que Tosca, prima donna de la soirée.

Les sbires reviennent, menant Cavaradossi qui provoque tout de suite la colère de Scarpia par son attitude résolue et méprisante et par le silence provocateur qu'il oppose aux questions répétées et insistantes de l'inquisiteur à propos de la cachette d'Angelotti. Tosca

paraît, appelée par un billet de Scarpia. Entendant les cris de douleur de son bien-aimé mis à la torture, elle cède et, dans l'espoir de le voir libre, révèle la cachette d'Angelotti. Mais l'indignation de Mario devant cet aveu, et sa joie lorsqu'il apprend, sur ces entrefaites, la revanche de Napoléon sur les troupes de Mélas, incitent Scarpia à prononcer l'arrêt de mort.

On emporte Cavaradossi et il ne reste plus, à Tosca, qu'à tenter d'éveiller la pitié du bourreau: elle essaie, tout d'abord, de le corrompre par l'argent, mais elle doit se résoudre à lui céder en échange de la vie de l'être aimé.

La grâce lui sera toutefois accordée en cachette: une fusillade avec des armes chargées à blanc préludera à la liberté des amants. La passion de Scarpia explose alors dans toute sa fureur, mais son élan se brise sous les coups de poignard réitérés de la main de Tosca, qui venge ainsi son honneur au moyen d'une lame trouvée sur la table. Puis, après avoir pris son sauf-conduit des mains du bourreau et posé deux bougies et un crucifix auprès du mort, elle sort pour chercher Mario.

TROISIÈME ACTE

Sur le terre-plein du Château Saint-Ange, Cavaradossi repense avec passion aux moments qu'il a passés auprès de sa bien-aimée; c'est l'aube et le moment de l'exécution approche. Le geôlier lui concède, contre une bague, tout le nécessaire pour écrire, ne serait-ce qu'une dernière fois, à la femme qu'il aime; mais c'est Tosca elle-même qui paraît devant lui et qui, au cours d'une rencontre passionnée, le met au courant de l'intrigue et lui donne les instructions pour la fusillade: il devra tomber avec le plus grand naturel, comme s'il avait été réellement touché. Le peloton d'exécution arrive enfin et accomplit la sentence: malgré la terrifiante décharge des fusils, la cantatrice ne devine pas que l'exécution a eu lieu réellement, car les fusils n'étaient pas chargés à blanc. Ainsi, même mort, le baron se raille de l'espoir des deux amants. Peu de temps s'écoule avant qu'on ne découvre le meurtre de Scarpia: il ne lui reste plus qu'à s'ôter la vie en se précipitant du haut des remparts du Château Saint-Ange.

Handlung

ERSTER AKT

In der Kirche Santa Maria della Valle in Rom nähert sich ein Mann verstohlen dem Gitter vor der Kapelle der Attavanti: es ist Angelotti, eine der Hauptfiguren der republikanischen Bewegung die seit einiger Zeit in der römischen Mittelschicht auf großes Interesse stößt, der, nach dem Scheitern der ersten revolutionären Unruhen von den päpstlichen Behörden verhaftet, und in den Kerker der Engelsburg gebracht wurde, von wo er gerade geflohen ist. Nach kurzem, ängstlichem Zögern begibt sich Angelotti in die Kapelle, in die bald darauf, in der Hand Pinsel, Farben und Lappen, auch der Mesner eintritt.

Während des Angelusgeläuts erscheint Mario Cavaradossi, ein für seine freiheitlichen und profranzösischen Ideen bekannter Maler.

Der Mesner, dem Cavaradossi nicht sympathisch ist, obwohl die Arbeit des Künstlers seine Bewunderung hervorruft, protestiert lebhaft als er entdeckt, daß das Antlitz der Magdalena auf dem Bild Züge einer Dame trägt, die häufig am Altar betete. Im Künstler ruft die Schönheit des dargestellten Antlitzes die Erinnerung an seine Geliebte wach.

Als der Sakristan gegangen ist, nähert sich Angelotti dem Maler, in dem er den Freund und Gefährten wiedererkennt. In wenigen Worten berichtet er ihm über seine Flucht. Seine Schwester, die Gräfin Attavanti, hat in der Nähe des Weihwasserbeckens den Schlüssel der Attavantischen Kapelle und Frauenkleider versteckt. Cavaradossi, der in ihr das nicht beabsichtigte Modell seines Bildes wiedererkannt hat, verspricht dem Flihenden Hilfe. Im gleichen Augenblick klopft Floria Tosca, Geliebte des Malers und bekannte Sängerin, an die Tür der Kirche. Angelotti versteckt sich erneut in der Kapelle.

Die Eifersucht Toscas ist offensichtlich und wird durch die Zerstreutheit des Geliebten und die Eile mit der er sich von ihr verabschieden will, bestärkt. Stärker noch wird der Verdacht, als die das Bild der Attavanti, die ihr wohl bekannt ist, entdeckt. Von Cavaradossi überzeugt, daß ihre Gedanken absurd und unbegründet sind, unterrichtet sie ihn über ihr Abendprogramm: zuerst wird sie im Theater auftreten müssen, danach jedoch könnten sie zusammen in eine Villa außerhalb Roms fahren um dort die Nacht zu verbringen.

Tosca ist gerade fortgegangen, als ein Kanonenschuß von der Engelsburg ankündigt, daß die Flucht entdeckt wurde. Cavaradossi und Angelotti machen sich auf den Weg



Giuseppe Palella, figurino di Cesare Angelotti per *Tosca* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares.

zur Villa Toscas, wo es an Verstecken sicher nicht fehlen wird.

Der Mesner, erfreut über die soeben erhaltene Nachricht, daß Napoleon geschlagen wurde, teilt sie den Kapellsängern und Ministranten mit, die einen Freudentanz improvisieren, der aber von der Polizei unterbrochen wird.

Der Polizeichef, Baron Scarpia, ist nicht nur aufgrund seiner reaktionären Ideen, sondern auch wegen seines zügellosen Benehmens verhaßt. Infolge seiner unbegründeten Abwesenheit, fällt der Verdacht an der Intrige teilgenommen zu haben gleich auf Cavaradossi. Die Rückkehr Toscas, gekommen um den Geliebten über eine unvorhergesehene abendliche Verpflichtung zu informieren, läßt in Scarpia die Idee aufkommen ihre Eifersucht zu schüren: Tosca, erregt über die Abwesenheit Marios und seinen auf dem Gerüst gefundenen Fächer, wird sich sofort in sein Versteck begeben um ihn dort mit der Nebenbühlerin zu überraschen; auf diese Weise wird sie den Häschern den Weg zum Flihenden zeigen.

In der Kirche, die sich zur Feier des Hochamts langsam füllt, ersinnt Scarpia einen neuen Betrug: er wird das Leben und die Freiheit Cavaradossis gegen die Liebe Toscas aushandeln.

ZWEITER AKT

Es ist Abend. Im Palazzo Farnese wartet Scarpia auf Nachrichten über Angelotti. Das Nacht Mahl ist schon gerichtet, aber die Aufmerksamkeit des Barons richtet sich auf die Musik die durch die geöffneten Fenster hereindringt, denn an den Festlichkeiten aus Anlaß des Sieges über Napoleon fehlt nur Tosca, Primadonna des Abends.

Die Häscher treten mit Cavaradossi ein, dessen Anwesenheit den Polizeichef gleich verärgert, da er auf die wiederholten Fragen nach dem Versteck Angelottis, mit einem entschiedenen Schweigen antwortet.

Tosca, durch Scarpia über die Gefahr benachrichtigt in der sich Mario befindet – man hat beschossen ihn zu foltern um ihm das Geheimnis zu entlocken – erscheint nach Beendigung ihres Gesangs. Als sie die Schmerzensschreie des Geliebten hört, verrät sie, in der Hoffnung ihn zu befreien, das Versteck Angelottis.

Der Unwille Marios über die Preisgabe des Geheimnisses, seine Freude über die soeben erhaltene Nachricht des Sieges Napoleons gegen die Truppen Mélas, veranlassen Scarpia sein Todesurteil auszusprechen. Cavaradossi wird abgeführt; Tosca bleibt kein anderer Weg als den Peiniger um Gnade zu bitten. Sie versucht ihn mit Geld zu bestechen, aber dann muß sie in den Tauschhandeln ihr Körper gegen das Leben des Geliebten einwilligen. Scarpia erklärt ihr, daß die Freiheit der Liebenden geheimzuhalten sei, eine Scheinhinrichtung mit blind geladenen Gewehren müsse ihr vorausgehen. Heftig zeigt sich nun das nach Toscas Besitz trachtende Sinnen Scarpias. Aber während er auf sie zueilt ersticht sie ihn, um sich für ihre verlorene Ehre an ihm zu rächen, mit einem auf dem Tisch gefundenem Messer.

Nachdem die Sängerin den Geleitbrief an sich genommen und zwei Kerzenleuchter und ein Kruzifix neben den Toten gestellt hat, begibt sie sich zum Ort der Hinrichtung.

DRITTER AKT

Auf der Engelsburg. Cavaradossi denkt an die mit der Geliebten verbrachten Momente zurück. Der Morgen graut und der Augenblick der Hinrichtung nähert sich. Gegen einen Ring erhält er vom Schließer das nötige Schreibmaterial, um sich zum letztenmal der von ihm geliebten Frau anvertrauen zu können. Aber Tosca selbst nähert sich, berichtet ihm von der Intrige und ermahnt ihn bei der Scheinerschießung recht natürlich zu fallen, so als wenn er wirklich getroffen worden wäre.

Das Exekutionskommando tritt an. Das Feuern der Gewehre läßt die Sängerin die Wirklichkeit der Hinrichtung nicht ahnen. Auch tot, mißachtet der Baron sein Versprechen und die Hoffnungen der beiden Geliebten. Inzwischen ist die Ermordung Scarpias entdeckt worden. Tosca bleibt nur der Tod. Sie stürzt sich von den Mauern der Engelsburg in die Tiefe.

Tosca

melodramma in tre atti

libretto di Victorien Sardou, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
musica di Giacomo Puccini

Personaggi

Floria Tosca, celebre cantante soprano
Mario Cavaradossi, pittore tenore
Il barone Scarpia, capo della polizia baritono
Cesare Angelotti basso
Il sagrestano baritono
Spoletta, agente di polizia tenore
Sciarrone, gendarme basso
Un carceriere basso
Un pastore voce bianca

*Un cardinale, – Il giudice del fisco. Roberti, esecutore di giustizia – Uno scrivano. Un ufficiale – Un sergente.
Soldati, birri, dame, nobili, borghesi, popolo, ecc.
Roma: giugno 1800.*

La presente versione del libretto di Victorien Sardou, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa riprende l'edizione curata da Michele Girardi e pubblicata in *Tosca*, «La Fenice prima dell'opera», Venezia 2008. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti in partitura sono segnalate in nota.

ATTO PRIMO

La Chiesa di Sant'Andrea alla Valle. A destra, la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da tela. Attrezzi vari da pittore. Un paniere.

SCENA PRIMA

ANGELOTTI

(vestito da prigioniero, lacero, sfatto, tremante dalla paura, entra ansante, quasi correndo, dalla porta laterale. Dà una rapida occhiata intorno)

Ah!... Finalmente!... Nel terror mio stolto
vedea ceffi di birro in ogni volto.

(Torna a guardare attentamente intorno a sé con più calma a riconoscere il luogo. Dà un sospiro di sollievo vedendo la colonna colla pila dell'acqua santa e la Madonna)

La pila... la colonna...
«A piè della Madonna»
mi scrisse mia sorella...

(Vi si avvicina, cerca ai piedi della Madonna e ne ritira, con un soffocato grido di gioia, una chiave)

Ecco la chiave!... Ed ecco la Cappella!...

Addita la Cappella Attavanti; con gran precauzione introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata, penetra nella Cappella, richiude... e scompare.

SCENA SECONDA

SAGRESTANO

(entra dal fondo tenendo fra le mani un mazzo di pennelli e parlando ad alta voce come se rivolgesse la parola a qualcuno)

E frega e¹ lava!... Ogni pennello è sozzo
peggio che i² collarin d'uno scagnozzo.
Signor pittore... Tò!...

(Guarda verso l'impalcato dove sta il quadro, e vedendolo deserto, esclama sorpreso:)

Nessuno! Avrei giurato
che fosse ritornato
il cavalier Cavaradossi.

(Depone i pennelli, sale sull'impalcato, guarda dentro il paniere, e dice:)

No,

sbaglio. Il paniere è intatto.

(Suona l'«Angelus». Il sagrestano si inginocchia e prega sommessamente:)

«Angelus Domini nuntiavit Mariae,
et concepit de Spiritu Sancto.
Ecce ancilla Domini,
fiat mihi secundum verbum tuum.
Et Verbum caro factum est,
et habitavit in nobis».

SCENA TERZA

CAVARADOSSI

(dalla porta laterale, vedendo il sagrestano in ginocchio)

Che fai?

SAGRESTANO

(alzandosi)

Recito l'«Angelus».

(Cavaradossi sale sull'impalcato e scopre il quadro. È una Maria Maddalena a grandi occhi azzurri con una gran pioggia di capelli dorati. Il pittore vi sta dinanzi muto attentamente osservando. Il sagrestano volgendosi verso Cavaradossi e per dirigergli la parola vede il quadro scoperto e dà in un grido di meraviglia)

O sante

ampolle! Il suo ritratto!...

CAVARADOSSI

Di chi?

SAGRESTANO

Di quell'ignota

che i di passati a pregar qui venìa...
tutta devota – e pia.

E accenna verso la Madonna dalla quale Angelotti trasse la chiave.

CAVARADOSSI

(sorridendo)

È vero. E tanto ell'era
infervorata nella sua preghiera
ch'io ne pinsi, non visto, il bel sembiante.

SAGRESTANO

(Fuori, Satana, fuori!)

CAVARADOSSI

Dammi i colori!

(Il sagrestano eseguisce. Cavaradossi dipinge con rapidità e si sofferma spesso a riguardare: il sagrestano va e viene, portando una catinella entro la quale continua a lavare i pennelli. A un tratto Cavaradossi si rista di dipingere; leva di tasca un medaglione contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)

Recondita armonia

di bellezze diverse!... È bruna Floria,

l'ardente amante mia...

e te,³ nobile fior, cinge la gloriadell'ampie³ chiome bionde!

Tu azzurro hai l'occhio e Tosca ha l'occhio nero!

L'arte nel suo mistero

le diverse bellezze insieme confonde:

ma nel ritrar costei,

il mio solo pensier, *Tosca, tu sei!*⁴

SAGRESTANO

(fra sé brontolando)

(Scherza coi fanti e lascia stare i santi.

Queste diverse gonne

che fanno concorrenza alle madonne

mandan tanfo d'inferno.

Ma con quei cani – di volterriani

nemici del santissimo governo

non c'è da metter voce!...

Facciam piuttosto il segno della croce.)

(A Cavaradossi)

Vado, Eccellenza?

CAVARADOSSI

Fa il tuo piacere!

Ritorna a dipingere.

SAGRESTANO

*(indicando il cesto)*Pieno è il panier...
Fa penitenza?

CAVARADOSSI

Fame non ho.

SAGRESTANO

(con ironia, stropicciandosi le mani)

Oh!... Mi rincresce!...

(Non può trattenere un gesto di gioia e uno sguardo di avidità verso il cesto che prende ponendolo un po' in disparte)

Badi, quand'esce

chiuda.

CAVARADOSSI

Va!...

SAGRESTANO

Vo!

S'allontana per il fondo. Cavaradossi, volgendo le spalle alla Cappella, lavora. Angelotti, credendo deserta la chiesa, appare dietro la cancellata e introduce la chiave per aprire.

SCENA QUARTA

CAVARADOSSI

(al cigolio della serratura si volta)

Gente là dentro!!...

Al movimento fatto da Cavaradossi, Angelotti, atterrito, si arresta come per rifugiarsi ancora nella Cappella, ma, alzati gli occhi, un grido di gioia, che egli soffoca tosto timoroso, erompe dal suo petto. Egli ha riconosciuto il pittore e gli stende le braccia come ad un aiuto insperato.

ANGELOTTI

Voi? Cavaradossi!

Vi manda Iddio!

CAVARADOSSI

Ma...

ANGELOTTI

(va fin sotto l'impalcato)

Non mi ravvisate?

Il carcere m'ha dunque assai mutato!

CAVARADOSSI

Il carcere?...

(Cavaradossi guarda fiso il volto di Angelotti e finalmente lo ravvisa. Depone rapido tavolozza e pennelli, scende dall'impalcato verso Angelotti, guardandosi cauto intorno)

Angelotti!

ANGELOTTI

Appunto.

CAVARADOSSI

Il console
della spenta repubblica romana!

Corre a chiudere la porta a destra.

ANGELOTTI

Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo!...

CAVARADOSSI

Disponete di me!

VOCE DI TOSCA

Mario!

Alla voce di Tosca, Cavaradossi fa un rapido cenno ad Angelotti di tacere.

CAVARADOSSI

Celatevi!

È una donna... gelosa. Un breve istante
e la rimando.

VOCE DI TOSCA

Mario!

CAVARADOSSI

(verso la porta di dove viene la voce di Tosca)

Eccomi!

ANGELOTTI

(colto da un accesso di debolezza si appoggia all'impalcato)

Sono

stremo di forze, più non reggo...

CAVARADOSSI

(rapidissimo, sale sull'impalcato, ne discende col paniere e incoraggiando Angelotti, lo spinge verso la Cappella)

In questo
panier v'è cibo e vino!

ANGELOTTI

Grazie!

CAVARADOSSI

Presto!

Angelotti entra nella Cappella.

SCENA QUINTA

VOCE DI TOSCA

(chiamando ripetutamente, stizzita)

Mario!

CAVARADOSSI

(apre)

Son qui!

TOSCA

(entra con una specie di violenza, allontana bruscamente Mario che vuole abbracciarla e guarda sospettosa intorno a sé)

Perché chiuso?

CAVARADOSSI

il sagrestano...

Lo vuole

TOSCA

A chi parlavi?

CAVARADOSSI

A te!

TOSCA

Altre parole bisbigliavi. Ov'è?...

CAVARADOSSI

Chi?

TOSCA

Colei!... Quella donna!...

Ho udito i lesti
passi ed un fruscio di vesti...

CAVARADOSSI

Sogni!

TOSCA

Lo neghi?

CAVARADOSSI

Lo nego e t'amo!

Per baciarla.

TOSCA

(con dolce rimprovero)

Oh! Innanzi alla Madonna...

Lascia pria ch'io l'infiori e che la preghi...⁵*(Si avvicina alla Madonna, dispone con arte, intorno ad essa, i fiori che ha portato con sé, si inginocchia e prega con molta devozione, poi s'alza. A Cavaradossi, che si è avviato per riprendere il lavoro:)*Ora stammi a sentir – stassera canto, ma è spettacolo breve. – Tu m'aspetti sull'uscio della scena e alla villa ne andiam⁶ soli e soletti.

CAVARADOSSI

(che fu sempre soprapensieri)

Stassera?!

TOSCA

È luna piena

e il notturno effluvio floreale
inebria il cor. Non sei contento?

CAVARADOSSI

(ancora un po' distratto e peritoso)

Tanto!

TOSCA

(colpita da quell'accento)

Tornalo a dir!

CAVARADOSSI

Tanto!

TOSCA

Lo dici male:

(Va a sedere sulla gradinata presso a Cavaradossi)

Non la sospiri la nostra casetta

che tutta ascosa nel verde ci aspetta?
Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,
pien d'amore e di mister?

Oh, al tuo fianco sentire

per le silenziose
stellate ombre, salire
le voci delle cose!...Dai boschi e dai roveti,
dall'arse erbe, dall'imodei franti sepolcreti
odorosi di timo,

la notte escon bisbigli

di minuscoli amori
e perfidi consigli
che ammoliscono i cuori.

Fiorite, o campi immensi, palpitate

aure marine, nel lunare albor,
piovete voluttà, volte stellate!Arde a Tosca nel sangue il⁷ folle amor!

CAVARADOSSI

(vinto, ma vigilante)

Mi avvinci nei tuoi lacci!...

*Si, verrò, mia sirena⁸**(Guarda verso la parte d'onde uscì Angelotti)*

Ma or lasciami al lavoro.

TOSCA

Mi discacci?

CAVARADOSSI

Urge l'opra, lo sai!

TOSCA

Vado!

(Alza gli occhi e vede il quadro)

Chi è quella

donna bionda lassù?

CAVARADOSSI

La Maddalena.

Ti piace?

TOSCA

È troppo bella!

CAVARADOSSI

(ridendo ed inchinandosi)

Prezioso elogio!

TOSCA

(sospettosa)

Ridi?

Quegli occhi cilestrini io già li vidi...

CAVARADOSSI

(con indifferenza)

Ce n'è tanti pel mondo!...

TOSCA

(cercando di ricordare)

Aspetta... Aspetta...

È l'Attavanti!...

CAVARADOSSI

(ridendo)

Brava!...

TOSCA

(cieca di gelosia)

La vedi? Ti ama? Tu l'ami? Quei passi,
 quel bisbiglio... Qui stava
 pur ora! Ah, la civetta!
 A me!

CAVARADOSSI

(serio)

La vidi ieri, ma fu puro
 caso. A pregar qui venne...⁹ e la ritrassi
 non visto.⁹

TOSCA

Giura!

CAVARADOSSI

(serio)

Giuro!

TOSCA

(sempre con gli occhi rivolti al quadro)

Come mi guarda
 fiso!

CAVARADOSSI

*(la spinge dolcemente a scendere dalla gradinata. Essa
 discende all'indietro tenendo alto le sue mani in quelle
 di Cavaradossi. Tosca scendendo ha sempre la faccia
 verso il quadro cui Mario dà le spalle)*

Vien via!

TOSCA

Di me beffarda,
 ride.

Sono scesi.

CAVARADOSSI

Follia!

La tiene presso di sé fissandola in viso.

TOSCA

*(insistente)*Ah, quegli occhi!... *Quegli occhi!*...

CAVARADOSSI

Quale occhio al mondo mai può star di paro
al limpido e¹⁰ ardente occhio tuo nero?
In quale mai dell'anima il mistero
si rivelò più subito e più chiaro?
 È ¹¹ questo il desiato, è questo il caro
 occhio ove¹¹ l'esser mio s'affisa intero.
 Occhio all'amor soave, all'ira fiero,
 qual altro al mondo *ti può star di paro?*¹²

TOSCA

(rapita, appoggiando la testa alla spalla di Cavaradossi)

Oh, come la sai bene
 l'arte di farti amare!
(Sempre insistendo nella sua idea)
 Ma... falle gli occhi neri!...

CAVARADOSSI

Mia gelosa!

TOSCA

Sì, lo sento... ti tormento
 senza posa.

CAVARADOSSI

Mia gelosa!

TOSCA

Certa sono – del perdono
 se tu guardi al mio dolor!

CAVARADOSSI

¹³Ogni cosa in te mi piace;¹³
l'ira audace
e lo spasimo d'amor!

TOSCA

Dilla ancora
la parola – che consola...
dilla ancora!

CAVARADOSSI

Sì, mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: «Floria, t'amo!»
*Se la dolce anima*¹⁴ acquieta,
¹⁵«T'amo!» sempre¹⁵ ti dirò!

TOSCA

(sciogliendosi, paurosa d'esser vinta)
Dio! Quante peccata!
M'hai tutta spettinata!

CAVARADOSSI

Or va, lasciami!

TOSCA

Tu fino a stassera
stai lì, fermo al lavoro. E mi prometti
che sia caso o fortuna,
sia treccia bionda o bruna,
a pregar non verrà, donna nessuna!

CAVARADOSSI

Lo giuro, amore!... – Va!

TOSCA

Quanto mi affretti!

CAVARADOSSI

(con dolce rimprovero, vedendo rispuntare la gelosia)
Ancora?

TOSCA

(cadendo nelle sue braccia e porgendogli la guancia)
No, perdona!...

CAVARADOSSI

(sorridendo)
Davanti alla Madonna?

TOSCA

¹⁶È tanto buona!¹⁶

Un bacio e Tosca esce correndo.

SCENA SESTA

Appena uscita Tosca, Cavaradossi sta ascoltandone i passi allontanarsi, poi con precauzione socchiude l'uscio e guarda fuori. Visto tutto tranquillo, corre alla Cappella. Angelotti appare subito dietro la cancellata.

CAVARADOSSI

(aprendo la cancellata ad Angelotti, che naturalmente ha dovuto udire il dialogo precedente)
È buona la mia Tosca, ma credente
al confessor nulla tiene celato,
ond'io mi tacqui. È cosa più prudente.

ANGELOTTI

Siam soli?

CAVARADOSSI

Sì. Qual è il vostro disegno?...

ANGELOTTI

A norma degli eventi, uscir di Stato
o star celato in Roma... Mia sorella...

CAVARADOSSI

L'Attavanti?

ANGELOTTI

Sì... ascose un muliebre
abbigliamento là sotto l'altare...
Vesti, velo, ventaglio... Appena imbruni
indosserò quei panni...

CAVARADOSSI

Ora comprendo!

Quel fare circospetto
e il pregante fervore
in giovin donna e bella
m'avean messo in sospetto
di qualche occulto amor!
Era amor di sorella!

ANGELOTTI

Tutto ella ha osato
onde sottrarmi a Scarpia, scellerato!

CAVARADOSSI

Scarpia?! Bigotto satiro che affina
colle devote pratiche la foia
libertina – e strumento
al lascivo talento
fa il confessore e il boia!
¹⁷Vi salverò, *ne andasse della vita!*¹⁷
Ma indugiar fino a notte è mal sicuro...

ANGELOTTI

Temo del sole!...

CAVARADOSSI

(indicando)

La Cappella mette
ad un orto mal chiuso – indi un canneto
mena lungi pei campi a una mia villa.

ANGELOTTI

Mi è nota...

CAVARADOSSI

Ecco la chiave – innanzi sera
io vi raggiungo; portate con voi
le vesti femminili.

ANGELOTTI

(raccoglie in fascio le vestimenta sotto l'altare)

Ch'io le indossi?

CAVARADOSSI

Per or non monta, il sentiero è deserto...

ANGELOTTI

(per uscire)

Addio!

CAVARADOSSI

(accorrendo verso Angelotti)

Se urgesse il periglio, correte
al pozzo del giardin. L'acqua è nel fondo,
ma a mezzo della canna *(e sporgon pietre
ad agevol discesa)* un picciol varco
guida ad un antro oscuro,
rifugio impenetrabile e sicuro!

Un colpo di cannone; i due si guardano agitatissimi.

ANGELOTTI

Il cannon del castello!...

Fu scoperta

la fuga! Or Scarpia i suoi sbirri sguinzaglia!

ANGELOTTI

Addio!

CAVARADOSSI

(con subita risoluzione)

Con voi verrò! Staremo all'erta!

ANGELOTTI

Odo qualcun!

CAVARADOSSI

(con entusiasmo)

Se ci assalgon, battaglia!

Escono rapidamente dalla Cappella.

SCENA SETTIMA

SAGRESTANO

(entra correndo, tutto scalmanato, gridando:)

Sommo giubilo, Eccellenza!...

*(Guarda verso l'impalcato e rimane sorpreso di non
trovarvi neppure questa volta il pittore)*

Non c'è più! Ne son dolente!...

Chi contrista un miscredente
si guadagna un'indulgenza!

*(Accorrono da ogni parte chierici, confratelli, allievi e
cantori della Cappella. Tutti costoro entrano tumultuosamente)*

Tutta qui la cantoria!

Presto !...

*Altri allievi entrano in ritardo e alla fine si radunano
tutti.*

ALLIEVI

(colla massima confusione)

Dove?

SAGRESTANO

In sagrestia.

Spinge alcuni chierici.

ALCUNI ALLIEVI

Ma che avvenne?

SAGRESTANO

No! sapete?

Bonaparte... scellerato...

Bonaparte...

ALTRI ALLIEVI

Ebben? Che fu?

SAGRESTANO

Fu spennato, sfracellato,
è piombato a Belzebù!

ALLIEVI, CANTORI, ECC.

Chi lo dice?

– È sogno!

– È fola!

SAGRESTANO

È veridica parola;
or ne giunse la notizia!
E questa sera
gran fiaccolata
veglia di gala a Palazzo Farnese,
ed un'apposita
nuova cantata
con Floria Tosca!...
E nelle chiese
inni al Signore!
Presto a vestirvi,
non più clamore!

TUTTI

(ridendo e gridando gioiosamente)
Doppio soldo... «Te Deum»... «Gloria»!
Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!

SCENA OTTAVA

Le loro grida e le loro risa sono al colmo, allorché una voce ironica tronca bruscamente quella gazzarra vol-

gare di canti e risa. È Scarpia: dietro a lui Spoletta e alcuni birri.

SCARPIA

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

SAGRESTANO

(balbettando impaurito)
Eccellenza! il gran giubilo...

SCARPIA

Apprestate

per il «Te Deum».

(Tutti s'allontanano mogi: anche il sagrestano fa per cavarsela, ma Scarpia bruscamente lo trattiene)

Tu resta!

