

Relatore
Prof. Sergio Pace

Candidata
Formato Giulia, 287386



DAD | Dipartimento di Architettura e Design
Laurea magistrale in Architettura Costruzione e Città
a.a. 2025-2026

Tosca, o dell'invenzione dei luoghi reali

Roma nelle scenografie
per l'opera di Giacomo Puccini

1973 • 2022



DAD | Dipartimento di Architettura e Design

Laurea magistrale in Architettura Costruzione e Città

a.a. 2025-2026

Tosca, o dell'invenzione dei luoghi reali.

Roma nelle scenografie per l'opera
di Giacomo Puccini (1973-2022)

Relatore: Prof. Sergio Pace

Candidata: Formato Giulia, 287386

ABSTRACT

La tesi analizza il rapporto tra architettura, città e rappresentazione scenica attraverso lo studio delle scenografie della Tosca di Giacomo Puccini, con particolare attenzione alla dialettica tra Roma reale e Roma immaginata. L'opera, profondamente radicata in luoghi storicamente e simbolicamente connotati della capitale, diventa il terreno privilegiato per indagare come lo spazio urbano venga reinterpretato, trasformato e talvolta sovvertito dalla messa in scena teatrale. Dopo una ricostruzione del contesto letterario e musicale della Tosca, dalle origini del dramma di Victorien Sardou alla sua trasposizione lirica, la ricerca introduce un'interruzione tematica dedicata ai luoghi dell'opera, ponendo le basi per un'analisi architettonica e scenografica consapevole. Il nucleo centrale della tesi è costituito dallo studio comparato di numerosi allestimenti teatrali, suddivisi in tre macro-categorie interpretative: scenografie in cui la realtà storica prevale sulla fantasia, quelle in cui realtà e invenzione si fondono, e infine quelle in cui l'immaginazione scenica supera il dato reale. Attraverso l'esame di registi e scenografi di rilievo internazionale, da Franco Zeffirelli a Luca Ronconi, da David McVicar a Stefano Poda, la tesi mette in luce le differenti strategie di rappresentazione dello spazio, evidenziando come l'architettura diventi elemento narrativo, simbolico e drammaturgico. L'analisi si avvale di fonti bibliografiche, iconografiche e documentarie, integrando competenze storico-architettoniche e teatrali. Il lavoro si propone infine di dimostrare come la Tosca rappresenti un caso emblematico di dialogo tra architettura e arti performative, in cui la città di Roma non è semplice sfondo, ma vero e proprio protagonista, capace di riflettere le tensioni tra realtà e finzione, memoria storica e interpretazione contemporanea.

ABSTRACT

The thesis examines the relationship between architecture, the city, and scenic representation through the study of the stage designs of Tosca by Giacomo Puccini, with particular attention to the dialectic between real Rome and imagined Rome. Deeply rooted in places that are historically and symbolically significant to the capital, the opera becomes a privileged field for investigating how urban space is reinterpreted, transformed, and at times subverted through theatrical staging. Following a reconstruction of the literary and musical context of Tosca, from the origins of Victorien Sardou's drama to its operatic adaptation, the research introduces a thematic interlude devoted to the locations of the opera, laying the groundwork for a conscious architectural and scenographic analysis. The core of the thesis consists of a comparative study of numerous theatrical productions, divided into three interpretative macro-categories: stage designs in which historical reality prevails over fantasy, those in which reality and invention merge, and finally those in which scenic imagination surpasses the real datum. Through the examination of internationally renowned directors and set designers, from Franco Zeffirelli to Luca Ronconi, from David McVicar to Stefano Poda, the thesis highlights different strategies for representing space, showing how architecture becomes a narrative, symbolic, and dramaturgical element. The analysis draws on bibliographic, iconographic, and documentary sources, integrating historical-architectural and theatrical expertise. Finally, the work aims to demonstrate how Tosca represents an emblematic case of dialogue between architecture and the performing arts, in which the city of Rome is not a mere backdrop but a true protagonist, capable of reflecting the tensions between reality and fiction, historical memory, and contemporary interpretation.

INDICE

1. INTRODUZIONE	5
1.1 Oggetto di studio e periodizzazione	6
1.2 Fonti impiegate e percorso di ricerca	8
2. BREVE STORIA DELLA TOSCA TRA LETTERATURA E OPERA LIRICA	11
INTERVALLO: I LUOGHI DI TOSCA	25
3. ROMA REALE E IMMAGINARIA NELLE SCENOGRAFIE DELLA TOSCA DI GIACOMO PUCCINI	47
3.1 La realtà supera la fantasia	51
1. La Tosca	52
2. Franco Zeffirelli	60
3. Peter Busse e Raffaele del Savio	70
4. Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca	80
5. Luca Ronconi e Margherita Palli	86
6. Davide Abbado e Luigi Perego	100
7. David McVicar e John Macfarlane	108
8. Mario Pontiggia e Francesco Zito	120
9. Davide Livermore e Giò Formica	132
10. Vittorio Borrelli e Claudia Boasso	140
3.2 La realtà trascolora nella fantasia	157
1. Jonathan Kent e Paul Brown	158
2. Luc Bondy e Richard Peduzzi	168
3. Paul Curran e Kevin Knight	178
4. Jean-Louis Grinda e Isabelle Partiot-Pieri	186
5. Pierre Audi e Christof Hetzer	200
3.3 La fantasia supera la realtà	209
1. Serena Sinigaglia e Maria Spazzi	210
2. Johannes Leiacker e Philipp Himmelmann	218
3. Stefano Poda	226
4. CONCLUSIONE	235
APPENDICE	239
BIBLIOGRAFIA	247
SITOGRAFIA	255

1.

INTRODUZIONE

1.1 Oggetto di studio e periodizzazione

L'oggetto della ricerca è l'analisi dello spazio scenico nell'opera Tosca di Giacomo Puccini, condotta attraverso lo studio di una selezione significativa di rappresentazioni realizzate tra il 1973 e il 2022. Lo spazio teatrale diventa elemento centrale del progetto e viene considerato come un dispositivo interpretativo che accoglie il movimento e la recitazione degli attori, non solo come un guscio vuoto. La scelta di Tosca come caso di studio risponde a una serie di motivazioni di carattere storico, tipologico e disciplinare, in quanto opera lirica appartiene a un genere che tende a conservare nel tempo strutture formali, convenzioni rappresentative e modelli iconografici fortemente codificati. L'opera lirica si configura infatti come un ambito intrinsecamente conservatore, nel quale il peso della tradizione, delle prassi esecutive e delle aspettative del pubblico incide sulle modalità di rappresentazione. La scena non è mai uno spazio neutro ma un luogo di memoria, consuetudini visive e riferimenti condivisi, che condizionano in modo significativo ogni scelta progettuale. All'interno di questo panorama, il melodramma oggetto di studio assume una posizione peculiare. A differenza di molte opere del repertorio lirico ambientate in luoghi vaghi simbolici o genericamente evocati, presenta un'ambientazione storica e geografica estremamente precisa. L'azione si svolge nella Roma papalina del 1800 e si articola attorno a tre luoghi reali ed esistenti (la chiesa di Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo), ciascuno dotato di una forte identità architettonica, urbana e simbolica. In Tosca, questi spazi non svolgono una funzione meramente decorativa, ma partecipano attivamente alla costruzione dell'azione, contribuendo alla definizione dei rapporti di potere, delle dinamiche psicologiche e della tensione drammatica. La presenza di luoghi così fortemente connotati introduce una complessità ulteriore nel lavoro di registi e scenografi. Essi sono chiamati a confrontarsi non solo con un testo musicale e con una struttura narrativa rigorosamente definita, ma con la trasposizione scenica di architetture reali, riconoscibili e profondamente radicate nell'immaginario collettivo. Esistono come architetture, luoghi urbani e simboli, e rendono difficile qualsiasi operazione di neutralizzazione o di astrazione totale. Ogni messa in scena è costretta a prendere posizione rispetto a tali luoghi, scegliendo se ricostruirli fedelmente, reinterpretarli attraverso soluzioni progettuali autonome, ridurli a segni essenziali o negarne consapevolmente la riconoscibilità. Da questo punto di vista, l'opera impone alla scena lirica un problema tipicamente architettonico, legato al rapporto tra spazio esistente e spazio rappresentato, tra architettura storica e progetto scenico. Il palcoscenico diventa il luogo in cui si misura la distanza, o la continuità, tra la materialità dell'architettura reale e la sua rielaborazione teatrale. Analizzare questo titolo significa interrogarsi su come l'architettura venga assunta come riferimento, trasformata in immagine, scomposta in elementi spaziali o superata attraverso processi di astrazione. La scena si

configura come effimera, progettata per essere abitata temporaneamente e per produrre significato attraverso la propria configurazione spaziale. La periodizzazione scelta compresa tra il 1973 e il 2022 non risponde a un criterio meramente cronologico, individua un arco temporale significativo per l'evoluzione della regia d'opera e per la progressiva ridefinizione del ruolo dello spazio scenico. Gli anni Settanta rappresentano una fase di svolta nel teatro musicale, segnata dal superamento del modello illustrativo e dalla nascita di una regia sempre più consapevole del proprio ruolo interpretativo, la scena operistica inizia a essere concepita come meccanismo autonomo assumendo un ruolo principale, non è più solo un contenitore marginale ed effimero. Il 1973 segna simbolicamente l'inizio di una fase in cui lo spazio scenico comincia a essere pensato come progetto, e non soltanto come ricostruzione mimetica di un luogo. Il confronto con le avanguardie teatrali, con la riflessione architettonica sullo spazio e con i mutamenti del linguaggio visivo contemporaneo porta registi e scenografi a interrogarsi in modo nuovo sulla relazione tra scena, corpo e architettura. Anche nel caso di un'opera fortemente radicata nella tradizione come Tosca, emergono progressivamente tentativi di rilettura che mettono in discussione l'obbligo di una rappresentazione realistica dei luoghi, aprendo la strada a soluzioni più concettuali, simboliche o astratte. Il limite finale della periodizzazione, fissato al 2022, consente di includere le più recenti sperimentazioni della scena lirica contemporanea, caratterizzate dall'uso delle tecnologie digitali, da una crescente contaminazione tra linguaggi artistici e da una tendenza verso l'astrazione dello spazio scenico. L'arco temporale individuato permette dunque di osservare l'evoluzione dello spazio scenico lungo circa cinquant'anni, mettendo in luce il passaggio da una concezione prevalentemente ricostruttiva a una pluralità di approcci che comprendono soluzioni ibride e utopiche. In questo percorso, lo spazio teatrale si configura come un campo di sperimentazione progettuale, in cui convivono memoria storica, innovazione tecnologica e ricerca formale. La scena diventa il luogo in cui si riflettono le trasformazioni culturali ed estetiche del proprio tempo, assumendo un ruolo sempre più centrale nella definizione dell'identità dell'allestimento.

Attraverso questo arco temporale è possibile osservare come l'architettura, pur nella sua dimensione effimera e teatrale, continui a rappresentare un nodo fondamentale nella costruzione della scena e nella reinterpretazione contemporanea del melodramma.

1.2 Fonti impiegate e percorso di ricerca

La ricerca si fonda su un sistema di fonti primarie e secondarie selezionate con l'obiettivo di analizzare lo spazio scenico come esito di un processo progettuale. La complessità dell'oggetto di studio ha richiesto un approccio multidisciplinare, basato sull'integrazione di materiali teatrali, contributi critici e metodi di analisi dello spazio, armonizzando la parte storica, quella progettuale e quella interpretativa. Tra le fonti primarie un ruolo centrale è svolto dal confronto diretto con la dottoressa Claudia Boasso, scenografa dell'allestimento del 2022 del Teatro Regio di Torino, incluso nella selezione delle produzioni analizzate. Il dialogo con una progettista direttamente coinvolta nel processo creativo ha permesso di approfondire aspetti difficilmente ricostruibili attraverso la sola documentazione iconografica o scritta, come le scelte spaziali alla base dell'allestimento, il rapporto tra concezione progettuale e vincoli produttivi e le modalità di adattamento dello spazio scenico a un contesto di rappresentazione all'aperto. Questo contributo costituisce una fonte diretta di particolare rilievo, in quanto consente di affiancare all'analisi critica una riflessione interna al progetto. Accanto a tale testimonianza, la ricerca si è basata su un ampio lavoro di consultazione archivistica, che ha coinvolto l'Archivio del Teatro Regio di Torino, del Teatro alla Scala di Milano, del Teatro La Fenice di Venezia, del Metropolitan Opera di New York, dell'Opéra national de Paris, del Royal Opera House di Covent Garden a Londra, della Canadian Opera Company di Toronto, del Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia e del Teatro Bolshoi di Mosca. I materiali raccolti comprendono bozzetti scenografici, fotografie di scena, registrazioni video, programmi di sala e documenti di produzione. La documentazione visiva è stata utilizzata come vero e proprio strumento di indagine progettuale. L'attenzione si è concentrata sulla configurazione dei volumi, sull'uso della profondità e della verticalità, sulla relazione tra spazio, luce e movimento e sul modo in cui la scena orienta la percezione dell'azione drammatica. Le fonti secondarie comprendono testi di riferimento per la storia della scenografia, della regia d'opera e dell'architettura, selezionati per il loro contributo teorico alla lettura dello spazio come costruzione culturale e progettuale. In particolare, la ricerca si è avvalsa di Franco, *Perrelli, Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2021, testo fondamentale per l'inquadramento storico dell'evoluzione dello spazio teatrale, e di Anna Maria, Monteverdi, *Scenografe. Storia della scenografia femminile dal Novecento a oggi*, Roma, Dino Audino, 2021, utile per approfondire il ruolo della progettazione scenica contemporanea. Il rapporto tra spazio, percezione e architettura è stato affrontato attraverso Bruno, Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1957, che fornisce strumenti critici per interpretare lo spazio come esperienza dinamica e non come semplice configurazione formale. Il contesto storico-artistico di riferimento è stato inoltre sostenuto da Wittkower, Rudolf, a cura di L. Barroero, traduzione

di Malvano M. V. e Monarca Nardini L., *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1985. A questi contributi teorici si affiancano le pubblicazioni Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2002-2003. Tosca di Giacomo Puccini*, Grugliasco, Teatro Regio Torino, 2003. Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2002-2003. Tosca di Giacomo Puccini*, Grugliasco, Teatro Regio Torino, 2003.

e Fondazione Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2015-2016. Tosca di Giacomo Puccini*, Beinasco, Teatro Regio Torino, 2016, che offrono indicazioni dirette sulle scelte registiche e scenografiche e sul contesto produttivo degli allestimenti analizzati. Dal punto di vista metodologico, il lavoro adotta un approccio analitico e comparativo, attraverso lo studio di singoli casi e la loro messa in relazione. Le messe in scena selezionate non costituiscono una rassegna esaustiva, ma un campione rappresentativo, scelto in base alla rilevanza delle figure coinvolte e alla qualità del progetto scenico. L'analisi comparata ha condotto all'elaborazione di una classificazione tipologica delle scenografie in tre categorie principali, denominate ricostruttive, ibride e utopiche, intese come strumenti di lettura flessibili. Per ciascun allestimento, lo spazio scenico è stato analizzato attraverso parametri di tipo architettonico, quali la composizione dei volumi, il grado di riconoscibilità dei luoghi rappresentati, l'uso dei materiali e della luce e il rapporto con il palcoscenico e con la sala. Particolare attenzione è stata riservata al rapporto tra regia e scenografia, distinguendo i casi in cui le due funzioni sono affidate a figure diverse da quelli in cui coincidono, incidendo in modo diretto sulla coerenza dell'impianto spaziale. A completamento delle fonti archivistiche e bibliografiche, la ricerca si è avvalsa infine di una sitografia selezionata, comprendente il sito online del giornale New York Times per l'analisi della ricezione critica internazionale e piattaforme specializzate quali OperaClick, Teatro.it, GB Opera e Il Corriere Musicale, utilizzate per recensioni, schede di spettacoli e contributi di approfondimento. L'impiego di queste fonti digitali ha consentito di affiancare alla documentazione visiva d'archivio una prospettiva critica. Nel loro insieme, le fonti e la metodologia adottate permettono di interpretare lo spazio scenico come architettura progettuale in cui tradizione, sperimentazione e vincoli concreti, si incontrano definendo il ruolo centrale del progetto nell'esperienza teatrale.

2.

**BREVE STORIA
DELLA TOSCA TRA
LETTERATURA E
OPERA LIRICA**

TEATRO COSTANZI

Domenica 14 Gennaio 1900, alle ore 8 1/2 p.
(Sera 1^a d'Abbonamento)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

del Melodramma in 3 atti di V. Sardou, L. Illica e R. Giacosa:

TOSCA

Musica di GIACOMO PUCCINI

Prodotto G. RICORDI & C.

— NUOVISSIMA —

L'Autore assisterà alla rappresentazione

PERSONAGGI.

Floria Tosca	ERICA DARCLEE
Mario Cavaradossi	EMILIO DE MARCHI
Il Barone Scarpia, capo della Polizia	EUGENIO GIRALDONI
Cesare Anzotelli	Enrico Galli
Il Sagrestano	Ettore Novelli
Spoleto, agente di Polizia	Enrico Giordani
Sciarrone, guard. rm.	Giuseppe Geronzi
Un Carceriere	Aristide Parasassi
Un Pastore	Angelo Righi

Soldati, Birri, Dame, Nobili, Borghesi, Popolo, ecc. — Roma, Maggio 1800.

Scene e costumi di ADOLFO KOHENSTEIN

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra

LEOPOLDO MUGNONE

Maestro sostituto: TEOFILO DE ANGELIS — Maestro dei Cori: MARCO FOA

Orchestra Massima Romana — Società Corale Massima.

POPONTORE: Scene, Società Scenografica del Teatro alla Scala — Vestibolo, T. Chiappa — Attrezzi
E. Mancini — Parrucche, G. Gey — Calzature, F. Martorelli — Macchinismi, A. Pottier.

Prezzi.

3 Lire - INGRESSO - Lire 3

Poltrone Lire 15 — Sedie Lire 5 — Anfiteatro Lire 3

PALCHI: Ordine I L. 100 - Ordine II L. 120 - Ord. III L. 40

(tutto oltre l'ingresso)

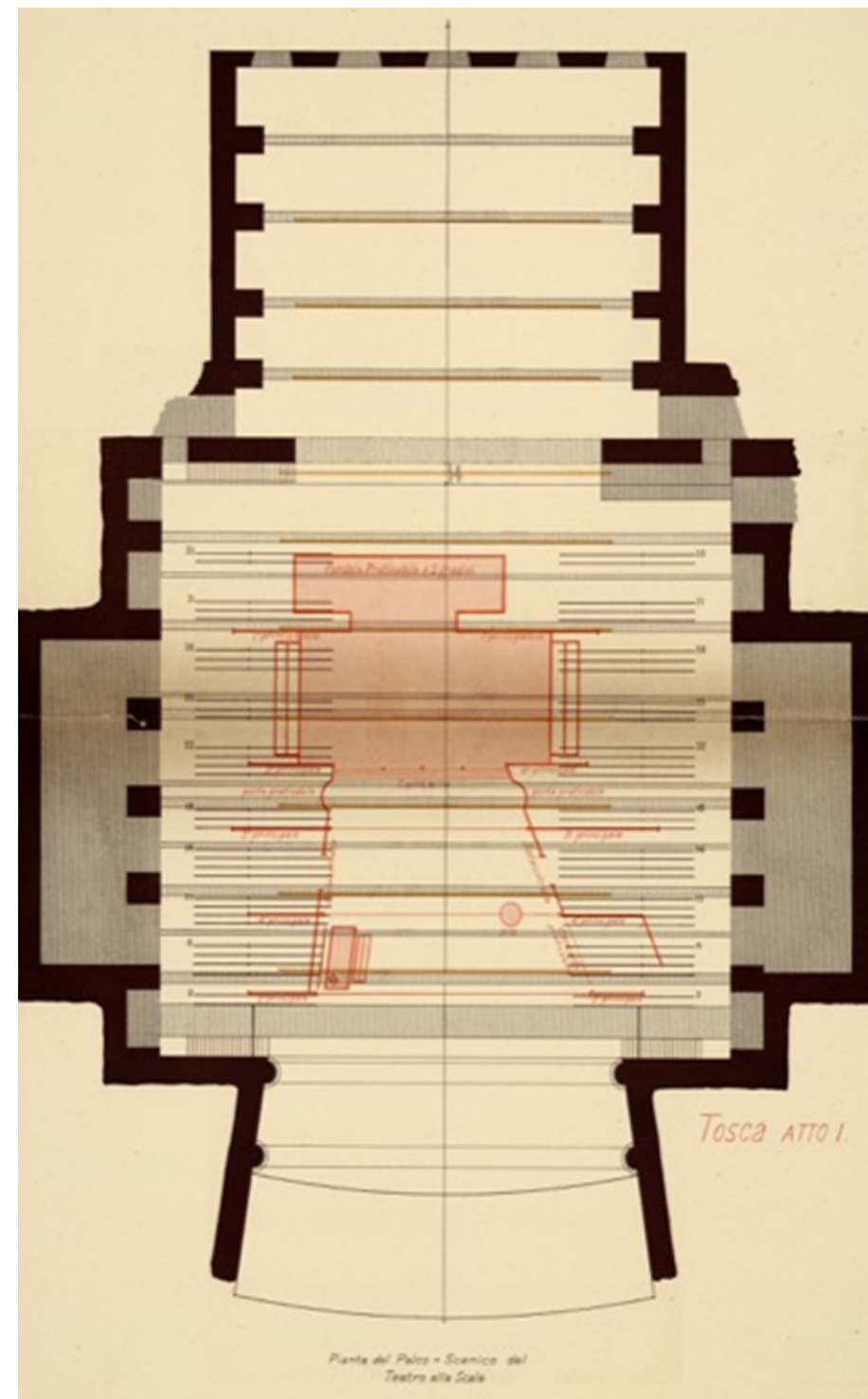
2 Lire - GALLERIA - Lire 2

Bambini e Militari di bassa forza: Ingresso e Galleria metà prezzo.

Col biglietto di Galleria si accede al solo Lubbon con ingresso in Via Torino, 20.

Per comodo del pubblico la vendita dei biglietti, oltre al camerino del Teatro, aperto dalle 10 ore in poi nei giorni di rappresentazione, e dalle 10 ore alle 5 in quelli di riposo, avrà pure luogo nel nuovo Bar Venezia, Via Nazionale angolo Via del Corso.





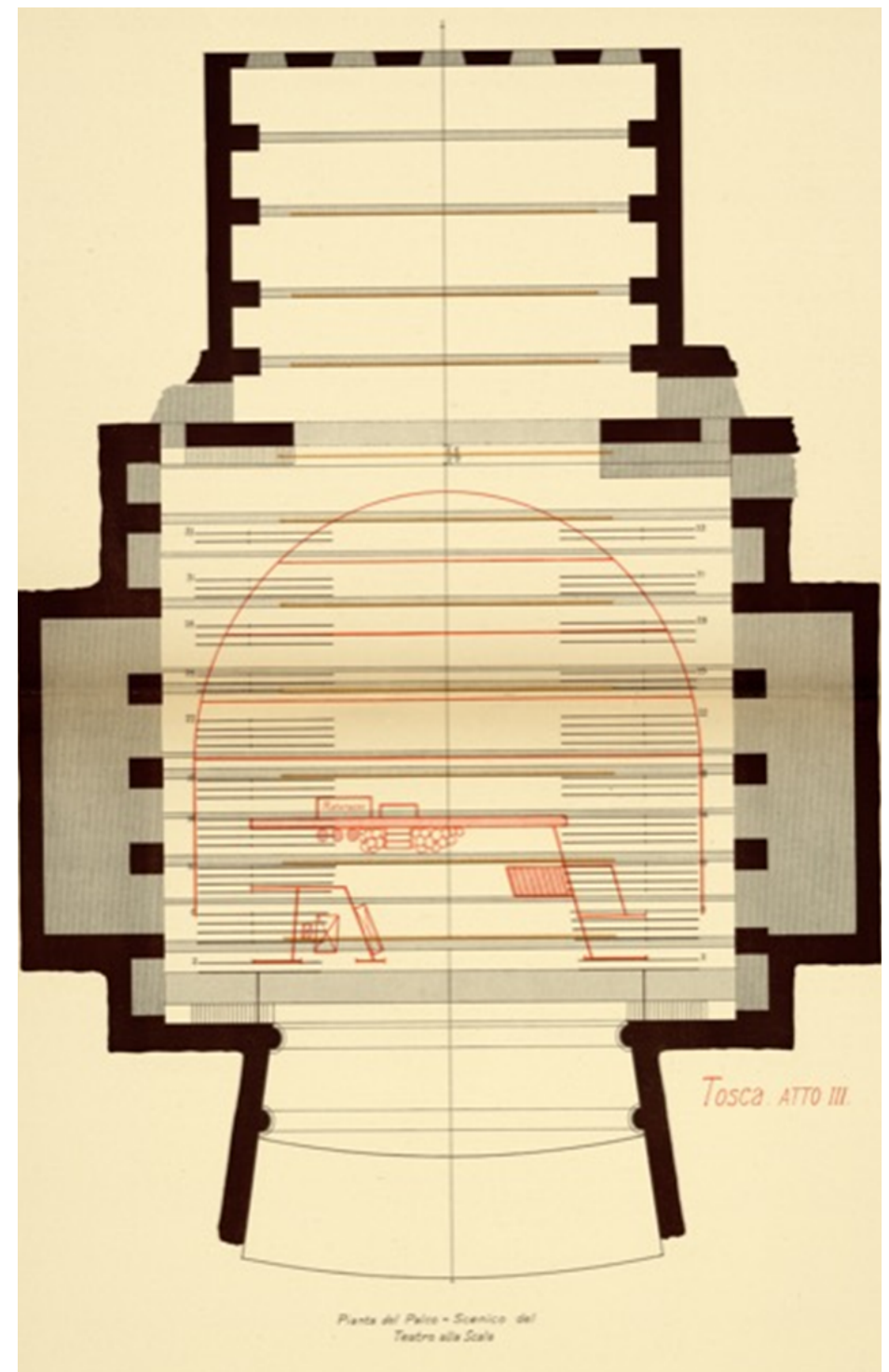
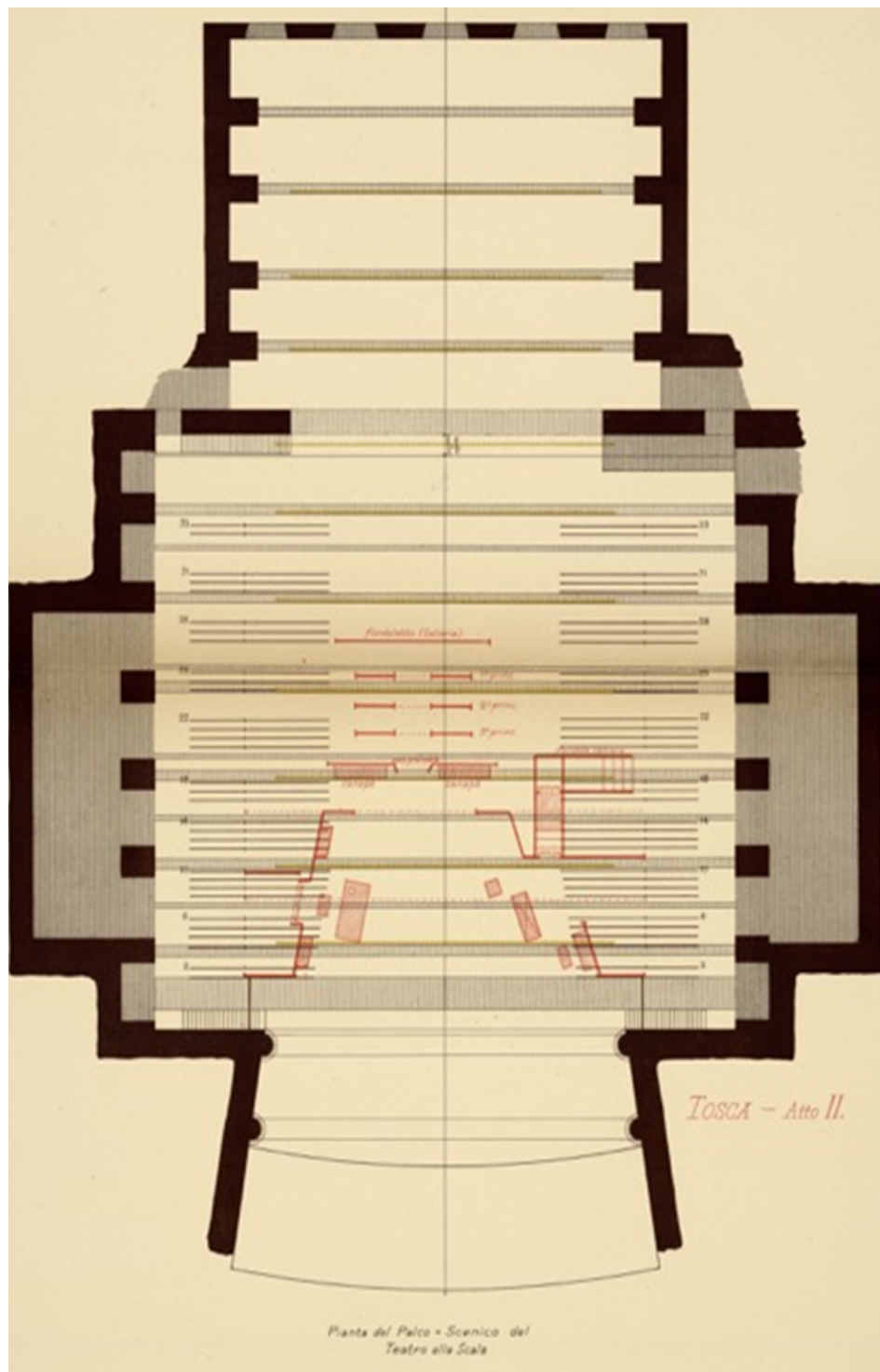




Figura 1 manifesto della prima esecuzione assoluta della Tosca di Giacomo Puccini, andata in scena al Teatro Costanzi di Roma il 14 gennaio 1900, archivio Teatro dell'Opera di Roma, p.12.

Figura 2 La Chiesa di S. Andrea della Valle, La camera di Scarpia al piano superiore di Palazzo Farnese, disegno originale, Adolf Hohenstein, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.13.

Figura 3 La piattaforma di Castel Sant'Angelo, La camera di Scarpia al piano superiore di Palazzo Farnese, disegno originale, Adolf Hohenstein, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.14.

Figura 4 Pianta scenica I atto, disegno originale anonimo, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.15.

Figura 5 Pianta scenica II atto, disegno originale anonimo, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.16.

Figura 6 Pianta scenica III atto, disegno originale anonimo, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.17.

Figura 7 Tosca, Cavaradossi e Scarpia, disegni originali, Adolf Hohenstein, 1900, Archivio Storico Ricordi, p.18.



La Tosca nasce come dramma teatrale di Victorien Sardou, scritto in cinque atti appositamente per la celebre attrice francese Sarah Bernhardt. La prima rappresentazione va in scena il 24 novembre 1887 e ottiene un grande successo, con ben centoventisette repliche. Nel 1889 Giacomo Puccini assiste allo spettacolo e ne rimane talmente affascinato da scrivere subito al suo editore Giulio Ricordi, chiedendo i diritti per metterlo in musica. Come librettista sceglie Luigi Illica. Il 12 dicembre 1892 Sardou, tramite il suo agente De Glasser, invia un telegramma a Puccini mettendo in dubbio la sua capacità di comporre la musica per il dramma, perché ciò che ha ascoltato finora non incontra il suo gusto. Nel 1893 Puccini rinuncia al progetto e Ricordi lo affida al barone torinese Alberto Franchetti, che nell'ottobre 1894 si reca a Parigi insieme a Ricordi per incontrare Sardou. A quell'incontro è presente anche Giuseppe Verdi, in città per una sua rappresentazione, che rimane entusiasta del dramma e delle modifiche apportate da Illica. Nel 1895 Franchetti rinuncia alla Tosca, dichiarando un'incompatibilità tra la sua musica e il soggetto. Secondo alcune fonti, però, è lo stesso Ricordi a spingerlo a cedere, perché dopo gli apprezzamenti di Verdi, Puccini decide di tornare in possesso dell'opera¹, nonostante sia ancora impegnato nella stesura della Bohème. Nello stesso anno al lavoro di Illica si affianca il poeta Giuseppe Giacosa: il loro compito è ridurre i cinque atti a tre e apportare modifiche al testo. Puccini non vuole mai lavorare da solo con Illica, che pure stima come ottimo sceneggiatore, perché teme che dia troppo spazio ai personaggi storici a discapito della trama². L'affiancamento di Giacosa serve proprio a rendere i versi più poetici. Il libretto viene così ridotto da cinque a tre atti e si discute anche sul finale: inizialmente Tosca non dovrebbe suicidarsi, idea che piace a Sardou ma che poi egli stesso rifiuta, imponendo il ritorno al finale originario. Puccini e Sardou si incontrano più volte per discutere della conclusione: Sardou vuole la morte di Tosca, Puccini cerca di opporsi, ma alla fine cede. Alla fine dell'estate del 1896 Puccini inizia a scrivere la musica e ci lavora per tre anni. La sua ricerca è scrupolosissima: vuole che i suoni siano il più realistici possibile. Si rivolge a Don Pietro Panichelli, suo ammiratore, che gli fornisce la trascrizione delle melodie del Te Deum in uso nella liturgia romana. Panichelli però ha difficoltà a reperire l'intonazione della campana del Vaticano e lo mette in contatto con Pietro Meluzzi. Puccini, deciso a ricreare fedelmente l'atmosfera, si reca all'alba sui bastioni di Castel Sant'Angelo per ascoltare le campane delle chiese di Roma. Sardou, invece, preferisce un effetto scenico ispirato a un'incisione di Piranesi³: immagina come sfondo Castel Sant'Angelo con San Pietro e addirittura il corso del Tevere deviato per esaltare i simboli della Roma papale.

¹ Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2002-2003*, Giacomo Puccini *Tosca*, Grugliasco, Teatro Regio Torino, maggio 2003, p.13

² Teatro Regio di Torino, *op. cit.*, p.21

³ Giacomo Puccini *Tosca*, *stagione d'opera 2015-2016*, Teatro Regio Torino, maggio 2003, Grugliasco, p.44

Nel 1899 Ricordi critica il terzo atto di Puccini, in particolare il duetto tra Tosca e Cavaradossi, che considera frammentario e poco adatto ai personaggi. Nonostante ciò, le modifiche restano minime: Puccini ha ben chiaro come dev'essere l'opera. La sua drammaturgia si regge non solo sulla trama, ma anche sui gesti dei personaggi, che recitano come in uno spettacolo nello spettacolo. Tosca, attrice di professione, enfatizza la teatralità attraverso la sua gelosia e gesti plateali come il posizionare le candele e il crocifisso sul cadavere di Scarpia. Scarpia stesso recita una parte: promette una grazia inesistente, sadico e religioso al tempo stesso, usando la fede come strumento di potere⁴. Cavaradossi è l'unico a non recitare, anche se nell'ultimo atto finge di credere alla grazia per non ferire Tosca. Nel teatro pucciniano la protagonista femminile ha sempre un ruolo determinante, ma Tosca si distingue: è una donna insicura, vive per il teatro, commette errori e non cerca la ribalta come altre eroine drammatiche⁵. La scena del bacio di Tosca non è del tutto originale, ricorda episodi già presenti nel *Trovatore*, nella *Gioconda* e nell'*Andrea Chénier*, ma l'epilogo è nuovo: Tosca si ribella al suo aguzzino e lo sconfigge nel momento della morte⁶. Non è ancora una femme fatale cioè un personaggio che esprime femminilità attraverso seduzione e distruzione⁷ anche se oggetto del desiderio maschile, ma diventa un modello di donna attiva e ribelle, aprendo un percorso innovativo nella rappresentazione femminile dell'opera ottocentesca. Il personaggio di Angelotti è frutto di fantasia, ma richiama una figura reale: il chirurgo Liborio Angelucci, console della Repubblica, imprigionato a Castel Sant'Angelo e fuggito il 4 dicembre 1799⁸, proprio come Angelotti nella vicenda. La prima assoluta della Tosca va in scena il 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma. Tosca è interpretata da Hericlea Derelée, Cavaradossi da Emilio De Marchi, Scarpia da Eugenio Giraltoni. L'allestimento è curato da Tito Ricordi, figlio di Giulio, con scene di Alfred von Hohenstein. Pochi giorni prima della prima, il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone viene avvisato di un possibile attentato anarchico, che poi si rivela un falso allarme. Tra il pubblico ci sono la regina Margherita, figure politiche e giornalisti internazionali. Durante lo spettacolo si verificano disordini in sala: alcuni spettatori in ritardo tentano di entrare a porte chiuse e l'orchestra è costretta a fermarsi, ma poco dopo lo spettacolo riprende. Nei primi cinque anni l'opera conquista tutti i teatri italiani e approda anche all'estero, dal Covent Garden di Londra al Metropolitan di New York. Il contesto storico⁹ è parte integrante del dramma. Nel 1798 le truppe francesi occupano lo Stato Pontificio, il Papa si rifugia in Toscana, Ferdinando IV di Borbone tenta di reagire ma viene spodestato.

⁴ Teatro Regio di Torino 2002-2003, *op. cit.*, p.34.

⁵ Teatro Regio di Torino 2002-2003, *op. cit.*, p.29.

⁶ Teatro Regio di Torino 2015-2016, *op. cit.*, p.15.

⁷ Teatro Regio di Torino 2015-2016, *op. cit.*, p.17.

⁸ Teatro Regio di Torino 2015-2016, *op. cit.*, p.46.

⁹ Teatro Regio di Torino 2002-2003, *op. cit.*, p.25.

Nel 1799 nasce la Repubblica Partenopea, mentre il generale Suvorov guida l'esercito austro-russo nell'Italia settentrionale, sconfiggendo Moreau. A settembre i Borbone invadono Roma, sostenuti da Maria Carolina d'Austria, moglie di Ferdinando IV, che assume la reggenza dello Stato Pontificio. La vicenda della Tosca si colloca tra il 17 e il 18 giugno 1800, quando Napoleone sconfigge gli austriaci di Melas a Marengo. La Tosca di Victorien Sardou è composta da cinque atti ambientati in luoghi reali e riconoscibili della città di Roma. Il primo atto si svolge all'interno di una chiesa dove il pittore Cavaradossi è intento a dipingere la Vergine e l'arrivo di Tosca introduce il tema della gelosia innescato nei tratti del volto dipinto della marchesa Attavanti. L'azione si sposta quindi a Palazzo Farnese, sede del potere politico e mondano, dove si celebra la presunta vittoria borbonica su Napoleone alla presenza della regina Maria Carolina; la successiva notizia della reale sconfitta svela la natura illusoria e instabile del potere, trasformando il palazzo in un luogo di crisi e disincanto. Nel terzo movimento drammatico la vicenda si trasferisce in una villa di campagna, spazio apparentemente protetto ma incapace di garantire salvezza, dove Tosca, sopraffatta dalla fragilità emotiva e dalla pressione degli eventi, rivela a Scarpia il nascondiglio di Angelotti, conducendolo al suicidio pur di non cadere nelle mani dell'autorità. L'ultimo atto si svolge a Castel Sant'Angelo dove la protagonista viene ricattata e minacciata da Scarpia fino a trovare la forza di ucciderlo, ottenendo lo stesso l'esecuzione di Cavaradossi che la porta a effettuare il tragico gesto scegliendo la morte. In Sardou Roma non è un semplice scenario, ma una presenza concreta, infatti chiese, palazzi e fortezze scandiscono il percorso dei personaggi. Nel libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa musicato da Giacomo Puccini, la vicenda viene ridotta in tre atti in modo da renderla più breve rinunciare al forte legame con i luoghi reali di Roma. L'opera si apre nella chiesa di Sant'Andrea della Valle dove Angelotti trova rifugio e Cavaradossi sta dipingendo una Maddalena. Il primo atto si chiude con l'ingresso di Scarpia, che sfrutta la gelosia della donna per avviare la persecuzione politica. Il secondo atto è ambientato a Palazzo Farnese, all'esterno risuonano le musiche di festa per la presunta vittoria politica, all'interno si vive la violenza del potere, con l'arresto e la tortura di Cavaradossi e il ricatto di Tosca per la rivelazione del nascondiglio di Angelotti terminando con l'uccisione di Scarpia da parte della cantante. Nel terzo atto l'azione si sposta a Castel Sant'Angelo dove la protagonista confida al suo amato la morte di Scarpia e il piano della finta fucilazione, destinato però a rivelarsi un inganno. Alla scoperta della morte di Cavaradossi e di fronte alla minaccia dell'arresto per l'omicidio, la protagonista sceglie di gettarsi dai bastioni del castello. In Illica e Giacosa, pur nella maggiore sintesi drammaturgica, i luoghi reali mantengono un ruolo fondamentale, diventando dispositivi simbolici che rendono visibile il progressivo passaggio dalla speranza alla tragedia e trasformano Roma in un teatro del potere e della passione.

**INTERVALLO:
I LUOGHI DI TOSCA**

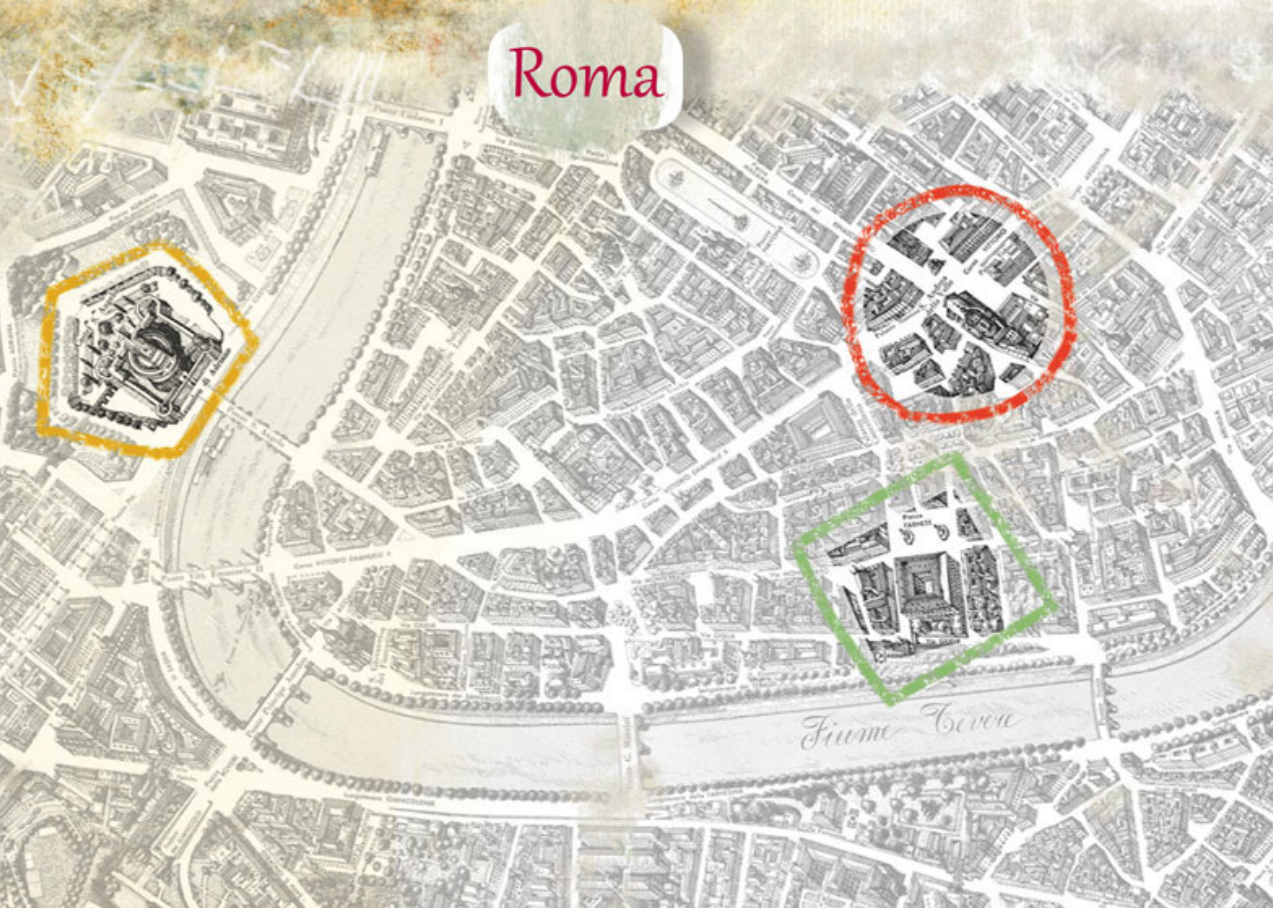


Figura 8 Mappa dei luoghi reali di Tosca. In rosso la chiesa di Sant'Andrea della Valle, in verde Palazzo Farnese e in giallo Castel Sant'Angelo, p.26.
<http://www.radafilm.it/tosca-luoghi.html>

Figura 9 Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, navata, p.27.

Figura 10 Matteo da Castello e Francesco Rossi, Cappella Barberini, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, p.28.

Figura 11 Alessio d'Elia, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, p.29.

Figura 12 Domenichino, San Matteo, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle p.30.

Figura 13 Bartolomeo Angelini e Bartolomeo Bassi, Cappella degli Strozzi, Roma, chiesa di Sant'Andrea della Valle, p.31.

Figura 14 Navata centrale, chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma., p.32.















Figura 15 Monumento funerario del cardinale Giovanni Francesco Ginetti, realizzato da Alessandro Rondoni, 1663-1702, chiesa di Sant'Andrea della Valle, p.33.

Figura 16 Domenichino, pennacchi della Cupola; Lanfranco, Cupola, 1624-'27, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma, p.34.

Figura 17 Sala dei Fasti, Ambasciata di Francia in Italia, p.35.

Figura 18 Sala d'Ercole, Ambasciata di Francia in Italia, p.36.

Figura 19 Sala del Cardinale, Ambasciata di Francia in Italia, p.36.

Figura 20 Annibale Carracci, Galleria Farnese, Pan e Diana, 1597-1600, Palazzo Farnese Roma, p.37.

Figura 21 volta della Galleria Farnese, Palazzo Farnese, Annibale e Agostino Carracci, Roma, 1597-1608, p.38.

Figura 22 Carracci Annibale, Perseo combatte contro Fineo e i suoi compagni, 1604-1606, Palazzo Farnese, Ambasciata di Francia in Italia, Roma, p.39.

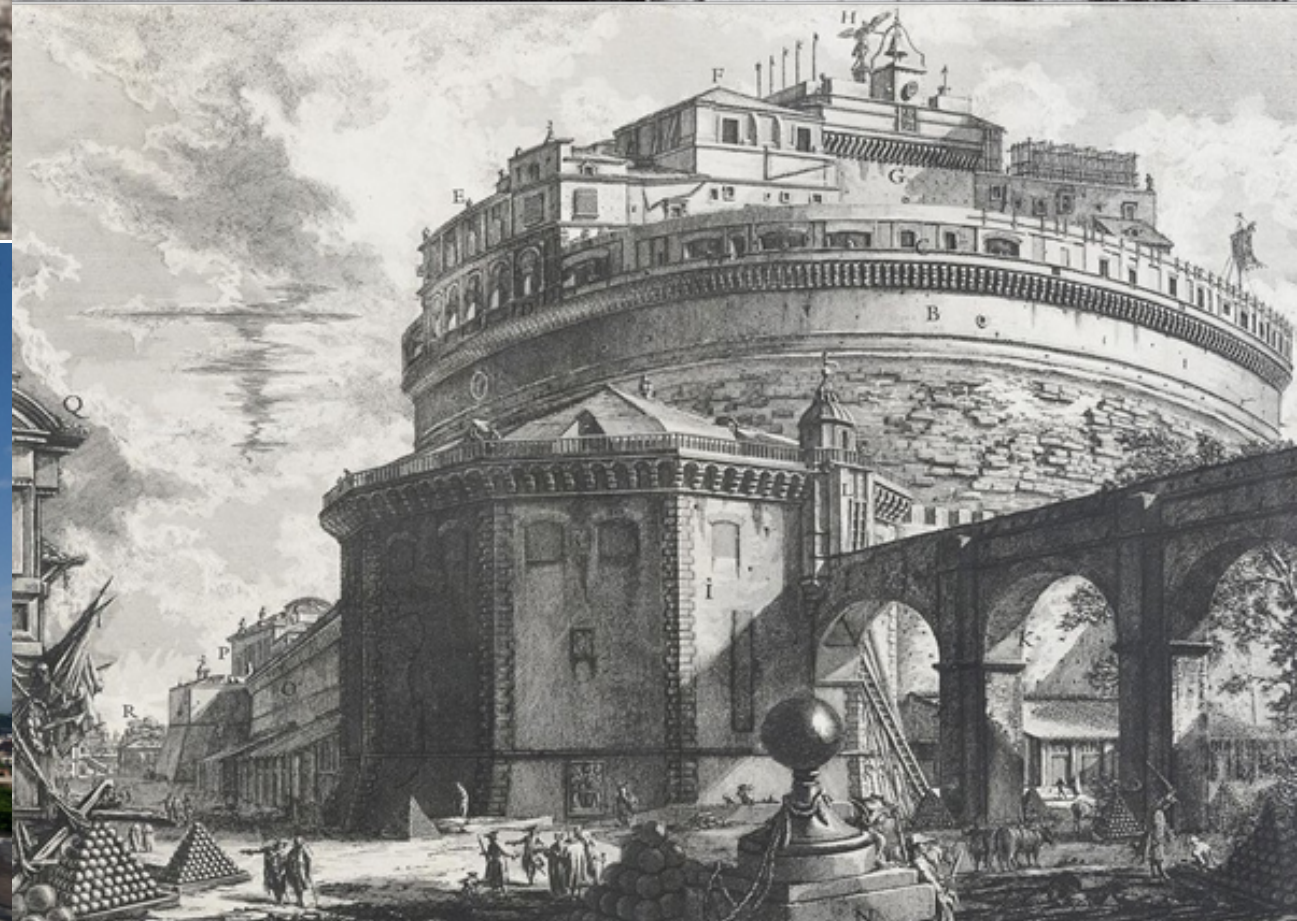
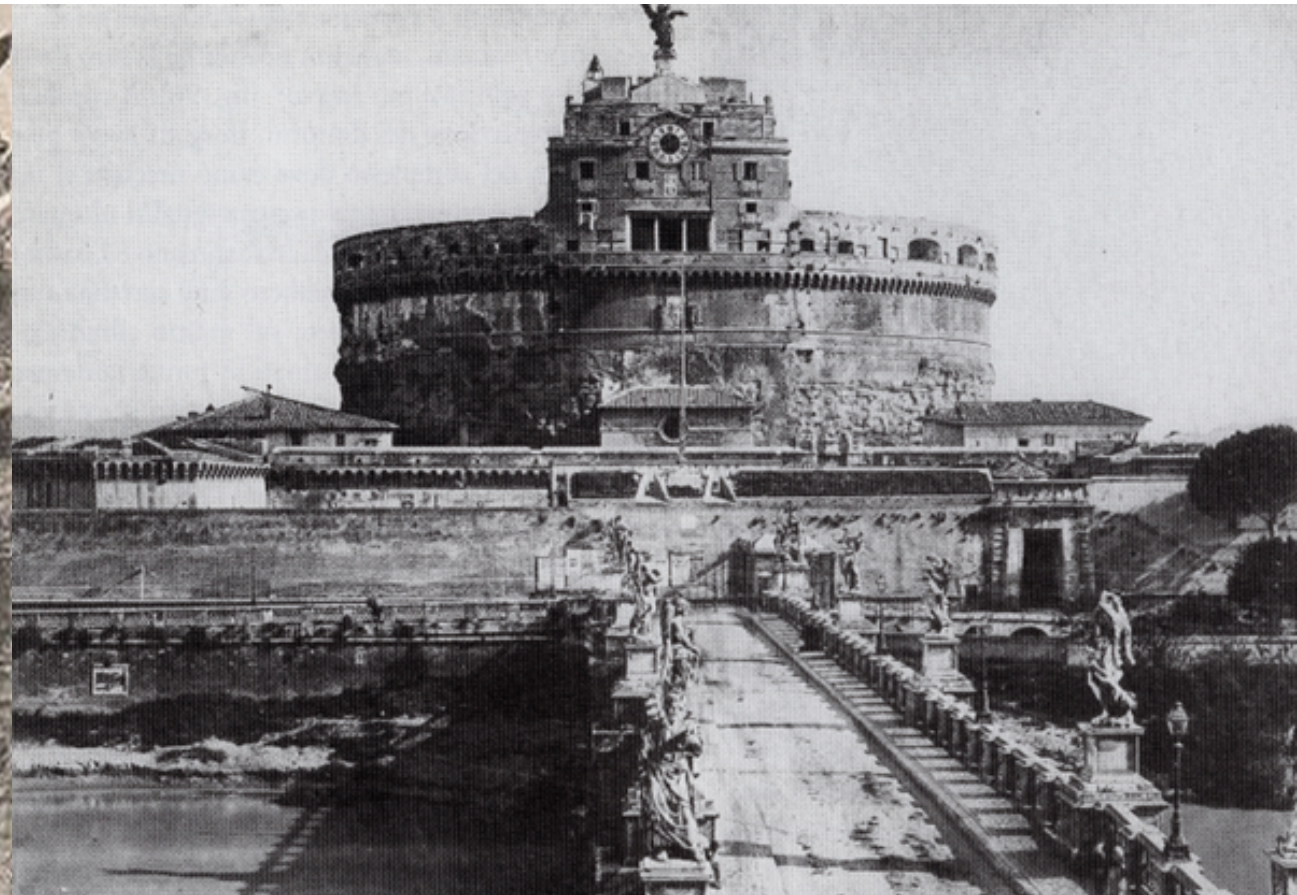






Figura 23 Veduta di Castel Sant'Angelo, foto originale, 1870 , p.40.

Figura 24 Terrazza dell'Angelo, Castel Sant'Angelo, Ministero della cultura, p.40.

Figura 25 Veduta di Castel Sant'Angelo, foto originale, 1870, p.41.

Figura 26 Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) La mole Adriana all'interno delle fortificazioni. Incisione, 1755-1756, tratta dalla raccolta Vedute di Roma, Roma 1748 – 1778, p.41.

Figura 27 Madonna con Bambino in trono tra san Giovanni Battista e san Sebastiano, Il Perugino, 1493, Galleria degli Uffizi, Firenze. p.42.

Figura 28 Tarquinio e Lucrezia, Tintoretto, 1578, Art Institute of Chicago (Illinois), p.43.

Figura 29 Sala del Mappamondo, Palazzo Farnese a Caprarola, 1574, p.44.

Figura 30 Jacques-Louis David, Il ratto delle Sabine, 1794-99, p.44.



3.

**ROMA REALE E
IMMAGINARIA NELLE
SCENOGRAFIE DELLA
TOSCA DI GIACOMO
PUCCINI**

Prima di affrontare l'analisi delle messe in scena di *Tosca* realizzate a partire dal 1973, è necessario richiamare alcune produzioni storiche che, tra il 1900 e il 1973, hanno contribuito in modo determinante alla costruzione dell'immaginario visivo dell'opera. In questa lunga fase iniziale, *Tosca* si afferma come uno dei titoli più rappresentativi del repertorio lirico italiano, profondamente legato a una precisa ambientazione storica, la Roma papalina del 1800, luogo di intreccio tra potere politico, religioso e passioni individuali. La messinscena assume fin dall'inizio un carattere fortemente descrittivo, fondato sulla ricostruzione riconoscibile e monumentale dei luoghi indicati dal libretto.

La prima assoluta dell'opera è il 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma con Hariclea Darclee nel ruolo protagonista e le scene di Adolf Hohenstein che sanciscono un modello pittorico e narrativo. Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo vengono resi immagini riconoscibili. Nel 1922 viene riprodotta al Metropolitan Opera di New York con Claudia Muzio e le scene di Joseph Urban, mantenendo una rigorosa aderenza al dato storico.

Negli anni Quaranta e Cinquanta l'opera diventa sempre più importante. La produzione romana del 1941 con Gina Caniglia, scene di Frigerio e Nicola Benois, e la *Tosca* del 1953 alla Scala di Milano con Maria Callas, regia di Wallmann e scene di Nicola Benois, definiscono una tradizione visiva solenne e filologicamente accurata.

Questo modello trova la sua massima espressione nelle produzioni del Metropolitan Opera di New York degli anni Sessanta come quelle del 1961 con Renata Tebaldi e del 1969 con Leontyne Price, entrambe con regia di Franco Zeffirelli e scene di Capobianco.

È proprio in rapporto a questa lunga e consolidata tradizione che, a partire dal 1973, anno del film *La Tosca* con Gigi Proietti, si avvia una nuova stagione interpretativa. Da questo momento in poi, le messinscene iniziano progressivamente a mettere in discussione il paradigma puramente descrittivo, aprendo lo spazio a letture più concettuali, simboliche o ibride. È all'interno di questo arco temporale, compreso tra il 1973 e il 2022, che si colloca il presente studio.

Nella selezione delle scenografie analizzate si notano alcuni elementi ricorrenti che confrontandosi tutte con la stessa struttura drammaturgica e con i luoghi simbolici dell'opera, le diverse produzioni rivelano molteplicità di approcci estetici e concettuali. A partire da queste osservazioni, è possibile organizzare le messinscene secondo tre principali assi interpretativi, nominati: la fantasia supera la realtà, la realtà trascolora nella fantasia, la realtà supera la fantasia.