SAGRESTANO

(impaurito)

Non mi muovo!

SCARPIA

(a Spoletta)

E tu va, fruga ogni angolo, raccogli ogni traccia!

SPOLETTA

Sta bene!

Fa cenno a due sbirri di seguirlo.

SCARPIA

(ad altri birri)

Occhio alle porte,

ma senza dar sospetti!

(Al sagrestano)

Ora a te! Pesa

le tue risposte. Un prigionier di Stato
*pur or fuggito di*¹⁸ Castel Sant'Angelo...

S'è rifugiato qui.

SAGRESTANO

Misericordia!

SCARPIA

Forse c'è ancora. Dov'è la Cappella
degli Attavanti?

SAGRESTANO

Eccola.

(Va al cancello e lo vede socchiuso)

Aperta! Arcangeli!

E... un'altra chiave!

SCARPIA

Buon indizio... Entriamo.

(Entrano nella Cappella, poi ritornano: Scarpia, assai contrariato, ha fra le mani un ventaglio chiuso che agita nervosamente)

Tardi! Fu grave sbaglio

quel colpo di cannone! Il mariolo

spiccato ha il volo, ma lasciò una preda...

preziosa: un ventaglio.

Qual complice il misfatto

preparò?

(Resta pensieroso, poi guarda attentamente il ventaglio; ad un tratto egli vi scorge uno stemma)

La marchesa

Attavanti!... Il suo stemma!...

(Guarda intorno, scrutando ogni angolo della chiesa: i suoi occhi si arrestano sull'impalcato, sugli arnesi del pittore, sul quadro... e il noto viso dell'Attavanti gli appare riprodotto nel volto della santa)

Il suo ritratto!

(Al sagrestano)

Chi fe' quelle pitture?

SAGRESTANO

Il cavaliere

Cavaradossi...

SCARPIA

Lui!

Uno degli sbirri che seguì Scarpia, torna dalla Cappella portando il paniere che Cavaradossi diede ad Angelotti.

SAGRESTANO

(vedendolo)

Numi! Il paniere!

SCARPIA

(seguitando le sue riflessioni)

Lui! L'amante di Tosca! Un uom sospetto!

Un volterrian!

SAGRESTANO

(che andò a guardare il paniere)

Vuoto? Vuoto!

SCARPIA

Che hai detto?

(Vede il birro col paniere)

Che fu?...

SAGRESTANO

(prendendo il paniere)

Si ritrovò nella Cappella

questo panier.

SCARPIA

Tu lo conosci?

SAGRESTANO

Certo!

(È esitante e pauroso)

È il cesto del pittor... ma... nondimeno...

SCARPIA

Sputa quello che sai.

SAGRESTANO

Io lo lasciai ripieno

di cibo prelibato...

Il pranzo del pittore!...

SCARPIA

(attento, inquirente per scoprir terreno)

Avrà pranzato!

SAGRESTANO

Nella Cappella? Non ne avea la chiave

né contava pranzar... disse egli stesso.

Ond'io l'avea già messo...

*qual mia spoglia al riparo.**Mostra dove aveva riposto il paniere e ve lo lascia.*

SCARPIA

(Tutto è chiaro...

La provvista – del sacrista

d'Angelotti fu la preda!)

(Scorgendo Tosca che entra frettolosa)

Tosca? Che non mi veda.

(Ripara dietro la colonna dov'è la pila dell'acqua benedetta)

(Per ridurre un geloso allo sbaraglio
Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)

SCENA NONA

TOSCA

(corre al palco sicura di trovare Cavaradossi e sorpresa di non vederlo)

Mario?! Mario?!

SAGRESTANO

(che si trova ai piedi dell'impalcato)

Il pittore

Cavaradossi?

Chi sa dove sia?

l'eretico e con chi?

Sgattaiolò, svani

per sua stregoneria.

E se la svigna.

TOSCA

Ingannata? No!... no!...

Tradirmi egli non può!

SCARPIA

(ha girato la colonna e si presenta a Tosca, sorpresa del suo subito apparire. Intinge le dita nella pila e le offre l'acqua benedetta; fuori suonano le campane che invitano alla chiesa)

Tosca divina

la mano mia la vostra aspetta – piccola manina,

non per galanteria

ma per offrirvi l'acqua benedetta.

TOSCA

(tocca le dita di Scarpia e si fa il segno della croce)

Grazie, signor!

Poco a poco entrano in chiesa e vanno nella navata principale, popolani, borghesi, ciociare, trasteverine, soldati, pecorari, ciociari, mendicanti ecc.; poi un cardinale, col Capitolo si reca all'altare maggiore; la folla rivolta verso l'altare maggiore, si accalca nella navata principale.

SCARPIA

Un nobile
esempio è il vostro – al cielo
piena di santo zelo
attingete dell'arte il magistero
che la fede ravviva!

TOSCA

(distratta e pensosa)

Bontà vostra.

SCARPIA

Le pie donne son rare...

Voi calcate la scena...

(Con intenzione)

ma¹⁹ in chiesa ci venite per pregare.

TOSCA

(sorpresa)

Che intendete?...

SCARPIA

E non fate

come certe sfrontate che han di Maddalena

(indica il ritratto)

viso e costumi... e vi trescan d'amore!

TOSCA

(scatta pronta)

Che? D'amore? Le prove!

SCARPIA

(mostra il ventaglio)

È arnese di pittore

questo?

TOSCA

(lo afferra)

Un ventaglio? Dove

stava?

SCARPIA

Là su quel palco. Qualcun venne
certo a sturbar gli amanti
ed essa nel fuggir perdé le penne!...

TOSCA

(esaminando il ventaglio)

La corona! Lo stemma! È l'Attavanti!

Ab! Presago sospetto!

SCARPIA

(Ho sortito l'effetto!)

TOSCA

(con grande sentimento, trattenendo a stento le lagrime, dimentica del luogo e di Scarpia)

Ed io venivo a lui tutta dogliosa
per dirgli: invan stassera,
ai sospirosi amanti il ciel s'infosca...
l'innamorata Tosca
dei regali tripudì è prigioniera!...

SCARPIA

(Già il veleno l'ha rosa!)

(Mellifluo a Tosca)

O che v'offende,
dolce signora?...
Una ribelle
lagrima scende
sovra le belle
guancie e le irrorà;
dolce signora,
che mai v'accorà?

TOSCA

Nulla!

SCARPIA

(insinuante)

Io darei la vita
per asciugar quel pianto.

TOSCA

(non ascoltandolo)

Io qui mi struggo e intanto
d'altra in braccio *ei* le mie smanie deride!

SCARPIA

(Morde il veleno!)

TOSCA

(sempre più crucciosa)

Dove son? Potessi
coglierli, i traditori! Oh qual sospetto!
Ai doppi amori
è la villa ricetta!
(Con immenso dolore)

Oh mio bel nido insozzato di fango!

(Con pronta risoluzione)

Vi piomberò inattesa!

(Rivolta al quadro, minacciosa)

Tu non l'avrai stassera. Giuro!

SCARPIA

(scandalizzato, quasi rimproverandola)

In chiesa!

TOSCA

Dio mi perdona... Egli vede ch'io piango!

Parte in grande agitazione Scarpia l'accompagna, fingendo di rassicurarla. Appena uscita Tosca, Scarpia ritorna presso la colonna e fa un cenno.

SCARPIA

(a Spoletta che sbuca di dietro la colonna)

²⁰Tre birri...²⁰ Presto – seguila
dovunque vada... non visto... e provvedi!

SPOLETTA

*Basta.*²¹ Il convegno?

SCARPIA

A Palazzo Farnese!

(Spoletta parte rapidamente con tre birri)

Va, Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia!...

Egli ti segue e ti sospinge. È Scarpia

che scioglie a volo il falco
della tua gelosia. Quanta promessa
nel tuo pronto sospetto!

Esce il corteggio che accompagna il Cardinale al l'altare maggiore: i soldati svizzeri fanno far largo alla folla, che si dispone su due ali. Scarpia s'inchina e prega al passaggio del Cardinale. Il Cardinale benedice la folla che reverente s'inchina.

CAPITOLO E FOLLA

«Adjutorum nostrum in nomine Domini.

Qui fecit oelum et terram.

Sit nomen Domini benedictum.

Et hoc nunc et usquem in saeculum.»

SCARPIA

A doppia mira

tendo il voler, né il capo del ribelle
 è la più preziosa. Ah di quegli occhi
 vittoriosi veder la fiamma
 illanguidir *nello*²² spasmo d'amore!
*La doppia preda avrò. L'uno al caestro,
 l'altra fra le mie braccia... me ne affida
 l'invincibil desio...*

FOLLA

«Te Deum laudamus:
 Te Dominum confitemur!
 Te aeternum Patrem
 omnis terra veneratur!»

SCARPIA

(il canto sacro dal fondo della chiesa lo scuote, come svegliandolo da un sogno. Si rimette, fa il segno della croce guardandosi intorno, e dice:)
 Tosca, mi fai dimenticare Iddio!

S'inginocchia e prega devotamente.

ATTO SECONDO

La camera di Scarpia al piano superiore del Palazzo Farnese. Tavola imbandita. Un'ampia finestra verso il cortile del Palazzo. È notte.

SCENA PRIMA

SCARPIA

(è seduto alla tavola e vi cena. Interrompe a tratti la cena per riflettere. Guarda l'orologio: è smanioso e pensieroso)
 Tosca è un buon falco!...
 Certo a quest'ora
 i miei segugi le due prede azzannano!
 Doman sul palco
 vedrà l'aurora
 Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.
(Suona – entra Sciarrone)
 Tosca è a palazzo?...

SCIARRONE

Un ciambellan ne usciva
 pur ora in traccia...

SCARPIA

(accenna la finestra)

Apri. – Tarda è la notte...

(Dal piano inferiore – ove la Regina di Napoli, Maria Carolina, dà una grande festa in onore di Melas – si ode il suonare di un'orchestra)

Alla cantata ancor manca la Diva,
 e strimpellan gavotte.

(A Sciarrone)

Tu attenderai la Tosca in sull'entrata;
 le dirai ch'io l'aspetto
 finita la cantata...

O meglio...

(Si alza e va a scrivere in fretta un biglietto)

le darai questo biglietto.

(Sciarrone esce. Scarpia siede ancora a tavola)

Ella verrà... per amor del suo Mario!
 Per amor del suo Mario al piacer mio
 s'arrenderà. Tal dei profondi amori,
 è la profonda miseria. Ha più forte
 sapore la conquista violenta
 che il mellifluido consenso.

Io di sospiri e di lattiginose albe lunari
 poco mi appago. Non so trarre accordi
 di chitarra, né oroscopo di fiori,
 né far l'occhio di pesce, o tubar come
 tortora!

(Alzandosi)

Bramo. – La cosa bramata
 perseguo, me ne sazio e via la getto
 volto a nuova esca. Dio creò diverse
 beltà e vini diversi. Io vo' gustar
 quanto più posso dell'opra divina!

Beve.

SCIARRONE

(entrando)
 Spoletta è giunto.

SCARPIA

Entri. In buon punto!

SCENA SECONDA

SCARPIA

(si siede e tutt'occupato a cenare, interroga intanto Spoletta senza guardarlo)
 O galantuomo, come andò la caccia?...

SPOLETTA

(Sant'Ignazio m'aiuta!)
 Della signora seguimmo la traccia.
 Giunti a un'erma villetta
 tra le fratte perduta
 ella v'entrò. Ne uscì sola ben presto.
 Allor scavalco lesto
 il muro del giardin coi miei cagnotti
 e piombo in casa...

SCARPIA

Quel bravo Spoletta!

SPOLETTA

(esitando)
 Fiuto!... Razzolo!... Frugo!...

SCARPIA

(si avvede dell'indecisione di Spoletta e si leva ritto, pallido d'ira, le ciglia corrugate)

Ahi! L'Angelotti?...

SPOLETTA

Non s'è trovato.

SCARPIA

(furente)

Ah cane! Ah traditore!

Ceffo di basilisco,
 alle forche!...

SPOLETTA

Gesù!

(Cercando di scongiurare la collera di Scarpia)

C'era il pittor...

SCARPIA

Cavaradossi?

SPOLETTA

(accenna di sì, ed aggiunge pronto:)

Ei sa

dove l'altro s'asconde. Ogni suo gesto,
 ogni accento tradìa
 tal beffarda ironia,
 ch'io lo trassi in arresto!

SCARPIA

(con sospiro di soddisfazione)

Meno male!

SPOLETTA

(accenna all'anticamera)

Egli è là.

Scarpia passeggia meditando: ad un tratto si arresta: dall'aperta finestra odesi la Cantata eseguita dai Cori nella sala della Regina.

CORO

Sale, ascende l'uman cantico,
 varca spazi, varca cèli,
 per ignoti soli empirei,
 profetati dai Vangeli,
 a te giunge o re dei re,
 questo canto voli a te.

SCARPIA

(a Spoletta)

Introducete il Cavaliere.

(Spoletta esce. A Sciarrone)

A me

Roberti e il Giudice del Fisco.

Sciarrone esce. Scarpia siede di nuovo.

SCENA TERZA

CAVARADOSSI

(alteramente)

Tale violenza!...

SCARPIA

(con studiata cortesia)

Cavalier, vi piaccia

accomodarvi...

CAVARADOSSI

Vo' saper...

SCARPIA

(accennando una sedia al lato opposto della tavola)

Sedete...

CAVARADOSSI

(rifiutando)

Aspetto.

SCARPIA

E sia! V'è noto che un prigionio...

Odesi la voce di Tosca che prende parte alla Cantata.

VOCE DI TOSCA E CORO

A te quest'inno voli
 sommo Iddio della vittoria.
 Dio che fosti innanzi ai secoli
 alle cantiche degli angeli
 quest'inno di gloria
 or voli a te!

CAVARADOSSI

La sua voce!...

SCARPIA

(che si era interrotto all'udire la voce di Tosca, riprende)

...v'è noto che un prigionio
 oggi è fuggito di Castel Sant'Angelo?

CAVARADOSSI

Ignoro.

SCARPIA

Eppur, si pretende che voi
 l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto
 di cibo e di vesti...

CAVARADOSSI

(risoluto)

Menzogna!

SCARPIA

(continuando a mantenersi calmo)

... e guidato
 ad un vostro podere suburbano...

CAVARADOSSI

Nego. – Le prove?

SCARPIA

(mellifluo)

Un suddito fedele...

CAVARADOSSI

Al fatto. Chi mi accusa? I vostri birri
 frugaro invan tutta²³ la villa.

SCARPIA

Segno
 che è ben celato.

CAVARADOSSI

Sospetti di spia!

VOCE DI TOSCA E CORO

Sale, ascende l'uman cantico,
 varca spazi, varca cèli,
 a te giunge o re dei re!

SPOLETTA

(offeso, interviene)

Alle nostre ricerche egli rideva...

CAVARADOSSI

E rido ancor!

SCARPIA

(con accento severo)

Questo è luogo di lacrime!
*(Si alza e chiude stizzito la finestra per non essere di
 sturbato dai canti che hanno luogo al piano sotto stan-
 te: poi si rivolge imperioso a Cavaradossi:)*
 Ov'è Angelotti?

CAVARADOSSI

Non lo so.

SCARPIA

Negate
 avergli dato cibo?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E vesti?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

Ed asilo nella villa?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E che là sia nascosto?

CAVARADOSSI

(con forza)

Nego! Nego!

SCARPIA

(astutamente, ritornando calmo)

Via, Cavaliere, ²⁴*pensateci: l'uom saggio piega alla legge... armata. Una sollecita confessione può cansar dal vostro capo molte sciagure. Date retta.*²⁴
 dov'è Angelotti?

CAVARADOSSI

Non lo so.

SCARPIA

l'ultima volta. Dov'è?

Badate,²⁵

CAVARADOSSI

Non lo so!

SPOLETTA

(O bei tratti di corda!)

SCENA QUARTA

Tosca, entra affannosa.

SCARPIA

(vedendo Tosca)

(Eccola!)

TOSCA

(vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo)

Mario?!

Tu qui?

CAVARADOSSI

(sommessamente)

(Di quanto là vedesti, taci,
 o m'uccidi!)

Tosca accenna che ha capito.

SCARPIA

(con solennità)

Mario Cavaradossi,

qual testimone il Giudice vi aspetta.

(A Roberti)

Pria le forme ordinarie... Indi... ai miei cenni...

Sciarrone apre l'uscio che dà alla camera della tortura. Il Giudice vi entra e gli altri lo seguono, rimanendo Tosca e Scarpia. Spoletta si ritira presso alla porta in fondo alla sala.

SCARPIA

Ed or fra noi da buoni amici. Via
 quell'aria sgomenta...²⁶

Accenna a Tosca di sedere.

TOSCA

(siede con calma studiata)

Sgomento alcun non ho...

SCARPIA

La storia del ventaglio?...

Passa dietro al canapè sul quale è seduta Tosca e vi si appoggia, parlando sempre con galanteria.

TOSCA

(con simulata indifferenza)

Fu sciocca gelosia...

SCARPIA

L'Attavanti non era dunque alla villa?

TOSCA

No:

egli era solo.

SCARPIA

Solo? Ne siete ben sicura?

TOSCA

Nulla sfugge ai gelosi. Solo! Solo!

SCARPIA

(prende una sedia, la porta di fronte a Tosca, vi si siede e guarda fissamente Tosca)

Davver?!

TOSCA

(irritata)

Solo, sì!

SCARPIA

Quanto fuoco! Par che abbiate paura
di tradirvi.

(Chiamando)

Sciarrone, che dice il Cavalier?

SCIARRONE

(apparendo sul limitare dell'uscio)

Nega.

SCARPIA

(a voce più alta verso l'uscio aperto)

Insistiamo.

Sciarrone rientra nella camera della tortura, chiudendo l'uscio.

TOSCA

(ridendo)

Oh, inutile!

SCARPIA

(serissimo, si alza e passeggia)

Lo vedremo, signora.

TOSCA

Dunque, per compiacervi, si dovrebbe mentir?

SCARPIA

No, ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora
assai penosa...

TOSCA

(sorpresa)

Un'ora penosa? Che vuol dir?

Che avviene in quella stanza?

SCARPIA

È forza che si adempia
la legge.

TOSCA

Oh! Dio!... Che avvien?!!

SCARPIA

Legato mani e piè
il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,
che ad ogni niego ne sprizza sangue senza mercé!

TOSCA

(balza in piedi)

Non è ver, non è vero! Sogghigno di demone...

*Quale orrendo silenzio!...²⁷ Ah! Un gemito... pietà!**Ascolta ansiosamente.*

SCARPIA

Sta in voi salvarlo.

TOSCA

Ebben... ma cessate!

SCARPIA

(va presso all'uscio)

Sciarrone,

sciogliete!

SCIARRONE

(si presenta sul limitare)

Tutto?

SCARPIA

Tutto.

(Sciarrone entra di nuovo nella camera della tortura, chiudendo. A Tosca)

Ed or... la verità.

TOSCA

Ch'io lo veda!...

SCARPIA

No!

TOSCA

(riesce ad avvicinarsi all'uscio)

Mario!

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Tosca!

TOSCA

Ti fanno male²⁸
ancora?

LA VOCE DI CAVARADOSSI

No – Coraggio – Taci – Sprezzo il dolor!

SCARPIA

(avvicinandosi a Tosca)

Orsù, Tosca, parlate.

TOSCA

(rinfrancata dalle parole di Cavaradossi)

Non so nulla!

SCARPIA

Non vale

la prova?...²⁹ Ripigliamo...

TOSCA

(si frappone fra l'uscio e Scarpia, per impedire che dia l'ordine)

Fermate!... No... *Che orror!*

SCARPIA

Parlate!...

TOSCA

No... mostro!
Lo strazi... l'uccidi!

SCARPIA

Lo strazia quel vostro
silenzio assai più.

TOSCA

Tu ridi... *tu ridi*
all'orrida pena?

SCARPIA

(con feroce ironia)

Mai Tosca alla scena
più tragica fu!

(Con fermezza a Tosca, guardandola fissa negli occhi)

*Qui pianti e rimbrotti
son vani.*

TOSCA

(supplichevole)

Mercé!

SCARPIA

*Ov'è l'Angelotti?
Rispondi, dov'è?*

TOSCA

(con voce soffocata)

Nol so.

SCARPIA

La vendetta

Su Mario cadrà.

(Grida in tono di comando)

Sciarrone!

TOSCA

(smarrita)

No... aspetta...

(Vuol parlare, smania, resiste ancora)

Non posso...

(A mani giunte)

Pietà...

SCARPIA

(per finirla)

Aprite le porte
che n'oda i lamenti!

Spoletta apre l'uscio e sta ritto sulla soglia.

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Vi sfido!

SCARPIA

(imperioso)

³⁰*Più forte!*

TOSCA

È troppo martir!⁶⁰

(Si rivolge ancora supplichevole a Scarpia, il quale fa cenno a Spoletta di lasciare avvicinare Tosca: questa va presso all'uscio aperto ed esterrefatta alla vista dell'orribile scena, si rivolge a Cavaradossi col massimo dolore.)

O Mario, consenti

ch'io parli?...

LA VOCE DI CAVARADOSSI

No.

TOSCA

(con insistenza)

Ascolta,
non posso più...

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Stolta,
che sai?... che puoi dir?...

SCARPIA

(irritatissimo per le parole di Cavaradossi e temendo che da queste Tosca sia ancora incoraggiata a tacere, grida terribile a Spoletta:)

Ma fatelo tacere!

Spoletta entra nella camera della tortura e n'esce poco dopo, mentre Tosca, vinta dalla terribile commozione, cade prostrata sul canapè e con voce singhiozzante si rivolge a Scarpia che sta impassibile e silenzioso. Intanto Spoletta brontola preghiere sottovoce.

TOSCA

Io...³¹ Son io
che così torturate!... Torturate
l'anima...
(Scoppia in singhiozzi strazianti, mormorando:)
Sì, mi torturate l'anima!

SPOLETTA

«Judex ergo cum sedebit
Quidquid latet apparebit
Nil inultum remanebit.»

Scarpia, profittando dell'accasciamento di Tosca, va presso la camera della tortura e fa cenno di rico minciare il supplizio – un grido orribile si fa udire.

TOSCA

(si alza di scatto e subito con voce soffocata dice rapidamente a Scarpia)
Nel pozzo... nel giardino...

SCARPIA

Là è l'Angelotti?...

TOSCA

Sì.

SCARPIA

(forte, verso la camera della tortura)
Basta, Roberti.

SCIARRONE

(che ha aperto l'uscio)
È svenuto!

TOSCA

(a Scarpia)
Assassino!
Voglio vederlo.

SCARPIA

Portatelo qui!...

Sciarrone rientra e subito appare Cavaradossi svenuto, portato dai birri che lo depongono sul canapè. Tosca corre a lui, ma l'orrore della vista dell'amante insanguinato è così forte, ch'essa sgomentata si copre il volto per non vederlo – poi, vergognosa di questa sua debolezza, si inginocchia presso di lui, baciandolo e piangendo. – Sciarrone, il giudice, Roberti, lo scrivano escono dal fondo, mentre, ad un cenno di Scarpia, Spoletta ed i birri si fermano.

CAVARADOSSI

(riavendosi)
Floria!

TOSCA

(coprendolo di baci)
Amore...

CAVARADOSSI

Sei tu?

TOSCA

Quanto hai penato
anima mia!...³²Ma il sozzo
birro la pagherà!³²

CAVARADOSSI

Tosca, ho³³ parlato?

TOSCA

No, amor...

CAVARADOSSI

Davver?...

SCARPIA

(forte, a Spoletta)

Nel pozzo

del giardin. – Va, Spoletta!

Spoletta esce: Cavaradossi, che ha udito, si leva minaccioso contro Tosca; poi le forze l'abbandonano e si lascia cadere sul canapè, esclamando con rimprovero pieno di amarezza verso Tosca:

CAVARADOSSI

Ah! M'hai tradito!

TOSCA

(supplichevole)

Mario!

CAVARADOSSI

(respingendo Tosca che si abbraccia stretta a lui)

Maledetta!

SCIARRONE

(a un tratto, irrompe tutto affannoso)

Eccellenza.. Ah, quali nuove!...

SCARPIA

(sorpreso)

Che vuol dir quell'aria afflitta?

SCIARRONE

Un messaggio di sconfitta...

SCARPIA

Qual sconfitta? Come? Dove?

SCIARRONE

A Marengo...

SCARPIA

(impaziente)

Tartaruga!

SCIARRONE

Bonaparte è vincitor!

SCARPIA

Melas!

SCIARRONE

No! Melas è in fuga!...

CAVARADOSSI

(che con ansia crescente ha udito le parole di Sciarrone, trova nel proprio entusiasmo la forza di alzarsi minaccioso in faccia a Scarpia)
Ah c'è un Dio vendicator!⁶⁴

L'alba vindice appar

che fa gli empì tremar!

Libertà sorge, crollan

tirannidi!

TOSCA

Mario, taci, pietà

di me! Non l'ascoltate!

Mario con te! No! No!

Pietà!

CAVARADOSSI

Del sofferto martir

me vedrai qui gioir...

Il tuo cor trema, o livido³⁵

carnefice!

Tosca, disperatamente aggrappandosi a Cavaradossi, tenta, con parole interrotte, di farlo tacere, mentre Scarpia risponde a Cavaradossi con sarcastico sorriso:

SCARPIA

Braveggia, urla! – T'affretta

a palesarmi il fondo

dell'alma ria!

Va! – Moribondo,

il capestro t'aspetta!

(Ed irritato per le parole di Cavaradossi, grida ai birri:)

Portatemelo via!

Sciarrone ed i birri s'impossessano di Cavaradossi e lo trascinano verso la porta – Tosca con un supremo sforzo tenta di tenersi stretta a Cavaradossi, ma in vano: essa è brutalmente respinta.

TOSCA

Mario... con te...

I birri conducono via Cavaradossi; li segue Sciarrone: Tosca si avventa per seguir Cavaradossi, ma Scarpia si colloca innanzi la porta e la chiude, re spingendo Tosca.

SCARPIA

Voi no!

SCENA QUINTA

TOSCA

(con un gemito)

Salvatelo!

SCARPIA

Io?... Voi!

(Si avvicina alla tavola, vede la sua cena lasciata a mezzo e ritorna calmo e sorridente)

La povera mia cena fu interrotta.

(Vede Tosca abbattuta, immobile, ancora presso la porta)

Così accasciata?... Via, mia bella signora, sedete qui. – Volete che cerchiamo insieme, Tosca, il modo di salvarlo?

(Tosca si scuote e lo guarda: Scarpia sorride sempre e si siede, accennando in pari tempo di sedere a Tosca)

E allor... sedete... e favelliamo. E intanto un sorso. È vin di Spagna...

(Riempie il bicchiere e lo porge a Tosca)

Un sorso

per rincorarvi.

TOSCA

(fissando sempre Scarpia, si avvicina lentamente alla tavola, siede risoluta di fronte a Scarpia, e coll'accento del più profondo disprezzo chiede gli chiede:)

Quanto?

SCARPIA

(imperturbabile, versandosi da bere)

Quanto?...

Ride.

TOSCA

Il prezzo!...

SCARPIA

Già – Mi dicon venal, ma a donna bella non mi vendo a prezzo di moneta.

Se la giurata fede

devo tradir, ne voglio altra mercede.

Quest'ora io l'attendevo!

Già mi struggea

l'amor della diva!...

Ma poc' anzi *la donna* – io *la*³⁶ mirai

all'ira, al pianto ed all'amor più viva!...³⁷

Quel tuo pianto era lava

infocata a' miei sensi – ed il tuo sguardo,

che odio in me dardeggiava,

le *selvaggie* mie brame inferociva!...

Agil qual leopardo

ti avvinghiasti all'amante – in quell'istante

t'ho giurata mia!...

Mia!... *Ruggente di collera e d'orgoglio!*...

A me!... *Ti voglio!*

Si leva, stendendo le braccia verso Tosca: questa, che aveva ascoltato immobile, impietrita, le lascive parole di Scarpia, s'alza di scatto e si rifugia dietro il canapè.

TOSCA

Tu?...

SCARPIA

Sì, e t'avrò!...

TOSCA

(correndo alla finestra)

*Pria*³⁸ giù mi avvento!

SCARPIA

(freddamente)

In pegno

il Mario tuo mi resta!...

TOSCA

³⁹L'orribile mercato!³⁹

(Per subita idea)

Ah! – *la regina!*...

SCARPIA

(ironico)

*Non ti trattengo. – Va. – Libera sei!*⁴⁰

Ma è fallace speranza: la Regina farebbe solo grazia ad un cadavere!

(Tosca retrocede spaventata, e fissando Scarpia si lascia cadere sul canapè: poi stacca gli occhi da Scarpia con un gesto di supremo disgusto e di odio)
Come tu m'odii!

TOSCA

Ah! Dio!...

SCARPIA

(avvicinandosele)

Così ti voglio!