Nel primo gruppo rientrano le produzioni che mantengono un forte legame con la tradizione storica e con la rappresentazione riconoscibile dei luoghi dell'azione. In questo ambito si collocano Peter Busse con Raffaele Del Savio, David McVicar con John Macfarlane, Mario Pontiggia con Francesco

Zito, Vittorio Borrelli con Claudia Boasso, oltre alle grandi regie storiche di Franco Zeffirelli. Queste letture privilegiano la chiarezza narrativa, la fedeltà al libretto e una scenografia che restituisce la Roma di *Tosca* come spazio fisico concreto e leggibile.

All'estremo opposto si collocano le scenografie che rinunciano consapevolmente alla rappresentazione del luogo reale per costruire spazi astratti, mentali o simbolici come Serena Sinigaglia con Maria Spazzi, Johannes Leiacker con Philipp Himmelmann e Stefano Poda, unico esempio di regia totale.

Tra questi due poli si sviluppa un territorio intermedio in cui elementi realistici e simbolici vengono mescolati come in Jonathan Kent con Paul Brown, Luc Bondy con Richard Peduzzi, Paul Curran con Kevin Knight, Jean Louis Grinda con Isabelle Partiot Pieri, Pierre Audi con Christof Hetzer, Luca Ronconi con Margherita Palli, Davide A

bbado con Luigi Perego e Davide Livermore con Giò Forma. In questi casi, la scena oscilla tra riconoscibilità del luogo e sua rielaborazione concettuale. Questa settorizzazione non ha valore rigido o gerarchico, al contrario, costituisce uno strumento analitico utile per orientarsi all'interno di un panorama ampio e articolato, permettendo di osservare come *Tosca*, pur restando ancorata a una precisa ambientazione storica, continui a essere un'opera aperta, capace di accogliere diverse letture tra storia e astrazione, tradizione e reinvenzione, fedeltà e rottura.

3.1

**LA REALTÀ
SUPERA LA
FANTASIA**

1. La Tosca

Regia: Luigi Magni

Anno di Produzione: 1973

Sceneggiatura: Luigi Magni

Produzione: Franco Committeri ed Ugo Tucci

Musiche: Armando Trovajoli

Costumi e Scenografia: Lucia Mirisola

Interpreti:

Gigi Proietti: **Mario Cavaradossi**

Monica Vitti: **Floria Tosca**

Umberto Orsini: **Cesare Angelotti**

Vittorio Gassman: **Barone Scarpia**

Fiorenzo Fiorentini: **Brigadiere Spoletta**

Gianni Bonagura: **Brigadiere Sciarrone**

Aldo Fabrizi: **Governatore**

Marisa Fabbri: **la Regina Maria Carolina**

Ninetto Davoli: **Ussaro**

Goffredo Pistoni: **Sagrestano**



Nel film *La Tosca* di Luigi Magni (1973), la Roma messa in scena non coincide mai con una restituzione fedele dei luoghi indicati dal libretto pucciniano, ma si costruisce attraverso un sistema di sostituzioni e slittamenti spaziali che ridefiniscono il rapporto tra opera, città e storia. In particolare, il primo atto non è ambientato nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, ma in una serie di luoghi reali di Roma che, accostati attraverso il montaggio, producono un'immagine frammentata e ideologicamente connotata dello spazio sacro. Le sequenze iniziali si svolgono tra Palazzo Capizucchi e la fontana di Piazza Campitelli, luoghi caratterizzati da una scala urbana raccolta e da un'architettura sobria, lontana dalla monumentalità barocca di Sant'Andrea della Valle. Questi spazi, filmati in primo piano e attraversati da figure isolate, contribuiscono a costruire un clima di controllo e di sorveglianza, in cui il sacro non si manifesta come luogo di protezione ma come ambiente permeabile al potere politico. La fontana, elemento urbano di passaggio, introduce fin dall'inizio l'idea di una Roma quotidiana e vissuta, sottratta alla retorica monumentale. A questa dimensione urbana si affianca l'uso del balcone di Villa Doria Pamphilj, che nel film assume una funzione prospettica e simbolica. Da questo punto sopraelevato, lo sguardo domina lo spazio circostante, configurando una relazione visiva di distanza e controllo che anticipa il tema della sorveglianza esercitata dal potere. La scelta di un luogo esterno, aperto e panoramico, in sostituzione dell'interno ecclesiastico, segna una netta deviazione rispetto alla tradizione teatrale dell'opera. Nel prosieguo del film, Magni ricorre a ulteriori spazi sostitutivi per costruire l'immagine della Roma del potere e della repressione. Piazza della Rocca a Ostia Antica, con la sua architettura severa e spoglia, viene utilizzata per evocare ambienti di prigionia e di controllo militare, mentre la chiesa di Sant'Agnese in Agone¹⁰ appare come riferimento religioso alternativo, carico di una monumentalità barocca più astratta e simbolica. Anche in questo caso, la scelta non mira alla coerenza topografica, ma alla costruzione di un paesaggio urbano funzionale al racconto. Attraverso questo sistema di sostituzioni, il film nega esplicitamente la centralità di Sant'Andrea della Valle come luogo reale e riconoscibile. La chiesa non compare mai in scena: la sua funzione drammaturgica viene assorbita da una pluralità di spazi che, combinati, restituiscono un'idea di sacro frammentato e instabile. Roma non è più il fondale unitario dell'azione, ma un mosaico di luoghi che riflettono la crisi morale e politica al centro della vicenda. In questo senso, *La Tosca* di Magni utilizza la città non come ambientazione, ma come strumento critico, trasformando lo spazio urbano in una vera e propria struttura narrativa.

¹⁰ Sant'Agnese in Agone offre un'immagine del sacro barocco più astratta e teatrale rispetto a Sant'Andrea della Valle. La sua presenza nel film non risponde a un criterio di fedeltà topografica, ma a una logica simbolica, in cui l'architettura religiosa diventa segno di potere e non di devozione. Cfr. Rudolf, Wittkower a cura di L. Barroero, traduzione di Malvano M. V. e Monarca Nardini L., *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 173-180.

Fa eccezione il terzo atto, ambientato effettivamente a Castel Sant'Angelo, in piena coerenza con le indicazioni del libretto pucciniano. Dopo la frammentazione spaziale dei primi due atti, il film ristabilisce qui una coincidenza tra luogo reale e luogo drammaturgico, conferendo alla scena finale una particolare forza simbolica. Castel Sant'Angelo, fortezza, prigione e architettura del potere per eccellenza, diventa lo spazio della verità ultima e della fine, in cui il destino dei personaggi si compie senza mediazioni. La scelta di girare nel luogo autentico della vicenda restituisce al finale un carattere di necessità storica e tragica, suggellando il percorso narrativo attraverso un'architettura che concentra in sé funzione militare, controllo e morte.

Figura 31 Interno della chiesa di S.Agnese in Agone. p.56.

Figura 32 In alto Piazza della Rocca ad Ostia Antica, in basso uscita su via S.Maria dell'Anima, p.57.

Figura 33 In alto balcone di Villa Doria Pamphilj, in basso Palazzo Capizucchi e la fontana di Piazza Campitelli, p.58.

Figura 34 In alto merli di Castel S.Angelo, in basso Tosca sul tetto di Castel S.Angelo, p.59.





2. Franco Zeffirelli

Stagione d'opera e balletto 1985-1986, Metropolitan Opera House,
New York.

Tosca
Metropolitan Opera House

Tosca (881)
Giacomo Puccini | Luigi Illica/Giuseppe Giacosa
Tosca Maria Guleghina
Cavaradossi José Cura
Scarpia James Morris
Sacristan Paul Plishka
Spoletta Bernard Fitch
Angelotti Jeffrey Wells
Sciarrone Richard Vernon
Shepherd Deena Sydney Fink
Jailer LeRoy Lehr

Conductor Nicola Luisotti [Debut]

Production Franco Zeffirelli
Costume Designer Peter J. Hall
Stage Director Paula Williams

Met careers

- Nicola Luisotti [Conductor]
- Maria Guleghina [Tosca]
- José Cura [Cavaradossi]
- James Morris [Scarpia]
- Paul Plishka [Sacristan]
- Bernard Fitch [Spoletta]
- Jeffrey Wells [Angelotti]
- Richard Vernon [Sciarrone]
- Deena Sydney Fink [Shepherd]
- LeRoy Lehr [Jailer]
- Franco Zeffirelli [Production]
- Peter J. Hall [Costume Designer]
- Paula Williams [Stage Director]

I ATTO



Figura 35 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 1985

«nel primo atto, che il solito manipolo di coristi vestiti da chierichetti si unisca al sagrestano per celebrare la prima notizia (falsa, ovviamente) della sconfitta di Napoleone a Marengo. Piuttosto, Zeffirelli arruola un battaglione di chierichetti, accoliti, preti e vari seguaci della chiesa, che riempiono il palcoscenico e danno vita a una vera e propria rissa. Nel caso in cui la tumultuosa attività di questa assemblea non vi impressioni con l'idea che stia succedendo qualcosa di irriverente, il regista fa saltare i ragazzi sulla ringhiera dell'altare e li fa correre freneticamente.»¹¹ La scenografia di Tosca firmata da Franco Zeffirelli¹² (1923-2019) si iscrive pienamente nella sua poetica di teatro totale, in cui lo spazio scenico non è mai una semplice allusione, ma una ricostruzione densa, concreta e profondamente immersiva del luogo drammatico¹³. In questa scena ambientata nella chiesa di Sant'Andrea della

¹¹ Traduzione dell'autrice: Donal Henahan, Music View; Zeffirelli's Crowds Overwhelm 'Tosca' «The New York Times», 24 marzo 1985

¹² regista di teatro di prosa, opera lirica e cinema. Dopo la formazione in architettura e l'esperienza nella Resistenza, avviò la carriera teatrale come scenografo e assistente di Luchino Visconti, dal quale ereditò l'attenzione filologica e la cura maniacale dell'apparato visivo. Raggiunse fama internazionale per le sue regie operistiche nei maggiori teatri europei e statunitensi, caratterizzate da un forte impianto figurativo e decorativo, affiancando una rilevante attività cinematografica (Romeo and Juliet, Fratello sole, sorella luna, Gesù di Nazareth). Nel 2004 fu nominato Knight Commander of the British Empire e nel 2015 fondò la Fondazione Franco Zeffirelli a Firenze. Cfr. Vittoria, Crespi Morbio, *Zeffirelli alla Scala*, Milano, Grafiche Step Editrice, 2006 Cfr. A cura di C. D'Amico, *Zeffirelli. L'arte dello spettacolo*, Roma, Amici della Scala, 2015.

¹³ Nella pratica scenografica di Franco Zeffirelli, lo spazio teatrale assume una valenza architettonica autonoma, configurandosi come costruzione tridimensionale percorribile, più vicina a un ambiente architettonico che a un fondale pittorico. Cfr. Franco, Zeffirelli, *Autobiografia*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 215-222.

Valle, sceglie un approccio dichiaratamente figurativo e storicista, che mira a restituire allo spettatore l'esperienza della basilica romana, trasformandola in un organismo teatrale.

L'impianto scenico riproduce la chiesa di Sant'Andrea della Valle, con la sua profondità prospettica, le cappelle laterali e lo splendore dell'abside. Le colonne, i pilastri e le superfici affrescate, la cui verticalità guida lo sguardo verso l'alto, richiamano la funzione spirituale dello spazio sacro e la tensione verso il trascendente. L'altare ha una posizione centrale e sopraelevata, diventando elemento principale della scena. Le statue, gli altari laterali e le decorazioni richiamano la tradizione artistica romana, rafforzando l'aderenza storica e visiva del luogo, la somiglianza al modello reale non esclude la consapevolezza teatrale: la scala monumentale amplifica la condizione dei personaggi, che appaiono spesso piccoli e vulnerabili all'interno di uno spazio che li sovrasta¹⁴. «Zeffirelli conosce quest'opera. Sa anche che in una grande casa servono grandi scenografie, grandi gesti, grandi interpretazioni. Le sue scenografie e la sua regia sono qui di una rievocazione emozionante, particolarmente mozzafiato nella chiesa: il pandemonio dell'inaspettato 'Te Deum' che conclude il primo atto è gestito in modo vertiginoso.»¹⁵, dimostra come il realismo possa diventare strumento di intensificazione poetica¹⁶. La ricostruzione dettagliata della basilica non si limita a soddisfare un'esigenza di verosimiglianza storica, ma contribuisce a radicare il dramma in uno spazio riconoscibile e carico di memoria, in cui la bellezza e la solennità del barocco romano convivono con l'ombra della repressione e della violenza. Sant'Andrea della Valle emerge così come luogo emblematico di un mondo in cui fede, arte e potere si intrecciano indissolubilmente, offrendo una cornice scenica che amplifica e rende tangibile la tragedia umana al centro dell'opera¹⁷.

«La chiesa di Sant'Andrea della Valle appare priva di profondità, cosa che rende disagevole la processione del Te Deum.»¹⁸ in cui «Vescovi, preti, chierichetti, coristi e ballerini in abiti ecclesiastici, Guardie Svizzere, parrochiani riccamente vestiti e, per quanto ne sappiamo, William Rockefeller e l'intero consiglio di amministrazione del Met, entrano ed escono da un palcoscenico che improvvisamente appare piccolo e angusto.»¹⁹

¹⁴ La sproporzione tra scala umana e scala architettonica è un dispositivo spaziale volto a generare soggezione percettiva, ampiamente utilizzato nell'architettura monumentale. Cfr. Bruno, Zei, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 58-66.

¹⁵ Traduzione dell'autrice: Thor Eckert Jr., Zeffirelli's breathtaking version of the Met's 'Tosca' in The Christian Science Monitor, 27 marzo 1985

¹⁶ Il realismo figurativo, lungi dal costituire una semplice strategia mimetica, può agire come dispositivo di amplificazione emotiva e simbolica dello spazio rappresentato. Cfr. Franco, Zeffirelli, *op. cit.*, pp. 210-225.

¹⁷ La saturazione dello spazio scenico attraverso l'accumulo di corpi richiama la dimensione rituale delle celebrazioni religiose, trasformando l'architettura in una macchina percettiva di forte impatto visivo. Cfr. Victor, Turner, *Il processo rituale*, Bologna, Morcelliana, 1972, pp. 96-115.

¹⁸ Arrigo Quattrocchi, Troppa voce, cara Tosca... in Il Manifesto

¹⁹ Traduzione dell'autrice: Donal Henahan, Music View; Zeffirelli's Crowds Overwhelm 'Tosca' «The New York Times», 24 marzo 1985

II ATTO



Figura 36 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 1985

In questa scena del secondo atto, Franco Zeffirelli costruisce uno spazio scenico collocandolo in un ambiente che rimanda in modo diretto e riconoscibile a Palazzo Farnese²⁰. La scelta di un interno sontuoso, severo riflette la duplice natura del luogo: residenza aristocratica e al tempo stesso sede del potere istituzionale. L'impianto scenografico è dominato da una struttura chiusa e compatta, definita da pareti imponenti, soffitti cassettonati e arredi monumentali. Il riferimento a Palazzo Farnese emerge nella solidità rinascimentale dell'architettura, nella geometria rigorosa degli spazi e nella ricchezza controllata della decorazione²¹. I toni caldi e scuri delle superfici, uniti alla presenza di librerie, arazzi e oggetti d'arte, costruiscono un ambiente colto e raffinato, che comunica dominio e controllo²².

²⁰ rappresenta uno dei massimi esempi di architettura civile rinascimentale romana, in cui la chiarezza geometrica, la compattezza volumetrica e il controllo decorativo concorrono alla costruzione di un'immagine architettonica fortemente legata alla rappresentazione del potere politico e istituzionale. Cfr. James, Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, pp. 73-88.

²¹ La solidità dell'architettura rinascimentale si fonda su un equilibrio tra ordine geometrico e misura decorativa, in cui la ricchezza non è mai esibita in modo eccessivo, ma disciplinata da principi di armonia e proporzione. Cfr. Rudolf, Wittkower, traduzione di R. Pedio, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 21-33.

²² L'accumulazione di oggetti culturali, libri e opere d'arte all'interno dello spazio domestico costituisce una strategia simbolica di autorappresentazione del potere, in cui il sapere diventa strumento di legittimazione dell'autorità. Cfr. Peter, Burke, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton, New Jersey, 1986, pp. 124-128.

Lo spazio appare opprimente e questa densità visiva diventa metafora della pressione esercitata dal potere sui personaggi. Utilizza un'illuminazione radente e selettiva, che lascia ampie zone in ombra e concentra l'attenzione su specifici nuclei d'azione²³. In relazione a Palazzo Farnese, la luce sembra rivelare non tanto lo splendore ufficiale della sede del potere, quanto il suo lato oscuro, quello delle trame segrete, delle decisioni arbitrarie e della violenza esercitata dietro porte chiuse. «Gli ambienti di Palazzo Farnese ci mostrano nel Barone Scarpia un uomo molto colto, dato che le pareti sono tappezzate di libri, ma anche molto freddoloso, visto il camino acceso a fine giugno. Manca però la finestra, nascosta dietro una libreria, sì da rendere disagiata la sua apertura e chiusura e poco comprensibile la provenienza di una musica dall'esterno.»²⁴ Scarpia domina la scena non solo per la sua posizione fisica, ma perché lo spazio stesso sembra rispondere alla sua presenza. I mobili massicci, il grande tavolo, le pareti cariche di simboli culturali e politici costruiscono un ambiente che legittima visivamente la sua autorità. Tosca, al contrario, appare progressivamente intrappolata all'interno di questo interno monumentale, che riduce i margini di movimento e rende visibile la sua condizione di vittima. L'interno scenico non offre vie di fuga visive né aperture verso l'esterno, rafforzando l'idea di un mondo chiuso, autoreferenziale e moralmente corrotto. In questo senso, la scena diventa una sorta di prigione dorata, in cui la bellezza formale convive con la brutalità delle azioni²⁵ che vi si consumano. «L'interpretazione di Zeffirelli della stanza di Scarpia nel secondo atto è, per una volta, una casa e un ufficio funzionali in una delle enormi e austere stanze del palazzo, piuttosto che una semplice scenografia per il secondo atto, con mobili sgraziati posizionati lì perché l'azione impone che siano lì.»²⁶

²³ L'uso della luce radente e selettiva nello spazio architettonico accentua la materialità delle superfici e produce una lettura drammatica dell'ambiente, privilegiando la dimensione simbolica e narrativa rispetto a quella descrittiva. Cfr. Rudolf, Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Mimesis, 2019, pp. 198-215.

²⁴ Arrigo Quattrocchi, *Troppa voce, cara Tosca...* in *Il Manifesto*

²⁵ La coesistenza di raffinatezza formale e violenza simbolica richiama una lunga tradizione architettonica in cui la bellezza dello spazio non attenua, ma anzi amplifica, il carattere oppressivo delle dinamiche di potere che vi si svolgono. Cfr. Manfredo, Tafuri, *Progetto e utopia*, Bari, Laterza, 1973, pp. 132-135.

²⁶ Traduzione dell'autrice: Thor Eckert Jr., Zeffirelli's breathtaking version of the Met's 'Tosca' in *The Christian Science Monitor*, 27 marzo 1985

III ATTO

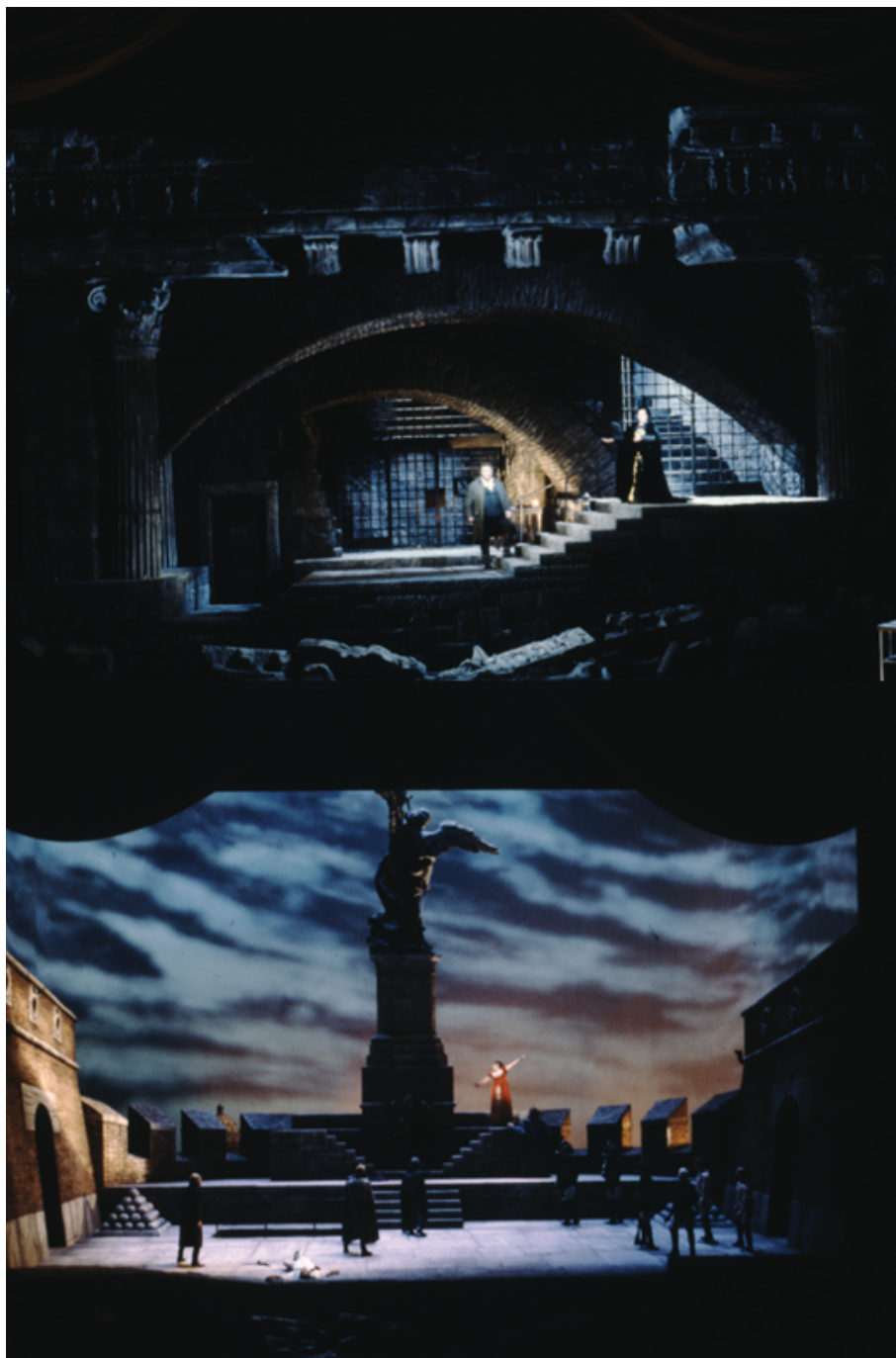


Figura 37 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 1985

«Il terzo atto si articola qui in tre scene. Proprio mentre inizia la musica d'ingresso di Cavaradossi, la parte anteriore dell'evocativo scenario si solleva per rivelare le arcate della prigione sotto il tetto. Non è un'aggiunta necessaria, sebbene aggiunga un'interessante controparte visiva cupa e opprimente al nero dell'orchestra.»²⁷

In questa scena del terzo atto di Tosca, Franco Zeffirelli elabora una visione fortemente simbolica e insieme storicamente riconoscibile di Castel Sant'Angelo²⁸, trasformando il luogo dell'esecuzione e della morte in un grande spazio della memoria collettiva romana. La scenografia si articola su più livelli visivi e concettuali, mettendo in relazione l'interno carcerario e l'esterno monumentale²⁹, e costruendo una continuità drammaturgica che accompagna lo spettatore dal buio della prigionia all'apparente apertura del cielo all'alba, senza mai offrire una vera liberazione.

La parte superiore della scena rappresenta Castel Sant'Angelo, con archi massicci, murature in pietra e scale. Questo spazio sotterraneo, chiuso e oppressivo, restituisce con grande forza il carattere di luogo di reclusione e controllo che il castello ha avuto storicamente, soprattutto come prigione di Stato. Zeffirelli accentua la dimensione arcaica e severa dell'architettura, riducendo al minimo gli elementi decorativi e lasciando che siano la materia, il peso delle strutture e l'oscurità a dominare la percezione dello spazio. La luce, fredda e radente, isola i personaggi all'interno di un ambiente che appare indifferente al loro destino, sottolineando la solitudine di Cavaradossi e l'ineluttabilità della condanna³⁰.

Il passaggio alla parte inferiore della scena introduce l'immagine più iconica e riconoscibile di Castel Sant'Angelo, con la terrazza dominata dalla statua dell'arcangelo Michele. Qui costruisce un potente contrasto visivo tra l'apertura dello spazio e la tragedia imminente. Il cielo dipinto, attraversato dalle prime luci dell'alba, evoca una dimensione quasi lirica e sospesa, che amplifica l'illusione di salvezza vissuta da Tosca³¹.

²⁷ Traduzione dell'autrice: Thor Eckert Jr., Zeffirelli's breathtaking version of the Met's 'Tosca' in The Christian Science Monitor, 27 marzo 1985

²⁸ Castel Sant'Angelo costituisce un caso emblematico di architettura stratificata, in cui la sovrapposizione di funzioni, mausoleo imperiale, fortezza, prigione e simbolo del potere papale, ha prodotto un luogo fortemente caricato di memoria storica e politica, capace di condensare significati collettivi oltre la sua configurazione materiale. Cfr. Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 24-28.

²⁹ La relazione dialettica tra interno chiuso ed esterno aperto costituisce un tema centrale nell'architettura fortificata, in cui il passaggio tra spazi di controllo e spazi di rappresentazione non implica mai una reale liberazione, ma una diversa modalità di esercizio del potere. Cfr. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 34-42.

³⁰ La luce radente e selettiva agisce come dispositivo percettivo capace di isolare il corpo nello spazio, trasformando l'illuminazione in un elemento architettonico attivo nella costruzione della tensione drammatica. Cfr. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947, pp. 194-202.

³¹ L'apertura visiva dello spazio, soprattutto quando associata alla luce naturale e all'orizzonte, genera una percezione di libertà che può assumere un valore puramente illusorio, rafforzando per contrasto l'esito tragico dell'azione. Cfr. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, pp. 210-218.

Grazie a com'è stata pensata l'organizzazione dello spazio i personaggi appaiono piccoli rispetto all'architettura, schiacciati dalla scala del castello. Zeffirelli utilizza la profondità della scena e la disposizione dei figuranti per costruire una composizione pittorica dove la morte di Cavaradossi e il gesto finale di Tosca avvengono in un luogo pieno di significati politici e simbolici³². «L'ultimo atto, che nella produzione di Zeffirelli si compone in realtà di tre scene musicalmente collegate, trasforma la scenografia nella vera e propria star. Il problema non è un palcoscenico sovraffollato, anche se per ascoltare il canto del pastore fuori scena bisogna far salire qualche soldato in più del solito. No, la distrazione è la scenografia stessa. Mentre si muoveva su e giù, ripiegandosi su se stessa come una gigantesca fisarmonica per trasferire l'azione dai bastioni di Castel Sant'Angelo alle segrete e di nuovo in cima, il pubblico della prima si è emozionato con un applauso di gioia. A ragione, perché la trovata di Zeffirelli chiedeva chiaramente approvazione, non tanto per motivi operistici quanto per ingegnosa meccanica»³³

³² Il radicamento dell'azione tragica in un luogo architettonico fortemente connotato trasforma l'evento privato in fatto politico, evidenziando il ruolo dello spazio come agente narrativo e ideologico. Cfr. Henri, Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976, pp. 35-48.

³³ Traduzione dell'autrice: Donal Henahan, Music View; Zeffirelli's Crowds Overwhelm 'Tosca' «The New York Times», 24 marzo 1985

3. Peter Busse e Raffaele del Savio

Stagione d'opera e balletto 1988-1989, Teatro Regio, Torino

Autore della musica:

Giacomo Puccini

Stagione:

Stagione lirica 1988-1989

Crediti:

Teatro Comunale, Firenze primo ente produttore

Peter Busse regista

Raffaele Del Savio scenografo

Teatro alla Scala, Milano sartoria

Epoca (di Biagio), Milano calzature

Mario Audello, Torino parrucche

Rancati, Cornaredo (MI) attrezzeria

Note:

Prima rappresentazione dell'allestimento: Firenze, Teatro Comunale

Luogo ed edificio della prima rappresentazione:

Luogo: Torino Edificio: Teatro Regio

Data:

Data: 06/06/1989 - 21/06/1989

I ATTO



Figura 38 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, 1989

L'analisi della scenografia di Raffaele Del Savio³⁴ (1939) rivela una complessa dinamica di mimesi e trasposizione teatrale. Pur inscrivendosi nel solco del realismo scenico, essa non mira a una riproduzione filologica degli spazi, bensì a una loro reinterpretazione selettiva e funzionale alle esigenze della rappresentazione operistica.³⁵ La chiesa di Sant'Andrea della Valle, scelta come ambientazione del primo atto di *Tosca*, costituisce il modello di riferimento principale, ma la sua immagine viene filtrata attraverso un processo di semplificazione, adattamento e invenzione.

Le lesene scenografiche, ad esempio, alludono chiaramente a quelle della navata centrale della basilica reale, ma risultano depurate dei ricchi dettagli dorati che caratterizzano l'originale barocco romano³⁶. Tale riduzione decorativa risponde a una precisa finalità: non ricreare la fastosità autentica, ma suggerirla, lasciando che sia la percezione dello spettatore a completare l'immagine evocata³⁷. Un analogo procedimento si riscontra nella

³⁴ scenografo, scultore e pittore. Dopo la formazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, entra giovanissimo al Maggio Musicale Fiorentino, di cui è stato Direttore degli Allestimenti Scenici dal 1983 al 1998. Ha lavorato dal 1971 al 1998 per i principali teatri europei e americani, collaborando con registi e direttori d'orchestra di fama internazionale. Storico il suo rapporto con l'Arena di Verona, dove ha firmato importanti allestimenti, tra cui *Lo Schiaccianoci* (1987) e *Rigoletto* (dal 2003). Nel 1998 è stato chiamato da Zhang Yimou per *Turandot* a Pechino e ha inaugurato il Grand Theatre di Shanghai con *Aida*. Accanto all'attività scenografica ha svolto un'intensa produzione artistica come scultore, illustratore e pittore. <https://www.arena.it/artisti/raffaele-del-savio/>

³⁵ Il realismo scenico novecentesco si fonda spesso su un processo di astrazione controllata, in cui la riconoscibilità dello spazio è garantita da pochi elementi chiave, mentre altri vengono semplificati o omessi per ragioni compositive e percettive. Cfr. Edward, Braun, *The Director and the Stage*, London, Methuen, 1982, pp. 144-152.

³⁶ La riduzione decorativa costituisce una strategia percettiva volta a evitare la saturazione visiva, affidando allo spettatore il completamento mentale dell'immagine architettonica evocata. Cfr. Rudolf, Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 72-78.

³⁷ Nel linguaggio scenografico, la suggestione visiva risulta spesso più efficace della riproduzione letterale, poiché attiva un processo interpretativo che coinvolge attivamente lo spettatore. Cfr. Gaston, Bachelard, op. cit. pp. 15- 18.

raffigurazione della cosiddetta cappella degli Attavanti, delimitata da una cancellata che non trova corrispondenza diretta nell'edificio reale. Si tratta di un artificio scenico, giustificato tuttavia dalla presenza di un elemento simile nella basilica: la cancellata in ferro battuto della Cappella Barberini. L'invenzione teatrale si fonda dunque su una logica di verosimiglianza, più che di esatta riproduzione. La stessa logica governa l'uso degli stucchi e delle cornici che scandiscono le superfici murarie. La loro forma riprende motivi realmente presenti a Sant'Andrea della Valle, ma i dipinti che vi sono inseriti sono puramente immaginari, concepiti a fini scenografici. Si tratta di un'operazione di pittura illusiva che amplifica la percezione di sacralità e di monumentalità dello spazio, pur senza riprodurre alcun ciclo pittorico autentico. Per i pennacchi la scenografia lascia intravedere affreschi che evocano, seppure in forma allusiva e semplificata, i quattro Evangelisti realizzati dal Domenichino sotto la cupola della basilica. Anche in questo caso non si ha copia, ma risonanza visiva: lo spettatore riconosce il riferimento colto, senza che esso sia riprodotto con rigore documentario³⁸. La resa della volta mediante trompe-l'œil instaura un ulteriore dialogo con la realtà architettonica, essa richiama infatti gli effetti illusionistici della Cappella Strozzi, dove la pittura barocca cancella i confini architettonici per proiettare l'occhio verso una spazialità infinita.³⁹ Del Savio riprende questo espediente non per restituirne la precisione prospettica, ma per trasporne l'efficacia teatrale⁴⁰. «tutti inseriti con scioltezza nella regia illustrativa di Peter Busse che s'avvaleva delle scene pregevoli di Raffaele del Savio»⁴¹

³⁸ La citazione allusiva di modelli artistici noti attiva una risonanza visiva che presuppone una memoria culturale condivisa, senza richiedere una conoscenza specialistica da parte dello spettatore. Cfr. Peter, Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001, pp. 128-135.

³⁹ Il trompe-l'œil barocco mira a dissolvere il limite tra spazio reale e spazio rappresentato, producendo una percezione di continuità e di espansione infinita dell'architettura. Cfr. Giuliano, Briganti, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 52-58.

⁴⁰ La trasposizione scenografica di modelli architettonici e pittorici privilegia l'impatto emotivo e percettivo rispetto alla correttezza formale, adattando il linguaggio artistico alle esigenze del tempo teatrale. Cfr. Manfredo, Tafuri, op. cit., pp. 7-22.

⁴¹ Paolo Gallarati, «La Stampa», 7 giugno 1989

II ATTO



Figura 39 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, 1989

Nel secondo atto, la scenografia si configura come un dialogo con la storia dell'arte⁴², stabilendo un legame simbolico particolarmente evidente con Palazzo Farnese. Questo richiamo non è puramente estetico, ma assume una valenza concettuale attraverso il confronto con l'arte storica⁴³. La scenografia riflette criticamente sul potere contemporaneo, mettendo in luce la tensione tra il lusso ostentato e l'ipocrisia morale, tra l'apparenza e la sostanza del dominio sociale e politico, stabilendo un ponte tra l'autorità rinascimentale dei Farnese e la potenza manipolatrice e corrotta di Scarpia. Il motivo geometrico ottagonale del pavimento richiama esplicitamente quello della Sala dei Fasti, sebbene il primo è in marmo mentre il secondo in cotto, evocando la magnificenza rinascimentale e il prestigio della dinastia Farnese. Allo stesso tempo, le pareti spoglie rievocano il Salone d'Ercole⁴⁴ dove l'eroe mitologico e i busti imperiali incarnano il potere politico e dinastico, usato come uno strumento narrativo, suggerendo un contesto di autorità e

⁴² Il dialogo con la storia dell'arte in ambito scenografico non si traduce in una citazione letterale dei modelli, ma in un confronto critico che utilizza immagini storiche come strumenti concettuali per interrogare il presente. Cfr. Michael, Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, pp. 58-64.

⁴³ L'uso dell'arte storica come riferimento scenografico consente di attivare un cortocircuito temporale, in cui il passato diventa chiave interpretativa per leggere le dinamiche di potere del presente. Cfr. Georges, Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 172-178.

⁴⁴ Il Salone d'Ercole di Palazzo Farnese costituisce un esempio emblematico di autorappresentazione dinastica, in cui il mito classico e il ritratto imperiale vengono integrati in un programma iconografico volto a legittimare il potere politico. Cfr. Charles, Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, New York, J.J. Augustin, 1977, pp. 24-32.

controllo.

La presenza di un baldacchino o divano ricoperto di stoffe preziose accentua questa connessione con le sale di rappresentanza.⁴⁵ In Palazzo Farnese, gli arredi e le decorazioni celebrano lo splendore e la magnificenza dei committenti; nella scenografia operistica, lo stesso linguaggio visivo viene reinterpretato per suggerire la doppia natura del potere di Scarpia: da un lato il lusso sensuale, rappresentato dall'oro e dai tessuti riccamente lavorati, dall'altro l'ipocrisia religiosa, evocata da inginocchiatoio, candele, messale e drappi dipinti, che richiamano quelli della sala del cardinale pur con variazioni di colore e fantasia.

L'intera scena non è una semplice citazione, come per il primo atto, l'uso di motivi architettonici e decorativi viene trasfigurato per creare una stratificazione simbolica in cui il riferimento storico dialoga con la narrazione operistica⁴⁶.

Figura 40 Chiesa di Sant'Andrea della Valle e Palazzo Farnese, disegni originali per Tosca, Raffaele Del Savio, 1988, p. 76.

Figura 41 Chiesa di Sant'Andrea della Valle e Castel Sant'Angelo, disegni originali per Tosca, Raffaele Del Savio, 1988, p. 77.

⁴⁵ Gli arredi di rappresentanza svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immagine del potere, funzionando come estensione simbolica dell'architettura e come strumenti di messa in scena dell'autorità. Cfr. Peter, Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-London, Yale University Press, 1992, pp. 92-104.

⁴⁶ La stratificazione simbolica dello spazio scenico permette di sovrapporre livelli temporali e semantici diversi, trasformando l'architettura in un dispositivo narrativo attivo. Cfr. Henri, Lefebvre, *op. cit.*, pp. 115-122.

III ATTO



Figura 40 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 1989

Nel III atto, Del Savio realizza una riproduzione della terrazza di Castel Sant'Angelo anch'essa fedele all'architettura originale⁴⁷. Una scelta che spicca in maniera evidente riguarda l'assenza del celebre angelo che domina la terrazza, simbolo nella maggior parte delle scenografie realizzate di Tosca. Lo scenografo privilegia la vista verso la maestosità di San Pietro, orientando lo sguardo dello spettatore in direzione della città⁴⁸ per suggerire la centralità del potere spirituale⁴⁹ e la relazione tra città e Chiesa in un'opera dove la religione fa da protagonista. La pavimentazione accuratamente riprodotta segue lo schema originale presente in terrazza nonostante abbia un orientamento delle piastrelle differente, un adattamento che permette di realizzare la composizione scenica senza tradire l'autenticità storica⁵⁰,

⁴⁷ Il realismo scenografico novecentesco non implica una copia letterale dell'architettura esistente, ma una ricostruzione selettiva capace di restituirne l'identità spaziale e simbolica all'interno del linguaggio teatrale. Cfr. Marvin A., Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989, pp. 142-150.

⁴⁸ La scenografia teatrale agisce come dispositivo di orientamento dello sguardo, determinando gerarchie visive che influenzano la lettura simbolica dello spazio e dei rapporti di potere in esso iscritti. Cfr. Anne, Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Les Éditions Sociales, 1981, pp. 132-145.

⁴⁹ La visione urbana di Roma, e in particolare il riferimento visivo alla Basilica di San Pietro, assume un valore simbolico che va oltre la funzione topografica, configurandosi come immagine del potere spirituale e istituzionale della Chiesa. Cfr. Richard, Krautheimer, *Roma. Profilo di una città 312-1308*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1981, pp. 54-68.

⁵⁰ Le modifiche di dettaglio nelle riproduzioni scenografiche rispondono spesso a esigenze compositive e dinamiche, dimostrando come l'autenticità teatrale sia il risultato di un equilibrio tra fedeltà storica e funzionalità performativa. Cfr. David, Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 250-258.

valorizzando le linee prospettiche e la dinamica dei movimenti dei personaggi. Del Savio per creare movimento e profondità scenica⁵¹, arricchisce la scena con elementi nuovi come le scalinate su cui si muove il plotone d'esecuzione e le merlature poste lungo il muro di confine della terrazza sebbene assenti.

⁵¹ L'introduzione di elementi verticali e inclinati, come scalinate e parapetti, consente di articolare lo spazio scenico in più piani d'azione, amplificando la percezione dinamica della scena e il coinvolgimento drammatico. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, London-New York, Routledge, 2005, pp. 122-130.

4. Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca

Regia

Giuseppe Patroni Griffi, Brian Large

Attori

Catherine Malfitano: **Tosca**
Plácido Domingo: **Mario Cavaradossi**
Ruggero Raimondi: **Il barone Scarpia**
Giacomo Prestia: **Cesare Angelotti**
Giorgio Gatti: **Sagrestano**
Mauro Buffoli: **Spoletta**
Silvestro Sammaritano: **Sciarrone**
Gian Franco Federici: **Un carceriere**
Simone Scatarzi: **Un pastore**
Zubin Mehta: **direttore d'orchestra**

Fotografia

Fabio Zamarion, Vittorio Storaro

WarnerClassics

ANDREA ANDERMANN PRESENTS

PUCCINI

TOSCA

IN THE SETTINGS AND AT THE TIMES OF TOSCA

PLACIDO DOMINGO | CATHERINE MALFITANO | RUGGERO RAIMONDI

SYMPHONY ORCHESTRA AND CHORUS OF RAI
ZUBIN MEHTA



La scenografia Aldo Terlizzi *Tosca* nei luoghi e nelle ore di *Tosca*, realizzata da Giuseppe Patroni Griffi⁵² (1921-2015) nel 1992, rappresenta un esperimento unico nel panorama operistico e audiovisivo, in cui l'opera lirica viene sottratta al recinto del teatro per essere restituita alla città reale. Il progetto nasce dall'idea di far coincidere il tempo della narrazione con quello dell'esecuzione e, soprattutto, di collocare l'azione nei luoghi autentici indicati dal libretto. In questo modo Roma non diventa semplicemente uno sfondo riconoscibile, ma assume il ruolo di struttura spaziale attiva, capace di determinare il ritmo, la percezione e il senso dell'opera stessa. L'aspetto più rilevante, dal punto di vista architettonico, risiede proprio nel ribaltamento del rapporto tradizionale tra scena e spazio. Non è l'architettura a essere ricostruita per adattarsi all'opera, ma è l'opera a misurarsi con edifici reali, con le loro dimensioni, le loro imperfezioni e la loro storia. Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo non vengono idealizzati né trasformati in immagini cartoline, ma mostrati come luoghi vissuti, attraversabili, complessi. La presenza fisica delle architetture condiziona il movimento dei corpi, le distanze tra i personaggi e il modo stesso in cui lo spettatore percepisce l'azione.

Nel primo atto, ambientato all'interno di Sant'Andrea della Valle, la chiesa si manifesta come uno spazio stratificato, in cui la profondità visiva e la sequenza delle cappelle laterali costruiscono una relazione continua tra primo piano e sfondo. La luce naturale, che filtra dall'alto senza possibilità di controllo scenografico, introduce una variabilità che rende ogni inquadratura legata al momento reale della giornata. L'architettura barocca non è utilizzata come elemento decorativo, ma come ambiente che impone una certa lentezza, una certa misura nei movimenti, una consapevolezza della scala. I personaggi non dominano lo spazio: lo attraversano, spesso risultando piccoli rispetto alla monumentalità dell'edificio. Il secondo atto, girato a Palazzo Farnese, segna un netto cambio di atmosfera. L'architettura diventa rappresentazione del potere, le sale, i corridoi e le superfici murarie creano un sistema chiuso, controllato, in cui ogni gesto appare amplificato dalla rigidità dello spazio generando un senso di oppressione. La notte reale che avvolge il palazzo durante la diretta accentua la sensazione di isolamento e separazione dalla città. Il terzo atto è ambientato a Castel Sant'Angelo. I bastioni, le terrazze e le murature massicce del castello non sono solo un fondale. La posizione sopraelevata, il rapporto diretto con il vuoto e la presenza costante della città sullo sfondo rendono il gesto finale di *Tosca* inseparabile dall'architettura

⁵² scrittore, drammaturgo, regista teatrale e cinematografico, tra le figure centrali della cultura italiana del secondo Novecento. Formatosi tra Napoli e Roma, legato al gruppo dei cosiddetti giovani di Chiaia (La Capria, Rosi, Ghirelli), esordì come autore negli anni Cinquanta, imponendosi con testi teatrali di forte impronta autobiografica e civile (*D'amore si muore*, *Anima nera*, *In memoria di una signora amica*). Parallelamente svolse un'intensa attività di sceneggiatore e regista per cinema, teatro e lirica, collaborando con Visconti, Rosi e Zurlini. Autore di romanzi e racconti (*Scende giù per Toledo*, *Gli occhi giovani*), fu anche interprete raffinato del teatro di Eduardo De Filippo. Nel 2000 firmò eventi lirici di risonanza internazionale (*Tosca*, *La Traviata* a Paris). Dal 2006 il Piccolo Eliseo di Roma porta il suo nome. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-patroni-griffi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-patroni-griffi_(Dizionario-Biografico)/)

che lo accoglie. Castel Sant'Angelo emerge come spazio di confine, dove il potere si manifesta nella sua forma più dura e dove la verticalità assume un significato fisico e simbolico insieme.

Dal punto di vista architettonico, *Tosca* nei luoghi e nelle ore di *Tosca* propone una riflessione profonda sul ruolo dello spazio nella costruzione del significato. L'assenza di scenografie costruite sposta l'attenzione sulla materia reale: pietra, intonaco, pavimentazioni consumate, superfici segnate dal tempo. L'architettura non viene abbellita o semplificata, ma mostrata nella sua condizione concreta, con tutte le sue stratificazioni. Questo approccio restituisce alla città una funzione narrativa autonoma, in cui ogni luogo porta con sé un carico simbolico che non necessita di essere spiegato. La scelta della diretta televisiva amplifica ulteriormente questa dimensione. Lo spazio architettonico viene esteso oltre i suoi confini fisici, raggiungendo un pubblico diffuso, ma senza perdere la propria specificità. La critica internazionale ha sottolineato il carattere innovativo dell'operazione, definendola «una forma nuova dell'arte musicale, paragonabile all'impatto che la CNN ha avuto sull'informazione televisiva» (*New York Times*) e «un eccitante sfondamento operistico che ha dato al mondo una nuova concezione dei media live» (*The Daily Telegraph*). Tuttavia, al di là dell'evento mediatico, il valore dell'opera risiede nella sua capacità di restituire centralità allo spazio costruito. In questo progetto Roma non è una città astratta né una semplice somma di monumenti. È un organismo reale, attraversato in tempo reale, in cui architettura, corpo e racconto si influenzano reciprocamente. *Tosca* nei luoghi e nelle ore di *Tosca* dimostra come l'architettura possa diventare struttura narrativa senza essere modificata o ricostruita, semplicemente attraverso uno sguardo che la riconosce come parte attiva del dramma. In questo senso, l'opera di Patroni Griffi offre un contributo rilevante alla riflessione architettonica contemporanea sul rapporto tra spazio, rappresentazione e uso, mostrando come la città stessa possa farsi scena, memoria e racconto.



5. Luca Ronconi e Margherita Palli

Stagione d'opera e balletto 1996-1997, Teatro alla Scala, Milano



TEATRO ALLA SCALA

ENTE AUTONOMO

CARIPLO
BANCA D'INTERESSE DELLA PROVINCIA DI MILANO S.p.A.

Rappresentazione N. 146

STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 1996/97
(408ª della fondazione del Teatro)

Fuori abbonamento

VENERDI 4 LUGLIO 1997 - ORE 20
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

TOSCA

Opera lirica in tre atti - Libretto di GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILICA tratto dal dramma di VICTORIEN SARDOU

Musica di
GIACOMO PUCCINI

Nuova edizione riveduta sulle fonti originali a cura di Roger Parker (1989) - Proprietà: CASA RICORDI, Milano

Personaggi	Interpreti
Floria Tosca, celebre cantante	GALINA GORCHAKOVA
Mario Cavaradossi, pittore	NEIL SHICOFF
Il barone Scarpia, capo della polizia	RUGGERO RAIMONDI
Cesare Angelotti	LUIGI RONI
Il sagrestano	ALFREDO MARIOTTI
Spoletta, agente di polizia	MARIO BOLOGNESI
Sciarrone, gendarme	SILVESTRO SAMMARITANO
Un carceriere	ERNESTO PANARIELLO
Un pastore	CARLO ANDREA MASCIADRI

Con la partecipazione del Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e del Conservatorio "G. Verdi" di Milano diretto da BRUNO CASONI

Concertatore e direttore d'orchestra
SEMYON BYCHKOV

Direttore del Coro
ROBERTO GABBIANI

Regia di
LUCA RONCONI

Scene di
MARGHERITA PALLI

Direttore dell'allestimento scenico
FRANCO MALGRANDE

Direttore della produzione
ANDREA VALIONI

Costumi di
VERA MARZOT

Lighting designer	Capo scenografo realizzatore	Regista collaboratore	Capo scenografo scultore	Direttore musicale del palcoscenico
GIANNI MANTOVANINI	GIANNI MANTOVANINI	LORENZA CANTINI	ANNA GALLI	GIUSEPPE MONTANARI
Maestro collaboratore di sala	Altro maestro di sala	Scenografo collaboratore	Assistente costumista	Maestro riammentatore
MASSIMILIANO MURRALI	PAOLO BERRINO	MARCO CAPUANA	MARIA CHIARA DONATO	ROBERTO RIZZI
Direttori di scena	MASSIMO GUANTINI	Maestri collaboratori di palcoscenico	MAURIZIO MAGNI	MAURIZIO MAGNI
LAURENT GERBER	MARIA LUISA JOTTI	MAURIZIO MAGNI	MARCO MUÑARI	BRUNO NICOLI
OVIDIO PRATISSOLI	MAESTRO ALLE LUCI	PAOLO ARATA	MAESTRO COLLABORATORE DEL CORO	POLCO VICHI
LAURENT GERBER	MARIA LUISA JOTTI	MASSIMO GUANTINI	MAURIZIO MAGNI	MARCO MUÑARI
BRUNO NICOLI	OVIDIO PRATISSOLI	MAESTRO ALLE LUCI	PAOLO ARATA	MAESTRO COLLABORATORE DEL CORO
POLCO VICHI	MAESTRO COLLABORATORE DEL CORO	POLCO VICHI	MAESTRO COLLABORATORE DEL CORO	POLCO VICHI
Responsabile dell'archivio musicale	Capo reparto macchinisti	Capo servizio laboratori	Capo reparto sartoria	Capo reparto elettricisti
CARLO TABARELLI	COSIMO PRUDENTINO	ANACLETO CHIODI	CINZIA ROSSELLI	GIANCARLO CANALI
Capo reparto parrucche e trucco	Capo reparto costruzioni	Capo reparto attrezzeria	LUCIANO DI NICUOLO	Capo reparto meccanici
RAFFAELE ESPOSITO	GIANCARLO MINOTTI	LUCIANO DI NICUOLO	GIANCARLO ASTORRI	GIANCARLO ASTORRI

L'OPERA VERRÀ TRASMESSA IN DIRETTA STEREOFONICA DA RADIOTRE

PREZZI (Tasse comprese)

Posto unico di platea L. 270.000 - Posto in palco L. 270.000 - 220.000 - 140.000 - 100.000 - 90.000
Prima galleria L. 85.000 - 75.000 - 40.000 - 30.000 - Seconda galleria L. 75.000 - 40.000 - 30.000 - Ingresso L. 10.000

Sui prezzi dei biglietti dei posti prenotati si applica la maggiorazione del 20% come servizio di prenotazione.

A termine di legge è vietato, durante lo spettacolo, effettuare anche parzialmente riprese filmate o registrazioni e scattare fotografie in sala o nei ridotti.

In platea non vi sono posti in piedi. Le gallerie, la platea e i palchi si aprono alle ore 19,15.

Informazioni: tel. 72003744 - Il Teatro alla Scala su Internet: <http://lascala.milano.it>

I ATTO



Figura 44 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 1997

Il primo atto della Tosca nella messinscena firmata da Margherita Palli (1951)⁵³ e Luca Ronconi (1933-2015)⁵⁴ si ambienta in una chiesa che richiama Sant'Andrea della Valle, pur senza riprodurla fedelmente. Lo stesso Ronconi, nell'intervista riportata nel libretto di sala, sottolinea come il riferimento all'edificio scelto da Puccini non sia vincolante. Sebbene ci sia chi sostiene che la cupola nella processione per il «'Te Deum' [...] sembra un calco dalle 'Stanze' della Sistina»⁵⁵, secondo il regista la vicenda potrebbe svolgersi in una chiesa qualsiasi, persino in Sant'Ignazio con la celebre volta dipinta

⁵³ Scenografa svizzera. Inizia a lavorare come scenografa nel 1981, affiancando l'architetto Gae Aulenti nella progettazione del Museo d'Orsay, con Luca Ronconi firma oltre settanta spettacoli teatrali e d'opera. Nonostante Ronconi ha un'idea chiara dello spazio, chiede allo scenografo di creare un qualcosa in grado di essere scomposto anziché qualcosa di solido, per permettere maggiore flessibilità e adattabilità durante le rappresentazioni. Palli contribuisce attivamente alla creazione dell'allestimento teatrale dimostrando che la scenografia è un elemento fondamentale per la riuscita di uno spettacolo. La collaborazione tra Margherita Palli e Luca Ronconi è iniziata nel 1984, quando il regista la chiama per lavorare alla Fedra. Cfr. Anna Maria, Monteverdi, *Scenografe. Storia della scenografia femminile dal Novecento a oggi*, Roma, Dino Audino, 2021, pp. 80-100. Cfr. Franco, Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2021, pp. 30-40. Cfr. Stefania, Suma, *Gae Aulenti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2007, pp. 10-15.

⁵⁴ Nasce a Susa (Tunisia), si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma nel 1953. È uno dei registi più innovativi e controversi del teatro italiano. Fin dalle sue prime opere dimostra una forte insofferenza verso l'uso canonico del contenitore teatrale, cerca di andare oltre la sua funzione di cornice e di coinvolgere il pubblico in una riflessione più profonda. Attento alla centralità delle forme scenografiche nella propria ricerca espressiva, nelle sue numerose regie liriche ha spesso utilizzato lo spazio scenico come elemento principale per trasmettere il suo messaggio. Un esempio è Elektra del 1994, in cui la scenografia di Aulenti ha trasformato la classicità ellenica in una forma contemporanea. Cfr. Cesare, Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 18-22. Cfr. Carlo, Titomanlio, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, Firenze, VoLo Publisher, 2019, pp. 56-90.

⁵⁵ Carla Moreni, «Avvenire», 6 luglio 1997

dal Pozzo⁵⁶. Lì, osserva, l'occhio dello spettatore si rivolge spontaneamente verso la cupola piuttosto che verso l'altare, tradizionale luogo del sacrificio⁵⁷. Tale osservazione rivela un intento poetico e concettuale: non è tanto lo spazio reale ad avere rilievo, quanto la funzione simbolica che esso assume all'interno della drammaturgia. Nondimeno, le soluzioni scenografiche adottate evocano Sant'Andrea della Valle. Le colonne in marmo richiamano quelle della Cappella di San Gaetano⁵⁸ (pag. 103), mentre il parapetto in marmo bianco sembra ricalcare i numerosi balaustri che si trovano davanti agli altari della chiesa. L'arco sopraelevato rispetto all'altare, con lo sfondo volutamente privo di dipinti, può ricordare il monumento funerario del cardinale Giovanni Francesco Ginetti, realizzato da Alessandro Rondoni (1644-1710)⁵⁹. Un aspetto peculiare di questa scenografia consiste nell'uso delle prospettive. Palli costruisce uno spazio visivo che appare volutamente instabile o, meglio, «sconquassato»⁶⁰ al fine di destabilizzare lo sguardo dello spettatore e di intensificare la tensione drammatica «Come l'attimo di un terremoto»⁶¹. Tale scelta estetica non mira al naturalismo, bensì a una trasfigurazione dello spazio liturgico che ne amplifica la dimensione tragica. In questo senso, anche i disegni della cupola, che si intravedono in lontananza, contribuiscono a rafforzare il legame con la chiesa reale: il loro stile e le loro forme richiamano infatti da vicino quelli dipinti da Giovanni Lanfranco (1582-1647)⁶² nella cupola di Sant'Andrea della Valle.

⁵⁶ Programma di sala Teatro alla Scala, a cura di Giuseppe di Leva, intervista a Luca Ronconi, 1997, p. 208

⁵⁷ Programma di sala Teatro alla Scala, a cura di Giuseppe di Leva, intervista a Luca Ronconi, 1997, p. 208

⁵⁸ San Gaetano Thiene (1480-1547), trasferitosi a Roma sotto Giulio II, fonda nel 1524 la Compagnia dei Chierici Regolari Teatini insieme a Gianpietro Carafa (poi Paolo IV). Beatificato nel 1629 e canonizzato nel 1671, è titolare del braccio sinistro del transetto. La decorazione attuale comprende la tela di Mattia De Mare (1770), raffigurante la visione natalizia del 1517, l'altare neobarocco di Cesare Bassani (1912), ispirato a un precedente settecentesco, e gli affreschi parietali di Alessio D'Elia (1770), dedicati ad episodi della vita e della glorificazione del santo.

⁵⁹ Scultore e restauratore di antichità, appartenente a una famiglia attiva da generazioni nel recupero e nel commercio di sculture antiche. Opera stabilmente a Roma, dove gestisce una bottega in via dei Greci, distinguendosi nel restauro di marmi antichi e nella ritrattistica barocca, con riferimenti all'ambito di Ercole Ferrata. Gode della protezione della famiglia Ginetti, per la quale realizza restauri, statue e busti, e lavora per importanti committenze aristocratiche e curiali (Altieri, Odescalchi, Corsi). Partecipa a cantieri di rilievo come S. Andrea della Valle, S. Maria in Montesanto, S. Maria in Campitelli, S. Pietro e interviene anche a Napoli alla Certosa di S. Martino. La sua attività è documentata fino al 1710.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-rondoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-rondoni_(Dizionario-Biografico)/)

⁶⁰ Programma di sala Teatro alla Scala, a cura di Giuseppe di Leva, intervista a Luca Ronconi, 1997, p. 208

⁶¹ Paolo Gallarati, «La Stampa», 6 luglio 1997

⁶² Allievo di Agostino e Annibale Carracci, si distingue per una straordinaria capacità inventiva, per il gusto degli scorci arditi e per l'uso spettacolare della luce. Sostiene una libertà espressiva in aperta opposizione al classicismo dominante ed è una delle figure più significative del Barocco romano. Tra i suoi capolavori si ricordano la decorazione della cupola di Sant'Andrea della Valle (1621-1627) e la Cappella del Crocifisso in San Pietro (1629), entrambe a Roma. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-lanfranco/>

«L'arte della Prospettiva con ammirabile diletto inganna il più accorto dei nostri sensi esteriori, ch'è l'occhio»⁶³. Margherita Palli per la creazione della scenografia si ispira proprio alla prospettiva usata da Andrea Pozzo (1642-1709)⁶⁴ dicendo «amo la prospettiva e quello che faceva padre Andrea Pozzo era come un cinema 3D dipinto: se guardi in su le sue finte cupole ti si apre un mondo!»⁶⁵. L'intento della scenografia è quello di creare uno spazio stravolto e angosciante in grado di creare shock allo spettatore, è la prima opera realizzata dall'artista tramite computer.