TOSCA

*(con ribrezzo)*Non toccarmi – demonio – t'odio, t'odio,
abbietto, vile!*Fugge da Scarpia inorridita.*

SCARPIA

Che importa? *Sei mia...*

Spasimi d'ira e spasimi d'amore!

TOSCA

Vile!!

SCARPIA

Mia!

Cerca di afferrarla.

TOSCA

Vile!

Si ripara dietro la tavola.

SCARPIA

(inseguendola)

Mia...

TOSCA

No – aiuto!

*Un lontano rullo di tamburi a poco a poco s'avvicina,
poi si dilegua lontano.*

SCARPIA

(fermandosi)

L'odi?

È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta
ultima ai condannati. Il tempo passa!*(Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si allontana dalla finestra e si appoggia, estenuata, al canapè)*
Sai quale oscura opra laggiù si compia?
Là si drizza un patibolo. Al tuo Mario,
per tuo voler, resta che un'ora di vita.*Freddamente si appoggia ad un angolo della tavola,
continuando a guardare Tosca.*

TOSCA

*(nel massimo dolore)*Vissi d'arte e d'amor,⁴¹ non feci mai
male ad anima viva!Con man furtiva
quante⁴² pene conobbi, alleviai.⁴²
Sempre con fe' sincera,la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali.
Diedi fiori agli altar, diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore,
perché, Signore,
perché me ne rimuneri così?

SCARPIA

(avvicinandosi di nuovo a Tosca)

Risolvi?

TOSCA

No!

SCARPIA

Bada... il tempo è veloce!

TOSCA

Mi vuoi supplice ai tuoi piedi!
*(Inginocchiandosi innanzi a Scarpia)*⁴³Ecco – vedi –
le man giunte io stendo a te!
e mercé,
umiliata e vinta, aspetto
d'un tuo detto.⁴³

SCARPIA

Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante.
Cedo. – A misero prezzo
tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!

TOSCA

(alzandosi, con un senso di gran disprezzo)
Va – va – mi fai ribrezzo!

Bussano alla porta.

SCARPIA

Chi è là?

SPOLETTA

(entrando trafelato)
Eccellenza, l'Angelotti al nostro
giunger si uccise.

SCARPIA

Ebbene, lo si appenda
morto alle forche! E l'altro prigioniero?

SPOLETTA

Il cavalier Cavaradossi? È tutto
pronto, Eccellenza.

TOSCA

(Dio! M'assisti!...)

SCARPIA

(a Spoletta)

Aspetta.

(A Tosca)

Ebbene?
(Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna piangendo affonda il viso. A Spoletta)
Odi...

TOSCA

(interrompendo subito Scarpia)
Ma libero all'istante
lo voglio!

SCARPIA

(a Tosca)

Occorre simular. Non posso
far grazia aperta. Bisogna che tutti

abbian per morto il cavalier.

(Accenna a Spoletta)

Quest'uomo

fido provvederà.

TOSCA

Chi mi assicura?

SCARPIA

L'ordin ch'io gli darò voi qui presente.

(A Spoletta)

Spoletta: chiudi.

(Spoletta chiude la porta, poi ritorna presso Scarpia)

Ho mutato d'avviso...

Il prigionier sia fucilato...

(Tosca scatta atterrita)

attendi...

(Fissa con intenzione Spoletta che accenna replicatamente col capo di indovinare il pensiero di Scarpia)

Come facemmo col Conte Palmieri...

SPOLETTA

Un'uccisione...

SCARPIA

(subito con marcata intenzione)

Un'uccisione...

...simulata!... Come avvenne

del Palmieri!... Hai ben compreso?

SPOLETTA

Ho ben compreso.

SCARPIA

Va.

TOSCA

Voglio avvertirlo
io stessa.

SCARPIA

E sia.

(A Spoletta)

Le darai passo.

Bada: all'ora quarta...

SPOLETTA

Si. Come Palmieri...

Spoletta parte. Scarpia, ritto presso la porta, ascolta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel viso e nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca.

SCARPIA

Io tenni la promessa...

TOSCA

(arrestandolo)

Non ancora.

Voglio un salvacondotto onde fuggire dallo Stato con lui.

SCARPIA

(con galanteria)

Partir⁴⁴ volete?

TOSCA

Sì, per sempre!

SCARPIA

Si adempia il voler vostro.

(Va allo scrittoio; si mette a scrivere, interrompendosi per domandare a Tosca:)

Qual⁴⁵ via scegliete?

Mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e con la mano tremante prende il bicchiere di vino di Spagna versato da Scarpia, ma nel portare il bicchiere alle labbra, scorge sulla tavola un coltello affilato ed a punta; dà una rapida occhiata a Scarpia che in quel momento è occupato a scrivere – e con infinite precauzioni cerca d'impadronirsi del coltello, rispondendo alle domande di Scarpia ch'essa sorveglia attentamente.

TOSCA

La più breve!

SCARPIA

Dunque

Civitavecchia?

(Scrivendo)

Sta bene?

TOSCA

Sta bene.⁴⁶

Finalmente ha potuto prendere il coltello, che dissimula dietro di sé appoggiandosi alla tavola e sempre sorve-

gliando Scarpia. Questi ha finito di scrivere il salvacondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio: quindi aprendo le braccia si avvicina a Tosca per avvincerla a sé.

SCARPIA

Ed ora, Tosca, finalmente mia!...

(Ma l'accento voluttuoso si cambia in un grido terribile – Tosca lo ha colpito in pieno petto)

Maledetta!!

TOSCA

Questo è il bacio di Tosca!

Scarpia stende il braccio verso Tosca avvicinandosele barcollante in atto di aiuto. Tosca lo sfugge ma ad un tratto ella si trova presa fra Scarpia e la tavola e, vedendo che sta per essere toccata da Scarpia, lo respinge inorridita. Scarpia cade, urlando colla voce soffocata dal sangue.

SCARPIA

Aiuto... aiuto... muoio...

TOSCA

(fissando Scarpia che si dibatte inutilmente e cerca di rialzarsi, aggrappandosi al canapè)

E ucciso da una donna... – M'hai tu assai

torturata?! Su! – Parla! – Odi tu ancora?...

Guardami!... *Son la Tosca!... Son la Diva!...*

Son Tosca, o Scarpia!

SCARPIA

(fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)

Soccorso!...

TOSCA

(chinandosi verso Scarpia)

Ti soffoca

Il sangue?... Il sangue?... *Muori! Muori!! Muori!!!*⁴⁷

(Vedendolo immobile)

Ah! È morto!... Or gli perdono!...

E avanti a lui tremava tutta Roma!

Senza abbandonare cogli occhi il cadavere, Tosca va alla tavola, vi depono il coltello, prende una bottiglia d'acqua, inzuppa il tovagliolo e si lava le dita: poi va allo specchio e si ravviva i capelli. Quindi cerca il salvacondotto sullo scrittoio; non trovandolo, si volge e lo scorge nella mano raggrinzita del morto: ne toglie il

foglio e lo nasconde in petto. Spegne il candelabro sulla tavola e va per uscire, ma si pente, e vedendo accesa una delle candele sullo scrittoio, va a prenderla, accende l'altra, e colloca una candela a destra e l'altra a sinistra della testa di Scarpia. Alzandosi, cerca di nuovo intorno e scorgendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia – poi si alza e con grande precauzione esce, richiudendo dietro a sé la porta.

ATTO TERZO

La piattaforma di Castel Sant'Angelo. A sinistra, una casamatta: vi è collocata una tavola, sulla qua le stanno una lampada, un grosso registro e l'occorrente per scrivere: una panca, una sedia. Su di una parete della casamatta un crocifisso: davanti a questo è appesa una lampada. A destra, l'apertura di una piccola scala per la quale si ascende alla piazza forma. Nel fondo il Vaticano e San Pietro.

È ancora notte: a poco a poco la luce incerta e grigia che precede l'alba: le campane delle chiese suonano mattutino. Odesi il canto di un pastore che guida un armento.

LA VOCE DI UN PASTORE

«Io de' sospiri.
ve ne rimanno tanti
pe' quante foje
ne smoveno li venti.
Tu mme disprezzi.
io me ciaccoro,
lampena d'oro
me fai morir!»

SCENA PRIMA

Un carceriere con una lanterna sale dalla scala, va alla casamatta e vi accende la lampada sospesa da vanti al crocifisso, poi quella sulla tavola: siede ed aspetta mezzo assonnato. Più tardi un picchetto, comandato da un sergente di guardia, sale sulla piattaforma accompagnando Cavaradossi: il picchetto si arresta e il sergente conduce Cavaradossi nella casa matta, consegnando un foglio al carceriere. – Il carceriere esamina il foglio, apre il registro e vi scrive mentre interroga.

CARCERIERE

Mario Cavaradossi?

(Cavaradossi china il capo, assentendo. Il carceriere porge la penna al sergente)

A voi.

(Il sergente firma il registro, poi parte coi soldati, scendendo per la scala. A Cavaradossi)

Vi resta

un'ora. Un sacerdote i vostri cenni attende.

CAVARADOSSI

No! Ma di un'ultima grazia vi⁴⁸ richiedo.

CARCERIERE

Se posso...

CAVARADOSSI

Io lascio al mondo

una persona cara. Consentite ch'io le scriva un sol motto.

(Togliendosi dal dito un anello)

Unico resto di mia ricchezza è questo anel... Se promettete di consegnarle il mio ultimo addio, esso è vostro...

CARCERIERE

(tituba un poco, poi accetta e facendo cenno a Cavaradossi di sedere alla tavola, va a sedere sulla panca)

Scrivete...

CAVARADOSSI

(si mette a scrivere... ma dopo tracciate alcune linee è invaso dalle rimembranze)

E lucevan le stelle ed olezzava

la terra – stridea l'uscio dell'orto – e un passo sfiorava la rena.

Entrava ella, fragrante, mi cadea fra le braccia e mi narrava

di sé; di me chiedea

con volubile impero.

Oh! dolci baci, o languide carezze,

mentr'io fremente

le belle forme disciogliea dai veli!

Svanì per sempre il *bel sogno*⁴⁹ d'amore...
L'ora è fuggita...
e muoio disperato!...
E non ho amato mai tanto la vita!...

Scoppia in singhiozzi.

Dalla scala viene Spoletta, accompagnato dal sergente e seguito da Tosca: il sergente porta una lanterna – Spoletta accenna a Tosca ove trovasi Cavaradossi, poi chiama a sé il carceriere: con questi e col sergente ridiscende, non senza aver prima dato ad una sentinella, che sta in fondo, l'ordine di sorvegliare il prigioniero.

SCENA SECONDA

Tosca vede Cavaradossi piangente, colla testa fra le mani: gli si avvicina e gli solleva con le due mani la testa. Cavaradossi balza in piedi sorpreso. Tosca gli presenta convulsa il foglio, non potendo parlare per l'emozione.

CAVARADOSSI

(legge)

«Franchigia a Floria Tosca...»

TOSCA

(leggendo insieme a lui con voce affannosa e convulsa)
e al cavaliere

che l'accompagna.»

(A Cavaradossi con un grido d'esultanza)

Sei libero!

CAVARADOSSI

(guarda il foglio; ne legge la firma)

Scarpia!...

*Scarpia benigno? A qual prezzo?*⁵⁰ la prima sua grazia è questa...

TOSCA

E l'ultima!

Riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa.

CAVARADOSSI

Che dici?

TOSCA

Il tuo sangue o il mio amore
volea. Fur vani scongiuri e pianti.
Invan, pazza d'orrore,
alla Madonna mi volsi e ai Santi...
Rideva – il mostro! – del mio martir!

⁵¹*Dicea: già negli*⁵¹ *oscuri*

cieli il patibol le braccia leva!

Rullavano i tamburi...

Rideva, l'empio mostro... rideva...

già la sua preda pronto a ghermir!

«Sei mia!» – Sì. – Alla sua brama

mi promisi. Lì presso

luccicava una lama...

Ei scrisse il foglio liberator,

venne all'orrendo amplesso...

Io quella lama gli piantai nel cor.

CAVARADOSSI

Tu?... Di tua man l'uccidesti! – tu pia,
tu benigna – e per me!

TOSCA

N'ebbi le man

tutte lorde di sangue!

CAVARADOSSI

(prendendo amorosamente fra le sue le mani di Tosca)
Oh! salvatrice!

O dolci mani mansuete e pure,

o mani elette a bell'opre e pietose,

a carezzar fanciulli, a coglier rose,

a pregar, giunte, per l'altrui sventure,

dunque in voi, fatte dall'amor secure,

giustizia le sue sacre armi depose?

Voi deste morte, o man vittoriose,

o dolci mani mansuete e pure!...

TOSCA

(svincolando le mani)

Senti... l'ora è vicina; io già raccolti

(mostrando la borsa)

oro e gioielli... una vettura è pronta.

Ma prima... ridi amor... prima sarai

fucilato – per finta – ad armi scariche.

Simulato supplizio. Al colpo... cadì.

I soldati sen vanno – e noi siam salvi!

Poscia a Civitavecchia... una tartana...

e via pel mar!

CAVARADOSSI

Liberi!

TOSCA

Chi si duole
in terra più? Senti effluvi di rose?...
Non ti par che le cose aspettan
tutte innamorate il sole?...

CAVARADOSSI

(colla più tenera commozione)

Amaro sol per te m'era morire,
da te prende la vita ogni splendore,
all'esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma ardore.
Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce e colore.

TOSCA

Amor che seppe a te vita serbare,
ci sarà guida in terra, e in mar nocchiere
e vago farà il mondo riguardare.
Finché congiunti alle celesti sfere
dileguerem, siccome alte sul mare
a sol cadente, nuvole leggere!...

(Rimangono commossi, silenziosi: poi Tosca, chiamata dalla realtà delle cose, si guarda attorno in quietà)

E non giungono...

(Si volge a Cavaradossi con premurosa tenerezza)

Bada!...

al colpo egli è mestiere
che tu subito cada
per morto.

CAVARADOSSI

(la rassicura)

Non temere
che cadrò sul momento – e al naturale.

TOSCA

(insistendo)

Ma stammi attento – di non farti male!
Con scenica scienza
io saprei la movenza...

CAVARADOSSI

(la interrompe, attirandola a sé)

Parlami ancora come dianzi parlavi,
è così dolce il suon della tua voce!

TOSCA

(si abbandona quasi estasiata, quindi poco a poco ac-

Uniti ed esulanti

diffonderan pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

CAVARADOSSI

*(esaltandosi)*ed armonie di canti!⁵²

TOSCA E CAVARADOSSI

(con grande entusiasmo)

Trionfal,

di nova speme
l'anima freme
in celestial
crescente ardor.
In armonico vol
l'anima sale
all'estasi d'amor.

TOSCA

La patria è là dove amor ci conduce.

CAVARADOSSI

*Per tutto troverem l'orme latine
E il fantasma di Roma.*

TOSCA

E s'io ti veda

*memorando guardar lungi ne' cieli,
gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d'amor.*

Frattanto dalla scaletta è salito un drappello di sol-
dati: lo comanda un ufficiale, il quale schiera i soldati
nel fondo: seguono Spoletta, il sergente, il carceriere.
– Spoletta dà le necessarie istruzioni. Il cielo si fa più
luminoso; è l'alba: suonano le 4. Il carceriere si avvi-
cina a Cavaradossi e togliendosi il berretto gli indica
l'Ufficiale.

CARCERIERE

L'ora!

CAVARADOSSI

Son pronto.

Il carceriere prende il registro dei condannati e parte dalla scaletta.

TOSCA

(a Cavaradossi, con voce bassissima e ridendo di soppiatto)

(Tieni a mente: al primo

colpo... giù...)

CAVARADOSSI

(sottovoce, ridendo esso pure)

(Giù).

TOSCA

(Né rialzarti innanzi

ch'io ti chiami).

CAVARADOSSI

(No, amore!)

TOSCA

(E cadi bene).

CAVARADOSSI

(Come la Tosca in teatro).

TOSCA

(Non ridere...)

CAVARADOSSI

(facendosi cupo)

(Così?)

TOSCA

(Così).

(Cavaradossi segue l'ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra, nella casamatta, in modo però di poter spiare quanto succede sulla piattaforma. Essa vede l'ufficiale ed il sergente che conducono Cavaradossi presso al muro di faccia a lei; il sergente vuol porre la benda agli occhi di Cavaradossi: questi, sorridendo, rifiuta. – Tali lugubri preparativi stancano la pazienza di Tosca)

Com'è lunga l'attesa!

Perché indugiano ancor?... Già sorge il sole...

Perché indugiano ancora?... È una commedia,

lo so... ma questa angoscia eterna pare!...

(L'ufficiale e il sergente dispongono il pelottone dei soldati, impartendo gli ordini relativi)

Ecco!... Apprestano l'armi... com'è bello il mio Mario!

(Vedendo l'ufficiale che sta per abbassare la sciabola, si porta le mani agli orecchi per non udire la detonazione; poi fa cenno con la testa a Cavaradossi di cadere, dicendo:)

Là! Muori!

(Vedendolo a terra gli invia colle mani un bacio)

Ecco un artista!

(Il sergente si avvicina al caduto e lo osserva attentamente: Spoletta pure si è avvicinato; allontana il sergente impedendogli di dare il colpo di grazia, quindi copre Cavaradossi con un mantello. L'ufficiale allinea i soldati: il sergente ritira la sentinella che sta in fondo, poi tutti, preceduti da Spoletta, scendono la scala. Tosca è agitatissima: essa sorveglia questi movimenti temendo che Cavaradossi, per impazienza, si muova o parli prima del momento opportuno. A voce repressa verso Cavaradossi)

O Mario, non ti muovere...

Ma già s'avviano... tacì! Vanno... scendono.

(Vista deserta la piattaforma, va ad ascoltare presso l'imbocco della scaletta: vi si arresta trepidante, affannosa, parendole ad un tratto che i soldati anziché allontanarsi, ritornino sulla piattaforma – di nuovo si rivolge a Cavaradossi con voce bassa)

Ancora non ti muovere...

(Ascolta – si sono tutti allontanati, va al prospetto e cautamente sporgendosi, osserva di sotto)

Or varcano il cortile...

(Corre verso Cavaradossi)

Mario, su presto! Andiamo!... Andiamo!... Su!

(Si china per aiutare Cavaradossi a rialzarsi: a un tratto dà un grido soffocato di terrore, di sorpresa e si guarda le mani colle quali ha sollevato il mantello)
Del sangue?!

(Si inginocchia, toglie rapidamente il mantello e balza in piedi livida, atterrita)

Morto! Morto!

(Con incomposte parole, con sospiri, singhiozzi si butta sul corpo di Cavaradossi, quasi non credendo all'orribil destino)

O Mario... morto? Tu? Così? Finire

Così?... Così?... Povera Floria tua!!

Intanto dal cortile al disotto del parapetto e su dalla piccola scala arrivano prima confuse, poi sempre più vicine le voci di Sciarrone, di Spoletta e di alcuni soldati.

LA VOCE DI SCIARRONE

Vi dico pugnalato!

VOCI CONFUSE

Scarpia?...

LA VOCE DI SCIARRONE

Scarpia.

LA VOCE DI SPOLETTA

La donna è Tosca!

VARIE VOCI PIÙ VICINE

Che non sfugga!

LA VOCE DI SPOLETTA

(più vicina)

Attenti

Là – *allo sbocco*⁵³ delle scale...

(Spoletta apparisce dalla scala, mentre Sciarrone dietro a lui gli grida additando Tosca:)

È lei!

SPOLETTA

(gettandosi su Tosca)

Ah! Tosca, pagherai

ben cara la sua vita...

Tosca balza in piedi e invece di sfuggire Spoletta, lo respinge violentemente, rispondendogli:

TOSCA

Colla mia!

(All'urto inaspettato Spoletta dà addietro e Tosca rapida gli sfugge, passa avanti a Sciarrone ancora sulla scala e correndo al parapetto si getta nel vuoto gridando:)

O Scarpia, avanti a Dio!... *Avanti a Dio!*

Sciarrone ed alcuni soldati, saliti confusamente, corrono al parapetto e guardano giù. Spoletta rimane esterrefatto, allibito.

NOTE

¹ «sempre».

² «d'un».

³ «beltade ignota, / cinta di».

⁴ «sei tu! Tosca sei tu!».

⁵ «che la preghi, che l'infiori...».

⁶ «alla tua villa andiam».

⁷ «in Tosca un».

⁸ «Mia sirena, verrò / TOSCA / O mio amore!».

⁹ «non visto, / la ritrassi...».

¹⁰ «all'».

¹¹ «qui che».

¹² «può star di paro all'occhio tuo nero?».

¹³ «Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace».

¹⁴ « Ah! L'alma».

¹⁵ «sempre "T'amo!"».

¹⁶ «È tanto buona! / Ma falle gli occhi neri».

¹⁷ «La vita mi costasse vi salverò».

¹⁸ «fuggì pur ora da».

¹⁹ «e».

²⁰ «Tre sbirri... Una carrozza...».

²¹ «Sta bene.».

²² «con».

²³ «invan frugar».

²⁴ «riflettete: saggia / non è cotesta ostinatezza vostra. / Angoscia grande pronta confession / eviterà! Io vi consiglio, dite:».

²⁵ «Ancor».

²⁶ «Ed or fra noi parliam da buoni amici. Via / quell'aria sgomentata...»

²⁷ «LA VOCE DI CARAVADOSSI / Ahimé! / TOSCA /».

²⁸ «straziano».

²⁹ «quella prova? Allora».

³⁰ Più forte! / (*A Tosca*) / Parlate! / TOSCA / Che dire? Ah! Non so nulla / Ah! Dovrei mentir? / Ah! Più non posso! / SCARPIA / Dite dov'è Angelotti? Parlate, su, via, dove celato sta? / TOSCA / Ah! Cessate il martir! È troppo soffrir! / Ah! Non posso più!».

³¹ «Che v'ho fatto in vita mia?».

³² «Ma il giusto / Iddio lo punirà!».

³³ «hai».

³⁴ «Vittoria! Vittoria!!...».

³⁵ «Scarpia».

³⁶ «ti».

³⁷ «qual non ti vidi mai».

³⁸ «Ah! Piuttosto».

³⁹ «Ah, miserabile... l'orribile mercato!».

⁴⁰ «Violenza non ti farò. Sei libera. Va pure.».

⁴¹ «vissi d'amore».

⁴² «miserie conobbi, aiutai...».

⁴³ «Vedi, / le man giunte io stendo a te! / Ecco, vedi, / e mercé / d'un tuo detto vinta, aspetto...».

⁴⁴ «Partir dunque».

⁴⁵ «E qual».

⁴⁶ «Sì».

⁴⁷ «Muori dannato! Muori, muori, muori!».

⁴⁸ «io vi».

⁴⁹ «il sogno mio».

⁵⁰ «che cede?».

⁵¹ «L'empio mostro dicea: già nei».

⁵² «canti, diffonderem...».

⁵³ «agli sbocchi...».



Puccini in un ritratto fotografico (c. 1900) di Mario Nunes Vais (1856-1932). Firenze, Archivi Alinari.

Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in *Tosca*

di *Andrea Chegai*

Accostiamoci al problema iniziando dalla fine, o quasi. Firenze 1986, Maggio musicale: imperversano le polemiche su un allestimento ardito, l'ennesimo, di Jonathan Miller. I tratti distintivi di quella *Tosca* sono poi divenuti celebri: Roma non è più quella di Ferdinando IV, Maria Carolina e Pio VII ma quella di Mussolini e dei nazifascisti; papalini e volteriani bonapartisti hanno passato il testimone alle bande dell'OVRA e ai partigiani della Resistenza. Il famoso regista, dalle pagine del programma di sala, difende il proprio punto di vista con l'autonomia dell'intellettuale di vaglia:

Il trasferimento di tempo storico vuole soltanto provocare una maggiore identificazione da parte del pubblico con le vicende narrate nella tragedia pucciniana [...]. [Agli spettatori] non si propone più l'opera romantica all'epoca napoleonica, bensì, attraverso l'attualizzazione ambientale, un contesto storico [...] del quale hanno memoria personale, direttamente o indirettamente.

Il riferimento principale è naturalmente *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, e, in second'ordine, *Paisà*.¹

Quando gli artisti sono chiamati a rispondere della propria opera capita che le loro motivazioni appaiano deludenti rispetto all'interesse della messinscena. Miller non fa eccezione e di primo acchito può spiacere che tanta originalità – o tanta assurdità, a seconda dei punti di vista – venga presentata come un banale svecchiamento, da cui l'opera dovrebbe uscire potenziata o, peggio, semplificata agli spettatori. Nondimeno, le parole di Miller implicano, sia pure non a chiare lettere, un concetto denso di significati: quello di attualità, di quell'opera come di altre. Ciò che invece parte del pubblico e della critica contestò alla messinscena fu, com'è ovvio, la mancanza di attinenza con l'originario contesto storico, lo stravolgimento universalistico più che universale che quell'attualizzazione' avrebbe comportato ai danni dell'opera pucciniana.

Senza entrare nel merito della legittimità di simili regie, fra le riserve dei più e l'autodifesa di Miller si annida a mio parere un punto di vista simile e conseguentemente un duplice malinteso. Da una parte si ritiene che il dato caratterizzante e imprescindibile della *Tosca* sia l'originale contesto storico dal quale scaturiscono tipi umani inconfondibili ma da quel contesto prodotti e solo da quello resi possibili; dall'altro si considera l'opera pucciniana calata 'in un qualche' contesto storico compatibile, che non dev'essere necessariamente quello voluto da Sardou o da Puccini, quanto semmai quello degli spettatori, cui l'opera giun-



La Tosca di Victorien Sardou (Parigi, Porte Saint-Martin, 27 novembre 1887). In scena: Sarah Bernhardt (Tosca), Pierre-Francisque-Samuel Berton (Scarpia).

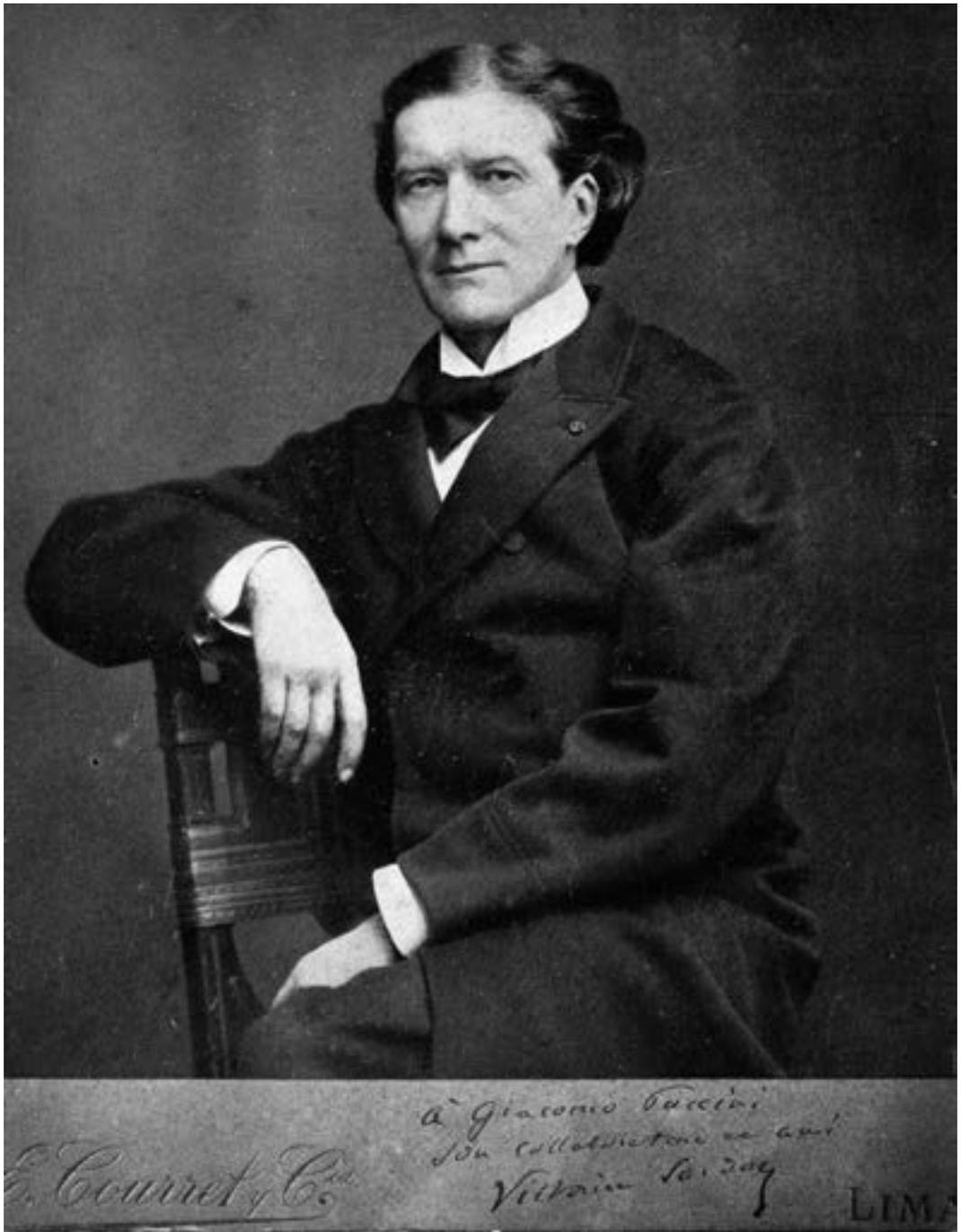
gerebbe così intensificata (a mo' di 'storie di vita vissuta' per una maggiore verosimiglianza). Per gli uni e per gli altri si tratta quindi di un'opera determinata dalla componente storica, vuoi originaria, vuoi attualizzata.