II ATTO



Figura 45 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 1997

La scena ideata da Margherita Palli rappresenta una profonda e radicale rielaborazione dello spazio sacro barocco, costruita attraverso un linguaggio fortemente simbolico e volutamente deformante.

L'ambiente della chiesa di Sant'Andrea della Valle, luogo in cui si svolge il primo atto della Tosca pucciniana, viene privato della sua originaria solennità e trasformato in una struttura instabile, segnata da linee oblique, fratture e inclinazioni che sembrano minare la solidità della geometria classica dell'edificio. «Ronconi non ama i papalini e non ama Scarpia, lo mostra anzi nei suoi aspetti più tetri»⁶⁶ ciò che nel barocco era equilibrio, armonia prospettica e tensione verso il divino, qui si piega a un'esigenza drammaturgica di segno opposto: quella di rappresentare la crisi morale e la tensione psicologica che attraversano i personaggi, ma anche, più in generale, il mondo corrotto e violento in cui essi si muovono. L'intervento di Palli non si limita a reinterpretare l'architettura della chiesa, ma ne compie una trasposizione concettuale. Le superfici che dovrebbero ospitare affreschi e decorazioni religiose vengono sostituite da ampie tele inclinate, sulle quali compaiono motivi ispirati agli affreschi di Annibale Carracci nel Palazzo Farnese⁶⁷. Questo riferimento al Carracci e, più in generale, al barocco romano

⁶³ Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693

⁶⁴ pittore, architetto e teorico della prospettiva, tra i massimi interpreti dell'illusionismo pittorico barocco. Gesuita dal 1665, opera in numerosi centri italiani e soprattutto a Roma, dove realizza la celebre finta cupola e la decorazione della volta di S. Ignazio (1685-1694). Abile trattatista, sistematizza i principi della quadratura nel fortunato *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700). Dal 1703 lavora a Vienna per Leopoldo I, esercitando una profonda influenza sulla pittura decorativa del Settecento austriaco e bavarese.

⁶⁵ Anna Maria, Monteverdi, *op. cit.*, p.78.

⁶⁶ Michelangelo Zurletti, «La Repubblica», 6 luglio 1997

⁶⁷ Annibale Carracci, con il ciclo della Galleria Farnese (1597-1604), elabora un linguaggio mitologico fondato sull'armonia classica, sulla celebrazione del potere dinastico e sull'idealizzazione del corpo umano, destinato a divenire un modello imprescindibile del barocco romano. La citazione di tali immagini in un contesto scenico deformato e drammaticamente violento ne altera intenzionalmente il significato originario. Cfr. Charles, Dempsey, *op. cit.*, pp. 45-52.

più colto e monumentale, assume un duplice significato: da un lato richiama la cultura figurativa del Seicento, che costituisce il contesto storico e visivo dell'opera; dall'altro introduce un livello simbolico più profondo, in cui la bellezza classica e la mitologia carraccesca vengono svuotate del loro valore originario per diventare immagini di decadenza, potere e sopraffazione. Attraverso questa citazione, costruisce un ponte ideale fra la Sant'Andrea della Valle e il Palazzo Farnese, i due poli opposti dell'opera: il luogo del sacro e quello del potere politico e militare. In questo modo, il secondo atto, ambientato nel palazzo di Scarpia, si carica di una tensione visiva ancora più forte: gli affreschi di Carracci, nati per celebrare la grandezza eroica e mitologica, vengono decontestualizzati e trasformati in simboli di un potere che si maschera di bellezza per nascondere la violenza. Le figure maschili e femminili tratte dalla Galleria Farnese, un tempo espressioni di armonia e idealizzazione, perdono la loro funzione estetizzante e si trasformano in emblemi della colpa, della sopraffazione e della fede negata. Al centro è riprodotto Perseo che combatte contro Fineo e i suoi compagni mostrando la testa di Medusa⁶⁸, opera collocata su una delle pareti della galleria, sulla destra appare una versione variata di Pan e Diana, mentre sulla sinistra si distingue un nudo maschile che sembra omaggiare gli affreschi sulla volta della Galleria Farnese. L'inserimento di questi frammenti pittorici taglia letteralmente a metà la scena, creando una spaccatura visiva e concettuale: la purezza del mito si scontra con la brutalità della vicenda drammatica. Il risultato è un luogo di sopraffazione, coerente con le azioni che vi si svolgono: la tortura di Cavaradossi, il tentativo di abuso su Tosca, la violenza del potere che invade lo spazio privato e quello sacro. In questa prospettiva, religione e potere si confondono: lo spazio sacro si trasforma in una prigione deformata, in un ambiente di controllo e oppressione.⁶⁹ L'architettura barocca, piegata e resa instabile, diventa lo specchio visivo della vertigine emotiva contenuta nella partitura di Puccini, traducendo in forma plastica il conflitto fra fede e potere, eros e morte, sacro e profano, Ronconi «ha disciplinato bene anche la recitazione dei cantanti, facendoli sentire volutamente a disagio in quel mondo che fugge e che rimane in qualche modo ingiustamente ancora una volta in piedi. E nel II atto quando Scarpia [...] è nel suo palazzo, tra avanzi di elementi ecclesiastici, o quando il pittore viene fucilato [...], ancora con qualche elemento di chiesa [...], il discorso si manifesta con una grandissima

⁶⁸ L'episodio di Perseo che mostra la testa di Medusa è tradizionalmente associato alla vittoria della ragione sull'istinto e alla legittimazione morale del potere. Nella Galleria Farnese tale iconografia concorre alla celebrazione eroica del mito; nel contesto della Tosca ronconiana essa viene invece riletta in chiave negativa, come emblema di violenza e sopraffazione. Cfr. Erwin Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 20-35.

⁶⁹ La riflessione contemporanea sulla regia d'opera sottolinea come la progettazione dello spazio scenico non sia più solo un complemento alla musica e alla drammaturgia, ma un elemento critico che può trasformare architetture e luoghi tradizionali, mettendo in luce dinamiche di potere e significati simbolici attraverso le scelte registiche. Cfr. Gerardo, Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, in *Il Saggiatore Musicale*, 2010, vol. 1, pp. 83-98.

coerenza.»⁷⁰. La poetica di Margherita Palli, da sempre attenta al dialogo fra architettura, pittura e luce, emerge con particolare forza, lo spazio non è un semplice fondale, ma un corpo drammatico che partecipa attivamente all'azione scenica.⁷¹ La luce obliqua accentua la torsione delle superfici, conferendo alla scena un'atmosfera sospesa e inquieta, mentre i rimandi a Carracci e al barocco romano agiscono come citazioni corrotte, echi di un passato glorioso ormai ridotto a guscio vuoto, privo della sua antica sacralità.

⁷⁰ Lorenzo Arruga, «QN», 6 luglio 1997

⁷¹ La concezione dello spazio scenico come elemento attivo della drammaturgia, e non come semplice fondale, è centrale nella riflessione teatrale contemporanea. Lo spazio diviene così un vero e proprio corpo drammatico, in grado di partecipare alla tensione emotiva e simbolica dell'azione. Cfr. Marco, De Marinis, *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1988, pp.136-137.

III ATTO



Figura 46 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 1997

Nella scena finale della Tosca, Margherita Palli costruisce un'immagine di spazio tragico e metafisico, in cui l'architettura diventa specchio della catastrofe umana e spirituale che conclude l'opera⁷². Il luogo, riconoscibile come Castel Sant'Angelo, è trasfigurato: non più la rocca monumentale e stabile che domina Roma, ma un paesaggio di rovine inclinate, un mondo in disfacimento, sospeso tra realtà e visione. L'insieme appare come una città barocca in rovina, dove le forme architettoniche del Seicento, già deformate nei precedenti atti, collassano definitivamente, segnando la disgregazione morale e psicologica dei personaggi. La scena è dominata dalla statua dell'Arcangelo Michele, figura simbolica che da secoli sovrasta Castel Sant'Angelo come emblema di redenzione e fine della peste⁷³, perde la sua funzione salvifica e si trasforma in un segno ambiguo: l'angelo che brandisce la spada non annuncia la pace, ma sembra quasi presiedere al sacrificio finale. La sua monumentalità e la posizione dominante creano un contrasto stridente con il corpo di Cavaradossi disteso a terra. La verticalità dell'angelo e l'orizzontalità del corpo costruiscono una composizione fortemente simbolica: la tensione verso il cielo si infrange nella caduta terrena, e l'idea stessa di salvezza si dissolve in tragedia. Le architetture crollate e le linee spezzate che delimitano lo spazio accentuano questa sensazione di fine e disfacimento. Il castello diventa una prigione, un labirinto di pietra che rinchioda e condanna. L'effetto complessivo è quello di un teatro delle rovine, dove la monumentalità barocca sopravvive solo come fantasma di sé stessa,

⁷² Cfr. Marco, De Marinis, *op. cit.*, pp. 73–81.

⁷³ Marina, De Franceschini; Giuseppe, Veneziano, *Castel Sant'Angelo. Mausoleo di Adriano. Architettura e luce. Archeologia, storia, archeoastronomia*, Rirella, Castagnola (Ticino), 2024.

come memoria di un ordine ormai perduto. Un chiarore freddo, proveniente dall'orizzonte, illumina la statua dell'angelo e parte del suolo, mentre il resto dello spazio rimane immerso in un'ombra densa e drammatica. La dialettica tra luce e tenebra sottolinea il contrasto fra l'aspirazione alla trascendenza e la realtà della condanna terrena. Non vi è più alcuna prospettiva di redenzione: la luce non salva, ma rivela la verità tragica del destino umano. Quello che nel primo atto rappresenta la cappella degli Attavanti ora diventa la cella dove Cavaradossi passerà i suoi ultimi momenti di vita. La scelta è stata fatta per amplificare ulteriormente il tema dell'oppressione e del controllo da parte della Chiesa «La Roma bigotta e papalina, cinica e lussuosa rimane in scena dal principio alla fine»⁷⁴. La struttura, imponente e geometrica, contrasta con il caos dell'architettura circostante come la razionalità del potere si impone sulla fragilità dell'individuo. Tosca, ormai priva di via di fuga, si trova intrappolata in uno spazio che riflette la distruzione morale del mondo che la circonda: il palcoscenico diventa così immagine della mente, dello sconvolgimento interiore e della perdita di senso. Nella concezione di Margherita Palli, la rovina non è solo scenografica ma metafisica⁷⁵: il crollo dell'architettura barocca equivale al crollo dei valori su cui quella stessa architettura si fonda, tutto ciò che nel barocco rappresenta elevazione e trascendenza viene qui reinterpretato come linguaggio della fine, usando la tecnica dello sfondato illusionistico⁷⁶.

⁷⁴ Arrigo Quattrocchi, «Il Manifesto», 23 luglio 1997

⁷⁵ Ha sviluppato il suo approccio alla scenografia grazie alla sua formazione in Accademia, che le ha fornito una solida base di conoscenze in disegno, scultura, studio dei materiali e architettura. Questi elementi si riflettono nella sua resa meticolosa e tecnica dei modelli e dei bozzetti teatrali. Inoltre, Palli ha integrato il suo lavoro manuale con il disegno al computer, che le permette di mostrare al regista le soluzioni sceniche in un'immediata previsualizzazione 3D. Il suo stile si caratterizza per una sintassi chiara, precisa e diligentemente rifinita, che rispetta le regole dell'architettura teatrale e i dettati del regista, tuttavia ha sempre avuto la libertà di combinare elementi classici con oggetti di gioco e suggestioni provenienti dalla storia dell'arte, creando uno spazio scenico con prospettive ingannevoli, sghembe e ad angolo. La sua scenografia è stata influenzata da diverse epoche, come il Rinascimento, il Barocco, il Romanticismo e il Neoclassicismo, e ha fatto ampio uso di richiami pittorici, architettonici e scenografici. Cfr. Anna Maria, Monteverdi, *op. cit.* Cfr. Silvi, Maria Grazia, *Il teatro delle donne*, Milano, La Salamandra, 1980.

⁷⁶ La tecnica dello sfondato illusionistico, tipica del barocco e finalizzata a suggerire l'apertura verso uno spazio trascendente, viene qui rovesciata nel suo significato: l'illusione prospettica non conduce più al divino, ma enfatizza la vertigine del vuoto e della fine. Cfr. Andrea, Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693-1700; cfr. Rudolf, Bösel, *Architettura e illusione nel Barocco*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 112–125.





Figura 47 Modellini per le scene di Tosca, Margherita Palli, programma di sala Teatro alla Scala, stagione 1996-97, p.96.

Figura 48 Alcuni figurini di Vera Marzot per i costumi di Tosca, programma di sala Teatro alla Scala, stagione 1996-97, p.97.

Figura 49 Alcuni figurini di Vera Marzot per i costumi di Tosca, programma di sala Teatro alla Scala, stagione 1996-97, p.97.

6. Davide Abbado e Luigi Perego

Stagione d'opera e balletto 2015-2016, Teatro Regio, Torino

S T A G I O N E D ' O P E R A 2 0 1 5 - 2 0 1 6

Tosca

Melodramma in tre atti
Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa dal dramma *La Tosca* di Victorien Sardou
Musica di Giacomo Puccini

<i>Personaggi</i>	<i>Interpreti</i>
Floria Tosca, celebre cantante <i>soprano</i>	Maria José Sirl Elena Rossi*
Mario Cavaradossi, pittore <i>tenore</i>	Roberto Aronica Carlo Ventre*
Il barone Vitellio Scarpia, capo della polizia <i>baritono</i>	Carlos Álvarez Claudio Sgura*
Il sagrestano <i>baritono</i>	Roberto Abbondanza
Spoletta, agente di polizia <i>tenore</i>	Luca Casalin
Cesare Angelotti, console della Repubblica Romana <i>basso</i>	Gabriele Sagona
Sciarrone, gendarme <i>baritono</i>	Nicolò Ceriani
Un carceriere <i>baritono</i>	Lorenzo Battaglion Giuseppe Capoferri (10, 12, 16, 18, 21)
Un pastorello <i>voce bianca</i>	Flammetta Piovano / Sara Jahanbakhsh*
Direttore d'orchestra	Renato Palumbo
Regia	Daniele Abbado
Scene e costumi	Luigi Perego
Luci	Valerio Alfieri
Video	Luca Scarzella
Assistente alla regia	Patrizia Frini
Assistente ai video	Michele Innocente
Direttore dell'allestimento	Saverio Santoliquido
Maestro dei cori	Claudio Fenoglio

Orchestra e Coro del Teatro Regio

Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi"

Allestimento Teatro Regio in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna
Produzione originale: Hyogo Performing Arts Center (Nishinomiya, Giappone)
Novità per l'Europa

Febbraio 2016: Martedì 9 ore 20, Mercoledì 10* ore 20, Giovedì 11 ore 20,
Venerdì 12* ore 20, Domenica 14 ore 15, Martedì 16* ore 15, Mercoledì 17 ore 20,
Giovedì 18* ore 20, Sabato 20* ore 20, Domenica 21 ore 15

**REALE
MUTUA**

**TEATRO
REGIO
TORINO**

I ATTO



Figura 50 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2016

«Daniele Abbado propone una Tosca immersa in un'atmosfera metafisica, senza rinunciare ai simboli propri del dramma»⁷⁷

Nella regia di Daniele Abbado⁷⁸ (1958) con le scene di Luigi Perego⁷⁹, il primo atto della *Tosca* si presenta come una riflessione visiva e concettuale sullo spazio sacro di Sant'Andrea della Valle, riletto in chiave neoclassica e astratta. Le grandi colonne bianche, disposte in sequenza ritmica e prospettiva, dominano la scena con la loro verticalità imponente, evocando l'interno della

basilica romana ma spogliandolo di ogni ornamento barocco⁸⁰, invece della ricchezza decorativa e cromatica tipica della chiesa reale. La chiesa potrebbe essere ovunque e in nessun luogo, Perego propone un ordine architettonico puro, essenziale, scandito da luce e ombra⁸¹. La verticalità delle colonne rimanda alla tensione ascensionale dell'architettura barocca, ma la loro freddezza e simmetria geometrica trasformano la chiesa in un luogo di potere e di ritualità.

«di forte impatto visivo l'ambientazione neoclassica valorizzata dalle luci di Valerio Alfieri ma purtroppo disturbata dalle brutte proiezioni sullo sfondo che per altro ci sono sembrate piuttosto malfatte dal punto di vista tecnico.⁸² L'azione sacra del *Te Deum* si compie in un contesto che ricorda una cerimonia di stato più che una liturgia spirituale⁸³ e l'insieme assume i tratti di una processione coreografica misurata e controllata. «Efficace la scena del *Te Deum* con la piattaforma che ruota e il coreografico movimento di chierichetti e prelati. »⁸⁴ La scelta dello scenografo di rendere l'ambiente monocromo e solenne amplifica il contrasto tra la spiritualità evocata dalla musica e la freddezza istituzionale dell'immagine scenica. Sul fondo, la proiezione della cupola o della volta della chiesa suggerisce un rimando diretto a Sant'Andrea della Valle, ma in forma decontestualizzata, come una memoria visiva o un'eco lontana. La posizione di Scarpia, posta in alto, ai margini del gruppo ma al centro simbolico dell'azione, appare come un nuovo pontefice del potere terreno che osserva e domina la cerimonia. Lo spazio è ordinato secondo una logica architettonica che riflette la mentalità autoritaria e razionale del personaggio. L'effetto complessivo è quello di un tempio vuoto, dove il sacro è stato sostituito dal potere e la bellezza classica è divenuta strumento di coercizione, l'impianto visivo richiama le architetture ideali del razionalismo novecentesco, dove la forma pura diventa simbolo di autorità e distanza, ma al tempo stesso dialoga con la magnificenza barocca di Sant'Andrea della Valle. L'ordine delle colonne, la compostezza del coro, la rigidità della luce, costruiscono un'immagine fredda di Roma⁸⁵, non più città della fede, ma capitale del potere e della rappresentazione.

⁷⁷ Annunziato Gentiluomo, Daniele Abbado e Renato Palumbo per "Tosca" al Regio di Torino, in artinmovimento

⁷⁸ Regista teatrale e lirico, diplomato in Regia alla Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano e laureato in Filosofia all'Università di Pavia. Attivo dagli anni Ottanta, ha sviluppato un percorso che intreccia teatro di prosa, opera e musica contemporanea, collaborando con artisti quali Studio Azzurro, Moni Ovadia, Luciano Berio, Giorgio Battistelli e Hans Werner Henze. Ha curato importanti allestimenti del repertorio novecentesco e verdiano nei principali teatri e festival internazionali (Scala, Wiener Staatsoper, ROH, Maggio Musicale Fiorentino). È stato Direttore Artistico della Fondazione I Teatri di Reggio Emilia (2002-2012). Vincitore del Premio Abbiati (2004) e dell'Oscar della Lirica come miglior regista (2012). <https://danieleabbado.com/it/biografia/>

⁷⁹ Luigi Perego è uno scenografo e costumista italiano, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Milano. Attivo dal 1983, ha firmato allestimenti per i principali teatri di prosa e d'opera in Italia e all'estero, tra cui Bonn, Vienna, Amburgo, Berlino, Colonia, Tokyo e numerose produzioni per l'Opernhaus Zürich. Il suo repertorio operistico comprende titoli di riferimento come *Tosca*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Cavalleria rusticana*, *The Rake's Progress*, *L'elisir d'amore* e *Ariadne auf Naxos*.

⁸⁰ La sottrazione dell'apparato decorativo barocco risponde a una strategia di riduzione formale che trasforma la ricchezza storica in astrazione concettuale, mantenendo il riferimento tipologico ma negandone l'eccesso ornamentale. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 15-32.

⁸¹ L'uso di un ordine architettonico puro e rigoroso è spesso associato, nella storia dell'architettura e della scenografia, a una rappresentazione simbolica del potere e della disciplina. Cfr. Michel, Foucault, traduzione di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-169.

⁸² Danilo Boaretto, Torino - Teatro Regio: *Tosca* (cast alternativo) in operaclick

⁸³ La trasformazione della liturgia in cerimoniale civile riflette una lettura politica del rito religioso, in cui la dimensione spirituale è assorbita dalla rappresentazione del potere istituzionale. Cfr. Emilio, Gentile, *Il culto del littorio*, Roma, Laterza, 2001, pp. 45-47.

⁸⁴ Attilio Piovano, Una «Tosca» di classe a Torino in ilcorrieremusical

⁸⁵ La riduzione degli elementi scenici a pochi segni forti consente una maggiore concentrazione drammatica, affidando allo spazio il compito di amplificare i conflitti psicologici anziché illustrarli. Cfr. Jerzy, Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, 1970, pp. 18-37.

II ATTO



Figura 51 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2016

Nel secondo atto Palazzo Farnese si trasforma in un luogo dove la dimensione architettonica diventa il riflesso del potere e della solitudine⁸⁶. Lo spazio scenico viene ridotto all'essenza, la stessa serie di colonne bianche usate per rappresentare il primo atto, vengono disposte con rigore geometrico, e una prospettiva di archi e cornici che si susseguono all'infinito, generando profondità e trasformando Palazzo Farnese in un labirinto di sopraffazione e morte⁸⁷. L'oscurità avvolge lo spazio, lasciando emergere solo pochi punti di luminosità con un tavolo al centro, due candele accese e Tosca in abito rosso che avanza verso il portale. «Bella l'idea dello specchio inclinato per il second'atto col tavolo gradevolmente asimmetrico, specchio che poi scompare lasciando intravedere una fuga di sovrapposte dai quali esce Tosca dopo aver compiuto i gesti di rito (e dunque i candelieri ai piedi del cadavere, ma anche il coltello gettato a terra e le mani ripulite sommariamente nella tovaglia)»⁸⁸

⁸⁶ La trasformazione dello spazio architettonico in proiezione simbolica del potere e dell'isolamento rientra in una lettura critica dell'architettura come strumento di rappresentazione dell'autorità, in cui la monumentalità amplifica la distanza tra individuo e istituzione. Cfr. Henri, Lefebvre, *op. cit.*, pp. 222-228

⁸⁷ La ripetizione modulare di colonne, archi e cornici produce un effetto di spazio potenzialmente infinito, tipico delle architetture del potere, in cui l'ordine razionale si tramuta in dispositivo di oppressione. Cfr. Anthony, Vidler, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, MIT Press, 1992, pp. 167-176.

⁸⁸ Attilio Piovano, Una «Tosca» di classe a Torino in *ilcorrieremusical*

Il riferimento a Palazzo Farnese attraverso la sua evocazione concettuale, l'architettura, pur astratta, mantiene il carattere di maestosità e di potere⁸⁹ che definisce il palazzo reale. «Alte colonne bianche, una grande pedana ruotante e suggestive videoproiezioni sono gli elementi cardine della scarna scenografia, che disegna una Roma allo stesso tempo concreta e simbolica.»⁹⁰ È come se Perego avesse distillato la sostanza di Palazzo Farnese, la sua monumentalità, la sua freddezza, la sua perfezione formale, per trasformarla in un meccanismo scenico della prevaricazione. Il tavolo al centro della scena ha valenza rituale sul quale si compie il dramma tra Tosca e Scarpia, un duello che contrappone la carne al potere e la fede alla ragione. Quando Tosca, nel momento finale dell'atto, si staglia contro la fuga prospettica delle porte illuminate, la scena acquista una dimensione fantastica. La profondità visiva delle cornici successive non rappresenta un'apertura verso l'esterno, ma un precipizio interiore⁹¹: una discesa nell'animo, nella colpa, nella paura. «Efficaci le scene e i costumi di Luigi Perego. L'essenzialità dell'ambientazione (in una Roma vagamente anni Trenta) è capace di creare momenti di forte suggestione ricorrendo a pochi e precisi elementi (il grande specchio del secondo atto che incorniciava da diverse angolazioni la concitazione drammatica del confronto tra i tre protagonisti o ancora le inaspettate aperture prospettiche barocche nei primi due atti).»⁹²

⁸⁹ L'astrazione scenica non cancella la memoria del luogo, ma ne conserva le qualità simboliche fondamentali, consentendo allo spettatore di riconoscere il referente architettonico attraverso la percezione e non tramite la mimesi. Cfr. Peter, Zumthor, *Atmosfere*, Milano, Electa, 2007, pp. 1-71

⁹⁰ Ruben Vernazza, Bologna, Teatro Comunale, Tosca in Connessioni all'Opera

⁹¹ L'uso della prospettiva come strumento psicologico, più che spaziale, trasforma la profondità architettonica in metafora della discesa interiore, ribaltando la tradizionale funzione della fuga prospettica rinascimentale. Cfr. Erwin, Panofsky, *op. cit.*, pp. 25-42.

⁹² Lodovico Buscatti, Torino, Teatro Regio: la prima della Tosca nella sera dell'anniversario del rogo del vecchio Regio in *operaclick*

III ATTO



Figura 52 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2016

Nel terzo atto Castel Sant'Angelo si trasforma in un luogo astratto riconoscibile solo per lo spazio circolare bianco⁹³, circondato dalle stesse colonne che hanno attraversato gli atti precedenti, e al centro la statua dell'Arcangelo Michele. Sul fondo, un cielo cupo e tumultuoso, dipinto con nubi in movimento suggerisce un tempo che scorre ma non porta mutamento, un'alba che non nasce⁹⁴. Tosca e Cavaradossi si muovono su un piano sospeso, senza confini né appigli, immersi in un vuoto che sembra annullare ogni possibilità di salvezza. La presenza dell'angelo definisce l'asse verticale della scena, la luminosità è rarefatta, concentrata sul cerchio centrale, mentre le colonne laterali emergono appena dall'oscurità, come reliquie di una civiltà perduta. È come se lo spazio sacro della chiesa e quello politico del palazzo si fondessero nel terzo atto in un unico luogo, dominato dall'angelo⁹⁵, simbolo di un potere che non è più umano. Il bianco delle superfici e il grigio del cielo creano un dialogo cromatico che sostituisce il colore con la luce, eliminando ogni residuo naturalistico.

⁹³ La riduzione dello spazio storico a forme primarie e riconoscibili per astrazione rientra in una pratica scenica contemporanea che privilegia la memoria tipologica del luogo rispetto alla sua rappresentazione mimetica. Cfr. Hans Ulrist, Obrist, *Ways of Curating*, London, 2014, pp. 90–98.

⁹⁴ L'uso del cielo dipinto come elemento drammaturgico sospende il tempo narrativo, sostituendo la progressione cronologica con una dimensione esistenziale e ciclica. Cfr. Gaston, Bachelard, *op. cit.*, pp. 215-220.

⁹⁵ La fusione dei tre luoghi simbolici dell'opera in un unico spazio astratto rafforza una lettura ciclica e unitaria del dramma, in cui fede, potere e morte non sono fasi separate ma aspetti di un unico sistema. Cfr. Marvin A., Carlson, *op. cit.*, pp. 148-156.

«Gli ambienti sono stilizzati: tutto, o quasi, si svolge su una piattaforma rotante, spazio che sembra diventare sempre più soffocante e claustrofobico man mano che la vicenda si dipana, fino alla completa apertura del terzo atto, in cui unico suggerimento visivo dell'ambientazione è un enorme angelo. »⁹⁶

Un ciclo che si apre nella fede (Sant'Andrea della Valle), si consuma nel potere (Palazzo Farnese) e si chiude nella morte⁹⁷ (Castel Sant'Angelo).

«francamente inaccettabile poi far morire Tosca di presunto colpo apoplettico, dacché stramazza a terra: eh no, signori miei, tutto si può fare in teatro, ma Tosca DEVE, permettetemi, deve gettarsi dagli spalti di Castel Sant'Angelo»⁹⁸

⁹⁶ Margherita Panarelli, *Tosca in operalibera*

⁹⁷ La negazione del salto finale priva il gesto di Tosca della sua dimensione eroica e liberatoria, trasformando la morte in un evento di dissoluzione più che di ribellione. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, London–New York, 2008, pp. 138–161.