Invece di accanirsi contro l'improprietà filologica (si fa per dire) di un'ambientazione vistosamente stravolta, il pubblico e i critici dell'epoca avrebbero ben potuto interrogarsi – ma magari c'è chi lo ha fatto – sullo scopo dell'operazione e chiedersi se una così macroscopica trasformazione non dovesse alla fin fine risolversi in nient'altro che in una operazione discutibile di aggiornamento (sospetto poi confermato dalle parole del regista); Miller da parte sua avrebbe più produttivamente potuto presentare la sua regia non come un ammodernamento vivificante atto a migliorare la percezione odierna dell'opera, quanto come un'ardita dimostrazione del modo in cui, nonostante quel cambiamento di paesaggio, *Tosca* mantenesse intatti gli originali valori pucciniani, quindi la propria vincente universalità a prescindere dallo scenario impiegato. Insomma, quella di Miller fu probabilmente un'operazione tanto azzecata negli esiti quanto fraincesa nella sostanza, sia da parte di chi l'ha ideata e poi descritta sia da parte di chi l'ha recepita. È un'operazione che lascia trapelare un interrogativo: come si concilia questa ipotetica 'storicità' di *Tosca* con l'attualità o addirittura l'universalità che da più parti vi viene individuata?

Da sempre si è voluto cogliere in *Tosca* un forte legame con le vicissitudini politiche dell'epoca, fino all'eccesso di zelo di chi ha investigato col piglio dell'erudito l'ambiente romano dell'epoca come se di fatto esistesse e operasse al di là delle quinte, e non fosse, semplicemente, un oggetto virtuale utile all'immaginativa dei singoli spettatori più che al concreto inquadramento storico dell'opera (una simile impresa pare al limite più utile per Sardou, che coi fatti del primo Ottocento si confrontò direttamente, che non per Puccini). Ma, dato che quel contesto sopravvive riconoscibile anche in Puccini, bisogna pur tenerne conto, e nondimeno chiederci se la storicità, intesa in modi tanto diversi, sia davvero una condizione perché *Tosca* si realizzi compiutamente come dramma, o se sia addirittura il suo carattere primario.

Dalle vicende che scandirono la trasformazione della *pièce* in opera può scaturire qualche spunto. Prima che quella di Puccini la spodestasse con inarrestabile gradualità, la *Tosca* di Sardou (1887) aveva mietuto i suoi considerevoli successi, ma non sarà ingeneroso affermare che ciò avvenne soprattutto in virtù della mediazione attorale di Sarah Bernhardt, sulla quale il lavoro fu modellato e che costituì anche il primo motivo di attrazione del musicista lucchese nei confronti di quel drammonne ipertrofico. Puccini vide la grande attrice nel 1889 a Milano e a Torino, la rivide a Firenze nel 1895, libretto di Illica alla mano. Nella sua mente Bernhardt/*Tosca* si sovrappose quindi a Manon e a Mimì, e se non fosse stato per l'improvvisa accensione di interesse nei confronti del romanzo di Murger, *Tosca* sarebbe nata un bel po' prima. A prescindere dall'ordine di arrivo, Puccini individuò da subito nella figura della gelosa cantante una naturale prosecuzione melodrammatica, nonché una tipologia femminile complessa e inaudita nell'opera non solo italiana. Non risulta invece che si sia mai espresso in toni altrettanto entusiastici per la vicenda in sé.

Del resto, il percorso da questo avvicinamento iniziale alla concreta realizzazione melodrammatica fu segnato da non pochi problemi. Per Giacosa *Tosca* era soggetto



Victorien Sardou (1831-1908) in una fotografia con dedica («A Giacomo Puccini / son collaborateur et ami / Victorien Sardou»).

inadatto: troppi duetti nella trasposizione di Illica, forzato il monologo di Scarpia a inizio atto secondo e, soprattutto, eccessiva la prevalenza del «congegno dei fatti che formano l'intreccio [...] a scapito della poesia».² Da simile riserva affiorano due confinanti ma opposte concezioni dell'opera come genere, fra loro in rapporto osmotico quale che sia l'epoca di appartenenza: da un lato si vorrebbe far di *Tosca* un dramma con musica ininterrotto nello sviluppo, un vortice inarrestabile di accadimenti fino alla tragica conclusione, con minime concessioni alla dilatazione temporale, ossia alle tradizionali arie, ed è quanto effettivamente avvenne (Puccini intendeva tagliare anche «Vissi d'arte»), dall'altro si continua a pensare a un melodramma liricamente atteggiato, da cui fosse possibile estrarre «movimenti lirici e poetici». Nelle perplessità di Giacosa si riflette la modernità di quel soggetto e della riscrittura di Illica (che Puccini giudicava, a ragione, superiore all'originale).

Più sottili le divergenze affiorate fra Puccini medesimo e l'animoso drammaturgo francese. Alcune di queste si espressero in merito alla dimensione realistica dell'opera: Sardou pretendeva una vistosa bandiera sventolante su Castel Sant'Angelo e che si scorgesse il Tevere fra il castello e San Pietro (ma i due edifici stanno dalla stessa parte del fiume). La disinvolta noncuranza per l'inesattezza topografica («Oh questo è niente!»),³ segnalatagli dallo stesso Puccini, a vantaggio di una resa visiva avvincente, prelude al le regie di certi futuri *kolossal* cinematografici tutti effetto e poca verosimiglianza, e fa pensare che il drammaturgo avesse ben chiaro che la sua *pièce* era in procinto di subire comunque, nell'incipiente riconversione operistica, un considerevole allentamento dai vincoli del realismo e della veridicità, e che intendesse avvantaggiarsene lui stesso traendone i massimi frutti in tema di suggestione spettacolare (non dimentichiamo quanto ci tenesse, Sardou, che il proprio nome comparisse a fianco di quelli di librettisti e musicista).

Quanto poi all'altrettanto spettacolare suicidio di Tosca, che Puccini immaginava folle e disperata ma salva («La vuol morta a tutti i costi quella povera donna»), è ancora il compositore a propendere per soluzioni che non fossero rivolte all'effetto puro e semplice e che non comportassero una 'morte universale'. I decessi delle sue precedenti eroine erano del resto sopraggiunti per estenuazione (Manon) e per malattia (Mimi); nella riluttanza per quel salto finale si intravede il distacco, almeno in chiusura d'opera e quindi al suo suggello, dall'incalzante verismo, già avvertibile nell'uccisione di Scarpia. L'assassinio del capo della polizia sarebbe stato così l'unico momento realmente feroce nell'opera. Ben diverso è l'effetto sortito dall'uccisione di Cavaradossi, fucilato per finta ma sul serio; una morte, la sua, verista solo in apparenza in quanto resa evento ineluttabile dalle vicende pregresse (in questo senso il motivo ostinato di marcia che accompagna il plotone d'esecuzione non è che una sonorizzazione del destino che si avvia a compiersi).⁴

Il diabolico trucco di Scarpia era stato preannunciato sin dall'atto precedente: quando il pittore cade sotto i colpi ci assale un tragico senso di amarezza più di quanto non ci atterrisca o ci sorprenda l'evento in sé. Una traccia della follia di Tosca riesce comunque ad affiorare nelle sue ultime battute fino alla formidabile frase spezzata con cui termina l'opera («O Scarpia, avanti a Dio!...»), più plausibile del goffo epilogo del dramma di Sardou, in cui Tosca ha addirittura la lucidità di replicare botta e risposta a Spoletta («SPOLETTA / Ah, demonio!... ti manderò a raggiungere il tuo amante! / TOSCA / Vado a raggiungerlo,

L'ORCHESTRA

3 FLAUTI (II E III ANCHE OTTAVINI)

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

CONTROFAGOTTO

ARPA

ARCHI

4 CORNI

3 TROMBE

3 TROMBONI

TROMBONE BASSO

TIMPANI

CARILLON

CELESTA

CAMPANELLI

GRANCASSA

PIATTI

TRIANGOLO

TAMBURO

TAM-TAM

SUL PALCOSCENICO

4 CORNI IN FA

3 TROMBONI

CAMPANE

ORGANO

CANNONE

FLAUTO

VIOLA

ARPA

2 TAMBURI

FUCILI

canaglie!...»).⁵ Quanto al suicidio finale, Sardou ebbe la meglio, e l'effetto più veristico dell'opera Puccini dovette subirlo suo malgrado, senza che ciò ne significasse la non riuscita.

Per quanto riguarda il dramma d'origine, la prolissità di Sardou nella ricostruzione ambientale era stata invece esemplare; non solo sono puntualizzati il giorno e l'anno (determinanti, in quanto collegati alla battaglia di Marengo, che mantiene anche nell'opera un valore iconico), ma viene anche espressa tutta una serie di riferimenti storici, culturali, ambientali. In quei dettagli – che per Sardou dettagli non erano, ma una sorta di garanzia nei confronti degli spettatori, nonché la perimetrazione stessa della propria azione creativa – si rispecchia il gusto del tempo. Una tradizione teatrale che affonda le proprie radici nella scuola di Scribe e che, se arriva a incidere sui melodrammi di Bruneau tratti da Zola, non fu mai condivisa appieno dall'opera italiana, dove in maggior misura si verifica ciò che Dahlhaus definisce lo «spostamento delle motivazioni drammatiche da un ambiente socialmente determinato ad affetti 'genericamente umani'». ⁶ È pur vero che il Verismo nostrano, che della latente aspirazione realistica ottocentesca rappresenta un'estrema presa di coscienza, è incline a trarre ispirazione da soggetti realistici o realisticamente resi. Ma l'adozione di *Tosca* da parte di Puccini comporta solo di riflesso, e in seconda battuta, l'adozione di dati e circostanze del testo d'origine. Un po' come chi acquista una casa già ammobiliata, Illica e Giacosa si trovarono di fronte a un luogo definito sin nei particolari, e per questo affollato e angusto: per mancanza di spazio, prima di poter ag-

giungere qualcosa, molto dovettero togliere. E difatti, come sempre accade in questi casi, una gran quantità di dati vengono espunti nella trasposizione librettistica: oltre a due atti caduti (il secondo e il terzo), i personaggi passano da ventitré a nove; la villa di Cavaradossi, luogo di amori con Tosca e rifugio di Angelotti, è solo evocata. A seguito di tagli e soppressioni, ma anche delle diverse sue proprietà nel dramma e nell'opera, il materiale testuale è ridotto all'osso.

Se il dramma di parola, attraverso appunto un tasso di verbalizzazione, oltre che più cospicuo, più incisivo sulle sfumature dell'azione, riconosce a sé medesimo la capacità o forse il dovere di riprodurre accuratamente il contesto a cui si riferisce, tanta accuratezza viene nell'opera come sfocata e tende a divenire implicita; e non perché si dia per scontata la conoscenza della *pièce* di Sardou, ma in quanto la musica, in cui si colloca il punto di vista estetico del compositore (anche nel Verismo, in cui l'oggettività non può che essere relativa), determina per se stessa la prospettiva entro la quale si articola la trama, col risultato che le vicende interiori vengono in primo piano, mentre gli elementi ausiliari arretrano nello sfondo. Sussiste insomma un 'primo piano' musicale ben contornato ed è difficile credere che possa essere quello 'storico', visto che i personaggi cantano soprattutto di loro stessi, dei loro patemi e delle loro aspirazioni.

Se nel dramma di parola ci sentiamo tenuti a comprendere sin ogni sfumatura della trama – perché il dramma scaturisce innanzitutto dalla sostanza del narrato, che diviene azione –, nell'opera cogliamo in modo più approssimato certe minuzie relative a cose, fatti e persone (già per loro conto meno presenti) e ciò non ci turba affatto né ci preclude alcunché. Nel dramma ogni singolo personaggio ha il suo preciso e doveroso contorno di informazioni, dirette o indirette; nell'opera è la musica a farsi carico di il lustrare con tre pennellate il profilo delle figure secondarie. Ecco quindi che del corredo di notizie che, in Sardou, serve a convalidare la plausibilità storica del testo, rimane in Puccini solo quanto è funzionale alla resa dei caratteri. Il fatto, infine, che Puccini abbia raccolto indicazioni

LE VOCI

FLORIA TOSCA, *CELEBRE CANTANTE*
SOPRANO

MARIO CAVARADOSSI, *PITTORE*
TENORE

IL BARONE SCARPIA, *CAPO DELLA POLIZIA*
BARITONO

CESARE ANGELOTTI
BASSO

IL SAGRESTANO
BARITONO

SPOLETTA, *AGENTE DI POLIZIA*
TENORE

SCIARRONE, *GENDARME*
BASSO

UN CARCERIERE
BASSO

UN PASTORE
VOCE BLANCA



Manifesto di Leopoldo Metlicovitz (1868-1944) per la prima di *Tosca*.

particolareggiate sull'intonazione delle campane di San Pietro potrebbe solo a prima vista essere inteso come una prosecuzione di quella stessa idea di fedeltà e veridicità; altri e più evidenti aspetti del rito sono infatti reinventati, fra cui l'esatta intonazione del *Te Deum* e l'improbabile antifona che lo precede («qualcosa da brontolare», «sarà vero o no»), inserita per finalità drammatiche: accompagnare il Capitolo verso l'altare nel tempo del monologo di Scarpia, senza costringerlo a spostamenti muti, creando al contempo un «effetto fonico». ⁷ Con le sue ricerche *in loco* Puccini volle calarsi nella situazione senza per questo proporsi una mimesi scrupolosa.

Torniamo dunque al punto. Se Puccini decise di musicare quella vicenda, collocata in quello specifico contesto storico, non per questo ne deriva che la questione 'Storia' si sia posta in prima istanza come caratterizzante e primaria. Manca ad esempio una qualsiasi apertura al sociale. Non si dà una collettività partecipe, né manifesta né latente: le masse in subbuglio del *grand-opéra* sono ormai un patrimonio del passato e tutto sommato, in quanto portatrici di un pensiero collettivo espresso collegialmente, ossia irrealisticamente, appaiono anche contrastanti con la natura stessa del Verismo. Tosca non ha e non può avere il carattere illustrativo del *grand-opéra* né quello epico del *Don Carlos* o del *Boris Godunov*, in cui le individualità centrali sono le stesse da cui la Storia scaturisce, Storia che in varia misura vien fatta coincidere col dramma. Come avviene in altre opere del genere, i personaggi di *Tosca* vivono una loro storia privata, in cui la Storia ufficiale entra in gioco solo come scenario. ⁸

Il tema generale è assorbito dalla tragedia intima di campioni umani secondari per lo scacchiere politico coevo: non sono realmente personaggi storici, ma personaggi calati nella storia a cui vengono fatti appartenere. Floria Tosca è una cantante al soldo di chiunque desideri goderne le virtù e al momento legata al Teatro Argentina, Cavaradossi un cavaliere più che benestante, di professione pittore, simpatizzante con i bonapartisti, a Roma più per caso fortuito e per amore che non per reale attivismo politico (anche per Scarpia Cavaradossi è in primo luogo «l'amante di Tosca», quindi «un uom sospetto! Un volterrian!»); all'inizio dell'opera ci appare interessato più alla «Recondita armonia di bellezze diverse» che non alla causa repubblicana (aveva persino frainteso l'assidua presenza in chiesa dell'Attavanti, ipotizzandone un «qualche occulto amor» senza capire ch'ella stava in realtà predisponendo le vie di fuga per il fratello). Di sicuro Cavaradossi si fa coinvolgere dalle vicende e vi fa fronte eroicamente; ma chissà come sarebbe andata se Angelotti non gli fosse piombato lì, fra trecce bionde e brune.

A tutto ciò la Città Eterna assiste impassibile; del mondo urbano affiorano solo elementi neutri, come i rintocchi delle campane o il canto del pastore (l'alba del condannato in attesa della pena), atti a produrre effetti emotivi (in quel caso indotti dallo struggente rapporto dentro/fuori) e non pittoreschi o descrittivi. L'ambientazione dei tre atti è privatissima: una chiesa (inizialmente serrata, funge da ricovero di Angelotti e da luogo improprio di amori terreni; è poi aperta al pubblico per il *Te Deum*: tutti vi possono entrare, lasciando fuori consensi e dissensi), Palazzo Farnese, un ambiente governativo, Castel Sant'Angelo, un carcere. Dati i tempi serrati mancano figure di comprimari o spunti corali con cui i protagonisti abbiano modo di lasciar emergere temi scottanti: il contesto verista o presunto tale si sottrae alla Storia nella misura in cui essa è anche narrazione, informazione,



Interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma.

riflessione, lasciandone emergere solo i riflessi, debitamente adattati al profilo dei personaggi; la rapidità stessa dell'azione sembra voler privare i protagonisti di confronti col mondo esterno. La sfida intrepida di Angelotti e Cavaradossi non si pone mai come un patrimonio ideologico condiviso da una determinata parte sociale, e assai facilmente si trasforma in una questione personale nei confronti del capo della polizia.

Il potere costituito è pure distorto dai progetti privatissimi di Scarpia e non si lascia afferrare nei suoi contorni ideologici; ne percepiamo i progetti e gli effetti solo attraverso la personalità deviata del barone siciliano. Dalla festa in onore di Melas data da Maria Carolina traspare un orientamento politico ben preciso, ma, come nel *Te Deum*, essa si risolve in un effetto realistico-spaziale, più che politico e dialettico: lo sfarzo dei saloni di Palazzo Farnese contrapposto al luogo segreto delle operazioni poliziesche di Scarpia e della tortura di Cavaradossi, senza alcun punto di contatto con le vicende di Tosca – che alla festa partecipa per dovere professionale –, né con quelle di Cavaradossi o di Scarpia. Costui anzi, con atteggiamenti di ruvido individualismo, manifesta la sua avversione per quelle cerimo-

niose ufficialità; all'avvio del le danze, che Scarpia commenta con una irriuardosa battuta («e strimpellan gavotte»), quindi nel momento più alto dell'inno che invade la sua stanza attraverso le finestre: stizzito si precipita a chiuderle, manifestando così indifferenza verso «il re dei re» che la cantata celebra e una totale dedizione ai suoi scopi, ormai conclusi nel proprio satirismo sadico (in cui «ha più forte sapore la conquista violenta»). L'atto terzo è isolato dal mondo esterno per sua natura; il plotone d'esecuzione non è che una massa impersonale di automi, strumenti della vendetta di Scarpia più che non della giustizia di Stato.

In conclusione, il primo piano di *Tosca* resta quello del dramma individuale, in grado al limite di farci intuire quanto la natura umana tenda nelle sue passioni e nelle sue deviazioni ad assimilare alla sfera del privato temi e motivazioni a essa estranei, fino a fondere i due piani in un coacervo inestricabile di sentimenti, speranze, disillusioni. Che *Tosca* sia effettivamente un'opera storica (o addirittura «l'opera più ovviamente 'storica' nel repertorio corrente», come scrive Susan Nicassio nell'introduzione del suo libro)⁹ può quindi essere seriamente messo in dubbio, sia sul piano della forma che su quello dei contenuti reconditi; casomai Puccini della Storia si serve per infondere plausibilità alla morale dei personaggi; ne fa insomma un mezzo e non un fine. Affermare che la sostanza di *Tosca* è data dal suo legame con l'ambiente romano del 1800 sarebbe come sostenere che la sostanza dell'*Eroica* risiede nella figura di Napoleone, o nel parere di Beethoven al riguardo.

Dalla questione Storia deriva il problema religione, col quale la prima intesse rapporti diretti e consequenziali, dato l'assunto. La presenza di un certo tasso di anticlericalismo è stata recentemente commentata con dovizia di indagini analitiche (Girardi) e ha sollevato stimolanti riflessioni.¹⁰ In particolare Puccini, tramite il trattamento motivico, sembra voler associare il personaggio di Scarpia al potere papale di cui è l'espressione; e questo sin dalle prime battute, con tre accordi improntati a una sorta di modalismo pseudoecclesiastico, fino al *Te Deum*, in cui si verificherebbe una associazione, uno scambio osmotico fra il desiderio di possesso di Tosca da parte di Scarpia e la perfidia della gestione del potere temporale da parte del clero.

Indubbiamente l'ambientazione romana richiama di per sé tutta una serie di suggestioni che la datazione al 1800 non fa che amplificare (la fine delle repubbliche napoletana e romana, con insediamento di un nuovo papa sotto la tutela dei sovrani borbonici, la temporanea sconfitta di Napoleone, ecc.). Anche in questo caso occorre però distinguere i diversi piani della prospettiva. Di sicuro i papalini e il clero nella *Tosca* non fanno bella figura, perché assumono il ruolo di una giustizia contro la quale il nostro istinto, avvinto dalle vicende di Mario e Floria, si ribella. Ma è certo che Puccini intendesse sviluppare una critica nei confronti del potere (papale) costituito, simbolo di tirannia e di oscurantismo? Che il clero e il potere temporale insomma fossero da lui assunti come il nemico nell'ombra incombente sulle vicende dei due disperati amanti?

Chiesa di Sant'Andrea della Valle. Il primo contatto con la dimensione mistico-cle-ricale lo si ha nella figura del sagrestano; la sua ottusa semplicità non può costituire un problema per Cavaradossi, e anche l'aiuto che Scarpia ne trae è del tutto inconsapevole; il personaggio non merita quindi che gli si addossino le (cattive) qualità del papato dell'epoca. La sua fede è venata di meschino opportunismo («Chi contrista un miscredente si guadagna un'indulgenza») ma non per questo meno sincera; il suo borbottare contro i volteriani – al pari di



Hariclea Darclée, prima interprete di Tosca al debutto dell'opera di Puccini al Teatro Costanzi di Roma, 14 gennaio 1900.

uno scongiuro contro i comunisti che mangiano i bambini – si posiziona al grado zero della reazione antirepubblicana. Puccini ne era consapevole, tant'è vero che al sagrestano è assegnata una caratterizzazione musicale priva di venature polemiche e anzi animata da certa spensierata levità (è un *Allegretto* grazioso); la scansione ritmica staccata e punteggiata da pause allude più ai tic del personaggio che non al suo profilo morale e ciò lo rende comico senza che il musicista ci si accanisca con soverchia cattiveria. All'*Angelus* Puccini adotta il punto di vista del sagrestano medesimo con una delicata armonizzazione: un trattamento 'ogget-

tivo' che dà modo di rinviare gli effetti dall'adozione di un punto di vista personale ai momenti più intensi della vicenda.

L'anticlericalismo verbale di Cavaradossi si riduce per suo conto a un paio di spunti e non diviene il motore delle sue azioni: il ritratto che egli fa di Tosca ad Angelotti («È buona la mia Tosca, ma credente al confessor nulla tiene celato») e il rifiuto del sacerdote alla vigilia dell'esecuzione, invero assai sobrio (un semplice «No»); definendo Scarpia «bigotto satiro» Cavaradossi coglie la perfidia del soggetto senza per questo individuarne la causa nell'ipocrisia della sua fede (che casomai ne è una conseguenza).

Il bigottismo di Tosca non è d'altra parte meno ambiguo. Volerne fare essenzialmente il riflesso automatico di una società a sua volta bigotta significherebbe indebolirne la funzione e gli effetti drammatici (fra l'altro anche Mimì *non va sempre a messa ma prega assai il Signor*, mentre Minnie insegna la Bibbia ai minatori, salvo afferrare il fucile o le carte da gioco, se ce n'è bisogno). Le schermaglie amorose con Cavaradossi ai piedi degli altari di Sant'An-

drea e più gravemente l'uccisione di Scarpia non sono una reazione alla fede oppressiva (o addirittura all'ipocrisia latente in quel contesto ambientale), ma una potente affermazione dell'indipendenza della sfera erotica, emozionale e dell'istinto di sopravvivenza dalla fede medesima, anche se profonda: Tosca uccide da credente, il che non le impedisce di essere cinica nella preparazione del delitto (l'aver adocchiato un coltello ben affilato, l'esserselo procurato di soppiatto, l'averlo nascosto fino all'abbraccio mortale con Scarpia) ed efferrata nell'inferire sul morente. Non le impedisce neppure di circondare il cadavere con



Eugenio Giraltoni, il primo Scarpia.

candelieri e di mettergli tra le mani il crocifisso: un gesto che sancisce ulteriormente la distinzione dei due piani e la loro autonomia. Tosca 'bigotta' lo sarebbe stata assai più se fosse fuggita via, atterrita da quanto appena compiuto. Così può essere spiegato anche il senso della permanenza in partitura di «Vissi d'arte»: non solo un atto disperato e meditabondo di pietistica devozione, ma una preliminare sottolineatura della bipolarità di fede e passioni pochi attimi prima del delitto. Come già suggeriva d'Amico, la violenza dei contrasti pone Tosca in una luce espressionistica *ante litteram*,¹¹ senza che si debba ipotizzare una freudiana scissione della personalità, l'avvicinarsi di due piani emotivi distinti non può che causare sconquasso nella sua mente. Si gettano così sin dal finale secondo i semi della follia in cui il personaggio cadrà alle ultime battute dell'opera, follia annunciata anche dal nevrotico entusiasmo mostrato nell'ultimo duetto con Cavaradossi, spinto fino all'egocentrismo (e folli saranno anche Elektra e Wozzeck).

Infine Scarpia. La figura del «bigotto satiro» si staglia da subito sullo sfondo della cappella. Ne percepiamo la statura e l'autorità («Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!»),

quindi la calcolata ipocrisia (tocca la «piccola manina» di Tosca «non per galanteria» ma per bagnarla con «l'acqua benedetta»). Dopo gli interrogatori e la trovata del ventaglio è lui medesimo a proclamare l'esatta dimensione dei suoi sordidi propositi («Va', Tosca»): uno dei vertici del teatro pucciniano, nonché un passo decisamente enigmatico, non esente neppure da intenti virtuosistici. La sovrapposizione dello scabroso monologo al suono dell'organo che richiama i fedeli e all'antifona declamata voluta da Puccini per accompagnare il Capitolo all'altare non suggerisce a mio avviso una sorta di connivenza o di interscambio psicologico fra il potere temporale della Chiesa (con i suoi abusi) e il potere privato del capo della polizia (con i suoi abusi), ma definisce semmai i contorni di una deviazione demoniaca, ch'è solo di Scarpia. Il solenne rito giunge distorto alla nostra percezione dall'accalcarsi vagante di termini e concetti in stridente contrasto fra loro, e si trasforma in un atto sacrilego («... *caelum et terram* → A doppia mira... tendo il voler»: anche Scarpia plasma un proprio maligno universo di azioni efferate):

| | |
|--|---|
| [Scarpia] | |
| Nel tuo cuor s'annida Scarpia... Va', Tosca [s' <i>inchina e prega</i>] | |
| Organo | |
| [Capitolo] | <i>Adjutorum nostrum in nomine Domini</i> |
| [Folla] | <i>Qui fecit caelum et terram</i> |
| Organo | |
| [Scarpia] | |
| A doppia mira tendo il voler. | |
| [Capitolo] | <i>Sit nomen Domini benedictum</i> |
| [Folla] | <i>et hoc nunc et usque in saeculum</i> |
| Organo | |

L'estraneità mentale e affettiva di Scarpia alla solennità in corso è dichiarata da lui medesimo («Tosca, mi fai dimenticare Iddio!»); l'associarsi entusiastico al *Te Deum* finale, come la genuflessione di poco prima, non è la stipula di un patto di potere ma una finzione che il barone propina agli astanti, si direbbe prendendosene segretamente gioco e alimentando la propria eccitazione erotica attraverso un'esaltazione mistica fittizia. In quest'ottica, la successione accordale che Puccini assegna (in presenza o in assenza) al personaggio, che 'devia' dall'ambito dei bemolli a quello dei diesis (Si bemolle → La bemolle → Mi), può persino alludere alla perversione morale di questi, ingigantita dallo spessore orchestrale, amplificata dalle volte (vere o immaginarie) in cui il tema risuona, e caricata di un valore terribile/sublime a seguito della transizione di terza La bemolle (= Sol diesis) → Mi, un *topos* già secolare.

C'è un ultimo aspetto, esterno alla loro sostanza, su cui Storia e religione hanno degli esiti, ed è quello della percezione temporale e spaziale. Quando la Storia non fa da protagonista, e in *Tosca* protagonista non è, non può che trasformarsi in una cronistoria, determinando l'articolazione temporale del dramma dall'esterno, e in una 'geografia culturale', come susseguirsi di localizzazioni inequivoche e dal valore simbolico. In questo meccanismo hanno buon gioco le contrastanti notizie della battaglia di Marengo, fra il *Te Deum*, la festa a corte e la smentita della sconfitta napoleonica, e il susseguirsi di male in peggio dei luoghi,

dall'oscurità protettiva e rassicurante della chiesa inizialmente serrata, all'apertura della medesima al rito pubblico e a quello privato di Scarpia, al Palazzo Farnese, «luogo di lacrime», alla segregazione dolorosa di Castel Sant'Angelo: elementi che accompagnano e connotano l'evolversi della trama privata dei protagonisti.