⁹⁸ Attilio Piovano, *Una «Tosca» di classe a Torino in ilcorrieremusical*

7. David McVicar e John Macfarlane

Stagione d'opera e balletto 2017-2018, Metropolitan Opera, New York

The Metropolitan Opera 2017-18 SEASON GIACOMO PUCCINI TOSCA	
CONDUCTOR Emmanuel Villaume PRODUCTION Sir David McVicar SET AND COSTUME DESIGNER John Macfarlane LIGHTING DESIGNER David Finn MOVEMENT DIRECTOR Leah Hausman GENERAL MANAGER Peter Gelb MUSIC DIRECTOR DESIGNATE Yannick Nézet-Séguin CONDUCTOR Emmanuel Villaume IN ORDER OF VOCAL APPEARANCE CESARE ANGELOTTI Christian Zarembo A SACRISTAN Patrick Carfizzi MARIO CAVARADOSSI Vittorio Grigolo FLORIA TOSCA Sonya Yoncheva BARON SCARPIA Željko Lučić SPOLETTA Brenton Ryan SCIARRONE Christopher Job A SHEPHERD BOY Davida Dayle A JAILER Richard Bernstein	Opera in three acts Libretto by Giuseppe Giacosa and Luigi Illica, based on the play <i>La Tosca</i> by Victorien Sardou Saturday, January 27, 2018 1:00-3:55PM New Production The production of <i>Tosca</i> was made possible by a generous gift from Jacqueline Desmarais, in memory of Paul G. Desmarais Sr; The Paiko Foundation; and Dr. Elena Prokupets, in memory of her late husband, Rudy Prokupets Major funding was received from Rolex

I ATTO



Figura 53 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 2018

Nella regia di David McVicar⁹⁹ (1966) con le scene di John Macfarlane¹⁰⁰ (1948), il primo atto si configura come la ricostruzione di Sant'Andrea della Valle. La scenografia non si limita a evocare la chiesa, ma la riproduce con un realismo che traduce in forma teatrale l'estetica della Controriforma¹⁰¹, le alte colonne scanalate, le arcate, il presbiterio con il grande altare dorato e la luce filtrante dall'enorme finestra absidale richiamano la navata centrale della chiesa presente nel libretto: la verticalità delle colonne e il transetto

⁹⁹ regista d'opera scozzese tra i più rilevanti della scena contemporanea. Formatosi alla Royal Scottish Academy of Music and Drama, debutta nella regia operistica nel 1994. La sua poetica coniuga tradizione e innovazione, ponendo al centro il lavoro sul corpo e sull'interpretazione dei cantanti-attori, con un rifiuto della gestualità stereotipata. Attivo nei principali teatri internazionali (Scottish Opera, English National Opera, Royal Opera House di Londra, Festival di Glyndebourne, Metropolitan Opera di New York), è noto per regie di forte tensione drammatica e valenza simbolica, come *Die Zauberflöte*, *Les Troyens*, *Salome* e *Faust*. Nel 2012 è stato nominato cavaliere del Regno Unito per i servizi resi all'opera lirica. [https://www.treccani.it/enciclopedia/david-mcvicar_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/david-mcvicar_(Enciclopedia-Italiana)/)

¹⁰⁰ uno dei principali scenografi e costumisti a livello internazionale per opera, balletto e teatro. Formatosi alla Glasgow School of Art (laurea nel 1970), ha avviato la carriera a Londra allo Young Vic Theatre e si è affermato soprattutto nel campo della danza e dell'opera, collaborando con istituzioni di primo piano quali il Royal Ballet, il Covent Garden, la Metropolitan Opera di New York e numerose compagnie internazionali. Autore di scenografie e costumi per importanti titoli del repertorio classico e contemporaneo, è vincitore di prestigiosi premi (tra cui l'Olivier Award e il Royal Philharmonic Award) ed è attivo anche come pittore e incisore. Nel 2006 è stato nominato Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere. <https://compassgallery.co.uk/2015/john-macfarlane/>

¹⁰¹ L'architettura sacra della Roma post-tridentina è caratterizzata da monumentalità, chiarezza spaziale e forte asse verticale, finalizzati a guidare lo sguardo del fedele verso l'altare e a rendere percepibile l'autorità della Chiesa attraverso la bellezza e la grandiosità formale. Cfr. Rudolf, Wittkower, op. cit., pp. 45-60.

guidano lo sguardo verso l'altare maggiore. «Le tre sfarzose scenografie di John Macfarlane evocavano i veri luoghi romani della trama con alcuni dettagli squisiti. Ad esempio, ha rivelato che «le colonne sono assolutamente quelle di Sant'Andrea della Valle. Credo che sia l'unica chiesa di Roma ad avere colonne del genere... e la pala d'altare è la cappella in cui dovrebbe svolgersi Tosca».»¹⁰² nonostante ci siano pareri contrastanti «Il primo atto si svolge all'interno di una chiesa che, seppure non credo corrisponda alla vera Sant'Andrea della Valle, ricrea perfettamente lo stile tardo barocco di molte chiese romane.»¹⁰³

La luce che cade dall'alto, filtrata attraverso l'abside, richiama quella del Lanfranco nella cupola della basilica¹⁰⁴. È una luce che non salva ma giudica e durante la cerimonia del *Te Deum*, diventa strumento di potere scenico. La scelta dello scenografo di rappresentare la chiesa con ricchezza e precisione storica non risponde soltanto a un desiderio di verosimiglianza, ma ha un valore concettuale profondo, permette di rendere visibile la contraddizione centrale dell'opera. La monumentalità delle colonne e dell'altare diventa simbolo di un'autorità che domina anche attraverso la bellezza; la fede si manifesta come cerimonia, e la cerimonia come imposizione. Gli attori appaiono piccoli, quasi schiacciati dalla verticalità dello spazio, e il loro dolore risuona come una voce fragile dentro un tempio troppo grande per contenerlo. Il realismo dello scenografo è al servizio di un realismo morale: la chiesa non è soltanto un luogo di culto, ma un palcoscenico del potere, un microcosmo della Roma papalina che domina la vicenda¹⁰⁵. Le colonne corinzie, le arcate e l'altare dorato non sono solo decorazioni, ma strumenti scenici che traducono in immagine la potenza della religione istituzionale.

L'oro dell'altare è il centro visivo e simbolico della scena, da lì si irradia una luce che abbaglia

¹⁰² Traduzione dell'autrice da: Jim Pritchard, McVicar's 'Golden Age' Tosca Features Role Debut from Yoncheva and Grigolo, in *Seen and Heard International*

¹⁰³ Francesco Zanibellato, New York - Metropolitan Opera: Tosca, in *OperaClick*

¹⁰⁴ La decorazione della cupola di Sant'Andrea della Valle, realizzata da Giovanni Lanfranco, è uno degli esempi più emblematici dell'uso barocco della luce come strumento teologico e simbolico: una luce ascensionale che suggerisce la gloria divina ma che, in contesti drammatici, può assumere anche una funzione giudicante. Cfr. Giuliano, Briganti, *La pittura in Italia il Seicento*, Milano, Electa, 1988, pp. 250-280.

¹⁰⁵ La dimensione teatrale dello spazio barocco, e in particolare dello spazio sacro romano, è stata letta dalla storiografia come un dispositivo simbolico in cui architettura, ritualità e immagine concorrono alla rappresentazione e alla legittimazione del potere. La chiesa diviene così un luogo scenico, capace di disciplinare lo sguardo e il corpo del fedele attraverso monumentalità, luce e decorazione, configurandosi come strumento di controllo oltre che di devozione. Cfr. Marcello, Fagiolo, Maria Luisa, Madonna, *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria, numerosi documenti*, Roma, Gangemi Editore, 1985, pp. 51-62; 181-183

II ATTO



Figura 54 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 2018

Il secondo atto pur evitando la pedissequa riproduzione architettonica del palazzo, ne cattura l'essenza monumentale e il valore simbolico, traducendolo in un ambiente visivamente opulento, dominato da toni scuri, superfici marmoree e una luce dorata che avvolge ogni cosa di una sensualità corrotta, il potere non è soltanto politico o religioso, ma estetico¹⁰⁶. Lo spazio è concepito come un interno nobile, chiuso e opprimente, dove l'ordine geometrico e la ricchezza decorativa evocano Palazzo Farnese. nella stanza di Scarpia l'autorità papalina e la perversione personale si confondono in un'unica cosa. I grandi affreschi situati sul fondo della scena creano una continuità visiva con la Sant'Andrea della Valle del primo atto «un'intera parete dell'appartamento di Scarpia è un affresco che raffigura il ratto delle Sabine¹⁰⁷, un evento fondamentale nella storia di Roma che ci ricorda che uomini come Scarpia hanno a lungo dominato la città eterna e continueranno

¹⁰⁶ La riflessione critica sul Barocco ha messo in luce come il potere si manifesti non solo attraverso istituzioni e coercizione, ma anche tramite forme visive, apparati decorativi e strategie estetiche capaci di sedurre e dominare lo spettatore. L'arte e l'architettura diventano così strumenti di persuasione e controllo simbolico. Cfr. Walter, Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 186–188.

¹⁰⁷ Il mito del *Ratto delle Sabine*, frequentemente rappresentato nella pittura e nella scultura europea, è stato interpretato dalla critica iconologica come una narrazione fondativa in cui la violenza, la conquista e la sopraffazione vengono trasfigurate in immagine celebrativa. La sua fortuna figurativa testimonia l'ambiguità di una mitologia che legittima il potere attraverso la bellezza formale e la monumentalità della composizione. Cfr. Erwin, Panofsky, *op. cit.*, pp. 22–38.

a farlo anche molto tempo dopo gli eventi narrati.»¹⁰⁸

Figure di angeli e corpi in torsione emergono dalle pareti come visioni di un giudizio universale¹⁰⁹ distorto, riflesso della coscienza corrotta di Scarpia. Ogni oggetto, la tavola apparecchiata, i candelabri, le sedie, il crocifisso, ha un peso simbolico. La classicità di Palazzo Farnese viene contaminata da un senso di decadenza, la scena è dominata da toni cupi, da un'atmosfera di sensualità violenta, il dialogo tra Tosca e Scarpia acquista forza visiva. La donna vestita con eleganza ma intrappolata in uno spazio che sembra respingerla, è la figura umana che si misura contro l'architettura stessa. Quando Tosca uccide Scarpia, il suo gesto non è solo un atto di vendetta personale, ma una frattura visiva e simbolica nell'ordine del palazzo e un colpo inferto al sistema che lo regge. L'armonia architettonica del luogo viene incrinata dal caos dell'azione e dal sangue versato, come se l'arte stessa non potesse più contenere la verità della violenza.

¹⁰⁸ Traduzione dell'autrice da: Zachary Stewart, *Tosca*, The Metropolitan Opera stages a new production of Puccini's opera for the #MeToo era, in *Theatermania*

¹⁰⁹ Nella tradizione cristiana la campana è strumento di passaggio tra tempo profano e tempo sacro, e assume una forte valenza escatologica legata all'annuncio del giudizio e della morte. Cfr. Mircea, Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, 1976, pp. 30–50.

III ATTO



Figura 55 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Metropolitan Opera, New York, 2018

Nel terzo atto la scenografia si presenta come una ricostruzione monumentale del bastione del castello, dominato dall'imponente statua dell'Arcangelo che si erge al centro della scena con le ali spiegate e la spada sguainata. L'angelo diventa la figura del destino, il simbolo della giustizia divina e dell'ineluttabilità della morte che incombe su Tosca e Cavaradossi. Il castello, con i suoi mattoni ocra e la geometria massiccia delle mura, restituisce l'aspetto severo della fortezza papale, amplificato dalla prospettiva e dall'uso di un fondale dipinto che evoca un cielo tempestoso, quasi apocalittico, carico di nubi e di luce, diventa il riflesso visivo del dramma interiore dei personaggi¹¹⁰. La ricostruzione delle mura e della terrazza richiama la struttura del monumento reale, con la sua duplice natura di tomba e di fortezza. La materialità della pietra con la sua pesantezza e la sua freddezza, contrasta con la luce che filtra dall'alto. I soldati in divisa blu e gialla, disposti in linea, ricordano i

¹¹⁰ La scena può essere letta come un dispositivo spaziale attivo, in cui l'architettura non si limita a contenere l'azione ma la determina, traducendo tensioni psicologiche e conflitti simbolici in forme, materiali e relazioni spaziali. Cfr. Bruno, Zevi, *op. cit.*, pp. 59-67.

quadri storici dell'Ottocento¹¹¹, ma la staticità dell'immagine è spezzata dal dinamismo della luce e dal gesto disperato di Tosca, inginocchiata a sinistra, contrapposta all'angelo che incombe in alto. Quando l'eroina compie il suo gesto finale, lanciandosi verso la morte, la scena non si dissolve nel patetico ma si innalza nel tragico, il salto non è una fuga, ma una liberazione¹¹². «il colpo di scena finale, il suicidio dell'eroina, si è ridotto a un timido salto da un «parapetto» alto appena un metro.»¹¹³

Figura 56 Disegni per Tosca, John Macfarlane, 2017, p.116.

Figura 57 Disegni per Tosca, John Macfarlane, 2017, p.117.

Figura 58 Disegni per Tosca, John Macfarlane, 2017, p.118.

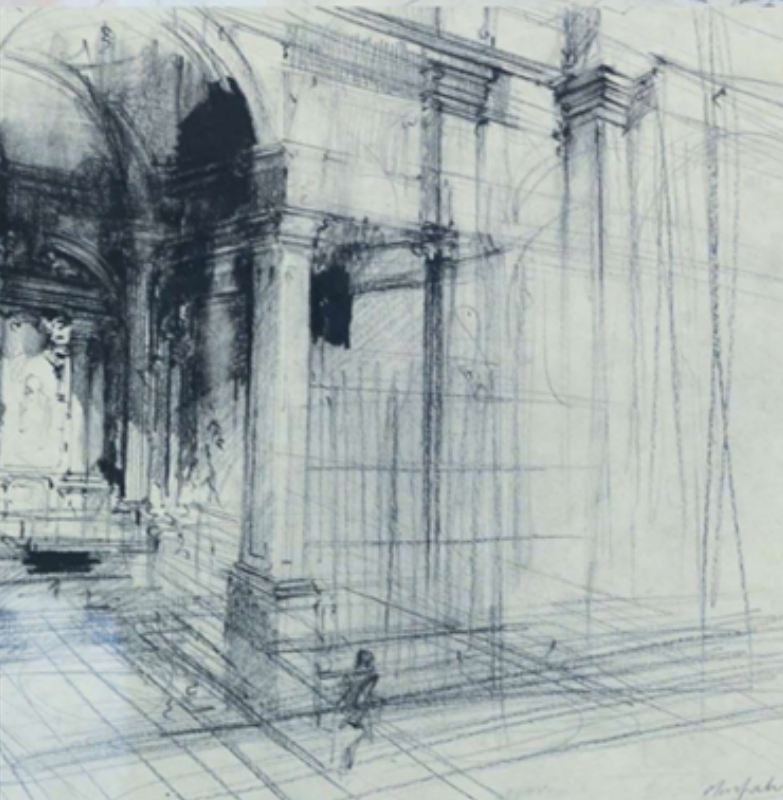
Figura 59 Disegni per Tosca, John Macfarlane, 2017, p.119.

¹¹¹ La disposizione frontale e ordinata delle figure armate richiama la tradizione della pittura storica ottocentesca, in cui la composizione solenne e statica contribuisce a costruire un'immagine di autorità e disciplina, spesso in contrasto con il dramma individuale rappresentato. Cfr. Federico, Zeri, *Pittura e controriforma*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 85-95.

¹¹² In termini spaziali, il gesto finale di Tosca può essere interpretato come attraversamento del limite architettonico, in cui la barriera fisica del parapetto diventa soglia simbolica tra costrizione e liberazione. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1979, pp. 15-40.

¹¹³ Traduzione dell'autrice da: James Jorden, Metropolitan Opera's 'Tosca' Makes Murder, Rape and Suicide a Snooze, The effect was deadly, but not in the way Puccini had in mind, in *Observer*





8. Mario Pontiggia e Francesco Zito

Stagione d'opera e balletto 2019-2020, Teatro Regio, Torino

STAGIONE D'OPERA E DI BALLETO 2019-2020



Tosca

Melodramma in tre atti

Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, dal dramma *La Tosca* di Victorien Sardou

Musica di Giacomo Puccini

Personaggi	Interpreti
Floria Tosca, celebre cantante <i>soprano</i>	Anna Pirozzi / Davinia Rodríguez*
Mario Cavaradossi, pittore <i>tenore</i>	Marcelo Álvarez / Jonathan Tetelman*
Il barone Vitellio Scarpia, capo della polizia <i>baritono</i>	Ambrogio Maestri (15, 19, 22) Gevorg Hakobyan*
Il sagrestano <i>baritono</i>	Roberto Abbondanza
Spoletta, agente di polizia <i>tenore</i>	Bruno Lazzaretti
Cesare Angelotti, console della Repubblica Romana <i>basso</i>	Romano Dal Zovo
Sciarrone, gendarme <i>baritono</i>	Gabriel Alexander Wernick
Un carceriere <i>baritono</i>	Giuseppe Capoferri / Enrico Bava (16, 18, 23, 27, 29)
Un pastorello <i>voce bianca</i>	Viola Contartese / Gaia Bertolino*
Direttore d'orchestra	Lorenzo Passerini (15, 16, 18, 19) Daniel Oren (22, 23, 24, 25, 27, 29)
Regia	Mario Pontiggia
Scene e costumi	Francesco Zito
Luci	Bruno Ciulli
Assistente alla regia	Angelica Dettori
Assistente alle scene	Antonella Conte
Direttore dell'allestimento	Pier Giovanni Bormida
Maestro del coro di voci bianche	Claudio Fenoglio
Maestro del coro	Andrea Secchi

Orchestra e Coro Teatro Regio Torino

Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Allestimento Teatro Massimo di Palermo

Ottobre 2019: Martedì 15 ore 20, Mercoledì 16* ore 20, Venerdì 18* ore 20,
Sabato 19 ore 15, Martedì 22 ore 20, Mercoledì 23* ore 20, Giovedì 24 ore 20,
Venerdì 25* ore 20, Domenica 27 ore 15, Martedì 29* ore 15



I ATTO



Figura 60 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2019

Nel primo atto della *Tosca* di Mario Pontiggia¹¹⁴ (1959) con le scene di Francesco Zito¹¹⁵, la chiesa di Sant'Andrea della Valle è rappresentata come un luogo di maestosa teatralità barocca, in equilibrio tra fedeltà storica e funzione drammatica. La scenografia non si limita a riprodurre l'interno della basilica, ma ne esalta la dimensione simbolica e spirituale.

«Per il primo atto, Francesco Zito concepisce una vertiginosa prospettiva della cupola di Sant'Andrea della Valle sullo sfondo, la ricca cappella Attavanti sulla destra, il ponteggio con il dipinto di Cavaradossi a sinistra; panche per

¹¹⁴ architetto, regista, scenografo e drammaturgo, nato in Argentina. Già direttore di Produzione dell'Opéra de Monte-Carlo, è attualmente direttore artistico dell'Opera de Las Palmas de Gran Canaria (Fondazione Alfredo Kraus). Ha firmato oltre 150 produzioni in Europa, America Latina e Asia, spaziando dal repertorio barocco al contemporaneo, con particolare attenzione a Verdi, Puccini e Mozart. Ha inaugurato il Grimaldi Forum di Monaco (2000) e il nuovo Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2014); nel 2024 la sua *Bohème* ha ottenuto il Premio Tito Strozzi. <https://www.teatromassimo.it/area-stampa/torna-in-scena-al-teatro-massimo-uno-degli-allestimenti-piu-amati-e-di-successo-della-fondazione-la-boheme-di-puccini/#:~:text=Mario%20Pontiggia%20architetto%2C%20regista%2C%20scenografo,per%20la%20Fondazione%20Alfredo%20Kraus.>

¹¹⁵ Scenografo e costumista, laureato in Architettura a Firenze e formatosi alla Slade School of Art di Londra, debutta nel 1977 al Teatro La Fenice. Dal 1988 collabora stabilmente con il regista Jorge Lavelli, firmando scene e costumi per importanti produzioni di prosa e lirica in sedi internazionali quali il Festival di Aix-en-Provence, l'Opéra di Parigi, il Teatro Real di Madrid, il Liceu di Barcellona e il BAM di New York. Ha lavorato inoltre per il Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro alla Scala, l'Opera di Roma, il Teatro Massimo di Palermo e il San Carlo di Napoli, collaborando con figure di primo piano come Carla Fracci, Carolyn Carlson, Graham Vick e Keita Asari. <https://www.teatromassimo.it/area-stampa/nuovo-progetto-per-il-caffe-letterario-del-teatro-massimo-firmato-da-francesco-zito/>

la preghiera e altare preceduto da gradini.»¹¹⁶

L'impianto architettonico, con le colonne corinzie, la grande cupola affrescata e la profonda prospettiva dell'abside, immerge lo spettatore in uno spazio sacro e solenne, specchio della Roma papalina¹¹⁷ e della centralità della fede come struttura morale e sociale. «l'interno della cupola di Sant'Andrea della Valle è visibile in tutta la sua profondità grazie a un artificio prospettico: quasi simbolo del "tunnel di eventi" da cui, di lì a poco, verranno inghiottiti i vari personaggi nell'arco d'una sola giornata.»¹¹⁸ La cupola, elemento dominante della scena, funge da asse visivo e simbolico¹¹⁹. Il suo affresco, ispirato a quello di Giovanni Lanfranco nella vera Sant'Andrea della Valle, diventa la volta del mondo spirituale sotto cui agiscono i personaggi. «un allestimento decisamente tradizionale e didascalico firmato da Mario Pontiggia, che riproduce fedelmente non solo i luoghi, ma tutti, proprio tutti, gli elementi scenici citati nel libretto in una produzione che riecheggia, se pur con meno mezzi e maggiori semplificazioni, gli storici allestimenti della tradizione e che ha il merito di rendere lo spettacolo comprensibile e godibile per un vasto pubblico di neofiti.»¹²⁰ Pontiggia e Zito utilizzano la verticalità della struttura per evidenziare il contrasto tra la tensione verso il divino e la fragilità umana. La ricostruzione scenografica riprende fedelmente i tratti architettonici della chiesa romana, le colonne delimitano uno spazio reale e simbolico in cui da luogo di culto diventa palcoscenico del potere. L'altare dorato, con i suoi candelabri e la statua della Vergine, diventa il fulcro drammatico della scena. La luce calda che lo investe si riflette sui paramenti rossi dei cardinali, creando un dialogo cromatico tra il sangue del sacrificio e lo sfarzo della liturgia. Il dipinto di Cavaradossi introduce il tema dell'arte nel contesto sacro¹²¹. L'immagine femminile ispirata alla Maddalena rappresenta il rapporto tra l'amore terreno e la redenzione spirituale. La luce è elemento fondamentale nella costruzione visiva¹²², provenendo dall'alto attraversa la cupola e filtra dalle finestre dell'abside simboleggiando la presenza divina.

¹¹⁶ Silvia Cosentino, recensione dell'opera *Tosca* di Giacomo Puccini al Maggio Fiorentino in *Liricamente*

¹¹⁷ L'architettura barocca romana, in particolare nel contesto della Controriforma, è concepita come strumento di persuasione visiva e coinvolgimento emotivo del fedele, capace di tradurre l'autorità della Chiesa in forma spaziale e simbolica. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 33-52.

¹¹⁸ Gabriele Balloi, «*Tosca*» al Comunale, melodramma d'amore in salsa tradizionale in *Comune Cagliari News*

¹¹⁹ Nel barocco romano la cupola assume una funzione centrale non solo strutturale ma simbolica, configurandosi come asse visivo e metafisico che connette lo spazio terreno a quello divino attraverso luce, altezza e continuità prospettica. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *Architettura barocca*, Milano, Electa, 1979, p. 20.

¹²⁰ Francesco Rapaccioni, *TOSCA* in *Teatro.it*

¹²¹ Nel barocco romano pittura e architettura operano in stretta continuità, concorrendo alla costruzione di uno spazio unitario in cui l'immagine dipinta prolunga e amplifica l'architettura reale. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 123-129.

¹²² Nel linguaggio architettonico barocco la luce non ha una funzione puramente illuminotecnica, ma diventa materiale costruttivo dello spazio, capace di orientare lo sguardo e di caricare l'architettura di significati simbolici e spirituali. Cfr. Bruno, Zevi, *op. cit.*, pp. 79-85.

Tosca e Cavaradossi restano in zone d'ombra che riflettono la loro estraneità all'ordine religioso e politico. «Suggestivo il colpo d'occhio cromatico nelle scene d'insieme, come il finale del primo atto, per la cura di ogni particolare, sia nell'arredo che nei costumi»¹²³

Pontiggia e Zito mostrano una profonda consapevolezza del significato teologico e storico della basilica, emblema della Controriforma. Le gerarchie ecclesiastiche fanno parte di un rituale spettacolare che fonde sacro e politico, temi centrali dell'opera. L'architettura barocca si rivela strumento ideale per rappresentare l'autorità della Chiesa capace di controllare non solo lo spazio ma anche le coscienze. La scena del Te Deum sintetizza questa visione. Il canto, accompagnato dal suono delle campane e dall'avanzare del clero, riempie lo spazio in un'esplosione di sacralità che fonde musica, architettura e movimento. In questa cornice si manifesta si nota Tosca divisa tra fede e passione e il ribelle Cavaradossi l'artista la cui vicenda si compie sotto la cupola del potere.

II ATTO



Figura 61 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2019

«nel secondo atto, ammirevole la ricostruzione fedele (ed attentissima ai dettagli con meticolosa precisione) per l'interno di Palazzo Farnese, rivelato in tutta la sua opulenza.»¹²⁴

Nel secondo atto si ricostruisce fedelmente la Sala dei Fasti¹²⁵, dove il linguaggio mitologico celebrava la grandezza della famiglia e il trionfo della virtù. Le figure eroiche e le composizioni trionfali che circondano Scarpia non celebrano più la gloria, ma ne rivelano la corruzione. L'arte sacra e pagana, l'armonia e la proporzione dell'architettura rinascimentale si trasformano nello specchio deformante di una civiltà che occulta il proprio disordine morale dietro la perfezione formale. La luce proviene da una fonte laterale e calda, valorizza la doratura delle colonne e la vividezza degli affreschi, creando un'atmosfera ricca. L'oro e il rosso generano una tensione costante tra sacralità e sensualità¹²⁶. Palazzo Farnese, in questa lettura, non è un semplice

¹²⁴ Attilio Piovano, *Tosca*, a Torino buon successo con la regia di Pontiggia ne *Il Corriere Musicale*

¹²⁵ Il Salone del piano nobile di Palazzo Farnese, oggi ufficio dell'ambasciatore, era in origine la principale sala di rappresentanza della famiglia e si apre sulla loggia michelangiolesca affacciata su piazza Farnese. Il soffitto, probabilmente di Antonio da Sangallo il Giovane, è il più antico del palazzo. La decorazione ad affresco fu commissionata dal cardinale Ranuccio Farnese a Francesco Salviati ed eseguita tra il 1557 e il 1563; alla morte dell'artista fu completata da Taddeo e Federico Zuccari. Il ciclo, di impianto simmetrico, combina architetture in trompe-l'œil e scene storiche per celebrare i fasti e la fedeltà della famiglia Farnese alla Chiesa, con episodi dedicati a Ranuccio il Vecchio e a Paolo III in apoteosi. <https://it.ambafrance.org/Sala-dei-Fasti>

¹²⁶ Nel linguaggio artistico e architettonico tra Rinascimento e Barocco, l'uso dell'oro e dei colori caldi è strettamente legato alla rappresentazione della sacralità e del potere, ma può assumere anche connotazioni ambigue di sensualità e dominio. Cfr. Wittkower, Rudolf, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 120-145.

¹²³ Piero Barbareschi, *Tosca a Firenze in Gothic Network*

sfondo, ma un personaggio del dramma. La sua architettura solenne esprime la potenza di un'autorità che si autocelebra attraverso l'arte, ma ne rivela anche la vacuità. Gli affreschi e le colonne, emblemi della grandezza papale, diventano i segni di una civiltà che si regge sulla forma, non sulla verità. Quando Tosca uccide Scarpia, il gesto rompe simbolicamente l'armonia dello spazio: l'ordine perfetto si incrina, e la bellezza del potere si trasforma in scena di profanazione. Il riferimento a Palazzo Farnese è quindi tanto estetico quanto concettuale. «la sala di Palazzo Farnese, imponente nel perfetto stile neoclassico, con tavoli, sculture e un'elegante chaise longue»¹²⁷ Nella Roma seicentesca esso rappresentava la fusione tra autorità religiosa e politica, tra disciplina morale e splendore artistico.