A ciò cooperano in modo pure simbolico e quantomai efficace i persistenti rintocchi delle campane romane, che assommano alla funzione mistica quella di scandire il tempo che passa (si odono a inizio e fine dell'atto primo – *Angelus* e *Te Deum* – e al mattutino del terzo: gli

estremi del dramma). *Tosca* si contraddistingue così come l'opera degli spazi bui e invalidabili e dell'ora fuggitiva; delle vie di fuga precluse e dei ricordi struggenti; degli inganni e dei tradimenti piccoli e grandi, veri o ipotetici; in definitiva, delle illusioni spazzate via dalla spietata realtà dei fatti. In questo senso di precarietà e di inafferrabilità di quanto più desideriamo, e non tanto nella partecipazione emotiva al suo contesto storico o nella sua malaugurata replicabilità, sta l'universalità di *Tosca* e l'impareggiabile forza di persuasione che l'opera mantiene a tutt'oggi, senza che pressoché mai le vengano addossati i limiti del circoscrivuto repertorio verista. Abituarsi ai regimi è certo cosa dura; ma è forse più difficile restare impassibili di fronte alle promesse non mantenute della vita.



Emilio De Marchi, il primo Cavaradossi.

NOTE

- ¹ Antonio D'Orrico, *Tutte le opere sono incompiute. A colloquio con il regista Jonathan Miller*, in *Tosca*, XLIX Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1986, pp. 1073-1087 (programma di sala).
- ² Lettera di Giacosa a Giulio Ricordi in data 23 agosto 1896, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Ga ra, Milano, Ricordi, 1858, n. 169, pp. 150-151.
- ³ Cfr. lettera di Puccini a Giulio Ricordi in data 13 gennaio 1899, in *Giacomo Puccini. Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928¹, 1982³, n. 64, pp. 80-81.
- ⁴ Sui meccanismi narrativi del verismo si veda Adriana Guarnieri Corazzol, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31 (cfr. anche Virgilio Bernardoni, *Le 'tinte' del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», v/1, 1998, pp. 43-68). Un'interpretazione di *Tosca* che fa giustizia della definizione di opera verista la si legge in Sieghart Döring, *Il realismo musicale nella «Tosca» [Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca»]*, 1984, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78). Si leggano anche Allan Atlas, *Puccini's «Tosca»: A New Point of View*, in *Studies in the History of Music*, III: *The Creative Process*, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-273; *Giacomo Puccini «Tosca»*, a cura di Mosco Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- ⁵ «SPOLETTA / Ah! Démon!... je t'enserrai rejoindre ton amant! / FLORIA / J'y vais, canailles! (*Elle se lance dans le vide*)».
- ⁶ Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca [Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts]*, 1982, Bologna, Il Mulino, 1987.
- ⁷ Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 20002, pp. 149-196: 164-171.
- ⁸ John Rosselli, *Politica, religione e opera*, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 9-20 (in questo volume alle pp. 25-35); Anthony Arblaster, *Viva la libertà. Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992.
- ⁹ «the most obviously 'historical' opera in the active repertoire», Susan Vandiver Nicassio, *Tosca's Rome. The Play and the Opera in Historical Perspective*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999 (cfr. anche la recensione a questo volume di John Rosselli, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 226-228).
- ¹⁰ Cfr. Girardi, *Giacomo Puccini* cit., ivi, e Rosselli, *Politica, religione e opera* cit.
- ¹¹ Fedele d'Amico, *Puccini e non Sardou*, in *La stagione lirica 1966-67*, Roma, Teatro dell'Opera, 1966.

Joan Anton Rechi: «Una storia universale sulla libertà»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Joan Anton Rechi, che allestisce alla Fenice la sua prima Tosca.

Vorrei cominciare dalla protagonista, Tosca. Che tipo di donna è? Qual è la sua personalità? È una cantante d'opera, e la sua vita è sulla scena: ritiene che questo elemento sia determinante per lo sviluppo della storia?

Credo che il suo essere una cantante sia fondamentale. La vedo come una donna che vive la sua vita come se fosse una rappresentazione. Questo secondo me si evince in particolare nella prima scena in cui compare, cioè il duetto che ha con Mario Cavaradossi all'inizio del primo atto. Là si comprende che vive i differenti stati d'animo come se stesse recitando. Passa dall'odio all'amore, monta dei veri e propri 'numeri', insomma è come se si trovasse sulla scena. La mia sensazione è che quando ci si trova di fronte a una persona come lei, così tanto coinvolta nella propria arte, è difficile dividere l'artista dalla donna. Non voglio giungere a dire che confonda del tutto la realtà e la finzione, però vive tutto come se si trattasse di una rappresentazione, come se fosse dentro di un'opera, e dunque è difficile compiere questa separazione. La vedo come una donna con un forte temperamento, e infatti l'ho sempre immaginata più come Anna Magnani che come Maria Callas. Un'attrice con molto carattere, molto forte, passionale, che vive la vita come se fosse un'opera teatrale. È come se si guardasse sempre dal di fuori, come se avesse in un certo senso sempre bisogno del pubblico, e considerasse quella la sua missione. Tosca vive tutto attraverso sentimenti intensi ed esagerati: si potrebbe dire, usando una parola inglese, che è *overacting*. Ma questo è il suo modo di vivere la vita. Quando penso a lei devo sempre ricordare a me stesso che è una cantante, perché mi viene naturale considerarla un'attrice, come potrebbe essere Sarah Bernhardt, o Adriana Lecouvreur, protagonista di un'altra celebre opera, o – come dicevo – la stessa Anna Magnani. Perché le cantanti d'opera, rispetto alle attrici, presentano sempre un aspetto un po' più alla moda, e a me piace invece pensare che sia una donna che segue ciò che le dicono lo stomaco e il cuore, più che il cervello.

Il suo antagonista, Scarpia, è un uomo malvagio e reazionario. Ed è inoltre un vigliacco, che approfitta del suo potere per obbligare la gente a soddisfare i suoi desideri e i suoi impulsi. Appartiene a una tipologia umana che si incontra in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo...

Credo proprio di sì. Nel mio progetto registico mi sono ispirato alle varie dittature sorte nel Novecento, che hanno giocato con il terrore delle persone, sapendo, questi dittatori, che il potere crea la paura, loro stessi avendo timore di perdere il proprio, di potere. Essi si servono del terrore proprio perché sanno cos'è la paura. Per rispondere alla domanda, anch'io penso che Scarpia sia in realtà un vigliacco, che ha a disposizione molti uomini che fanno il lavoro sporco per lui, e creano questo stato di terrore. La mia mente è andata al regime di Pinochet, naturalmente a quello di Franco in Spagna, o a quello di Ceaușescu in Romania: tutte dittature che più o meno alla metà del secolo scorso si sono sviluppate dall'Europa

fino all'America Latina e hanno attecchito anche in Asia. Tutte hanno in comune lo stato di terrore come arma per controllare una società, e condurla fino a farle fare ciò che si vuole. Credo sia una cosa gravissima, soprattutto pensando che chi domina questi regimi crea questo stato del terrore, come ho già accennato, perché a sua volta ha il terrore di perdere il proprio *status* e il controllo su quelle società. In questo senso è importante essere consapevoli che Scarpia in realtà è un codardo che usa tutto questo per realizzare i suoi desideri, e in questo caso ciò che desidera maggiormente è proprio Tosca. Ma credo la consideri più come un simbolo del suo illimitato potere, grazie al quale può ottenere qualsiasi cosa. Non penso sia realmente infatuato, o addirittura profondamente innamorato di lei. La vuole piuttosto perché lei lo rifiuta, e an-



Joan Anton Rechi.

che perché è la donna del suo nemico, Mario Caravadassi. E questo è un modo di umiliarlo ancora di più.

Tra queste due figure così imponenti si colloca proprio Mario, che appare come un uomo devoto alla sua innamorata e molto sicuro delle proprie convinzioni...

Sì, è un idealista, che vive pensando unicamente ai suoi ideali. Possiede quell'innocenza tipica dei giovani, che credono di poter cambiare il mondo. Ha una visione idealista un po' *naïve* della realtà in cui vive, e non si pone il problema che tutti gli atti hanno delle conseguenze. Si sente molto sicuro che l'ideale trionferà, senza pensare che purtroppo nella vita il più delle volte a trionfare è il male.

Tosca è una dolorosa storia d'amore. Da molti è considerata l'opera più drammatica di Puccini. Ma la vicenda, come già nella pièce di Sardou, è incorniciata in un contesto storico-politico molto preciso: la Roma reazionaria della fine del secolo XVII. Come è trattato quest'aspetto nel suo spettacolo?

Come ho già premesso prima, cambierò il periodo storico dove sono ambientati i fatti, e collocherò dunque *Tosca* negli anni Cinquanta, all'interno di una dittatura senza nome e senza uniformi militari, che possano fare riferimento a un Paese in concreto. È tipico degli aguzzini di quei regimi mostrarsi ben vestiti, e senza la presenza militare condizionare le persone soltanto attraverso la paura. È il semplice timore di cosa potrebbe accadere a uno o all'altro a paralizzare la gente, senza necessariamente che si veda un'arma per strada o che un militare ti punti la pistola addosso. È ancora più pericoloso sospettare che tutti, e i tuoi stessi vicini, possano accusarti di qualsiasi cosa. Perciò questi Stati totalitari senza l'apparenza di esserlo sono inquietanti e spaventosi.

È difficile spostare d'epoca *Tosca*, perché il libretto parla di situazioni e luoghi precisi e concreti. Tuttavia credo che questa storia sia universale, e prenderla e inserirla in una qualsiasi delle dittature che hanno funestato il ventesimo secolo, e in particolare quelle in auge nei Cinquanta, ci dà la possibilità di comprendere l'opera da un altro punto di vista. Di entrare nel già citato stato di terrore e capire come avremmo potuto comportarci noi in una situazione come quella. Mi è sembrato interessante 'muoverla' un po' per poter acquisire questa prospettiva. E penso sia importante enfatizzare il contesto di una qualsiasi società totalitaria, dove appunto i cittadini sono controllati attraverso la paura. Non deve necessariamente essere l'Italia della fine del Settecento, si può scegliere un altro momento storico e credo che l'opera funzioni ugualmente. Non so se *Tosca* sia davvero l'opera di Puccini con il finale più triste e drammatico: basta pensare alla *Bohème*, nella quale Mimì muore, o a *Madama Butterfly*, in cui la protagonista si sacrifica. O ancora a *Suor Angelica*: la maggior parte delle sue opere evidenziano una componente tragica, e più di tutto parlano di accettazione del destino. La *Butterfly*, per esempio, che ho già portato in scena, reca come sottotitolo «tragedia giapponese», e quella parola, 'tragedia', sta a significare che non si può sfuggire al proprio destino. Non è possibile immaginare alcun cambiamento, come potrebbe essere, per



Giuseppe Palella, figurino di Sciarrone per *Tosca* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares.

fare solo un esempio astratto, il fatto che Tosca non riveli il nascondiglio di Angelotti. Ma lei lo rivela: ci troviamo di fronte a qualcosa di ineluttabile. C'è un momento in cui, date le circostanze in cui ci si trova, non si può sfuggire al proprio tragico destino. È questo che rende *Tosca* un'opera universale, e la lega alle grandi tragedie della storia, nelle quali si fa di tutto per evitare che il fato si realizzi (come nel caso di Tosca, che si presenta a Scarpia per evitare la morte di Mario, ma poi, uccidendolo fa sì che la tragedia si diriga in un'altra direzione. È quel suo gesto a determinare la sua fine).

Vorrei aggiungere un elemento per me molto importante. A mio parere *Tosca* è una storia sulla libertà. E dunque ho voluto allestirla in spazi aperti. Normalmente viene rappresentata in luoghi chiusi e claustrofobici, la mia idea invece è collocarla all'aria aperta, proprio per rimarcare questa tensione verso la libertà. Il primo ambiente è il portone di una chiesa antica in restauro, quindi uno spazio esterno. Oltre questo portone si vede l'interno di un cortile dove si sta preparando una processione per la Settimana Santa, guidata da una Vergine: questo sarà il *Te Deum*. Mi sono venute in mente le *vírgenes macareñas* di Siviglia, per dare al tutto un tocco 'spagnolo'. Nel secondo atto ci troveremo nel giardino della casa di Scarpia: questi e Tosca non sono ancora entrati, e si sente da fuori come torturano Mario all'interno. Di fatto, Tosca non entrerà mai in quell'abitazione, e tutto succederà nell'ingresso. Il terzo atto, infine, richiama le *Prigioni immaginarie* di Piranesi, con

quelle scale che non arrivano mai a nessun luogo. È un modo metaforico di spiegare che la violenza non porta mai da nessuna parte. Mario è rinchiuso in queste moltissime scale: mi è sembrata un'immagine estremamente interessante e suggestiva.

Joan Anton Rechi: “A universal story about freedom”

We are talking to Joan Anton Rechi, who is staging his first Tosca at La Fenice.

I would like to start with the protagonist, Tosca. What kind of woman is she? What kind of personality does she have? She is an opera singer, and her life is on the stage: do you think this element is decisive for the development of the story?

I think being a singer is key. I see her as a woman who lives her life as if it were a performance. This, in my opinion, can be seen in particular in the first scene in which she appears, that is, her duet with Mario Cavaradossi at the beginning of the first act. There you understand that she lives the different moods as if she were acting. She goes from hatred to love, she performs real ‘numbers’, in short, it is as if she were on the stage. My sensation is that when you are faced with a person like her, someone who is so involved in her art, it is difficult to separate the artist from the woman. I don’t want to say that she confuses reality and fiction completely, but she lives everything as if it were a performance, as if it were part of an opera, and so it’s hard to make this separation. I see her as a woman with a strong temperament, and in fact I have always imagined her more as Anna Magnani than as Maria Callas. An actress with a lot of character, very strong, passionate, who lives life as if it were a play. It is as if she is always looking at herself from the outside, as if she is in some way always in need of the public and considers this her mission. Tosca lives everything through intense and exaggerated feelings: one could say, she is *overacting*. But this is her way of living life. When I think of her, I always have to remind myself that she is a singer, because it comes naturally to me to think of her as an actress, such as Sarah Bernhardt, or Adriana Lecouvreur, the protagonist of another famous opera, or – as I said – Anna Magnani herself. Because compared to actresses, opera singers always look a little more fashionable, and I like to think that she is a woman who follows what her stomach and heart tell her, rather than her head.

Her antagonist, Scarpia, is an evil, reactionary man. And he is also a coward, who takes advantage of his power to force people to satisfy his desires and impulses. He belongs to the kind of person that you can meet anytime and anywhere...

I really think that is so. In my directing project I was inspired by the various dictatorships that arose in the twentieth century, which played with the terror of the people, dicta-

tors who were all too well aware that power creates fear, since they themselves were afraid of losing their own power. They use terror precisely because they know what fear is. To answer the question, I also think Scarpia is actually a coward, who has many men at his disposal to do his dirty work for him and create this state of terror. I thought of the Pinochet regime, of course that of Franco in Spain, or that of Ceaușescu in Romania: all dictatorships that around the middle of the last century developed from Europe to Latin America and also took root in Asia. What they all have in common is the state of terror as a weapon to control a society, and make it do what you want. I think it is something very serious, especially considering that



those who dominate these regimes create this state of terror, as I have already mentioned, because they in turn are terrified of losing their status and control over those societies. In this sense, it is important to be aware that Scarpia is actually a coward who uses all of this to fulfill his wishes, and in this case what he wants most is Tosca. But I think he considers her more as a symbol of his unlimited power, thanks to which he can achieve anything. I don't think he's really infatuated, or even deeply in love with her. Instead, he wants her because she rejects him, and also because she is the wife of his enemy, Mario Caravadassi. And this is a way to humiliate him even more.

Between these two very impressive figures is Mario, who is a man who is devoted to his wife and is very sure of his beliefs.

Yes, he is an idealist, whose only thought in life is his ideals. He has that innocence that is typical of young people, who believe they can change the world. He has an idealistic vision of the reality in which he is living that is a little naïve and not for a moment does he think that all acts have consequences. He is convinced that the ideal will triumph, without thinking that unfortunately in life most of the time it is evil that triumphs.

Tosca is a painful love story. It is considered by many to be Puccini's most dramatic work. But the story, as in Sardou's pièce, is set in a very precise historical-political context: the reactionary Rome of the end of the seventeenth century. How is this reflected in your production?

As I mentioned earlier, I will change the setting of the historical period, and I will therefore place *Tosca* in the fifties, set in a nameless dictatorship without military uniforms, which could refer to a specific country. It is typical of the torturers of those regimes to be well dressed, and condition people through fear alone without the need for any military presence. It is the simple fear of what could happen to any one that paralyses people, without necessarily seeing a weapon on the street or a soldier pointing a gun at you. It's even more dangerous to suspect that everyone, even your own neighbours, could accuse you of absolutely anything. That is what makes these totalitarian States so disturbing and frightening: because appearances are so deceptive.

It is difficult to move *Tosca* to another period because the libretto mentions precise, concrete situations and places. However, I believe that this story is universal and taking it and setting it in any of the dictatorships that have plagued the twentieth century, and in particular those in vogue in the Fifties, gives us the opportunity to understand the work from another point of view. That is, to enter the aforementioned state of terror and understand how we might have behaved in such a situation. I thought it was interesting to 'move' it a little' in order to be able to capture this perspective. And I think it is important to emphasise the context of any totalitarian society, where it is the citizens who are controlled through fear. It does not necessarily have to be Italy at the end of the eighteenth century, you can choose another historical moment, and I believe that the opera works just as well. I don't know if *Tosca* really is Puccini's work with the saddest and most dramatic ending: think of *Bohème*, for example, in which Mimì dies, or *Madama Butterfly*, in which the protagonist sacrifices herself. Or even *Suor Angelica*; most of his works have a tragic component, and what they speak about most is accepting one's destiny. *Butterfly*, for example, which I have already staged, has the subtitle "Japanese tragedy", and that word, "tragedy", means that you cannot escape your destiny. It is not possible to imagine any change, how things might have been; to give just one abstract example, the fact that *Tosca* does not reveal Angelotti's hiding place. But she does reveal him: we are faced with something inevitable. There is a moment when, given the circumstances you are in, there is no escaping your tragic destiny. This is what makes *Tosca* a universal opera, binding it to the great tragedies of



Giuseppe Palella, figurino del sagrestano per *Tosca* di Giacomo Puccini al Teatro La Fenice, agosto 2025. Regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel insignares.

history, in which every effort is made to prevent fate from taking place (as in the case of Tosca, who goes to Scarpia so Mario does not die, but then his death makes the tragedy go in another direction. That gesture determines her end.)

I would like to add an element that I find very important. In my opinion *Tosca* is a story about freedom. So, I wanted to set it in open spaces. Normally it is staged in enclosed and claustrophobic places, but my idea is to set it in the outdoors, just to highlight this tension towards freedom. The first room is the door of an ancient church undergoing restoration, so an outdoor space. Beyond this door you can see the inside of a courtyard where a procession is being prepared for the Holy Week, led by a Virgin: this will be the *Te Deum*. I thought of the *virgenes macareñas* from Seville, to give everything a 'Spanish' touch. In the second act we will find ourselves in the garden of Scarpia's house: Scarpia and Tosca have not yet entered, and you can hear from the outside how Mario is being tortured. In fact, Tosca will never enter that house, and everything will happen in the entrance. Lastly, the third act evokes Piranesi's *Imaginary Prisons*, with those stairs that never lead anywhere. It's a metaphorical way of explaining that violence never leads anywhere. Mario is locked up in these countless stairs: I thought it was an extremely interesting and evocative image.

Daniele Rustioni: «Puccini? Una tempesta di emozioni, da condividere con il pubblico»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Maestro Daniele Rustioni, parliamo di Tosca, che torna a dirigere in Fenice a sei anni dall'ultima rappresentazione da lei diretta. Tra l'altro la Tosca che diresse a Venezia nel 2019 fu anche la sua ultima apparizione sul podio di un Teatro d'opera italiano. Anche quella volta con Chiara Isotton, che ha recentemente interpretato Tosca anche alla Scala.

Tosca è uno dei titoli più amati e ascoltati del repertorio lirico. Questa eccezionale popolarità rappresenta un vantaggio o un'insidia per chi si accinge a eseguire oggi la partitura pucciniana? Quali sono i rischi e i cliché dettati dalla lunga storia interpretativa di questo titolo, con i quali un direttore deve necessariamente confrontarsi?

La popolarità di *Tosca* rappresenta una grande insidia perché le aspettative del pubblico sono sempre molto alte, ma è anche una grande opportunità per tutti gli interpreti, un'occasione per riscoprire e riconsiderare alcuni aspetti di questo capolavoro immortale. Abbiamo recentemente celebrato il centenario della morte di Puccini – nel 2024 – e oggi sembra di vivere una sorta di 'rinascita pucciniana'. Mentre si riscoprono le sue opere sul palcoscenico attraverso gli occhi di nuovi registi, l'aspetto squisitamente musicale deve risultare altrettanto nuovo e coinvolgente, guidato da un'urgenza interpretativa forte, fresca e sincera. Questo è ancora più importante al giorno d'oggi, perché la musica deve rappresentare il collegamento diretto con la volontà originaria del compositore, al netto delle libertà e dei cambiamenti realizzati dalle regie contemporanee. Con titoli del genere l'impresa è ancora più ardua perché sembra che il fondo del barile dell'interpretazione musicale sia già stato raschiato a dovere dopo decenni di grandi rappresentazioni in giro per il mondo e registrazioni leggendarie. Tuttavia siamo tutti figli del nostro tempo: anche la fruizione della musica evolve e cambia rapidamente con i ritmi della società, plasmando anche la sensibilità degli interpreti. Inoltre la ricerca musicale, il lavoro nel dettaglio, con la lente d'ingrandimento nel massimo rispetto del segno scritto innanzi ad alcuni capolavori non ha mai fine. Le piccole e grandi scoperte quotidiane su una partitura così conosciuta non finiscono mai di stupire e forse è anche per questo che il pubblico da centoventicinque anni viene travolto da una tempesta di emozioni ogni volta che assiste a una rappresentazione di *Tosca*.

Come direttore d'orchestra devo necessariamente confrontarmi con la storia interpretativa dell'opera, filtrandola con l'analisi oggettiva della partitura e l'assimilazione perso-

nale della musica. A mio avviso i rischi e i clichè dettati dalla lunga tradizione interpretativa di quest'opera risiedono soprattutto nel senso del fraseggio e nel dare per scontato alcuni aspetti del carattere dei tre personaggi principali sulla base di interpretazioni molto soggettive di grandi cantanti del passato estremamente carismatici.

Puccini è – forse insieme a Mahler – il compositore che fornisce al direttore d'orchestra e ai cantanti la maggiore densità di informazioni su come dirigere o fraseggiare la sua musica. La partitura e lo spartito sono infarcite da una serie ininterrotta di indicazioni di cambi agogici e dinamici, introducendo minuscole differenze in termini di elasticità della frase musicale. Faccio un esempio. Nel caso in cui Puccini voglia rallentare l'andamento musicale ci si imbatte in una serie di indicazioni: 'ritenuto', 'poco' o 'molto ritenuto', 'trattenendo', 'trattenuto', 'allargando', 'poco' o 'molto allargando', 'calando' (sia di intensità dinamica che col ritmo), 'rallentando', 'poco' o 'molto rallentando', 'tenuto colla voce', 'col canto' (e il più delle volte il cantante prende più tempo per sé...). Tutte queste indicazioni sembrano suggerire la stessa cosa: andare più lento. In realtà sono molto diverse fra loro, vanno codificate e calibrate sapientemente per essere eseguite in maniera corretta! Lo stesso vale per le indicazioni che stringono e accelerano l'andamento musicale. È una vera miniera d'oro di sfumature e dettagli a disposizione degli interpreti. Il problema è che la musica di Puccini è molto complessa e difficile da mettere insieme in orchestra, coi cantanti e col palcoscenico, e alcune soluzioni 'di comodo', 'di effetto' o 'per accompagnare meglio' la linea del canto sono state adottate negli anni, entrando nelle orecchie di tutti, interpreti ed ascoltatori. Oggi queste 'soluzioni' vengono quasi date per scontato, nonostante tradiscano ed uniformino le diverse indicazioni in partitura, molto spesso a discapito del senso organico della frase musicale.

È molto interessante ricordare che fu Arturo Toscanini a dirigere le prime assolute di *Manon Lescaut* e *La bohème* a Torino, e poi della *Fanciulla del West* a New York. In un certo senso egli fu il primo ambasciatore - direttore d'orchestra di Puccini nel mondo. E sappiamo quanto Toscanini fosse implacabile con i cantanti e un interprete associato al rigore più assoluto.

In Puccini il pericolo di esagerare con effetti facili per compiacere sé stessi o il pubblico è sempre in agguato: troppa soggettività priva di profonda conoscenza del segno scritto stravolge le intenzioni del compositore, perdendo la costruzione naturale della frase e del significato musicale. Da parte mia, credo nel detto «In medio stat virtus» degli Antichi. Perché è vero che ciascuno di noi porta la sua interpretazione e soggettività, ma solo imponendosi un grande rigore oggettivo sulla partitura si può trovare la strada verso la giusta libertà espressiva.

Puccini racconta una vicenda d'amore e morte nel contesto politico tardo-settecentesco della restaurazione papale a Roma. Un dramma 'a forti tinte', intessuto di passioni estreme. Il suo obiettivo era comporre una partitura capace di restituire una capillare aderenza all'azione e dalla dirompente energia drammatica. Attraverso quali mezzi è riuscito a raggiungere questi intenti?

Sono d'accordo nel definire *Tosca* un dramma 'a forti tinte' e l'orchestra è protagonista assoluta in questo senso. La trama è un *noir*, un poliziesco, dove la violenza, i contrasti e



Daniele Rustioni (© Marco Borrelli).

le passioni estreme vengono evidenziate in buca. Naturalmente l'orchestra deve suonare in maniera 'estrema' a seconda del carattere delle varie scene. Quello che capita ai tre personaggi principali è una catastrofe, il destino si abbatte sulle loro teste in maniera quasi feroce e implacabile. La passione che lega Tosca a Cavaradossi è bruciante e spinge il soprano a essere 'folle di gelosia' e tradire senza volere la fiducia del suo Mario per questo. Il loro amore invece è un rifugio, caratterizzato da un colore lirico, cantabile, dolce e sensuale. Il modo di suonare e rendere certe frasi espressive in orchestra rispecchia questo contrasto fra passioni brucianti e tenere oasi di scambi amorosi. Scarpia vuole possedere Tosca e la brutalità di questo sentimento è descritta perfettamente in orchestra. Così come l'aspetto più nobile, freddo, intrigante e calcolatore del barone siciliano deve fare da grande contrasto ed emergere con la stessa evidenza. I temi del potere politico e religioso sono affrontati con

altrettanta sapienza. L'uso libero dei Leitmotiv associati ai personaggi, luoghi e sentimenti dà un senso di continuità collegando scene e uniformando la struttura dei tre atti. L'andamento dell'azione è estremamente serrato: tutta la vicenda si svolge nell'arco di sedici ore dall'entrata di Angelotti in scena all'inizio del primo atto sino al folle salto suicida di Tosca che chiude l'opera. Anche musicalmente, la volontà del compositore è quella di suonare l'opera con un grande senso di continuità: penso in particolare alla fine dell'aria del tenore del primo atto, «Recondita armonia», che non deve essere interrotta dagli applausi; oppure alle due battute e mezzo che solitamente vengono tagliate alla fine del «Vissi d'arte» dopo l'applauso («Risolvi?... Mi vuoi supplice ai tuoi piedi»): queste due battute e mezzo riprendono l'atmosfera lasciata prima dell'aria del soprano e danno quel senso di continuità drammatica ricercato da Puccini, pertanto per me è impossibile tagliarle. Così come la fine dell'aria del tenore «E lucevan le stelle», quando il postludio orchestrare deve confluire nell'entrata di Tosca. Insieme a Illica, Puccini ha accorciato il libretto rispetto alla fonte originale: modifiche fondamentali per dare il senso di questa estrema dinamicità. Questa idea di *Tosca* come un dramma con musica ininterrotto nello sviluppo, un vortice inarrestabile di accadimenti fino alla tragica conclusione è fondamentale. Basti pensare che Puccini voleva addirittura tagliare l'aria «Vissi d'arte» perché interrompeva il flusso dell'azione!

Dal punto di vista stilistico, come si colloca quest'opera rispetto all'opera verista, e quali sono invece gli elementi di più forte sperimentazione che vanno oltre quella poetica?