III ATTO



Figura 62 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2019

«L'allestimento fiorentino non ha destato sorprese, anzi, ha riproposto, sempre fortunati, in questo caso la bellezza e la sontuosità delle scene, la cura nei costumi e la regia sono state quello che ci si aspetta di vedere conoscendo la trama e l'ambientazione»¹²⁸

Nel terzo atto la scenografia è dominata da una grande vetrata che si apre sul cielo notturno di Roma, abbandona la consueta ricostruzione delle mura e delle terrazze del castello per concentrarsi su un'unica immagine di forte potenza visiva: la griglia trasparente che separa i personaggi dall'orizzonte urbano e spirituale della città. «Efficace l'ambientazione del terzo atto con gli spalti di Castel Sant'Angelo immersi in un cielo plumbeo visti oltre la grata di una prigione caratterizzata dall'andirivieni furtivo di funzionari affaccendati fra misteriose scartoffie e valigie. Anche i costumi sono in linea con l'iconografia tradizionale»¹²⁹ Castel Sant'Angelo riflette la prigionia dell'anima e l'impossibilità della redenzione. La grande finestra che occupa il fondale funge da diaframma tra il mondo terreno e quello divino¹³⁰. Dietro le sue linee regolari si intravedono i profili di Roma e, in lontananza la cupola di San Pietro.

¹²⁷ Silvia Cosentino, recensione dell'opera Tosca di Giacomo Puccini al Maggio Fiorentino in Liricamente

¹²⁸ Piero Barbareschi, Tosca a Firenze in Gothic Network

¹²⁹ Francesco Rapaccioni, TOSCA in Teatro.it

¹³⁰ In architettura la finestra e la griglia possono assumere il valore simbolico di soglia e di separazione, rendendo visibile ciò che resta inaccessibile e costruendo una tensione tra interno ed esterno, libertà e costrizione. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 25-45.

Il carcere di Cavaradossi non è soltanto fisico ma anche esistenziale¹³¹, è un luogo in cui si percepisce la libertà senza poterla toccare. Ci sono pochi arredi per evocare la freddezza di una cella e la precarietà dell'attesa. Dalla scena del Te Deum «si ricava una struttura lignea salendo la quale Floria Tosca si getterà da Castel Sant'Angelo, struttura che - «profeticamente» - era apparsa in precedenza come ponteggio di lavoro per il pittore Mario Cavaradossi: così, il luogo delle effusioni amorose tra i due amanti diviene anche l'elemento scenico di fronte e attraverso cui perderanno entrambi la vita (Mario fucilato lì dinanzi, Tosca vi salirà per suicidarsi). Insomma, nulla di più classico del binomio d'amore e morte, l'archetipo inossidabile dell'eros-thanatos»¹³² Le superfici cupe e levigate del pavimento ricordano la pietra del monumento. Il buio della notte è attraversato da un chiarore azzurro che filtra attraverso la vetrata¹³³, preannunciando l'alba che accompagna l'esecuzione e la morte di Cavaradossi. La scena conserva la simmetria e la maestosità del monumento trasformato in un luogo dell'attesa e della rivelazione. La cupola di San Pietro, visibile ma distante, rappresenta la fede negata, la luce divina che resta fuori dallo spazio umano del dolore. Dopo la ricchezza barocca di Sant'Andrea della Valle e la monumentalità rinascimentale di Palazzo Farnese, il terzo atto si riduce a una forma pura, priva di decorazioni¹³⁴, dove la forza del dramma risiede nel rapporto tra luce, spazio e figura.

«Quanto all'impianto scenografico del celebre (e conciso) terz'atto, è stato re-interpretato in maniera personale, quanto meno in parte: dacché in luogo dei tradizionali spalti con tanto di angiolone di Castel Sant'Angelo, campeggia un muro, una sorta di alto parapetto, ma in evidenza si vede lo stemma papale»¹³⁵ in cui il «parapetto (dove campeggia lo stemma papale), è delimitato da una cancellata intervallata da colonne.»¹³⁶

Figura 63 Sezione con disposizione oggetti di scena e luci, archivio Teatro Regio, Torino, p.129.

Figura 64 Schema planimetrico dispositivo degli oggetti di scena del III atto, archivio Teatro Regio, Torino, p.130-131.

¹³¹ Lo spazio della prigione, in ambito architettonico e scenico, può essere interpretato come metafora della condizione esistenziale dell'individuo, in cui la limitazione fisica diventa espressione di una più ampia condizione di oppressione morale e simbolica. Cfr. Michel, Foucault, *op. cit.*, pp. 29-35.

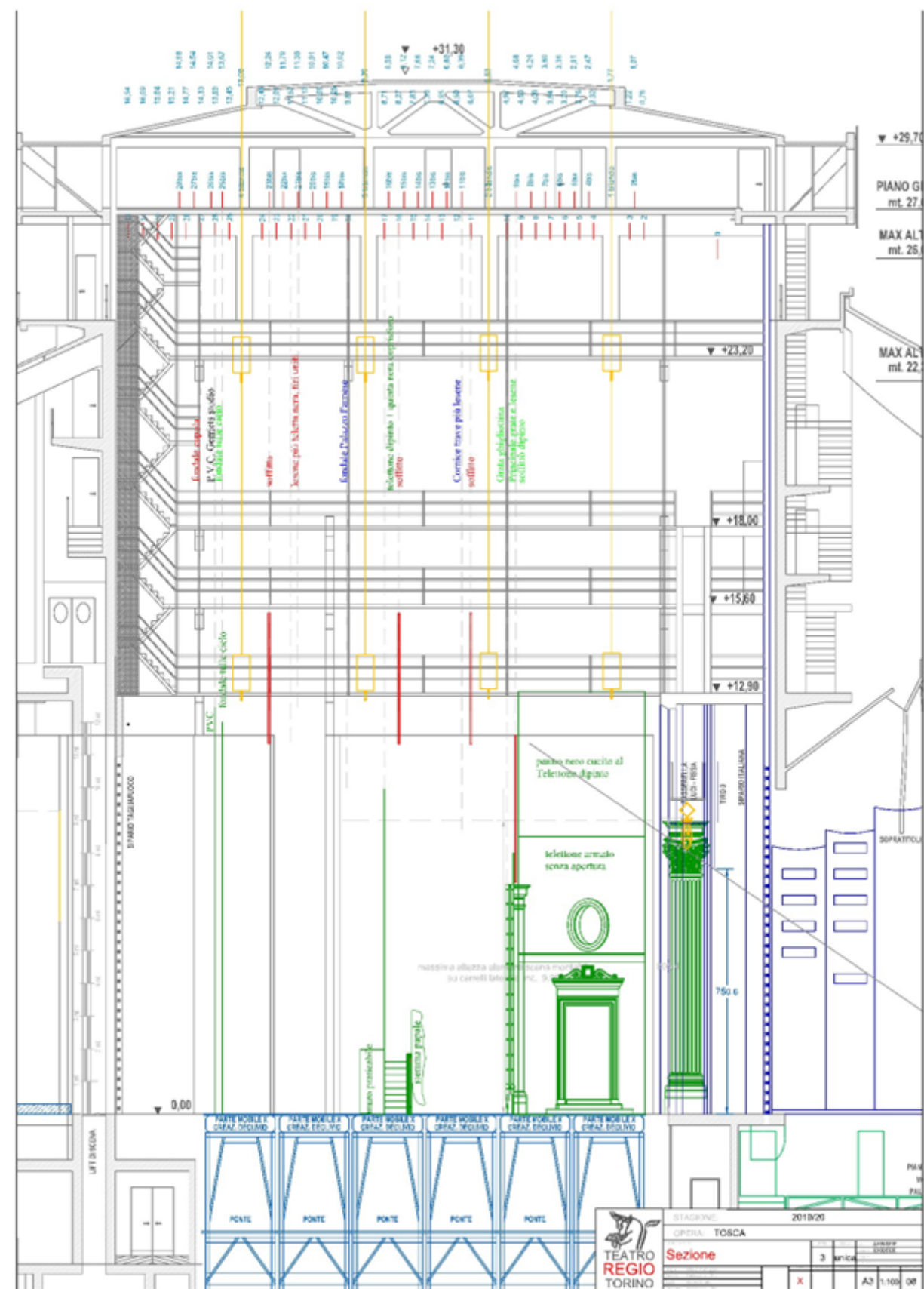
¹³² Gabriele Balloi, «Tosca» al Comunale, melodramma d'amore in salsa tradizionale in Comune Cagliari News

¹³³ In architettura la luce può assumere una funzione rivelatrice piuttosto che consolatoria, mettendo in evidenza la verità dello spazio e della condizione umana senza offrire una reale possibilità di redenzione. Cfr. Peter, Zumthor, *op. cit.*, pp. 60-62.

¹³⁴ La riduzione formale dell'architettura, attraverso l'eliminazione dell'ornamento, concentra il significato dello spazio sulle relazioni essenziali tra luce, materia e corpo, accentuandone la dimensione simbolica e percettiva. Cfr. Bruno, Zevi, *op. cit.*, pp. 101-108.

¹³⁵ Attilio Piovano, Tosca, a Torino buon successo con la regia di Pontiggia ne Il Corriere Musicale

¹³⁶ Silvia Cosentino, recensione dell'opera Tosca di Giacomo Puccini al Maggio Fiorentino in Liricamente



9. Davide Livermore e Giò Forma

Stagione d'opera e balletto 2019-2020, Teatro alla Scala, Milano



The image is a program for the opera *Tosca* at the Teatro alla Scala. It features a decorative border with a red cross emblem at the top. The text is in Italian and provides details about the production, including the date, time, and cast members.

TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

Rappresentazione N. 32

STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2019/2020
(431ª dalla fondazione del Teatro)

Turno E

MERCOLEDÌ 8 GENNAIO 2020 – ORE 20
NONA RAPPRESENTAZIONE

TOSCA
Melodramma in tre atti – Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa

Musica di
GIACOMO PUCCINI
(Nuova edizione critica a cura di Roger Parker, versione Roma 1900; Editore Casa Ricordi, Milano)

Floria Tosca SAIOA HERNÁNDEZ
Mario Cavaradossi FRANCESCO MELI
Il barone Scarpia LUCA SALSI
Il sagrestano ALFONSO ANTONIOZZI
Cesare Angelotti CARLO CIGNI
Spoletta CARLO BOSI
Sciarrone GIULIO MASTROTOTARO
Un carceriere ERNESTO PANARIELLO
Un pastore GIANLUIGI SARTORI

Con la partecipazione del Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala
Nuova produzione Teatro alla Scala
CORO E ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore
RICCARDO CHAILLY
Maestro del coro
BRUNO CASONI
Regia
DAVIDE LIVERMORE

Scene
GIÒ FORMA
Costumi
GIANLUCA FALASCHI
Luci
ANTONIO CASTRO
Video
D-WOK

*Si ringrazia Milano per la Scala
e la Signora Aline Foriel-Destezet*

PREZZI
Platea: € 210,00 – Palchi: € 210,00 - € 170,00 - € 110,00 - € 68,00 - € 53,00 – Gallerie: € 85,00 - € 66,00 - € 42,00 - € 24,00 - € 13,00
Sui prezzi dei biglietti dei posti prenotati o acquistati online e presso i rivenditori autorizzati si applica la maggiorazione del 20% come servizio di prenotazione.
Sui prezzi dei biglietti acquistati direttamente agli sportelli della Biglietteria Centrale fino al giorno precedente la recita si applica la maggiorazione del 10% come servizio di prevendita.
A termine di legge è vietato, durante lo spettacolo, effluire, anche parzialmente, copiare, fotografare, scattare fotografie in sala o nei ridotti. Il Teatro apre 45 minuti prima dell'inizio dello spettacolo.
Informazioni: Tel. 02 72003744 - Il Teatro alla Scala su Internet: www.teatroallascala.org

Impaginazione e stampa PINELLI PRINTING srl

I ATTO



Figura 65 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2019

«Corredate da proiezioni e illuminate dalle luci perfette di Antonio Castro, queste scene hanno “contenuto” uno spettacolo che sotto il profilo della regia era raffinatissimo e curatissimo»¹³⁷ Nel primo atto della *Tosca* diretta da Davide Livermore¹³⁸ (1966) con le scene del collettivo Giò Forma¹³⁹, la

¹³⁷ William Fratti, *TOSCA alla prima della Scala 2019*, in *OperaeOpera*, theatre and other arts

¹³⁸ Davide Livermore (Torino, 1966) è regista, attore e artista poliedrico, formatosi nel canto al Conservatorio di Cuneo e allievo di Carlo Majer. Convinto sostenitore del teatro pubblico e della funzione sociale della cultura, ha ricoperto numerosi ruoli nel teatro e nell'opera, collaborando con alcuni dei maggiori interpreti e direttori della scena internazionale. Dal 2002 è stato direttore artistico del Teatro Baretto di Torino e dal 2020 è direttore del Teatro Nazionale di Genova. Unico regista ad aver inaugurato per tre stagioni consecutive il Teatro alla Scala, ha ottenuto ampio riconoscimento critico e istituzionale, tra cui il Premio Campoamor (2015), il Premio della critica francese (2018) e l'onorificenza di Ufficiale dell'Ordine della Stella d'Italia (2016). Il Messaggero, «Davide Livermore chi è, età, origini, carriera e premi: il regista di teatro ospite stasera a Splendida Cornice», 6 aprile 2023.

¹³⁹ Nel 1998 Cristiana Picco insieme a Florian Boje e Claudio Santucci fonda lo studio Giò Forma. Il loro lavoro è molto variegato e spazia dalla progettazione di palchi per concerti rock, scenografie per la lirica, alberghi di lusso, musei, eventi, installazioni urbane, passerelle di moda, pubblicità e l'immagine integrata di molti marchi. Utilizzano sempre la tecnologia più avanzata del momento grazie a programmi di grafica 3D, previsualizzazione in Realtà Virtuale e stampanti laser creando progetti di dimensioni molto diverse, come la città-palco del tour di Vasco Rossi con una parete cinetica di LED in movimento di oltre 1.000 mq o il maestoso Maraya Concert Hall, un imponente cubo di specchi, che celebra il ruolo del paesaggio e si adatta perfettamente all'ambiente circostante riflettendo il deserto saudita. Questa scelta materica ha permesso di creare un'installazione permanente e riflette la bellezza del paesaggio di Al-Ula, la geometria è creata attraverso un processo di sottrazione, ispirato ai Nabatei che utilizzavano la roccia per definire l'aspetto delle loro architetture. Uno dei progetti più importanti dello studio è la progettazione dell'Albero della Vita all'Expo 2015 di Milano, ideato dal direttore artistico dell'Expo, Marco Balich, e si ispira all'*omphalos* che Michelangelo usa per Piazza del Campidoglio, unito alla sequenza di Fibonacci. La realizzazione è particolarmente complessa e richiede l'uso di tecnologie come il controllo numerico per la curvatura delle verghe di legno e

composizione scenica si presenta come un quadro barocco, in cui la verticalità delle colonne e la simmetria dello spazio richiamano la basilica reale. «Straordinaria la macchina scenica, dall'inizio alla fine, con effetti girevoli, per cui non erano i protagonisti a muoversi in Sant'Andrea della Valle, per esempio, al primo atto, ma era la chiesa, ricostruita abbastanza fedelmente, che, girando e scorrendo, si muoveva e li collocava in posti diversi»¹⁴⁰ La grande croce dorata che sovrasta l'altare si trasforma in un segno di dominio, un sole teologico che diffonde luce e autorità la luce proviene dall'alto e crea fasci luminosi sull'altare e sui cardinali in rosso. Le figure dei prelati, disposte in ordine gerarchico intorno al trono sacro, formano una processione immobile. La chiesa diventa il simbolo di un mondo dove la fede è subordinata alla forza e l'arte è strumento. Le proporzioni monumentali, i materiali che evocano marmo e bronzo, la profondità prospettica e la luce dorata trasformano lo spazio in una cattedrale teatrale. Tosca e Cavaradossi appaiono fragili, sopraffatti da un universo che li ingloba. «Poi non mi hanno fatto mettere neanche il fondale: a quel punto ho utilizzato il palazzo che accompagnasse la scena, e con il light designer l'ho fatto illuminare un po' come avevo iniziato le quinte, in modo che mi aiutasse a costruire l'ambiente chiesa, cioè l'ambiente chiuso. Sono andata in Sant'Andrea della Valle e l'ho fotografata in prospettiva: tutto l'altro lavoro è trovare le immagini. In realtà avevo un mese di tempo: tutto il lavoro era praticamente impossibile. Allora ho deciso di andare, farmi tutte le foto, correggerle in Photoshop, mandarle in stampa e poi ridipingerle»¹⁴¹ La scenografia, precisa e imponente, non è sfondo ma soggetto drammatico, un organismo che giudica e assorbe i protagonisti nel suo rituale dorato. Nonostante i disegni delle scene dello studio Giò Forma tendano ad essere classici si tenta di unire la tecnologia degli ultimi tempi¹⁴²: «La moderna macchina teatrale scaligera è sfruttata totalmente e permette cambi scena velocissimi: tra sollevamenti, discese e rotazioni, in un attimo si viene catapultati dalla navata di Sant'Andrea della Valle all'ingresso della cappella degli Attavanti. A dare un tocco fantasy ci pensano i video di D-wok: nel primo atto l'ampio quadro della Maddalena, opera di Cavaradossi, da uno stato di iniziale dissolvenza si materializza¹⁴³, prende forma man mano che viene calato dall'alto e si colora sotto i colpi di pennello del pittore»¹⁴⁴

la stampa 3D. Cfr. Anna Maria, Monteverdi, op. cit.

¹⁴⁰ Natalia Di Bartolo, *TOSCA alla prima della Scala 2019*, in *OperaeOpera*, theatre and other arts

¹⁴¹ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice

¹⁴² L'integrazione di dispositivi digitali e proiezioni nella scena contemporanea produce uno spazio ibrido, in cui architettura, immagine e luce concorrono alla costruzione del senso. Cfr. Vincenzo, Sansone, *Scenografia digitale e interattività. Il video projection mapping nuova macchina teatrale della visione*, Roma, Carocci, 2018, pp. 80-120.

¹⁴³ Il passaggio dell'immagine pittorica da elemento bidimensionale a spazio performativo costituisce una delle strategie della scena contemporanea per rendere visibile il processo creativo e la trasformazione dello spazio Cfr. Lorenzo, Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Milano, Ubilibri, 2003, pp. 13-47.

¹⁴⁴ Danilo Boaretto, GIACOMO PUCCINI, Milano - Teatro alla Scala: Tosca, in *operaclick*, quotidiano di informazione operistica e musicale

II ATTO



Figura 66 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2019

Nel secondo atto la scenografia trasfigura Palazzo Farnese in uno spazio mentale¹⁴⁵ in cui la bellezza si converte in oppressione e l'armonia in strumento di dominio. L'ambiente, concepito come un teatro nel teatro¹⁴⁶ riflette la logica perversa del potere, che osserva, controlla e punisce all'interno di un sistema estetico apparentemente perfetto. La scena è articolata su due livelli: nella parte superiore si colloca un fregio vivente composto da figure storiche e religiose che assistono all'azione come giudici silenziosi. Nella parte inferiore si apre il salone di Scarpia, dominato da architetture marmoree, tendaggi e statue che rimandano alla grandiosità classica del palazzo romano. Questa struttura verticale riflette la gerarchia del potere¹⁴⁷: in alto l'autorità immobile e astratta, in basso la vita concreta e dolorosa dei personaggi. Il piano superiore richiama la Galleria Farnese affrescata da Annibale Carracci anche

¹⁴⁵ La trasformazione dello spazio architettonico in spazio mentale e simbolico è una strategia frequente nella scenografia contemporanea, dove l'architettura non rappresenta un luogo reale ma una condizione psicologica e politica. Cfr. Peter, Brook, *Lo spazio vuoto*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 13–50.

¹⁴⁶ Il dispositivo del teatro nel teatro consente di rendere visibile il meccanismo del controllo e della sorveglianza, trasformando lo spazio scenico in una macchina che osserva e giudica l'azione. Cfr. Marvin, Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Taylor & Francis Ltd, 2017.

¹⁴⁷ La verticalità architettonica è tradizionalmente associata alla rappresentazione simbolica della gerarchia e dell'autorità, tanto nell'architettura monumentale quanto nella scena teatrale. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio, luogo*, Milano, Electa, 1980, pp. 60–90.

se «si animano ricordando quelli incantati di Hogwarts nella saga di Harry Potter. Durante la scena della tortura tutto il piano su cui si sta vivendo il duetto fra Tosca e Scarpia viene sollevato, portando in evidenza la cantina sottostante in cui gli aguzzini si accaniscono violentemente su Cavaradossi.»¹⁴⁸. L'insieme richiama la Sala dei Fasti di Palazzo Farnese. L'antico trionfo dell'amore e della bellezza si trasforma in celebrazione del dominio, e le divinità mitologiche diventano simboli della freddezza della legge e dell'indifferenza morale. Nella parte inferiore la scena si concentra sulla realtà terrena. Il salone, illuminato da luci radenti si presenta come una gabbia. L'arte, che un tempo celebrava l'intelletto umano, si fa strumento di coercizione¹⁴⁹. Quando Tosca, dopo aver ucciso Scarpia, resta sola nella stanza, il suo corpo al centro del salone rompe la simmetria e introduce il disordine nel mondo perfetto del potere. Il sangue sul pavimento, unico elemento di colore, segna l'irruzione della realtà nella costruzione estetica della tirannide. Tosca rappresenta l'unico elemento vitale, una presenza fragile che si oppone alla staticità dell'architettura e alla rigidità morale del potere.

Anche in questa rappresentazione, come in quella di Paul Brown, è presente la stanza delle torture ma, a differenza di Brown che la posiziona fuoriscena, «Per la prima volta, poi, grazie all'innalzamento di parte della scena, appare la camera di tortura dove Cavaradossi viene "interrogato"»¹⁵⁰

¹⁴⁸ Puccini – Tosca – Teatro alla Scala, in *Classic Voice*, più voce alla grande musica

¹⁴⁹ La rilettura critica dell'arte monumentale come dispositivo di potere è centrale nella storiografia contemporanea, che individua nella bellezza classica una forma di legittimazione dell'autorità. Cfr. Theodor Wiesengrund, Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 200–230.

¹⁵⁰ Alessandro Cammarano, Milano: Tosca "vola" alla Scala, in *Le Salon Musical*

III ATTO



Figura 67 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2019

Nel terzo atto la scenografia è dominata da una gigantesca ala di pietra sospesa al centro della scena, l'angelo non è raffigurato nella sua interezza, ma ridotto a un frammento¹⁵¹, un'ala spezzata e oscura, che emerge dalle tenebre come un residuo di grandezza divina e al tempo stesso come segno di caduta. «Il terzo atto vede l'ala dell'Angelo di Castel Sant'Angelo a ricordare dove siamo e su questa si proietta la Mole Adriana di una stampa settecentesca, il tutto in un'atmosfera di ferrigna claustrofobia.»¹⁵²

Il riferimento al monumento romano è immediato, ma filtrato attraverso una visione espressionista. Le mura e le terrazze scompaiono, sostituite da uno spazio astratto e sospeso, la pietra scolpita in forma di piume evoca la potenza del divino. L'elemento scultoreo non è decorazione ma soggetto drammaturgico¹⁵³, simbolo della presenza muta del divino che osserva senza intervenire. La materia scenica evoca la funzione originaria del monumento, mausoleo e prigionia insieme, ma ne oltrepassa la realtà architettonica, la geometria si deforma e la forma si piega sotto il peso della tragedia. Le balaustre laterali creano un effetto di isolamento mentre le ombre dell'ala con bagliori argentei suggeriscono l'alba tramite una luce fredda e lunare che

¹⁵¹ Il frammento e la rovina, nella cultura visiva moderna e contemporanea, assumono valore simbolico di perdita, memoria e crisi del senso, sostituendo l'unità classica con un'immagine di incompiutezza e caduta. Cfr. Vidler, Anthony, *op. cit.*, pp. 69–84.

¹⁵² Alessandro Cammarano, Milano: Tosca "vola" alla Scala, in *Le Salon Musical*

¹⁵³ Nella scena contemporanea l'elemento architettonico e scultoreo può assumere una funzione attiva, diventando soggetto drammaturgico e non semplice contesto visivo. Cfr. Marco, De Marinis, *Il teatro dell'epoca della complessità*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 250–280.

riflette la perdita di ogni certezza¹⁵⁴. Tosca, nel suo atto estremo, non fugge, ma si eleva verso la dimensione che l'ha sempre sovrastata, scomparendo nell'ombra dell'angelo. «quando si getta da Castel Sant'Angelo, quella sua stessa anima che le era apparsa assassina e vendicatrice ora si rivede flutturare nel vuoto, l'istante sospeso della fine, della liberazione; se sia precipizio o ascensione non è dato saperlo»¹⁵⁵

L'assenza della città di Roma e del Tevere accentua l'astrazione e universalizza la vicenda, non si tratta più di una storia ambientata in un luogo preciso, ma di una parabola sull'uomo¹⁵⁶ di fronte al mistero. «Un'enorme ala piumata, ricollegabile a quelle dell'angelo che sovrasta il Castello, nel terzo atto nasconde le prigionie in cui Mario è detenuto e al tempo stesso funge, una volta fatta ruotare, da camminamento di ronda. Da lì Tosca si getterà, rimanendo però sul finale quasi sospesa nell'aria, bloccata in un istante aspatial e atemporale, vista mentre precipita nel vuoto illuminata da fasci di luce bianca. »¹⁵⁷

¹⁵⁴ L'uso della luce fredda e astratta nella scenografia contemporanea contribuisce a sospendere lo spazio in una dimensione metafisica, sottraendolo alla narrazione realistica e caricandolo di significato simbolico. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, *Teatro postdrammatico*, Milano, Cue Press, 2017, pp. 80–140.

¹⁵⁵ Simone Manfredini, Milano: una Tosca sontuosa e moderna inaugura la stagione del teatro alla Scala, Imponente l'allestimento firmato da Davide Livermore, raffinatissima la concertazione di Riccardo Chailly, in *operateatro*

¹⁵⁶ L'astrazione dello spazio scenico consente di superare la dimensione storica e geografica dell'azione, trasformando il dramma in una parabola universale sulla condizione umana. Cfr. Brook, Peter, *op. cit.*, pp. 53–62.

¹⁵⁷ Simone Manfredini, Milano: una Tosca sontuosa e moderna inaugura la stagione del teatro alla Scala, Imponente l'allestimento firmato da Davide Livermore, raffinatissima la concertazione di Riccardo Chailly, in *operateatro*

10. Vittorio Borrelli e Claudia Boasso

Stagione d'opera e balletto 2021-2022, Teatro Regio, Torino

toSca

Melodramma in tre atti
Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal dramma *La Tosca* di Victorien Sardou

Musica di Giacomo Puccini

Personaggi Interpreti

Floria Tosca, celebre cantante	<i>soprano</i>	Maria Agresta
Mario Cavaradossi, pittore	<i>tenore</i>	Giorgio Berrugi
Il barone Vitellio Scarpia, capo della polizia	<i>baritono</i>	Elchin Azizov
Il sagrestano	<i>baritono</i>	Donato Di Gioia
Spoletta, agente di polizia	<i>tenore</i>	Enzo Peroni
Cesare Angelotti, console della Repubblica Romana	<i>basso</i>	Enrico Di Geronimo
Sciarrone, gendarme	<i>baritono</i>	Lorenzo Battagion
Un carceriere	<i>baritono</i>	Riccardo Mattiotta
Un pastorello	<i>voce bianca</i>	Viola Contartese

Direttore d'orchestra **Stefano Ranzani**

Regia **Vittorio Borrelli**

Scene **Claudia Boasso**

Costumi a cura di **Laura Viglione**

Luci **Christian Zucaro**

Direttore dell'allestimento **Antonio Stallone**

Maestro del coro di voci bianche **Claudio Fenoglio**

Maestro del coro **Andrea Secchi**

Orchestra, Coro e Coro di voci bianche Teatro Regio Torino

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino



I ATTO



Figura 68 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2020

«Le scene disegnate da Claudia Boasso, duttili e snelle, pensate per un palcoscenico "estivo"»¹⁵⁸ Nella messa in scena della *Tosca* diretta da Vittorio Borrelli¹⁵⁹ (1959) con le scene di Claudia Boasso¹⁶⁰(1961), la rappresentazione richiesta, causa emergenza COVID19, è un allestimento all'aperto¹⁶¹. Pur adattata a uno spazio en plein air, la scenografia conserva la forza teologica e visiva che caratterizza l'ambiente sacro del primo atto di Puccini. «prospettive

¹⁵⁸ Torino, il Regio Opera Festival presenta *Tosca* con Agresta e Berrugi. Sul podio Ranzani in Connessi all'Opera

¹⁵⁹ regista e direttore di scena, formatosi al Teatro Regio di Torino, dove ha iniziato giovanissimo come figurante e tecnico di scena. Dal 1991 è direttore di scena e assistente alla regia al Regio, collaborando con numerosi registi di primo piano, tra cui Luca Ronconi, Jonathan Miller, Pier Luigi Pizzi, Ermanno Olmi, Ettore Scola, Robert Carsen e Hugo de Ana. Dal 1994 ha intrapreso un'attività registica autonoma, firmando importanti produzioni liriche (*L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Hänsel und Gretel*, *Evgenij Onegin*, *Manon Lescaut*), oltre a prime esecuzioni e riprese di allestimenti storici. Ha diretto produzioni in ambito internazionale, tra cui il Savonlinna Opera Festival e tournée a Hong Kong, collaborando stabilmente con la scenografa Claudia Boasso. <https://www.teatroregio.torino.it/vittorio-borrelli>

¹⁶⁰ scenografa teatrale, diplomata al Primo Liceo Artistico di Torino e laureata con lode in Scenografia teatrale all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, con tesi seguita da Gian Renzo Morteo. Dal 1986 è attiva al Teatro Regio di Torino, dove ha ricoperto i ruoli di secondo e primo scenografo fino a diventare Responsabile del Settore Realizzazione Allestimenti Scenici (2003), Direttore degli Allestimenti (2020) e Direttore dei Laboratori Artistici (2021). Ha firmato numerose scenografie liriche per il Regio (*Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Carmen*), collaborando con importanti registi, e ha operato anche nel campo espositivo, cinematografico e televisivo. Svolge attività didattica in ambito universitario e accademico. https://www.teatroregio.torino.it/sites/default/files/uploads/inlinefiles/Claudia%20Boasso%20cv_0.pdf

¹⁶¹ L'allestimento operistico in spazi en plein air impone una ridefinizione della scenografia, che deve sostituire la chiusura architettonica con dispositivi simbolici e percettivi capaci di ricreare un ambiente drammatico coerente. Cfr. Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 254-256.

scomposte della chiesa di Sant'Andrea della Valle»¹⁶² Boasso costruisce un'architettura illusoria composta da grandi pannelli¹⁶³ che riproducono porzioni della cupola e delle volte affrescate di Sant'Andrea, utilizzando le fotografie della chiesa realizzate da lei stessa.