Non considero *Tosca* un'opera verista. Presenta degli aspetti veristi solo per quanto riguarda l'aderenza ai tre luoghi in cui si svolge l'azione e alcuni momenti nei quali si descrive Roma: quando suonano le campane nel primo e nel terzo atto, quando viene dipinta la Roma papalina, negli interventi del coro, nella cantata del secondo atto, oppure all'inizio del terzo atto nel momento in cui canta il pastorello. Ma oltre a questo aspetto, lo stile verista non deve essere applicato secondo me a *Tosca*. Puccini rimane il più europeo degli operisti italiani, oltre a essere il maestro assoluto dei sentimenti del cuore e delle lacrime. È in questo si differenzia da tutti gli altri compositori italiani, veristi e non. Se gli dobbiamo così tanto è perché è stato capace di varcare i confini nazionali e per questo motivo il riconoscimento di cui gode all'estero è immenso, forse ancor più che nel suo Paese.

Siamo davanti a un vero maestro dell'orchestrazione, alla stregua di Igor Stravinskij e Maurice Ravel e *Tosca* è una partitura estremamente ricca dove l'utilizzo dell'orchestra è geniale. Si tratta di una partitura anche molto difficile tecnicamente da dirigere: le continue variazioni di tempo si piegano ai numerosi cambiamenti di stato d'animo e ai frequenti colpi di scena. Il secondo atto è particolarmente ostico, tutta la scena del confronto tra Scarpia e Tosca è difficile da controllare dal podio ed è difficile anche imbrigliare il volume generoso dell'utilizzo dell'orchestra rispetto alla linea del canto. In tutta l'opera italiana le linee vocali devono essere assolutamente predominanti, nonostante lo spessore sinfonico che Puccini dimostra nella maggior parte del suo catalogo: non è un caso che in molte occasioni si incontrino direttori specializzati del repertorio sinfonico impegnati sulle partiture liriche del compositore toscano. Puccini spesso è considerato una sorta di compositore

cinematografico piuttosto che un compositore puro ed 'elevato' come i belcantisti (Rossini, Bellini, Donizetti e per molti aspetti il primo Verdi). Quasi un compositore 'a buon mercato' per il suo modo di strizzare continuamente l'occhio al pubblico. In realtà è un compositore di una raffinatezza ed eleganza unica, che dev'essere trattato con i guanti e a cui ci si deve accostare col giusto atteggiamento di timore reverenziale.

Quando si parla della musica di Puccini non si può non far riferimento alle emozioni, per il pubblico e per gli interpreti...

Se Puccini è uno dei miei compositori preferiti, è perché permette di immergerci in una tempesta di emozioni. Per me, l'opera è sempre come una tempesta che voglio condividere con il pubblico: non posso dirigere un'opera se prima non mi ha scosso fino in fondo, se non ho sentito una trasformazione dentro di me; se così non fosse, l'esito musicale sarebbe arido. Quindi voglio assolutamente che il pubblico sia preso alla gola e alle viscere, che abbia la pelle d'oca. Anche quando ero più giovane, ascoltavo Puccini costantemente e ripetevo passaggi specifici: lo suonavo più e più volte; volevo sentirmi sopraffatto dalle emozioni e provarne di più intense la volta successiva. Ero diventato un 'dipendente da emozioni forti'. Ma questo può avere una conseguenza problematica: l'appassionato di musica pucciniana, dipendente da questo turbine di emozioni, consuma le sue registrazioni ascoltandole a ripetizione, e quando assiste a spettacoli dal vivo, vuole provare le stesse emozioni, basate sugli stessi parametri: la stessa durata delle note, la stessa corona (spesso non scritta...), gli stessi acuti, lo stesso volume, gli stessi accenti sulle parole... Poi assiste a una rappresentazione dal vivo che si differenzia troppo musicalmente e dice: «Non è quello che mi aspettavo. Volevo questa cosa specifica e non l'ho ricevuta». E non è contento. Credo che questo atteggiamento limiti molto l'ascolto e possa essere pericoloso perché non aiuta ad aprire la mente né il cuore.

Vediamo quindi che con Puccini è molto difficile trovare il giusto equilibrio emotivo, sia come interprete che come ascoltatore. Per farlo, bisogna tornare alle origini, cominciando con l'analisi del libretto, costruendo una propria idea di come dovrebbero essere incanalate queste emozioni e beneficiando di un tempo di prova musicale sufficiente con il cast e le masse artistiche e tecniche del teatro per costruire un'interpretazione vera: trovare l'emozione giusta nel rapporto tra le parole e la musica che le veicola, come un abito fatto su misura sulla sensibilità e la voce di ogni cantante. Per quanto mi riguarda, il fattore più importante è l'onestà: essere in grado sia di studiare oggettivamente la partitura per avere un'idea personale chiara sia di mettersi soggettivamente nei panni dei cantanti; ascoltare le emozioni che sanno trasmettere e plasmare il suono dell'orchestra per creare una reale unità di intenti musicali.

Daniele Rustioni: “Puccini? A storm of emotions, to share with the audience”

Maestro Daniele Rustioni, let's talk about Tosca, which you will once again be conducting at La Fenice, six years after your last performance. Incidentally, the Tosca that you conducted in Venice in 2019 was also the last time you conducted in an Italian opera house. That time was also with Chiara Isotton, who played Tosca recently at La Scala, too.

Tosca is one of the most popular and listened to titles in the opera repertoire. Is this exceptional popularity an advantage or a pitfall for those who want to stage Puccini's score today? What risks and clichés do a conductor face when working with an opera that has been performed for so many years?

The popularity of *Tosca* represents a great pitfall because public expectations are always very high, but it is also a great opportunity for all interpreters, an opportunity to rediscover and reconsider certain aspects of this immortal masterpiece. We recently celebrated the centenary of Puccini's death – in 2024 – and today we seem to be experiencing a sort of 'Puccini renaissance'. While rediscovering his works on stage through the eyes of new directors, the exquisitely musical aspect has to be equally new and engaging, driven by a strong, fresh and sincere interpretive urgency. Nowadays, this is even more important, because the music must represent a direct connection with the composer's original wishes, without taking into consideration the freedom and changes made by contemporary directors. With titles like this, the task is even more difficult because it seems that the bottom of the barrel of musical interpretation has already been duly scraped after decades of great performances around the world and legendary recordings. Nevertheless, we are all children of our time: the enjoyment of music also evolves and changes rapidly according to the pace of society, and this also shapes the performer's sensitivity. In addition, with some masterpieces there is no end to the musical research required, going over the finer details with the magnifying glass whilst paying the greatest respect to the written text. The daily discoveries, whether small or large, regarding such a well-known score never cease to amaze and perhaps that is also why for over one hundred and twenty-five years the public has been overwhelmed by a storm of emotions every time they attend a performance of *Tosca*.

As a conductor, I must necessarily confront myself with the interpretative history of the work, filtering it with the objective analysis of the score and the personal assimilation of the music. In my opinion, the risks and clichés dictated by the long interpretative tradition of this opera lie above all in the sense of phrasing and in taking for granted certain aspects

of the characters of the three main figures on the basis of highly subjective interpretations of great, extremely charismatic singers of the past.

Puccini is – perhaps together with Mahler – the composer who provides the orchestra conductor and singers with the greatest amount of information on how to conduct or phrase his music. The music score and sheet music are full of an uninterrupted series of indications of agogic and dynamic changes, introducing tiny differences in terms of elasticity of the musical phrase. Let me give you an example. When Puccini wants the musical pace to slow down, you come across a series of indications: ‘ritenuto’, ‘poco’ or ‘molto ritenuto’, ‘trattenendo’, ‘trattenuto’, ‘allargando’, ‘poco’ or ‘molto allargando’, ‘calando’ (regarding both dynamic intensity and rhythm), ‘rallentando’, ‘poco’ or ‘molto rallentando’, ‘tenuto colla voce’, ‘col canto’ (and most of the time the singer takes more time for themselves...). All these indications seem to suggest the same thing: slowing down. In fact, they differ greatly from one another, and they have to be expertly represented and calibrated if they are to be performed correctly. The same applies to indications that compress and accelerate the pace of the music. It is a real gold mine of nuances and details for the interpreters. The problem is that Puccini’s music is highly complex and difficult to put together in the orchestra, with the singers and with the stage, and some ‘convenient’, ‘effective’ or ‘to better accompany’ solutions have been adopted over the years, and are now familiar to everyone, whether interpreters or the public. Today these ‘solutions’ are almost taken for granted, despite the fact they betray and standardise the different indications in the score, very often to the detriment of the organic meaning of the musical phrasing.

It is very interesting to remember that it was Arturo Toscanini who conducted the world premières of *Manon Lescaut* and *La Bohème* in Turin, followed by *Fanciulla del West* in New York. In a sense he was the first ambassador - conductor of Puccini in the world. And we know how relentless Toscanini was with singers and that as an interpreter he had a reputation for absolute rigour.

With Puccini, there is always the danger of exaggerating with facile effects to please oneself or the audience; however, without profound knowledge of the written work too much subjectivity disrupts the composer’s intentions, losing the natural construction of the phrasing and musical meaning. For my part, I believe in the saying “In medio stat virtus” of the Ancients. Because it is true that we all tend towards our own interpretation and subjectivity, but only by imposing great objective rigour on the score can we find the way to the right freedom of expression.

Puccini tells a story of love and death in the political context of the late eighteenth-century papal restoration in Rome. A drama ‘with strong colours’, imbued with heated passions. His objective was to compose a score that could convey thorough adherence to the action with disruptive dramatic energy. Through what means have you been able to achieve these aims?

I agree with the definition of *Tosca* as a ‘strong coloured’ drama and the orchestra is an absolute protagonist in this sense. The plot is a *noir*, a detective story, where violence, contrasts and extreme passions are highlighted in the orchestra pit. Of course, the orchestra



Daniele Rustioni (© Davide Cerati).

must play in an 'extreme' way depending on the character of the various scenes. What happens to the three main characters is a catastrophe, fate comes down on them in a way that is almost fierce and relentless. The passion that binds Tosca to Cavaradossi is burning and drives the soprano to be 'mad with jealousy' and unwittingly betray the trust of her Mario because of this. Their love, on the other hand, is a refuge, characterised by a lyrical, singable, sweet and sensual colour. The way of playing and interpreting certain expressive phrases in the orchestra reflects this contrast between burning passion and tender oases of loving exchange. Scarpia wants to possess Tosca, and the brutality of this feeling is perfectly described in the orchestra. In the same way, the most noble, cold, intriguing and calculating aspect of the Sicilian baron has to act as a great contrast and emerge just as clearly. The issues of political and religious power are approached with equal wisdom. The free use of the Leitmotifs associated with the characters, places and feelings gives a sense of continuity by linking scenes and unifying the structure of the three acts. The pace of the action is extremely fast: the whole story takes place in the space of sixteen hours from Angelotti's

entry on stage at the beginning of the first act until Tosca's crazy suicide jump that ends the opera. Also musically, the composer wants the opera to be played with a great sense of continuity: I am thinking in particular of the end of the tenor's aria in the first act, "Recondita armonia", which must not be interrupted by applause; or the two and a half bars that are usually cut at the end of the "Vissi d'arte" after applause ("Resolvi?... Mi vuoi supplire ai tuoi piedi"): these two and a half bars take up the atmosphere before the soprano's aria and convey the sense of dramatic continuity that Puccini sought, so it is impossible for me to cut them. The same is to be said for the end of the tenor's aria "E lucevan le stelle", when the orchestral postlude merges with Tosca's entrance. Together with Illica, Puccini shortened the original source for his libretto, making fundamental changes to give meaning to this extreme energy. This idea of *Tosca* as a drama that develops with uninterrupted music, as an unstoppable vortex of events to the tragic conclusion is fundamental. Suffice it to say that Puccini even wanted to cut the "Vissi d'arte" aria because it interrupted the flow of action!

From a stylistic point of view, how does this opera compare to veristic opera, and what elements are there of stronger experimentation that go beyond that poetics?

I do not consider *Tosca* a veristic opera. Any veristic aspects only regard adherence to the three places where the action takes place and some moments when Rome is described: when the bells ring in the first and third acts, when papal Rome is portrayed, in the interventions of the choir, in the cantata in the second act, or at the beginning of the third act when the little shepherd boy sings. But in my opinion, other than this, one cannot say that *Tosca* is veristic. Puccini remains the most European of Italian opera composers, as well as being the absolute master of feelings of the heart and tears. And in this he differs from all other Italian composers, whether verists or not. If we owe him so much it is because he has been able to cross national borders and for this reason the recognition he enjoys abroad is immense, perhaps even more so than in his own country.

We are in front of a true master of orchestration, like Igor Stravinsky and Maurice Ravel and *Tosca* is an extremely rich score where the use of orchestra is ingenious. It is a score that technically speaking is also very difficult to conduct: the continuous variations of tempo adapt to the numerous changes of mood and the frequent *coup de théâtre*. The second act is particularly difficult: the whole scene of the confrontation between Scarpia and Tosca is difficult to control from the podium, and it is also difficult to curb the generous volume of the use of the orchestra with respect to the singing. In all Italian opera, the vocal lines must always be predominant, despite the symphonic breadth that Puccini demonstrates in most of his works; it is no coincidence that on many occasions you find conductors who are specialised in the symphonic repertoire working with the opera scores of the Tuscan composer. Puccini is often considered a sort of film composer rather than a pure and 'elevated' composer like the Belcantisti (Rossini, Bellini, Donizetti and in many ways the early Verdi). He is almost a 'bargain' composer because of his way of continuously playing to the audience. In reality, he is a composer of such refinement and elegance that he has to be given the white-glove treatment and approached with awe.

When it comes to Puccini's music, you can't help but refer to emotions, for the audience and for the interpreters...

If Puccini is one of my favourite composers, it is because he allows us to immerse ourselves in a storm of emotions. For me, the opera is always like a storm that I want to share with the audience: I cannot conduct an opera if it has not shaken me to the core first, if I have not felt a transformation within me; if that were not so, the musical outcome would be arid. So, I absolutely want the audience to be so deeply moved that they have goosebumps. Even when I was younger, I listened to Puccini constantly and repeated specific passages: I played it over and over again; I wanted to feel overwhelmed by emotions and experience even more intense ones the next time. I had become 'addicted to strong emotions.' But this can have a problematic consequence: dependent on this whirlwind of emotions, the Puccini music enthusiast consumes their recordings by listening to them repeatedly, and when they attend live performances, they want to experience the same emotions, based on the same parameters: the same duration of the notes, the same fermata (often unwritten...), the same treble, the same volume, the same accents on the words... Then they attend a live performance that differs too much musically and say: "That's not what I expected. I wanted this specific thing and didn't get it." And they aren't happy. I believe that this attitude limits listening very much and can be dangerous because it does not help you to open the mind or heart.

We therefore see that with Puccini it is very difficult to find the right emotional balance, both as an interpreter and as a listener. To do this, we must go back to the origins, starting with the analysis of the libretto, building our own idea of how these emotions should be channelled and benefiting from sufficient musical rehearsal time with the cast and the artistic and technical masses of the theatre to create a true interpretation: finding the right emotion in the relationship between the words and the music that conveys them, like a custom-made suit for the sensitivity and voice of each singer. As far as I am concerned, the most important factor is honesty: being able to both objectively study the score to have a clear personal idea and to subjectively put oneself in the shoes of the singers; listening to the emotions they know how to transmit and shaping the sound of the orchestra to create a real unity of musical intentions.

Tosca alla Fenice

a cura di Franco Rossi

I ventitré allestimenti realizzati alla Fenice per *Tosca* testimoniano ampiamente l'interesse del pubblico veneziano per un'opera sanguigna, forse la più crudele delle peraltro non sempre 'pacate' opere pucciniane. Una lettura forse capziosa ma non del tutto immotivata attribuisce un ruolo importante anche al mutato sentire dell'antica rivalità tra Roma e Venezia, quest'ultima di volta in volta vista come esempio di buona amministrazione e di giustizia efficace, poi nel periodo romantico fosca, decadente, carica di intrighi e di indicibili giochi di potere, in poche parole la Venezia dei *Due Foscari* e di *Gioconda*. *Tosca* offre al pubblico veneziano il piacere della contropartita, di una città soffocata dal potere temporale e in mano a bigotti criminali come il barone Scarpia, città nella quale la celebrazione del *Te Deum* di ringraziamento sfocia e si riassume nella libidine del sesso inestricabilmente congiunto all'esercizio del potere proprio là dove questi sentimenti avrebbero dovuto sfociare nella comprensione e nel perdono.

Un lustro segna la distanza tra la prima assoluta del capolavoro pucciniano al Teatro Costanzi di Roma e la prima ripresa alla Fenice: sono cinque lunghi anni nei quali tutta la musica del grande compositore lucchese viene completamente messa da parte, dopo un (quasi) tempestivo *Le Villi* allestito nel gennaio 1886 e ripreso nel maggio 1895, e soprattutto dopo *La Bohème* che aveva aperto la stagione 1897-1898. Sono però anche anni difficili per il teatro, che in questo inquieto periodo sta cercando di rinnovare la struttura societaria anche con l'ingresso di nuove, importanti personalità al proprio interno. I lavori di maggior spicco sono quindi una difficile ripresa del *Sigfrido* e un paio di novità assai interessanti, dalla *Cenerentola* (quella di Massenet, al posto della tradizionale rossiniana) a *Euriante* di Carl Maria von Weber, ambedue nella stagione del 1902-1903. Completano questi pregiati tentativi le ovvie riprese di lavori più scontati, anche se non viene affatto dimenticata l'attenzione nei confronti del nuovo, grazie alla presenza del *Santo* di Francesco Ghin. Non del tutto estranea a questo rinnovato interesse nei confronti di Puccini potrebbe suonare la malattia di Giuseppe Giacosa, sottolineata con insolita e presaga ostinazione da parte della stessa «Gazzetta di Venezia»: i numerosi articoli che si succedono nell'estate del 1905 preludono, purtroppo, alla scomparsa del grande drammaturgo che avverrà solo un anno più tardi.

La stagione del 1905-1906 segna quindi una ripresa vigorosa della programmazione fenicea, con un programma ambizioso che apre proprio con *Tosca*, già presente nel lustro precedente negli altri teatri veneziani, e che prosegue con le opere *Hänsel und Gretel* che

nella bislacca traduzione di Gustavo Macchi diventa *Nino e Rita*, per poi proporre la ripresa di *Lohengrin* e della *Wally*; alle quattro opere viene associato il ballo *Nel Giappone* e un concerto lirico. La scansione delle serate lascia intendere uno schietto successo per il lavoro di Puccini, che occupa interamente le prime sei per poi venir associato a *Nel Giappone* nelle successive due sere e riapparire nella medesima formulazione alla fine del mese. Sono quindi ben nove le recite di *Tosca*, insospettabilmente dodici quelle di *Nino e Rita*, mentre salgono a dieci quelle di *Lohengrin*; si fermano invece a cinque le riprese della *Wally*, anche nonostante l'accostamento del ballo che in questo modo diventa – quasi paradossalmente – il titolo favorito della intera stagione.

È interessante verificare il riflesso economico di questa scelta: con ogni evidenza l'allestimento di *Tosca* suscita il favore maggiore, facilitato in questo anche dall'interesse e dal traino offerto dall'apertura della stagione: gli incassi vedono affluire nelle esauste casse del teatro la confortante cifra di lire 23.602,5, con presenze distribuite per tutto l'edificio teatrale, oramai suddiviso oltre alle componenti tradizionali della platea e dei palchi anche alla galleria e al loggione (ed è quindi una media di lire 2.622,5 a serata, che come vedremo risulta essere la più favorevole della stagione). L'incasso viene più che dimezzato nel caso di *Hänsel und Gretel*, con una somma complessiva di lire 12.059,75 distribuita nelle 12 recite (per una media di lire 1.004,97); buono appare invece subito l'esito del *Lohengrin*, che nelle dieci recite effettuate procura 19.763,73 lire (con una media di 1.976,37). *La Wally*, che pure deve essere vista come l'anello debole della catena, si difende comunque con successo, aumentando di altre 7.225,84 lire nelle cinque recite il confortevole incasso e garantendo comunque una media più che decorosa.

Come si vede siamo di fronte a una stagione dagli ottimi esiti, il cui riflesso non tarda ad apparire sulla stampa:

Dobbiamo esser grati alla impresa rappresentata dal sig. Gino Rossetti. Col programma scelto per la stagione inaugurata iersera e colla signorilità colla quale apparve allestita in ogni suo dettaglio l'opera di apertura il nostro compito è semplificato. Sul valore degli spartiti non è il caso di insistere: *Tosca* e *Lohengrin* ricompariscono per la quinta o sesta volta con larghissimo ma ben disparato desiderio del pubblico nella scena veneziana.¹

Ed effettivamente la trattativa per l'affidamento della stagione fin dall'inizio sembrava essersi posta sui binari migliori: una proposta assai interessante era giunta alla Fenice alla fine di aprile del 1905, da parte di Giuseppe Bergamin e della sua agenzia teatrale,² e prevedeva la realizzazione della *Dannazione di Faust* di Berlioz, al completo della fastosa *Notte di Walpurgis* («che da sola sostituisce il ballo»);³ a questo lavoro vengono affiancati *Hänsel und Gretel*, che pare costituire fin dal principio un'ottima proposta, e la ripresa di *Giovanni Gallurese*, su musica di Italo Montemezzi, reduce da un buon successo torinese. Completamente diversa era stata invece la proposta dell'agente teatrale Luigi Broglio, che qualche giorno prima aveva immaginato la rappresentazione del *Mosè* di Giacomo Orefice e *Amica* di Pietro Mascagni, quest'ultimo lavoro dato da poche settimane a Montecarlo e a sua volta su argomento sardo, quasi a voler riprendere i fasti assai meno veristi colti con *Cavalleria rusticana*.⁴



Tosca al Teatro La Fenice, 1939. Regia di Carlo Piccinato, scene di Camillo Parravicini. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Tosca al Teatro La Fenice, 1964. Regia di Enrico Frigerio, scene di Angelo Maria Landi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Tosca al Teatro La Fenice, 1965. Regia di Carlo Maestrini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Evidentemente le idee sono nell'aria e circolano andando anche ben oltre la volontà della direzione del teatro, che ha modo di lamentare la scarsa riservatezza della quale è stata fatta oggetto anche alla direzione di Casa Ricordi, come testimonia Primo Trentinaglia.⁵ Una nuova proposta verrà avanzata un mese dopo i primi contatti dall'agente G. Argenti,⁶ che il 28 maggio insisterà con *La dannazione di Faust* (mentre tenderà piuttosto a scomparire *La notte di Walpurga*, forse troppo impegnativa e dispendiosa), così come verrà ancora confermato l'interesse del momento per il *Mosè* di Orefice, anch'esso di fresco successo, questa volta genovese (ivi rappresentato solo tre mesi prima). Anche *Giovanni Galluiese* sembra essere un soggetto utile, e la frequenza con la quale ricorre non può certo stupire, visto il fortissimo appoggio conferito all'opera, ovviamente appartenente alla scuderia di Casa Ricordi. Risulta invece assai più interessante la presenza non tanto di *Tosca*, che non sembra poi una vistosa novità, quanto della sua interprete principale, che viene identificata nella prestigiosissima Harclée Darclée, protagonista dello stesso varo romano e che poi si rivelerà il punto di forza dell'intera stagione. Lo sviluppo del programma richiede però anche una decisione urgente circa il direttore d'orchestra, e il candidato di Argenti è il giovane e promettente Tullio Serafin, non ancora impegnato al Teatro alla Scala; l'importanza del ruolo risulta assai più significativa di quanto all'epoca immaginabile, come è sottolineato anche da



Tosca al Teatro La Fenice, 1989. Regia di Giancarlo Cobelli, scene e costumi di Paolo Tommasi (allestimento del Teatro Comunale di Bologna). Archivio storico del Teatro La Fenice.

alcuni articoli della «Gazzetta di Venezia» dedicati a celebrare la sostituzione di Campanini alla guida della Scala con l'avvento di Leopoldo Mugnone, da tutti stimato e apprezzato.

In due lettere⁷ dell'8 e del 13 giugno Giuseppe Bergamin ripropone la propria candidatura come agente, avanzando la proposta del ballo *Bacco e Gambrinus* di Romualdo Marengo, che avrà invece modo di distinguersi solo sette anni più tardi alla Scala e principalmente per la presenza di una inedita Mata Hari nel suggestivo ruolo di Venere. Forse l'aspetto più rimarchevole è dato dalla proposta del direttore d'orchestra Giuseppe Sturani, che tanta parte avrà poi nel successo non solo della stessa *Tosca* ma anche di tutti gli altri lavori della corrente annata teatrale.⁸

La stagione sembra prendere forma compiuta però solo qualche tempo dopo, quando Gino Rossetti, scelto dalla dirigenza della Fenice come responsabile della successiva stagione di carnevale, riassume le proposte in due documenti successivi, purtroppo non datati, che alternano al *Faust* (con o senza ballo aggiunto) *La Wally* e *Tosca*, inserendo però anche la consistente novità del ballo *Nel Giappone* che, come abbiamo visto e sull'onda dei successi delle giapponeserie di *Iris* e di *Madama Butterfly*, accompagnerà in maniera sempre sicura l'esecuzione delle singole opere.⁹

Nonostante però la struttura della stagione sia oramai cosa fatta, i dubbi continuano, soprattutto a proposito del lavoro che era rimasto in ballo, e cioè il *Lohengrin*, come abbiamo visto oggetto di ballottaggio con il ben più modesto lavoro su *Giovanni Gallurese*. La direzione della Fenice sembra avere ben pochi dubbi a questo proposito, e una lettera di Trentinaglia in missione a Milano, a Casa Ricordi, sottolinea questo aspetto: «Egli [Blanc, responsabile in quel momento di Casa Ricordi], in sostanza disse chiaramente del *Lohengrin* a noi nulla importa, noi non [desideriamo] che l'esito [positivo] del Gallurese». ¹⁰ Al di là di ogni altra considerazione però non si può fare a meno di rimarcare la conclusione della vicenda, che vide la Fenice trionfare su una proposta mediocre e riproporre, sull'onda dei grandi successi e della tradizione veneziana, la grande musica di Richard Wagner.

La serata inaugurale della stagione ebbe comunque a distinguersi. Pur nella preoccupazione nutrita per le vicende relative alle travagliate vicende politiche russe, ¹¹ che occupano parte non piccola dei titoli di questi giorni e che segnano l'inizio della lunga strada che porterà assai più tardi alla rivoluzione, il risalto che viene dato a questa grande apertura suona schietto e sincero, e il compiacimento del successo raggiunto sembra destinato a continui miglioramenti del corso della stagione. ¹²

La signora Darclée fu la creatrice della toska pucciniana. A Roma, a Milano, ovunque, e ancor iersera dinanzi a quel magnifico pubblico che affollava dall'alto in basso la Fenice, la gentile artista ha celato le enormi difficoltà della parte terribile della protagonista – difficoltà sceniche singolarmente per il terrore angoscioso di Floria Tosca nell'atto dell'uccisione di Scarpia, per la pietà ed il rispetto che esprime verso il morto, per lo strazio dell'animo nel momento in cui la innamorata si avvede dell'inganno infame di Scarpia; – difficoltà vocali per gli strapazzi di voce imposti dal maestro.

Forse nella sua originale interpretazione vi è un abuso dei parlati che talora nuocciono alla efficacia drammatica, ma è certo tuttavia che ella mette in bella evidenza la donna di Sardou, ricca di amore, gelosa, tremante per la vita del suo Mario ma orgogliosa, fiera, audace – e la cantante messa sulla scena dal compositore, morbidissima e voluttuosa nelle vive squisitezze melodiche intrecciata con leggiadra armonia da Giacomo Puccini.

La signora Darclée ha sfoggiato la sua opulenza vocale con la dovizia di chi può non misurare ed in fatto non misura; ha *sospirato* veramente *la nostra casetta*, ha detto con mesta dolcezza ed ha cantato fra gli insistenti battimani l'aria *Vissi d'arte e di amore*, così come accentò vigorosamente l'affannoso duetto con Cavaradossi del terzo atto. ¹³

Evidentemente non ci troviamo di fronte a una descrizione compiacente e ordinaria: le parole spese per l'altro grande interprete lasciano comprendere anche l'autentico favore del pubblico, a suo tempo già felice di aver potuto ammirare il tenore nella ripresa veneziana del *Falstaff*: ¹⁴

E con lei fu festeggiatissimo il Garbin, un di quei pochi che ebbero la fortuna di avere la vera educazione vocale che rende la voce agile e snella, libera ed indipendente dal fiato, precisa nell'attacco, pastosa nelle filature, soavissima nella mezza voce, resistente, robusta ed elastica sempre. [...]

Con fine sentimentalità disse a fior di labbra la melodia *Recondita armonia* (dove sarà certo applaudito) mentre i brontolamenti ortodossi del sagrestano fecero apprezzato per sobria ed intelligente umiltà il baritono Vittorio Trevisan. [...]

Nel *Lucean le stelle* lo accolse un'ovazione che prolungatasi dopo il bis gli imponeva quasi una terza ripresa del brano.

Similmente magnifico Edoardo Camera. Non si può concepire quella parte odiosa, antipatica, ingrata senza la perfetta distinzione scenica dell'esimio artista che sa rendere la perfida scalrezza del truce inquisitore e la cupidigia sensuale dell'impenitente libertino con misura ed equilibrio così da farci sopportare anche il poliziotto Scarpia.¹⁵

In questi momenti tutto sembra piacere al critico, dalla assoluta efficacia di Montecchi, recente acquisto del Liceo veneziano e violoncellista di grande valore, alla precisione del coro istruito da Vittore Veneziani (per la cui completa glorificazione si attende comunque l'ascolto dei restanti lavori, a loro volta assai impegnativi sotto questo punto di vista); lo stesso allestimento convince completamente, sotto ogni punto di vista, così come la preparazione della stagione e della serata viene curata nei minimi particolari, contribuendo modernamente anche ai buoni rapporti da intrattenere con tutti gli ospiti, giornalisti per primi...¹⁶

Pur a fronte di tanto entusiasmo, e considerando anche la lunga attesa del pubblico della Fenice per l'allestimento di *Tosca*, ben più lunga sarà la pazienza che dovrà esercitare il pubblico veneziano per giungere a una ulteriore ripresa: dovranno trascorrere infatti ben quindici anni prima che il lavoro ritorni sulle scene della Fenice, teatro nel quale peraltro si andrà via via assistendo al perfezionarsi e al crescere dell'interesse nei confronti di Puccini: *Madama Butterfly* nel 1909, ripresa della *Bohème* nel 1911, una assolutamente tempestiva *Fanciulla del West* nel 1912, a poco più di un anno di distanza dalla prima assoluta, ai quali seguiranno però ben otto anni di silenzio. Alcuni indizi potrebbero essere offerti da una parte dalla consapevolezza della necessità di cast prestigiosi e di organici di provata precisione per ottenere risultati apprezzabili con partiture sempre più esigenti, dall'altra dall'incrinarsi dei rapporti della Fenice con alcune agenzie, Ricordi tra i primi, dovuti a una programmazione di minore spessore e di minori pretese negli anni difficili immediatamente precedenti il primo conflitto mondiale. La ripresa vigorosa del rapporto tra il massimo teatro veneziano e Giacomo Puccini aumenterà vertiginosamente non a caso proprio con la stagione del 1920-1921, che accosterà *Tosca* alla ripresa di quella *Fanciulla del West* che tanto successo aveva conosciuto nella stagione di nove anni prima. Da questo momento in poi, complice inizialmente anche la commozione per la morte del compositore, il teatro allestirà stabilmente i suoi lavori attribuendo loro il giusto rilievo e collocandoli accanto ai grandi successi ottocenteschi nati proprio nella preziosa sala dorata della Fenice.

Gli anni succedono agli anni e i ventitré allestimenti, come dicevamo, serbano sorprese e conferme, nuove letture e preziose variazioni sul tema. Ma tra le tante riprese di *Tosca* certamente quella del 2014 con la regia di Cristina Sinigaglia offre una tappa che non può essere trascurata o taciuta. Leonetta Bentivoglio¹⁷ sceglie parole davvero chiarificatrici, citando l'inno alla grande bellezza in drammatica antitesi al malpotere, all'oscurantismo, alla decadenza morale che per molti aspetti paradossalmente sembrano trionfare:

È un'opera straordinaria per essenzialità e chiarezza fulminante. In *Tosca* non c'è niente di non funzionale alla storia narrata e all'emergere delle poderose personalità centrali. Figure enormi che si stagliano nel quadro di una sintesi al limite dell'astrazione, e che rappresentano i due volti dell'umanità.¹⁸



Tosca al Teatro La Fenice, 2008. Regia di Robert Carsen, scene e costumi di Anthony Ward. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).



Tosca al Teatro La Fenice, 2014. Regia di Serena Sinigaglia, scene di Maria Spazzi, costumi di Federica Ponissi. Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

E come sono tremendamente moderne le parole di Scarpia, un vero 'cattivo' a tutto tondo: «La cosa bramata perseguo» dice «Me ne sazio e via la getto, volto a nuova esca» e il commento della regista è davvero prezioso:

L'avidità di consumo inquina il mondo, genera una catena perversa di desideri, rovina l'ecosistema e uccide la vita stessa. Tosca resiste a Scarpia difendendo il suo amore fino a morirne, e con la sua fiera reazione alla violenza è una tirannicida dal gesto rivoluzionario.¹⁹

Il progetto teatrale, fortemente voluto dalla stessa Sinigaglia e da Fortunato Ortombina, rende quindi omaggio alla forza, sfortunata, di Tosca, che saprà con decisione ribellarsi allo stupro, anche se poi la sua scelta sarà vanificata dalla perfidia di Scarpia e dovrà cedere al destino.

¹ «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.

² Giuseppe Bergamin, agenzia teatrale, in data 27 aprile 1905.

³ Ivi.

⁴ Luigi Broglio, agente teatrale, in data 13 aprile 1905.

⁵ Lettera di Trentinaglia, in data 16 settembre 1905.

⁶ G. Argenti, in data 28 maggio 1905.

⁷ Giuseppe Bergamin. 8 giugno 1905; Giuseppe Bergamin. 13 giugno 1905.

⁸ «L'orchestra, sotto la guida sua, suona sicura e compatta, accenta giudiziosamente, è pronta e colorita. E fra orchestra e palcoscenico la bacchetta del direttore tiene tutte le parti legate in quell'armonico insieme, in quell'unità, in quell'equilibrio che costituiscono la prima necessità per il buon esito dello spettacolo», «La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905. Giuseppe Sturani prima accetta l'incarico, 22 giugno 1905, e successivamente predispose il contratto, a sua volta conservato in archivio, dove pure emerge la pratica che venne allestita e i relativi verbali che giustificano una scelta, come abbiamo visto, del tutto azzeccata.

⁹ Gino Rossetti, s.d.: Faust con La notte di Walpurgis, Tosca, La Wally, Giovanni Gallurese, Ballo Nel Giappone; Gino Rossetti, s.d.: Faust, Hansel e Gretel, Tosca, con celebrità, Favorita, con celebrità, Tristano e Isotta, Loreley, Wally, Erodiade Massenet, Ballo Bacco e Gambrinus [quest'ultimo fresco di rappresentazione alla Scala, nel gennaio immediatamente precedente].

¹⁰ Lettera di Trentinaglia, 16.9.1905; è lo stesso scritto nel quale Trentinaglia lamenta la poca delicatezza usatagli, e che a sua volta non sembra del tutto estranea alla conclusione della vicenda.

¹¹ 28/12 La rivolta armata in Russia - La carneficina di Mosca è cessata?

¹² Così, limitandoci nella relazione dello spettacolo, alla esecuzione avremo il compiacimento che di rado pur troppo è dato di incorniciare e di concludere con lode sincera ed entusiastica, dacché il successo cordiale della esecuzione di *Tosca* si ripeterà, intensificandosi anche per gli altri spettacoli.

¹³ «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.

¹⁴ Falstaff 1893.

¹⁵ «Gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.

¹⁶ «Né va taciuto della signorilità con cui l'impresa allestì lo spettacolo e del suo cortese pensiero nell'offrire ai critici dei giornali cittadini una elegante cartella in pelle con cifre, rilegata internamente in seta, a custodia dei libretti delle opere che verranno rappresentate: e nel distribuire anche a tutti un album in ricordo del Teatro La Fenice compilato a cura di Angelo Manera», «Gazzetta di Venezia», 29 dicembre 1905.

¹⁷ Leonetta Bentivoglio, *Tosca e l'amore per sognare un mondo felice*, «La Repubblica», 15 maggio 2014.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Ivi.

CRONOLOGIA

1905 – Stagione di Carnevale 1905-1906

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 26 dicembre 1905 (10 recite).

Floria Tosca: Hariclea Darclée (Camilla Pasini); Mario Cavaradossi: Edoardo Garbin; Il barone Vitellio Scarpia: Edoardo Camera (Arturo Romboli); Cesare Angelotti: Nazareno Franchi; Il sacrestano: Vittorio Trevisan; Spoletta: Umberto Pittarello; Pastore: Segatto.

1920 – Stagione di Autunno e Carnevale 1920-1921

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 7 novembre 1920 (8 recite).

Floria Tosca: Nadina Borina; Mario Cavaradossi: Ulisse Lappas (Nino Piccaluga); Il barone Vitellio Scarpia: Eugenio Giraldoni (Mariano Stabile); Cesare Angelotti: Angelo Zoni; Spoletta: Enrico Giunta; Il sacrestano: Leopoldo Cherubini.

1923 – Stagione di Carnevale 1923-1924

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 29 dicembre 1923 (6 recite).

Floria Tosca: Clara Jacopo; Mario Cavaradossi: Alfredo Bellotti (Pietro Gubellini); Il barone Vitellio Scarpia: Luigi Rossi Morelli; Cesare Angelotti: Torquato Tucci; Spoletta: Angelo Algos; Il sacrestano: Romano Costantini; Sciarrone: Romano Costantini; Un carceriere: Torquato Tucci; Un pastore: N. N.

1928 – Recite straordinarie

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 14 giugno 1928 (3 recite).

Floria Tosca: Eleonora Corona; Mario Cavaradossi: Beniamino Gigli; Il barone Vitellio Scarpia: Antenore Reali; Cesare Angelotti: Giulio Zecca; Spoletta: Palmiro Domenichetti; Il sacrestano: Attilio Giuliani; Sciarrone: Mario Trentini; Un carceriere: Alfredo Tornari.

1935 – Stagione di Primavera

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 21 aprile 1935 (4 recite).

Floria Tosca: Rosetta Pampanini; Mario Cavaradossi: Augusto Ferrauto; Il barone Vitellio Scarpia: Giacomo Rimini; Cesare Angelotti: Amleto Salli; Spoletta: Severino Bregola; Il sacrestano: Melchiorre Luise; Sciarrone: Mario Fornarola.

1939 – Stagione Lirica dell'anno XVII

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 1 febbraio 1939 (3 recite).

Floria Tosca: Iva Pacetti (Bruna Rasa Lina); Mario Cavaradossi: Alessandro Ziliani (Gaspere Rubino); Il barone Scarpia: Mariano Stabile; Cesare Angelotti: Mattia Sassanelli; Il sagrestano: Piero Passarotti; Spoletta: Luigi Cilla; Sciarrone: Nino Manfrin; Un carceriere: Nino Manfrin; Un pastore: Annita Tarlà – M^e conc.: Nino Sanzogno; Reg.: Carlo Piccinato; Scen.: Camillo Parravicini.

1944 – Stagione Lirico Sinfonica di Autunno

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 4 novembre 1944 (6 recite).

Floria Tosca: Serafina Di Leo; Mario Cavaradossi: Giacinto Prandelli; Il barone Scarpia: Piero Biasini; Cesare Angelotti: Marco Stefanoni; Il sagrestano: Pasquale Lombardo; Spoletta: Sante Messina; Sciarrone: Alessandro Pellegrini; Un carceriere: Giuseppe Rossi – M^e conc.: Nino Sanzogno; Reg.: Augusto Cardi.

1947 – Stagione Lirico Sinfonica di Primavera

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 1 giugno 1947 (4 recite).

Floria Tosca: Renata Tebaldi; Mario Cavaradossi: Arrigo Pola; Il barone Scarpia: Alessandro De Sved; Cesare Angelotti: Eraldo Coda; Il sagrestano: Leone Paci; Spoletta: Miro Lozzi; Sciarrone: Alessandro Pellegrini; Un carceriere: Ferruccio Zenere (Ferruccio Zanelli) – M° conc.: Franco Capuana; Reg.: Aldo Mirabella Vassallo.

1953-1954 – Stagione Lirica di Carnevale

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 30 gennaio 1954 (4 recite).

Floria Tosca: Maria Caniglia (Pili Martorell); Mario Cavaradossi: Giacinto Prandelli (Umberto Borsò); Il barone Scarpia: Mariano Stabile; Cesare Angelotti: Alessandro Maddalena (Uberto Scaglione); Il sagrestano: Melchiorre Luise; Spoletta: Santo Messina (Mariano Caruso); Sciarrone: Giorgio Santi; Un carceriere: Giancarlo Marchi; Un pastore: N.N. – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; Reg.: Augusto Cardì; Bozz.: Enzo Dehò.

1955 – Lausanne, Théâtre de Beaulieu

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 11 ottobre 1955 (1 recita).

Tosca: Gigliola Frazzoni; Scarpia: Paolo Silveri; Mario Cavaradossi: Antonio Galie; Angelotti: Alessandro Maddalena; Spoletta: Natale Valiano – M° conc.: Franco Capuana; Reg.: Aldo Vassallo; Dir. all. scen.: Nicola Benois; compl.: Coro e orchestra del Teatro La Fenice.

Spettacolo presentato dall'«Association des Intérêts de Lausanne et le Théâtre Municipal»

1955-1958 – Stagione Lirica Invernale

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 18 gennaio 1958 (3 recite).

Floria Tosca: Anna De Cavalieri; Mario Cavaradossi: Gianni Poggi; Il barone Scarpia: Gian Giacomo Guelfi; Cesare Angelotti: Alessandro Maddalena; Il sagrestano: Alfredo Mariotti; Spoletta: Santo Messina; Sciarrone: Uberto Scaglione; Un carceriere: N.N.; Un Pastore: N.N. – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; Reg.: Sando Bolchi; Bozz.: Angelo Maria Landi.

1963-1964 – Stagione Lirica Invernale

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 23 gennaio 1964 (4 recite).

Floria Tosca: Orianna Santunione; Mario Cavaradossi: Umberto Borsò (Charles Craig); Il barone Scarpia: Cesare Bardelli (Dino Dondi); Cesare Angelotti: Alessandro Maddalena; Il sagrestano: Angelo Nosotti; Spoletta: Mario Guggia; Sciarrone: Uberto Scaglione; Un carceriere: Toni Belmonte; Un pastore: N.N. – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; Reg.: Enrico Frigerio; Bozz.: Angelo Maria Landi; M° coll.: Piero Ferraris.

1965 – Stagione Lirica Estiva

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 3 agosto 1965 (5 recite).

Floria Tosca: Orianna Santunione; Mario Cavaradossi: Enzo Tei (Angelo Mori); Il barone Scarpia: Mario Zanasi (Luigi Quilico); Cesare Angelotti: Giovanni Antonini (Alessandro Maddalena); Il sagrestano: Angelo Nosotti; Spoletta: Augusto Pedroni (Mario Guggia); Sciarrone: Uberto Scaglione; Un carceriere: Toni Belmonte; Un pastore: Gilda Franchi – M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Carlo Maestrini; M° coll.: Aldo Danieli; M° coll.: Piero Ferraris; M° ramm.: Angelo Pecchiai.

1970-1971 – Stagione Lirica

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 4 febbraio 1971 (5 recite).

Floria Tosca: Marina Krilovici (Jolanda Michieli); Mario Cavaradossi: Bernabè Marti; Il barone Scarpia: Tito

Gobbi; Cesare Angelotti: Giovanni Antonini; Il sagrestano: Ledo Freschi; Spoletta: Aronne Ceroni; Sciarrone: Uberto Scaglione; Un carceriere: Bruno Tessari; Un pastore: Massimo Bedeschi – M° conc.: Franco Mannino; Reg.: Tito Gobbi; Scen. e cost.: Paolo Bregni; M° coll.: Ezio Lazzarini; Real. scen.: Walter Pace.

1973-1974 – Stagione Lirica

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 15 gennaio 1974 (6 recite).

Floria Tosca: Marcella Pobbe (Sylvia Sebastiani); Mario Cavaradossi: Gianni Raimondi; Il barone Scarpia: Gian Giacomo Guelfi (Renzo Scorsoni); Cesare Angelotti: Giovanni Antonini (Alessandro Maddalena); Il sagrestano: Ledo Freschi; Spoletta: Aronne Ceroni (Ottorino Begali); Sciarrone: Uberto Scaglione; Un carceriere: Bruno Tessari; Un pastore: Davide Teodoro – M° conc.: Ettore Gracis; Reg.: Carlo Maestrini; Scen.: Paolo Bregni; Cost.: Flavio Trevisan.

1979-1980 – Stagione Lirica

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 26 gennaio 1979 (5 recite).

Floria Tosca: Karan Armstrong (Sylvia Sebastiani); Mario Cavaradossi: Veriano Lucchetti (Corneliu Murgiu); Il barone Scarpia: Norman Mittelmann; Cesare Angelotti: Giovanni Antonini; Il sagrestano: Ledo Freschi (Franco Boscolo); Spoletta: Aronne Ceroni; Sciarrone: Paolo Badoer (Paolo Cesari); Un carceriere: Uberto Scaglione (Bruno Tessari) – M° conc.: Giuseppe Sinopoli; Reg.: Alberto Fassini; Ass. reg.: Dino Squizzato; Scen. e cost.: Fiorella Mariani; M° ball: Jean Deroc; All.: Teatro Verdi di Trieste.

1988-1989 – Opere e balletto

Tosca, melodramma in tre atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 19 febbraio 1989 (5 recite).

Floria Tosca: Giovanna Casolla; Mario Cavaradossi: Nicola Martinucci (Maurizio Frusoni); Il barone Scarpia: Alain Fondary; Cesare Angelotti: Carlo Colombara; Il sagrestano: Giorgio Tadeo; Spoletta: Romano Emili; Sciarrone: Giovanni Antonini; Un carceriere: Bruno Tessari – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; Reg.: Giancarlo Cobelli; Ripr. reg.: Mario Zanotto; Scen. e cost.: Paolo Tommasi; compl.: I piccoli cantori veneziani; M° coro: Mara Bortolato; All.: Teatro comunale di Bologna.

1996 - XV Stagione di Lirica e Balletto di Padova

Padova, Teatro Verdi

Tosca, melodramma in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 12 ottobre 1996 (6 recite)

Tosca: Jeanne Michèle Charbonnet; Cavaradossi: Alberto Cupido; Scarpia: Francesco Ellero D'Artegna; Angelotti: Armando Caforio; Un sagrestano: Alfredo Mariotti; Spoletta: Enrico Cossutta; Sciarrone: Davide Rocca; Un carceriere: Franco Federici – Maestro conc. e dir. d'orch.: Maurizio Arena; Regia: Bepi Morassi; Scene: Lauro Crisman; Costumi: Giovanna Buzzi.

1996 – Circuito Regionale 1996

Treviso, Teatro Comunale

Tosca, melodramma in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 25 ottobre 1996 (2 recite)

Tosca: Jeanne Michèle Charbonnet; Cavaradossi: Alberto Cupido; Scarpia: Francesco Ellero D'Artegna – Maestro conc. e dir. d'orch.: Maurizio Arena; Regia: Bepi Morassi; Scene: Lauro Crisman; Costumi: Giovanna Buzzi

1996 – Circuito Regionale 1996

Bassano del Grappa, Teatro Astra

Tosca, melodramma in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 9 dicembre 1996 (2 recite)

Tosca: Jeanne Michèle Charbonnet; Cavaradossi: Alberto Cupido; Scarpia: Francesco Ellero D'Artegna – Mae-

stro conc. e dir. d'orch.: Maurizio Arena; Regia: Bepi Morassi; Scene: Lauro Crisman; Costumi: Giovanna Buzzi.

1996 – Circuito Regionale 1996

Rovigo, Teatro Sociale

Tosca, melodramma in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 16 dicembre 1996 (3 recite)

Tosca: Jeanne Michèle Charbonnet; Cavaradossi: Alberto Cupido; Scarpia: Francesco Ellero D'Artegna – Maestro conc. e dir. d'orch.: Maurizio Arena; Regia: Bepi Morassi; Scene: Lauro Crisman; Costumi: Giovanna Buzzi.

2002 - Stagione di Lirica e Balletto 2002

Venezia, PalaFenice al Tronchetto

Tosca, opera in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 14 maggio 2002 (5 recite)

Floria Tosca: Elisabete Matos; Mario Cavaradossi: Cèsar Hernández; Il barone Scarpia: Antonio Salvadori; Angelotti: Antonio De Gobbi; Il sagrestano: Mattia Nicolini; Spoletta: Giovanni Maini; Sciarrone: Davide Pelissero; Un carceriere: Claudio Ottino; Un pastorello – Maestro conc. e dir. d'orch.: Maurizio Arena; Regia: Bepi Morassi; Scene: Massimo Checchetto; Costumi: Bepi Morassi e Massimo Checchetto.

2008 – Lirica e balletto Stagione 2008

Tosca, opera in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 23 maggio 2008 (8 recite)

Floria Tosca: Daniela Dessì (Tiziana Caruso); Mario Cavaradossi: Walter Fraccaro (Fabio Armiliato); Il barone Scarpia: Carlo Guelfi (Giuseppe Altomare); Angelotti: Alessandro Spina; Il sagrestano: Roberto Abbondanza; Spoletta: Iorio Zennaro; Sciarrone: Franco Boscolo; Un carceriere: Giuseppe Nicodemo; Un pastorello: Michelangelo D'Adamo – Maestro conc. e dir. d'orch.: Daniele Callegari; Dir. del coro: Alfonso Caiani; Regia: Robert Carsen; Scene e costumi: Anthony Ward; Light Designer: Didier Kersten.

2014 – Lirica e balletto Stagione 2014

Tosca, opera in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 16 maggio 2014 (9 recite)

Floria Tosca: Svetla Vassileva (Susanna Branchini); Mario Cavaradossi: Stefano Secco (Lorenzo Decaro); Il barone Scarpia: Roberto Frontali (Angelo Vecchia); Angelotti: Cristian Saitta; Il sagrestano: Enric Martinez-Castignani; Spoletta: Cristiano Olivieri; Sciarrone: Armando Gabba; Un carceriere: Carlo Agostini (Antonio Casagrande); Un pastorello: Laura Franco e Ludovico Furlani – Maestro conc. e dir. d'orch.: Daniele Callegari; M° del coro: Ulisse Trabacchin; Regia: Serena Sinigaglia; Scene: Maria Spazzi; Costumi: Federica Ponissi; Light Designer: Alessandro Verazzi.

2015 – Lirica e balletto Stagione 2014-2015

Tosca, opera in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 29 agosto 2015 (8 recite)

Floria Tosca: Fiorenza Cedolins (Svetlana Kasyan); Mario Cavaradossi: Stefano Secco (Mario Malagnini); Il barone Scarpia: Marco Vratogna (Angelo Vecchia); Angelotti: Christian Saitta; Il sagrestano: Enric Martinez-Castignani; Spoletta: Cristiano Olivieri; Sciarrone: Armando Gabba; Un carceriere: Giampaolo Baldin (Enzo Borghetti); Un pastorello: Maya Alzetta e Laura Franco – Maestro conc. e dir. d'orch.: Riccardo Frizza; Dir. del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Serena Sinigaglia; Scene: Maria Spazzi; Costumi: Federica Ponissi; Light Designer: Alessandro Verazzi.

2019 – Lirica e balletto Stagione 2018-2019

Tosca, opera in 3 atti di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, musica di Giacomo Puccini – 25 agosto 2019 (6 recite)

Floria Tosca: Chiara Isotton; Mario Cavaradossi: (Azer Zada); Il barone Scarpia: Sebastian Catana; Angelotti: Cristian Saitta; Il sagrestano: Matteo Ferrara; Spoletta: Cristiano Olivieri; Sciarrone: Armando Gabba; Un carceriere: Giampaolo Baldin – Maestro conc. e dir. d'orch.: Daniele Rustioni (Marco Paladin); Dir. del coro: Claudio Marino Moretti; Regia: Serena Sinigaglia; Scene: Maria Spazzi; Costumi: Federica Ponissi; Light Designer: Alessandro Verazzi.

Tosca, una vicenda universale



La dolorosa storia di Tosca ha un valore paradigmatico. Moltissime sono le diverse Tosche che, nel corso dei secoli, sono state costrette alla violenza da un potere impunito e volgare. Nell'opera che Giacomo Puccini ricava, attraverso i suoi librettisti, dalla *pièce* di Victorien Sardou, la protagonista accetta a parole di acconsentire alla bramosia di Scarpia, in cambio della libertà del suo uomo, salvo poi uccidere il suo ricattatore senza concedersi. La musica popolare ha più volte trattato questo tema, che risale indietro – sembra – addirittura fino al Cinquecento, attraverso un canto che solca tutta la Penisola. È la storia di Cecilia, donna del popolo cui un capitano offre la salvezza del marito in cambio di una notte trascorsa insieme. Naturalmente il marito viene poi fucilato e Cecilia ha inutilmente perso l'onore. Questo dolente brano arriva anche a Venezia, ed è raccolto da una interprete/ricercatrice d'eccezione, Luisa Ronchini (1933–2001), colonna portante dello storico Canzoniere Popolare Veneto. Sono due le varianti da lei codificate e registrate, *Alla corte dei Biri* e, appunto, *Cecilia* (confluite entrambe poi nel disco Luisa Ronchini, *Una voce unica e sola*, Nota 2002). Questo canto è di una crudezza e di un'immediatezza spietate. Dopo aver ceduto alle voglie del suo aguzzino, «a mezzanotte in punto Cecilia va al balcon / la vede el sangue in tera, la testa a picolon [penzoloni]. / “O can d'un capitano, ti m'a pure tradi / ti m'ha tolto l'onore, la vita al mio mari”».

Biografie

DANIELE RUSTIONI

Direttore. Quarantadue anni, è uno dei direttori d'orchestra più affascinanti della sua generazione ed è una presenza di primo piano nei principali teatri d'opera e orchestre sinfoniche. Nel 2022, gli International Opera Awards lo hanno nominato Miglior direttore d'orchestra. Attualmente alla sua nona stagione come direttore musicale dell'Opéra National de Lyon, concluderà il suo incarico nell'estate del 2025. È stato direttore ospite principale della Bayerische Staatsoper fino all'ottobre 2023, una posizione creata appositamente per lui per la prima volta nella storia di questo iconico teatro tedesco. Il Metropolitan rappresenta una parte importante della sua carriera artistica fin dal debutto nel 2017 con *Aida*. Nel novembre 2024 è stato nominato terzo direttore ospite principale della leggendaria Opera di New York, incarico che inizierà nella stagione 2025-2026, seguendo le orme di Valery Gergiev e Fabio Luisi. Recentemente ha diretto la nuova produzione di *Carmen* per il Gala di Capodanno, seguita da recite nel gennaio 2024. Ha inoltre diretto *Falstaff*, *Le nozze di Figaro* e una nuova produzione di *Rigoletto*. Ha debuttato alla Carnegie Hall con l'Orchestra del Met nel febbraio 2023. Tra gli appuntamenti principali della stagione 2024-2025 figurano i debutti con la London Symphony Orchestra, la Philharmonia Orchestra, la Lucerne Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, la New York Philharmonic, la Detroit Symphony e la San Diego Symphony. Torna inoltre a dirigere la Danish National Symphony Orchestra, la Philadelphia Orchestra, la Pittsburgh Symphony, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, tra le altre. Nella primavera 2024 ha concluso il suo mandato come direttore musicale della Ulster Orchestra, che ha rilanciato nel panorama sinfonico del Regno Unito, con due apparizioni di successo al Festival BBC Proms di Londra. È stato direttore musicale dell'Orchestra della Toscana dal 2014 al 2020 e ne è stato direttore artistico fino al gennaio 2023. Si esibisce regolarmente in Giappone dal suo debutto nel 2014 con *Madama Butterfly* presso la Nikkikai Opera, con successivi concerti alla guida della HPAC Symphony Orchestra, della Tokyo Symphony Orchestra, della Osaka Philharmonic e della Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra. Ha iniziato la sua carriera nel 1993 come membro del coro di voci bianche del Teatro alla Scala. Ha proseguito gli studi al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, all'Accademia Musicale Chigiana di Siena e alla Royal Academy of Music di Londra. Alla Fenice ha diretto *Tosca*

(2019), *La traviata* (2016 e 2014), *Stiffelio* (2016), *Il trovatore* (2014), *I masnadieri* (2013) e *Il barbiere di Siviglia* (2010).

JOAN ANTON RECHI

Regista teatrale e d'opera, è nato nel Principato di Andorra. Si è formato in teatro presso l'Institut del Teatre di Barcellona e ha studiato Storia presso l'Università della stessa città. Dopo aver lavorato come attore in teatro, cinema e televisione, ha intrapreso la carriera di regista, inizialmente nel teatro di prosa e in seguito nella lirica. Il suo debutto nell'opera risale al 2003, con *Orphée aux enfers* di Offenbach al Teatro Romea di Barcellona. Da allora ha diretto un vasto repertorio, spaziando da Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*) a Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Szymanowski (*Król Roger*), Strauss (*Salome*), Wagner (*Lohengrin*), Verdi (*Aida*) e Puccini (*Madama Butterfly*), oltre a numerose operette, zarzuele e musical come *Rent*, *Sweeney Todd*, *Company* e *Into the Woods*. Le sue regie si distinguono per l'equilibrio tra il rispetto della partitura e una visione scenica audace e contemporanea, sempre attenta all'essenza emotiva delle opere. Le sue produzioni sono state presentate in importanti teatri e festival internazionali, tra cui Madrid, Barcellona, Londra, Düsseldorf, Friburgo, Basilea, Magonza, Oslo, Helsinki, Aquisgrana, Coburgo, Oviedo, Venezia, Siviglia, Saragozza, Bogotá, Buenos Aires, San Francisco e Mascate. Nella stagione 2024-2025 porta in scena *Der Freischütz* al Theater Oldenburg, *Lucia di Lammermoor* al Teatro Principal di Saragozza e a Andorra, *Ariadne auf Naxos* al Teatro de la Maestranza di Siviglia e *The Fairy Queen* di Purcell al prestigioso Savonlinna Opera Festival in Finlandia, dove firma il suo debutto. Oltre alla sua attività di regista, è fondatore e direttore artistico di ClàssicAnd, il principale festival di musica classica del Principato di Andorra. Sotto la sua guida, la manifestazione è diventata una piattaforma culturale di riferimento nella regione pirenaica, combinando musica, teatro e arti visive in luoghi emblematici del Paese, come monumenti storici e paesaggi naturali all'aperto. Il suo impegno per l'accessibilità culturale e l'eccellenza artistica ha consolidato il festival come appuntamento centrale del panorama musicale andorrano.

GABRIEL INSIGNARES

Scenografo. Con una solida esperienza nel disegno scenico, ha lavorato in un'ampia varietà di produzioni, tra cui opere, musical e creazioni inedite. Nel 2016 si è unito alla squadra del regista Joan Anton Rechi, partecipando a importanti titoli come *Don Giovanni*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* e *Sweeney Todd* al Theater Aachen; *Samson et Dalila* alla Deutsche Oper am Rhein a Düsseldorf e a Duisburg; *Aida* al Landestheater Detmold; *Into the Woods* al Landestheater Coburg. Inoltre, ha ideato uno spettacolo basato su *Winterreise* di Schubert, che ha debuttato all'Auditorio Nacional di Andorra. Uno dei suoi maggiori successi è la produzione di *Ariadne auf Naxos*, che è stata presentata al Teatro Colón di Bogotá, al Teatro di Ratisbona e al Teatro de la Maestranza di Siviglia. Ha partecipato anche alla realizzazione di *The Fairy Queen* al Festival Castell de Peralada e di *Lucia di Lammermoor* al Teatro Principal di Saragozza. Attualmente lavora come scenografo al festival ClàssicAnd del Principato di Andorra, creando spazi scenici naturali per diversi spettacoli, come *Pasion*

Vega canta a Pedro Almodóvar, Stabat Mater di Pergolesi e *Il trionfo del tempo e del disinganno* di Händel, tra gli altri. Alla Fenice crea le scene di *Fidelio* (2021).

GIUSEPPE PALELLA

Costumista. È vincitore del prestigioso Premio Abbiati 2019, come miglior costumista per la produzione dell'*Orlando furioso* di Vivaldi allestito da Fabio Ceresa per la Fenice e il Premio Opernwelt come migliore costumista nel 2023 per *Alessandro nell'Indie* di Leonardo Vinci prodotto nell'ambito del Baroque Opera Festival di Bayreuth. Ha già alle spalle una lunga carriera per i più importanti teatri lirici italiani e stranieri, specializzandosi nel repertorio barocco, iniziata nel 2007 con Alan Curtis nell'azione sacra per musica del *David* di Firenze. I suoi studi musicali come cantante lirico e quelli di arte e scultura ne fanno un *designer* molto originale, seppur con una linea classica. Tra le produzioni più importanti ricordiamo: *Orlando finto pazzo* per la Korea National Opera a Seul, *Alessandro nell'Indie* per il Festival Barocco al Theater Castle Bayreuth, *Turandot* per l'Opernfestspiele St. Margarethen di Vienna, *Guglielmo Ractliff* al Wexford Opera Festival, *La traviata* per il Teatro Nazionale di Vilnius, *Andrea Chénier* per il Teatro dell'Opera di Budapest, *Giulio Cesare* per il Teatro di St.Gallen e il dittico *A Hand of Bridge/Il castello del principe Barbablù* per la Fenice (2020), per la quale disegna anche i costumi per *Il Bajazet* (2024) e *Dorilla in Tempe* di Vivaldi (2018).

ANDREA BENETELLO

Light designer. Nato a Venezia nel 1970, ha studiato oboe presso il Conservatorio Benedetto Marcello. Già in giovane età intraprende la strada dello spettacolo sia come tecnico che come *light designer* lavorando stabilmente per la Raggi di Luci. Nel 1995 vince una borsa di studio come miglior allievo di un corso europeo di *light designer* (Progetto Venezia) e da lì comincia un percorso di formazione e collaborazione con il *light designer* americano Patrick Latronica. Oltre al lavoro di *freelance* ha lavorato presso numerose fondazioni liriche tra cui il Teatro Carlo Felice di Genova, La Fondazione Arena di Verona e la Scala. Dal 2000 svolge stabilmente al Teatro La Fenice il ruolo di *light designer* e dal 2024 è responsabile del reparto elettricisti. Tra i lavori eseguiti spiccano i seguenti: *Il fu Mattia Pascal* con Tato Russo al Teatro Romano di Verona; *Il barbiere di Siviglia* al Comunale di Treviso; *Don Pasquale* con la regia di Italo Nunziata al Verdi di Trieste; *Prima la musica e poi le parole* & *Der Schauspieldirektor* per l'Accademia di Belle Arti di Venezia presso il Teatro Malibran. Con Bepi Morassi ha messo in scena *Il barbiere di Siviglia* e *L'elisir d'amore* per la Fenice; *Aida* al San Carlo di Napoli; *Scipione nelle Spagne* al Teatro Malibran; *La sonnambula* al Lirico di Cagliari. Per la Fenice, negli ultimi tempi, ha curato le luci di *Arcifanfano re dei matti* e *Der Protagonist* oltre che dei *Due Foscari* e delle due più recenti edizioni della *Traviata*.

CHIARA ISOTTON

Soprano, interprete del ruolo di Tosca. Nasce nel 1985 a Belluno. Dopo essersi diplomata al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, prosegue il perfezionamento con Raina Kabaivanska, William Matteuzzi, Roberto Scanduzzi e Renato Bruson. Classificatasi in

numerosi concorsi nazionali, nel 2013 risulta fra i vincitori del Concorso di Spoleto che le consentirà di esibirsi al Festival dei Due Mondi e di debuttare nel ruolo di Tosca. Nello stesso anno entra a far parte dell'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala dove ha l'occasione di debuttare come sacerdotessa nell'*Aida* diretta da Zubin Mehta e come Alisa nella *Lucia di Lammermoor* diretta da Stefano Ranzani. Nel 2015 ritorna a Spoleto debuttando come Mimì nella *Bohème*. Tra gli impegni recenti, si citano almeno *L'amore dei tre re* e *Andrea Chénier* alla Scala, *Fedora* alla Scala e al Met e *Medée* al Met. In questa stagione interpreta *Suor Angelica* all'Opera di Bilbao, *Tosca* alla Royal Opera House, alla Staatsoper di Berlino e alla Scala, *La fanciulla del West* a Budapest. Sarà successivamente di nuovo Tosca, Elisabetta (*Don Carlo*), Manon Lescaut e Amelia (*Un ballo in maschera*). Alla Fenice canta nel *Trovatore* (2022), in *Tosca* (2019) e nella *Cecchina ossia la buona figliola* di Piccinni (2007).

RICCARDO MASSI

Tenore, interprete del ruolo di Mario Cavaradossi. Uno dei principali tenori lirico-spinto contemporanei, ha calcato i palcoscenici dei teatri più prestigiosi del mondo, tra cui Royal Opera House, Metropolitan, Scala, Zurich Opernhaus, Bayerische Staatsoper, Staatsoper Unter den Linden e Deutsche Oper Berlin, Sydney Opera, New National Theatre di Tokyo, Arena di Verona e Regio di Parma, per citarne alcuni. Questa stagione si esibisce alla Royal Opera House, interpretando Radames in *Aida* e Manrico nel *Trovatore*. All'Opéra de Lyon è protagonista nei panni di Andrea Chénier e don Alvaro nella *Forza del destino*. Interpreta Calaf alla Staatsoper Unter den Linden e alla Greek National Opera, e Canio nei *Pagliacci* alla Bayerische Staatsoper. I momenti salienti della stagione 2023-2024 hanno incluso *Tosca* a Vienna, Baden-Baden, Gstaad e Atene; *Il trovatore* a Parma; *Madama Butterfly* a Buenos Aires e Varna; *La fanciulla del West* a Lione; *Turandot* ad Atene. In ambito concertistico, si è esibito insieme al soprano Sonya Yoncheva in concerti alla Staatsoper di Amburgo e alla Liverpool Philharmonic. Diplomato all'Accademia del Teatro alla Scala, ha proseguito gli studi sotto la guida di David Holst.

ROBERTO FRONTALI

Baritono, interprete del ruolo del barone Scarpia. Ha vinto il Concorso del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto Adriano Belli nel 1986 debuttando nel 1987 nella xli Stagione Lirica Sperimentale in *Lucia di Lammermoor*. Dopo essersi dedicato a esplorare i ruoli belcantistici di Rossini, Bellini e Donizetti, si è rivolto al repertorio verdiano e in tempi più recenti al repertorio drammatico, affrontando Puccini e il Verismo. Il suo debutto al Metropolitan di New York è avvenuto con *L'elisir d'amore* mentre alla Scala ha esordito con *Beatrice di Tenda*, all'inizio degli anni Novanta. Tra le molte collaborazioni importanti della sua carriera sono da ricordare quella con Claudio Abbado, con il quale ha interpretato *Il barbiere di Siviglia*; Riccardo Muti, con il quale ha collaborato alla Scala per un decennio, interpretando *La traviata*, *Falstaff* e *Don Pasquale*; Zubin Mehta, per *La forza del destino*, *Lucia di Lammermoor* e *Falstaff*; Myung Whun-Chung, per *Don Carlo* a Dresda; Semyon Bychkov, per il quale ha cantato nella *Bohème*, in *Evgenij Onegin* e in *Don Carlo*. Alla Fenice

canta in *Aida* (2019), *Tosca* (2014), *Rigoletto* (2011 e 2010), *Il barbiere di Siviglia* (2008), nel Concerto di Capodanno 2006 e in *Madama Butterfly* (1989).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Cesare Angelotti. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev. Tra gli ultimi impegni, *Nabucco* a Gozo, *La traviata* all'Opera di Roma, *Rigoletto* a Piacenza, *Gloria* di Cilea a Cagliari, *Adriana Lecouvreur* a Liegi, *Don Carlo* e *Rigoletto* a Opera Lombardia, *Madama Butterfly* a Nizza, Antibes, Piacenza, *Gianni Schicchi* a Bologna, *Otello* a Modena e Piacenza. Alla Fenice ha partecipato a *Rigoletto* (2025 e 2021), alla *Traviata* (2023, 2020, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2007 e 2006), ai *Lombardi alla prima crociata* (2022), ad *Aida* (2019), *Otello* (2019, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008).

MATTEO PEIRONE

Basso, interprete del ruolo del sagrestano. Ha studiato canto con Franca Mattiucci, Paolo Montarsolo e Renata Scotto. Ha vinto numerosi concorsi lirici: tra questi spiccano l'aslico e il Verdi di Parma. Ha cantato nei più importanti teatri lirici italiani e stranieri evidenziandosi come interprete dei principali ruoli di basso buffo o brillante. Costantemente invitato alla Scala, ha cantato sotto la direzione di Muti nelle *Nozze di Figaro* sia a Milano che a Ravenna insieme ai Wiener Philharmoniker. Intensa la sua attività all'estero: Barbican Hall, Théâtre de la Bastille, Opéra du Rhin, ABAO di Bilbao, Siviglia, Staatsoper di Dresda e Francoforte, Theater Bonn, Bunka Kaikan Tokyo, Palm Beach Opera. Tra i suoi impegni recenti: *La Bohème* a Parigi, Amsterdam, Bari, Torino, Mumbai e al Festival di Edimburgo, *Le nozze di Figaro* a Torino, Bari, Amsterdam, Napoli, Torino e Montecarlo, *Tosca* e *La bohème* alla Scala, *il Trittico* a Roma e Londra diretto da Antonio Pappano, *Tosca* al Festival di Salisburgo, diretta da Thielemann, Palermo e Genova, *Manon Lescaut* a Genova e Cagliari, *Gianni Schicchi* a Salisburgo e a Montecarlo.

CRISTIANO OLIVIERI

Tenore, interprete del ruolo di Spoletta. Compiuti gli studi universitari (Teologia, Lettere e Filosofia), si diploma in canto al Conservatorio di Pesaro e si perfeziona con i maestri Kraus, Kuhn, Facini, Ceccarelli, Bruson, Billard, Savastano. Premiato ai concorsi Iris Adami Corradetti 1994 e Ventidio Basso 1995, debutta nel 1994 nella *Sonnambula* a Bolzano, cui seguono *La traviata* a Faenza e ruoli quali Cavaradossi in *Tosca* a Macerata, Calaf in *Turandot* a Seul, Radamès in *Aida* a Narni, Alfredo nella *Traviata* al Residenz di Monaco, Turiddu in *Cavalleria rusticana* al Tuscia Festival, Manolios in *The Greek Passion* al Mas-

simo di Palermo, dove ha cantato anche opere di Schreker, Zemlinsky, Strauss. Ha inoltre interpretato, tra i vari titoli, *Falstaff* nel circuito ASLICO, *Il trovatore* e *Turandot* a Bologna, *Feuersnot* a Palermo, *Il campiello* a Firenze, *Salome* a Napoli e Verona, *Falstaff* e *Das Liebesverbot* a Trieste, *Die Zauberflöte* a Bologna. Alla Fenice ha partecipato alla *Traviata* (2023), *Ernani* (2023), *Falstaff*, al *recital Verdi e la Fenice* (2021), a *Madama Butterfly* (2023, in *tournee* a Ljubljana, 2022, 2019, 2018 e 2017), *Tosca* (2019, 2015 e 2014), *Stiffelio* (2016) e *I masnadieri* (2013).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Sciarrone. Nato a Padova, si diploma al Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria, per poi perfezionarsi all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Rossiniana di Pesaro. Ha studiato con Raina Kabaivanska. Ha già calcato le scene di alcuni fra i più prestigiosi teatri italiani e non solo, come Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Teatro Real di Madrid, Theater an der Wien, Teatro Colón di Buenos Aires, Bunka Kaikan di Tokyo. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Zedda, Jurowski, Chung e con registi come Monicelli, Carsen, Michieletto, Pizzi e Zeffirelli. Alla Fenice ha preso parte a numerose produzioni: *Der Protagonist* (2025), *Rigoletto* (2025 e 2021), *La traviata* (2024, 2020, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011 e 2009), *Pinocchio* (2024), *La fille du régiment* (2022), *Don Carlo* (2019), *Tosca* (2019), *Il barbiere di Siviglia* (2019 e 2018), *Don Giovanni* (2019), *La bohème* (2018, 2017, 2014, 2013 e 2011), *Richard III* (2018), *Carmen* (2017 e 2012), *Il medico dei pazzi* (2016), *Otello* (2012), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009), *Boris Godunov* (2008) e *Don Pasquale* (2005).

Pensare la sanità. Terapie per la sanità malata, un libro su criticità e sfide del nostro Sistema Sanitario Nazionale

Un interessante approfondimento sulle criticità del nostro Sistema Sanitario Nazionale e sulle possibili soluzioni alle sfide cui è quotidianamente sottoposto: è quanto offre *Pensare la sanità. Terapie per la sanità malata*, il nuovo volume firmato da Luca Antonini e Stefano Zamagni (Studium edizioni, 2025, 176 pp.) che è stato presentato lo scorso 14 luglio 2025 nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice. Dopo i saluti istituzionali di Andrea Erri, direttore generale della Fondazione Teatro La Fenice, la conferenza di presentazione ha visto gli interventi di Luca Zaia, Presidente della Regione Veneto; Simone Mocellin, Direttore Unità Complessa di Chirurgia Oncologica dello IOV, e di uno dei due autori, Luca Antonini.



Il volume propone un affondo sulle criticità del nostro Sistema Sanitario Nazionale. Partendo dalla consapevolezza che le tempeste, prima di scatenarsi, sono sempre annunciate da una pluralità di segni premonitori e che questi, se letti per tempo, consentono di scongiurare il naufragio, il lavoro di Antonini e Zamagni intende far luce sui tanti segni che il governo della sanità dell'ultimo decennio ha trascurato, sostenendo l'urgenza di un cambio di paradigma per tornare a 'pensare' in chiave umanistica l'impianto concettuale del nostro SSN. In questa prospettiva, indica quindi una serie di 'terapie' prioritarie, che non richiederebbero tempi biblici per essere realizzate e che, se condivise, potrebbero salvare la sanità italiana dal rischio di rimanere vittima di una tempesta perfetta.

«Questo libro nasce dal bisogno, che sentiamo come cittadini, di fare qualcosa, attingendo alla nostra esperienza in materia – ha dichiarato Luca Antonini – per contribuire a salvare la sanità italiana dal rischio di una deriva americanizzante, dove quella che è stata la sanità

di tutti, potrebbe diventare la sanità di pochi, paganti e quindi non soggetti a critiche liste di attesa. La salute è l'unico diritto espressamente riconosciuto come "fondamentale" dalla Costituzione. [...] Nel libro viene ricostruito il dibattito che, in assemblea costituente, permise di raggiungere tale risultato, grazie all'intervento di tre grandi medici, Caronia, Merighi e Cavallotti, rispettivamente della DC, del PSI e del PCI, che all'unisono indicarono come imprescindibile tale riconoscimento.

Il titolo scelto, *Pensare la sanità* – prosegue Antonini – vuole mettere in evidenza che dietro alla storia del nostro sistema sanitario c'è stato un pensiero forte. Negli ultimi quindici anni è questo che è mancato, più ancora che le risorse, ed è questa pigrizia intellettuale che può mettere a rischio una conquista come quella raggiunta grazie all'impegno di Tina Anselmi, peraltro, in una situazione davvero critica, era il periodo degli anni di piombo, culminati con l'assassinio di Aldo Moro, e della grave crisi energetica, dovuta all'alto prezzo del petrolio. Il pericolo è la mancanza di idee più che quella delle risorse, che stanno tornando a esserci».

Luca Antonini (Gallarate, Varese, 1963), giurista, dal 26 luglio 2018 è giudice della Corte costituzionale. Dal 21 gennaio scorso ne è anche vicepresidente. È professore ordinario in diritto costituzionale dell'Università di Padova e ha ricoperto numerosi incarichi di consulenza nei processi di riforma della Repubblica italiana.

Stefano Zamagni (Rimini, 1943), economista, ex presidente dell'Agenzia per il terzo settore, da marzo 2019 a marzo 2023 è stato presidente della Pontificia accademia delle scienze sociali. È professore di Economia politica presso l'Università di Bologna, in cui ha ricoperto numerosi ruoli, tra cui la presidenza della Facoltà di economia, impegnandosi negli anni soprattutto negli studi sul mondo del no profit. È tra gli ideatori delle Giornate di Bertinoro per l'economia civile, un momento di approfondimento e dialogo sul ruolo e le attività del Terzo Settore in Italia.

Autunno di danza in Fenice e al Malibran con *Cenerentola*, *España* e #Hashtag Déclíc

È particolarmente ricca e accattivante la programmazione autunnale di danza al Teatro La Fenice e al Teatro Malibran, con un fuoco di fila di spettacoli che si susseguiranno a stretto giro nell'ambito della Stagione di Balletto 2024-2025 della Fondazione Teatro La Fenice. Dopo il *Romeo e Giulietta* di John Neumeier interpretato dall'Hamburg Ballett lo scorso gennaio, a settembre e ottobre 2025 i due teatri veneziani ospiteranno infatti tre eventi coreutici di assoluto richiamo, che spazieranno dal classico al *pop* e al contemporaneo. A partire dai Ballets de Monte-Carlo, già applauditissimi a Venezia nelle scorse stagioni, che interpreteranno stavolta l'affascinante *Cenerentola* di Jean-Christophe Maillot; seguiranno, a ottobre, lo spettacolo della Compagnia Larreal – Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma, che porterà in scena i colori e ritmi della danza bolera con *España*; e quello della Pokemon Crew, una delle compagnie *hip hop* tra le più titolate al mondo, che presenterà in prima assoluta #Hashtag Déclíc di Riyad Fhgani.

Cenerentola del coreografo Jean-Christophe Maillot, nell'interpretazione dei Ballets de Monte-Carlo, è una delle creazioni più amate della compagnia – debuttò nel 1999, Salle Garnier Opéra de Monte-Carlo – e uno dei pezzi che hanno segnato una svolta nella storia della compagine monegasca. L'originale lettura della fiaba proposta da Jean-Christophe Maillot offre una toccante meditazione sul lutto, e sul modo in cui le persone che scompaiono modellano il futuro di coloro che restano. Le tre donne intorno a *Cenerentola* – la matrigna e le due sorellastre – sono figure fortemente erotiche che usano il loro fascino per ottenere ciò che vogliono; mentre la Fata è il radioso ricordo o magica reincarnazione della madre di *Cenerentola*. È grazie a lei che *Cenerentola* si libererà dalle trappole del mondo artificiale in cui l'abbiamo trovata per la prima volta. La musica di Sergej Prokof'ev sarà eseguita dall'Orchestra del Teatro La Fenice diretta da Igor Dronov. Lo spettacolo si avvale inoltre delle scenografie di Ernest Pignon-Ernest e dei costumi di Jérôme Kaplan. Cinque le recite in programma al Teatro La Fenice, il 18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025. La Compagnia Larreal - Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma è una punta di diamante della tradizione spagnola, che da ottant'anni porta in scena i colori e ritmi della danza bolera. Nell'ambito di un unico spettacolo, dal titolo *España*, si susseguiranno sei coreografie: *Mosaico barocco* di Antonio Pérez su pagine di Johann Sebastian Bach e José de Nebra; *Sevillanas de autor* di Irene Tena e Albert Hernández su musica di La Flor del Romeo



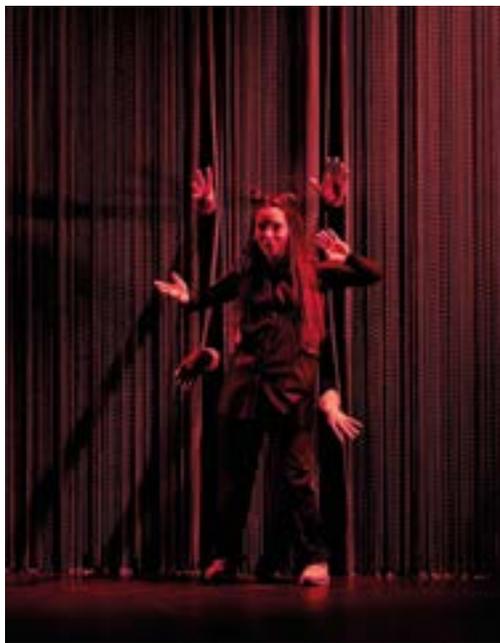
Cenerentola, coreografia di Jean-Christophe Maillot per i Ballets de Monte-Carlo (© Alice Blangero).

e Manuel Pareja Obregón; *Amalurra* di Eduardo Martínez su musiche di Kalan&Amp, Euskadiko Orkestra, Pascal Gaigne e Manuel García Matos; *Entre cuerdas* di Axel Galán su musiche di Victor Guadiana e Alberto Iglesias; *Requibro* di Antonio Pérez su musica di Camille Saint-Saëns; infine *Nada más y nada menos* di Miguel Fuente su musica di Carlo Núñez. Lo spettacolo andrà in scena al Teatro Malibrán il 3, 4 e 5 ottobre 2025.

Infine, farà tappa a Venezia la Pockemon Crew, una delle compagnie *hip hop* tra le più titolate al mondo. L'irrefrenabile energia del gruppo guidato da Riyad Fhgani, nato alla fine degli anni Novanta sul piazzale davanti all'Opera di Lione, continua a imporsi nei maggiori *contest* internazionali e a girare il mondo con un successo travolgente. Al Teatro Malibrán presenteranno una nuova versione di *Hashtag*, dal titolo *#Hashtag Déclit*, che debutterà a Venezia in prima rappresentazione assoluta. In questa coreografia su musica originale di Alice Orpheus, luci di Rudy Muet e video di Angélique Paultes, il gruppo esplorerà la bellezza inquieta di un mondo nel quale i nostri corpi si piegano davanti agli schermi, assorbiti dal flusso incessante delle reti sociali, protesi dei tempi moderni diventata non più rimovibile. A partire da questa considerazione, Riyad Fhgani ha dato vita a una coreografia del «corpo digitale», questo corpo contemporaneo rimodellato dai gesti automatici, le posture fisse e i ritmi dettati dai nostri apparecchi elettronici. Attraverso una danza hip-hop



Amalurra di Eduardo Martínez, una delle coreografie di *España* della compagnia Larreal.



#Hashtag Déclis, coreografia di Riyad Fghani, Pokemon Crew.

tanto fisica quanto curata nei minimi dettagli, gli interpreti indagano l'impatto invisibile ma profondo delle tecnologie sui nostri movimenti, le nostre relazioni e le nostre esistenze. Lo spettacolo – prodotto da Association Qui fait ça? Kiffer ça! - Cie Pokemon Crew con il sostegno di Mairie de St Vallier – sarà in scena il 10, 11 ottobre 2025.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦♦, Margherita Miramonti, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

Viola Petr Pavlov •, Laura Vignato • ♦, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo •, Fabrizio Mazzacua, Alice Sabbadin

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Rossana Calvi •, Andrea Paolo De Francesco •, Carlo Ambrosoli

Corno inglese Angela Cavallo

Clarineti Francesco Negrini • ♦, Nicolas Palombarini, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Nicolò Biemmi •, Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Andrea Corsini •, Lucia Francesca Gurrieri ♦, Tea Pagliarini, Nicola Scaramuzza

Trombe Marco Bellini • ♦, Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

Arpe Maria Carolina Patrocino Coimbra • ♦, Erika Perantoni ♦

Celesta Aleksandra Pavlova ♦

Organo Chiara Casarotto ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Brunella Carrari, Caterina Casale, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Eva Corbetta ◊

Alti Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Enrica Lauteri ◊, Michela Sordon ◊

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, Alberto Pometto ◊, Francesco Scalas ◊, Alessio Zanetti ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Paolo Floris ◊, Ludovico Creti ◊

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *◇ direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *◇ responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuo

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti *◇*

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro *◇*

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzativo della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovani, Mirko Teso, Cinzia Andreoni *◇*

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegov, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Nicolai, Francesca Semenzato, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera
di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martínez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibrán
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibrán

2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scozzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kočanovskij

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025

*opera inaugurale***La clemenza di Tito***musica di Wolfgang Amadeus Mozart**direttore* Ivor Bolton*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Renato Palumbo*regia* Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata*musica di Giuseppe Verdi**direttore* Stefano Ranzani*regia* Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci*musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij**coreografia* Wayne Eagling e Solymosi Tamás*direttore* Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo del Magyar Állami Operaház (Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in Villa*musica di Antonio Vivaldi**direttore* Diego Fasolis*regia* Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin*musica di Richard Wagner**direttore* Markus Stenz*regia* Damiano Micheletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia**Teatro La Fenice**

6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company*Diversion of Angels**coreografia* Martha Graham*musica* Norman Dello Joio*Lamentation**coreografia* Martha Graham*musica* Zoltán Kodály*Chronicle**coreografia* Martha Graham*musica* Wallingford Riegger*Imagine**coreografia* Hope Boykin*musica* Leonard Bernstein*arrangiamento* Christopher Rountree**Teatro La Fenice**

24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen*musica di Georges Bizet**direttore* Francesco Ivan Ciampa*regia* Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Gran Teatre del Liceu di Barcellona, Teatro Regio di Torino, Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran

12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna*musica di Gaetano Donizetti**direttore* Corrado Rovaris*regia* Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibrán
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibrán
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibrán
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo orso e la montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibrán
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespri di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte in fa diesis minore
op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore

Gidon Kremer

Alberto Ginastera
Concerto per archi op. 33

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

César Franck
Quintetto in fa minore
arrangiamento per pianoforte, archi e timpani
di Andrei Pushkarev

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il di
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt
Widmung s 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno all'infe-
lice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del
mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli
baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud
La Chasse fantastique

Arvo Pärt
Psalom

Periklis Koukos
O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi
Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti
Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo

Giovanni Battista Pergolesi
Stabat mater

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:I:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1978 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 sono stati celebrati i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 140
Benemerito € 270 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;
Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.



FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



www.feniceeducation.it
formazione@teatro.fenice.it



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni

fondata da Luciano Pasotto nel 2004

n. 131 - agosto 2025

ISSN 1971-8241

Tosca

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di agosto 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972