«La chiesa di Sant'Andrea della Valle diventa così il palcoscenico di una rappresentazione sacra, con il Coro che nel *Te Deum* diventa esso stesso icona di Santi e Martiri»¹⁶⁴

«Per esempio, nella scena del *Te Deum*, man mano che andavamo avanti con la costruzione e l'imbastitura dello spettacolo, ha fatto mettere tutti i vari prelati in posizioni simili alle statue del Bernini in Piazza San Pietro. Non so se il pubblico l'abbia collegato, ma io ho dovuto fare una ricerca: ho preso tutte le statue e gli oggetti che hanno (la chiave, il rotolo, la pergamena) e ne abbiamo scelte una buona parte. Sul finale, molti dei prelati nella parte del *Te Deum* e alcuni artisti del coro erano posti in circonfrenza, esattamente in quelle pose: è una licenza drammaturgica presa dal regista.»¹⁶⁵ Il richiamo alla basilica romana si riconosce nei motivi architettonici selezionati: le curvature prospettiche della cupola di Lanfranco e gli elementi di Carlo Maderno sono reinterpretati secondo una scala monumentale e contemporanea. Le superfici dipinte, più luminose che materiche, cambiano colore con le variazioni della luce naturale e artificiale. In questa visione, Sant'Andrea della Valle non è semplicemente uno spazio ecclesiastico¹⁶⁶, ma una metafora della Roma teocratica e barocca, dove religione e potere politico si intrecciano. «il primo atto si svolge a Sant'Andrea della Valle. Non c'è la cripta; abbiamo dovuto sintetizzare ponendo un quadro e simulando che la cripta fosse dietro, perché non potevamo aggiungere troppi oggetti scenici.»¹⁶⁷

Borrelli accentua questo dualismo con una regia che evidenzia la tensione tra libertà individuale e autorità istituzionale. Cavaradossi, artista libero e ribelle, si muove in un ambiente dominato da un ordine architettonico solenne ma opprimente, mentre *Tosca*, devota e passionale, incarna la contraddizione tra purezza religiosa e sentimento terreno. La regia trasforma l'incompletezza apparente della struttura in un linguaggio poetico¹⁶⁸ coerente con la tensione pucciniana tra passione e destino. La dialettica tra monumentalità e precarietà, tra sacralità e teatralità, rende l'allestimento non solo un

¹⁶² Lodovico Buscatti, Torino - Cortile dell'Arsenale: *Tosca* in operaclick

¹⁶³ L'uso di superfici dipinte e pannelli prospettici come sostituti dell'architettura reale appartiene alla tradizione dell'illusione scenica, in cui lo spazio è costruito per frammenti visivi più che per masse materiali. Cfr. a cura di Maria Ida, Biggi, *Illusione scenica e pratica teatrale*, Le Lettere, 2016, pp. 45-48.

¹⁶⁴ Torino, il Regio Opera Festival presenta *Tosca* con Agresta e Berrugi. Sul podio Ranzani in Connessi all'Opera

¹⁶⁵ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice

¹⁶⁶ Lo spazio sacro, nel teatro musicale, può essere reinterpretato come dispositivo teatrale in cui ritualità religiosa e rappresentazione scenica si sovrappongono. Cfr. Marco, De Marinis, *op. cit.*, pp. 90-110.

¹⁶⁷ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice

¹⁶⁸ La frammentarietà e l'incompletezza scenica, lungi dall'essere limiti, possono diventare risorse espressive capaci di intensificare il significato simbolico dell'azione teatrale. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, *op. cit.*, pp. 80-140.

omaggio all'architettura barocca, ma una riflessione sulla natura del teatro d'opera come spazio di illusione e verità. La Sant'Andrea della Valle di Borrelli e Boasso si configura come una cattedrale di luce e memoria, in cui l'arte scenica sostituisce la pietra e l'affresco, mantenendone intatta la spiritualità. La chiesa, smontata e ricomposta sul palcoscenico contemporaneo, rinnova la sua funzione di luogo del sacro e diventa specchio del dramma umano e del mistero del potere.

II ATTO



Figura 69 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2020

«due ampi particolari degli affreschi della galleria di Palazzo Farnese di Annibale Carracci»¹⁶⁹

Nel secondo atto un grande fondale riproduce frammenti di affreschi di Palazzo Farnese ampliati in scala per dominare la scena. «Per il secondo atto c'è il cambio di scena. Palazzo Farnese ho deciso di rappresentarlo con un elemento pittorico dipinto che rafforzasse maggiormente la figura di Scarpia. Per essere una buona Tosca deve avere un cattivo Scarpia, e quindi questo quadro, con concetti di potere, insieme alla sintesi del tavolo dove lei viene invitata a cena dal famigerato Scarpia, rafforzava l'idea. »¹⁷⁰

Boasso traduce la sontuosità del vero Palazzo Farnese, con le sue decorazioni dei Carracci e la sua imponenza architettonica, in un dispositivo scenico essenziale ma concettualmente denso. L'interno del palazzo non è ricostruito, ma evocato attraverso l'immagine di un affresco che domina lo spazio come specchio della psiche dei personaggi. L'iconografia sacra e quella erotica convivono, rivelando la natura paradossale del personaggio: un uomo che adora l'arte e la religione, ma ne distorce i significati per giustificare dominio

¹⁶⁹ Lodovico Buscatti, Torino - Cortile dell'Arsenale: Tosca in operaclick

¹⁷⁰ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice

e piacere. L'ambiente, pur stilizzato, conserva l'impianto monumentale tipico delle sale farnesiane. Lo spazio ampio, il tavolo centrale e le figure disposte ai margini creano una composizione gerarchica che rispecchia la struttura del potere¹⁷¹. Le tonalità dorate e violacee che avvolgono il fondale non hanno solo funzione estetica, ma esprimono la lussuria e l'artificio di un potere che usa la bellezza come maschera della violenza, «la stanza di Palazzo Farnese si trasfigura in una sorta di macelleria umana, per il godimento di uno Scarpia sempre in equilibrio tra lussuria e violenza.»¹⁷²

L'atmosfera, sospesa tra il sacro e l'infernale, riflette la tensione drammatica che percorre l'intero atto: l'amore ridotto a strumento di coercizione, la fede piegata alla menzogna, l'arte profanata dal desiderio. Boasso non mira alla ricostruzione architettonica, ma alla sua essenza simbolica: l'arte come strumento di controllo e specchio della decadenza morale. In questo contesto, Tosca appare come forza destabilizzante. Borrelli e Boasso costruiscono così un Palazzo Farnese insieme reale e metafisico. «Scene semplici ed essenziali, ma fortemente suggestive, quelle predisposte dall'esperta Claudia Boasso volte a restituire – con la riproduzione di alcuni dettagli architettonici della Chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma, di frammenti degli affreschi di Palazzo Farnese e dell'immane angiolone sugli spalti di Castel Sant'Angelo – gli elementi irrinunciabili per 'ambientare' correttamente *Tosca*.»¹⁷³

¹⁷¹ La disposizione gerarchica degli elementi nello spazio architettonico e scenico riflette modelli di controllo e subordinazione propri dell'architettura del potere. Cfr. Michel, Foucault, *op. cit.*, pp. 141-149.

¹⁷² Torino, il Regio Opera Festival presenta *Tosca* con Agresta e Berrugi. Sul podio Ranzani in Connessi all'Opera

¹⁷³ Attilio Piovano, *Tosca en plein air a Torino in ilcorrieremusicale*

III ATTO

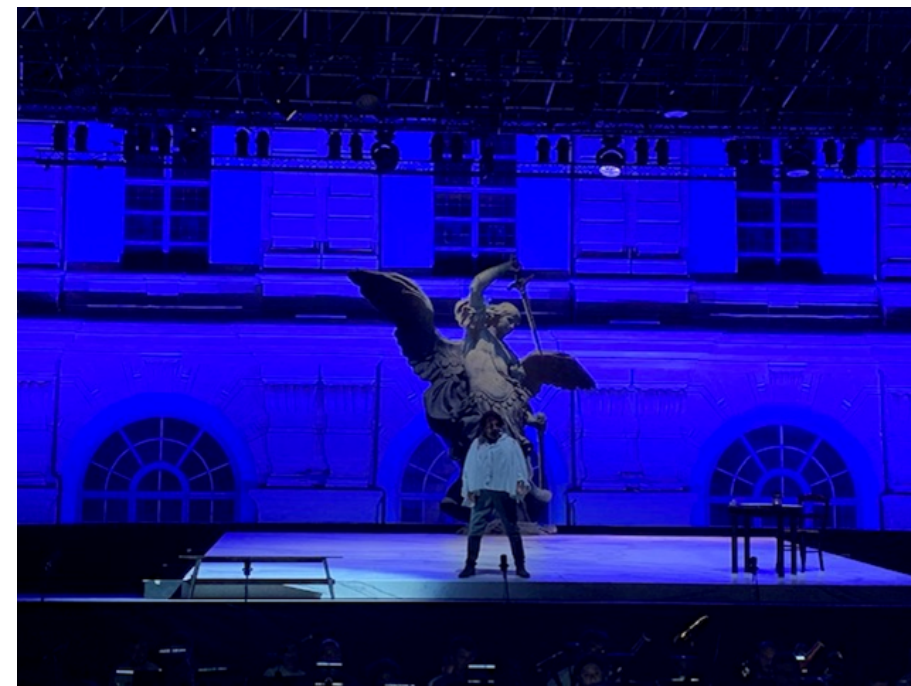


Figura 70 III atto, Castel Sant'Angelo, foto di scena, archivio Teatro Regio, Torino, 2020

«Castel Sant'Angelo, dove lo stemma papale fa da sfondo – letterale e simbolico – alla morte di Tosca.»¹⁷⁴ Nel terzo atto trasforma il castello da ambientazione realistica a idea spirituale: l'angelo, simbolo della giustizia divina, diventa testimone silenzioso del dramma umano che si consuma ai suoi piedi. «Infine dall'inconfondibile "Angelo di Castello", opera bronzea di Peter Anton von Verschaffel, che sovrasta la sommità di Castel Sant'Angelo.»¹⁷⁵ L'intera scena è avvolta da una luce blu profonda, che sospende il tempo e lo spazio in una dimensione visionaria che evoca la freddezza della morte e al tempo stesso la serenità del trapasso¹⁷⁶. L'architettura reale del castello, con le sue mura e le sue terrazze è assente, ciò che resta è la sua funzione simbolica di ponte tra i mondi. «Castel Sant'Angelo, con l'angelo che domina la scena»¹⁷⁷ Sullo sfondo, la proiezione della facciata retrostante, illuminata in modo irreali, suggerisce la lontananza della Roma storica, che appare

¹⁷⁴ Torino, il Regio Opera Festival presenta *Tosca* con Agresta e Berrugi. Sul podio Ranzani in Connessi all'Opera

¹⁷⁵ Lodovico Buscatti, Torino - Cortile dell'Arsenale: *Tosca* in operaclick

¹⁷⁶ L'uso della luce fredda e monocromatica in scena contribuisce alla sospensione temporale e alla trasformazione dello spazio reale in luogo simbolico e mentale, spesso associato a dimensioni di morte, sogno o trascendenza. Cfr. Emma, Chapman; Rob, Halliday, *Theatre Lighting Design*, London, Methuen Drama, 2014, pp. 82-85, 110-112.

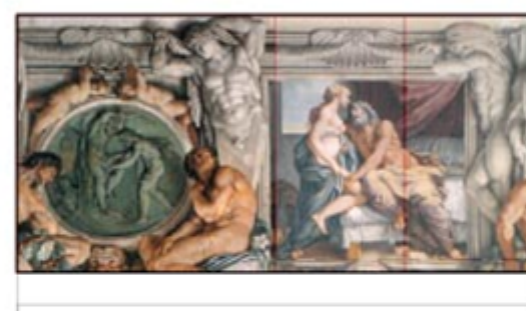
¹⁷⁷ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice

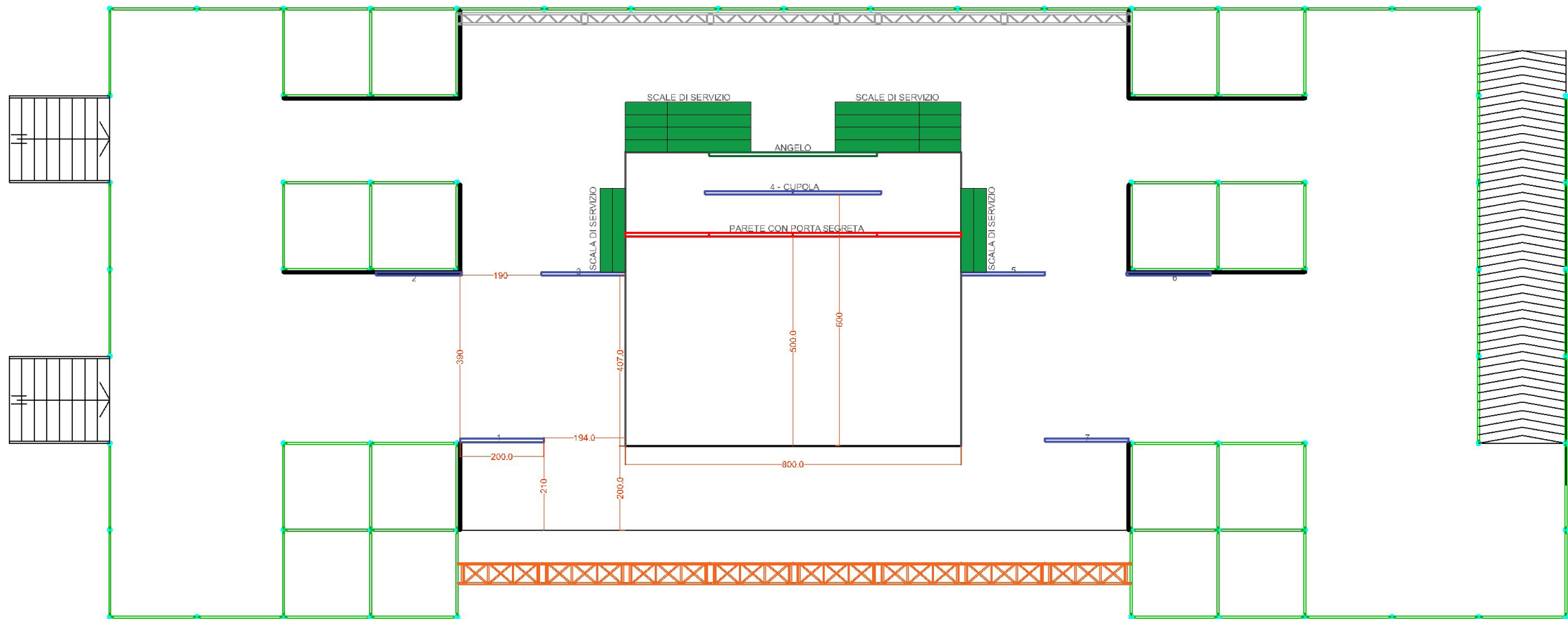
come un'eco del passato. La verticalità dell'angelo rappresenta la tensione verso la trascendenza, mentre l'orizzontalità del palco, sospesa nel vuoto, rimanda alla condizione terrena. Il gesto finale di Tosca, che si getta nel vuoto, diventa così un atto di elevazione spirituale: la morte come passaggio e liberazione. *«Un altro problema era dove si sarebbe buttata Tosca. Essendo all'esterno non potevo realizzare grandi dimensioni, come ho detto prima. Dovevo arrivare a un piano inclinato di almeno ottanta o novanta centimetri per rendere verosimile il gesto del buttarsi.*

Sotto c'erano ovviamente un materasso e i macchinisti che coglievano la cantante, vicino all'angelo di Castel Sant'Angelo. »¹⁷⁸



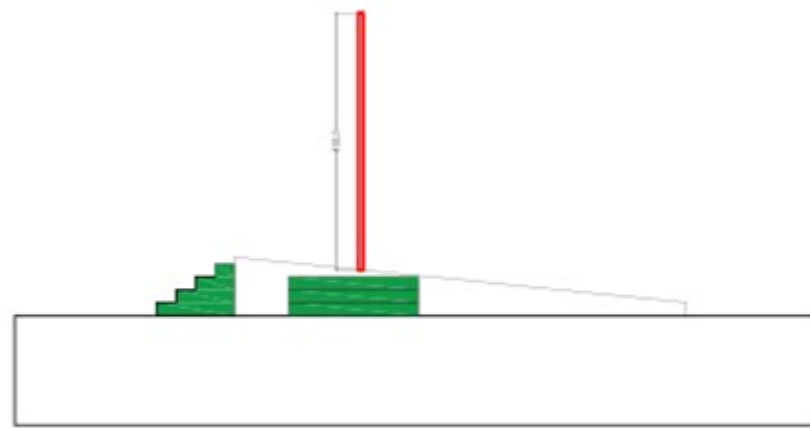
¹⁷⁸ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice



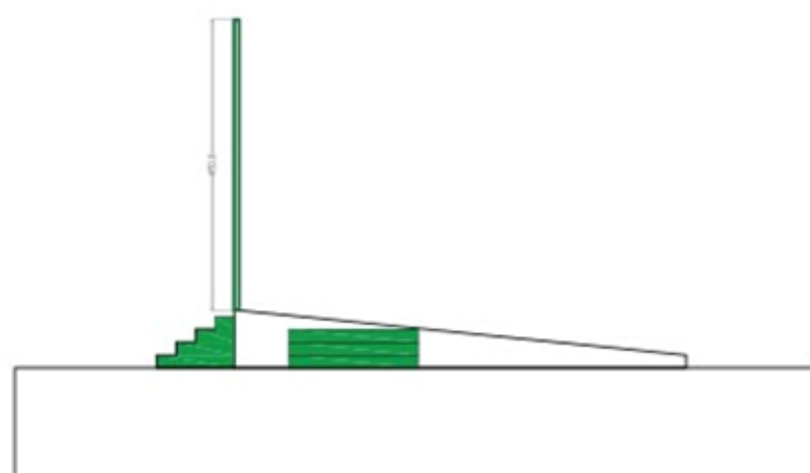




ATTO 1



ATTO 2



ATTO 3

Figura 71 Modellini di scena, Claudia Boasso, archivio Teatro Regio, Torino, p.149.

Figura 72 Statue collocate sopra il colonnato di San Pietro, Istituto Centrale per la Grafica, p.150.

Figura 73 disegni dei pannelli scenografici, Claudia Boasso, archivio Teatro Regio, Torino, 2022, p.151.

Figura 74 Planimetria generale atti, Claudia Boasso, archivio Teatro Regio, Torino, 2022, p.152-153.

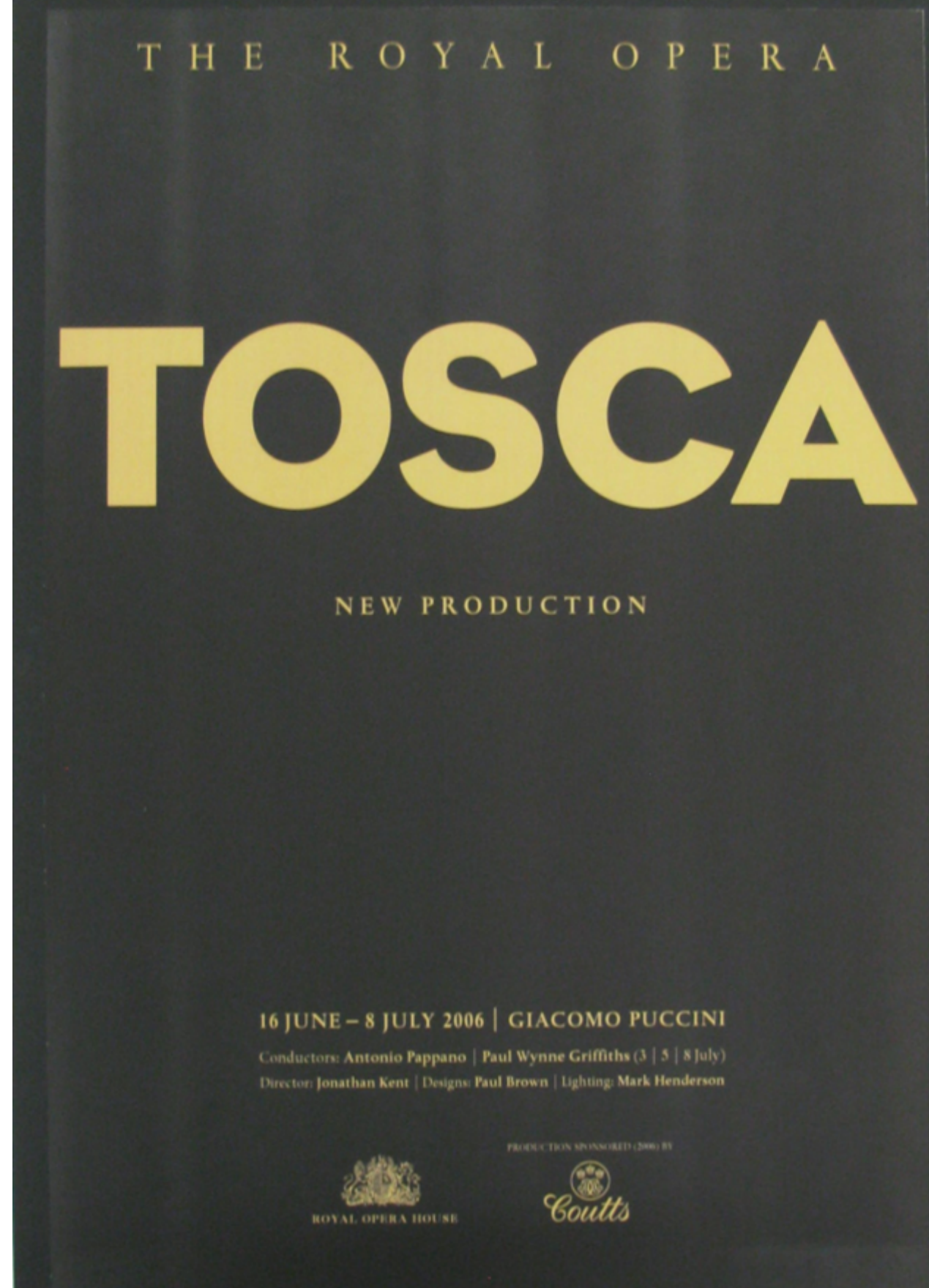
Figura 75 Prospetto rappresentante posizionamento di pedana e pannelli scenografici dei tre atti, Claudia Boasso, archivio Teatro Regio Torino, 2022, p.154.

3.2

**LA REALTÀ
TRASCOLORA
NELLA FANTASIA**

1. Jonathan Kent e Paul Brown

Stagione d'opera e balletto 2005-2006, The Royal Opera, Covent Garden,
Londra



I ATTO



Figura 76 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio The Royal Opera, Covent Garden, Londra, 2006

«È facile ambientare «Tosca» nel suo periodo storico perché l'azione si svolge a Roma in un giorno specifico del 1800, su uno sfondo storico. [...] Il signor Kent e il suo scenografo, Paul Brown, hanno evocato queste ambientazioni in modo convincente. »¹⁷⁹

Nel primo atto della *Tosca*, la scenografia ideata da Paul Brown¹⁸⁰ (1960-2017) per la regia di Jonathan Kent¹⁸¹ (1949), rappresenta una delle più raffinate e dense reinterpretazioni dello spazio sacro barocco in chiave contemporanea.

¹⁷⁹ Traduzione dell'autrice: Alan Equitazione, Covent Garden 'Tosca' Is a Kitten, Not a Tiger in The New York Times.

¹⁸⁰ uno scenografo di rilievo internazionale. Nel 1999 ha ricevuto un diploma onorario alla Prague Quadrennial. È stato più volte premiato con l'Evening Standard Theatre Award: nel 1995 per King Arthur (Royal Opera House, Covent Garden), nel 2001 per The Tempest e Plato (Almeida Theatre) e nel 2004 per The False Servant al National Theatre. Ha firmato scenografie per importanti produzioni operistiche e teatrali nei maggiori teatri e festival internazionali, tra cui Royal Opera House, Salzburg Festival, Metropolitan Opera, Glyndebourne Festival e Opéra de Paris, con titoli quali Die Zauberflöte, Falstaff, Il trovatore, Pelléas et Mélisande, Lulu, Peter Grimes e Parsifal. Ha lavorato anche per il cinema, ottenendo una candidatura all'Oscar per i costumi di Angels and Insects (1996). <https://www.israel-opera.co.il/en/cast/brown-paul-set-designer/>

¹⁸¹ regista teatrale e operistico di fama internazionale. Le sue produzioni, pluripremiate, sono state presentate nel West End londinese e a Broadway, ottenendo nomination ai Tony e agli Olivier Awards. Ha diretto opere presso istituzioni di primo piano quali la Royal Opera House, Glyndebourne, English National Opera, oltre a teatri e festival a Parigi, New York, Santa Fe, Los Angeles, Tokyo e San Pietroburgo. Dal 1990 al 2002 è stato co-direttore artistico dell'Almeida Theatre di Londra, da lui cofondato. Nel 2014 è stato insignito del titolo di Commander of the Order of the British Empire (CBE) per i servizi resi alle arti performative. <https://theagency.co.uk/the-clients/jonathan-kent/>

L'ambiente della chiesa di Sant'Andrea della Valle, luogo d'origine della vicenda pucciniana, non è ricostruito fedelmente ma reinterpretato secondo una visione simbolica e deformata¹⁸², capace di restituire il senso di tensione morale e di crisi spirituale che attraversa l'intera opera e che si basa su diverse opinioni «la goffaggine della scenografia del primo atto di Paul Brown, dove il movimento nella chiesa romana di Sant'Andrea della Valle è ostacolato dall'ingombrante scalinata e dalle ringhiere, e lo spazio sembra scarseggiare.»¹⁸³ Lo spazio scenico conserva una struttura architettonica riconoscibile che richiama l'impianto reale di una chiesa barocca come la disposizione longitudinale e la distinzione tra la zona inferiore, dove agiscono i personaggi, e l'altare sopraelevato. Brown svuota questa struttura della sua solennità originaria, trasformandola in una costruzione teatrale instabile segnata da curvature, torsioni e verticalità che generano un senso di inquietudine¹⁸⁴. L'architettura non è più luogo di elevazione spirituale, ma spazio di ambiguità e sopraffazione, in cui fede e potere si confondono. Uno degli elementi più riconoscibili è la statua della Vergine, collocata al centro della scena e illuminata da un fascio di luce che ne accentua la presenza. Il riferimento alle numerose rappresentazioni delle cappelle laterali di Sant'Andrea della Valle è evidente ma la figura è reinterpretata: la Madonna non è più oggetto di venerazione, bensì simbolo di un sacro muto e distaccato¹⁸⁵, testimone della corruzione morale che si consuma attorno a lei. La religiosità rappresentata da Brown è un'icona priva di autentica spiritualità. La presenza delle balaustre dorate e delle grate verticali richiama l'apparato decorativo delle chiese romane del Seicento, come quelle di Carlo Maderno e della stessa Sant'Andrea della Valle. Nella tradizione barocca tali elementi separano il presbiterio dalla navata, segnando la distanza tra il divino e l'umano. Brown ne accentua la funzione, infatti, le balaustre si moltiplicano e diventano sbarre, trasformando la chiesa in una prigione dorata dove il potere ecclesiastico e quello politico si sovrappongono. Ciò che nel barocco è simbolo di magnificenza spirituale diventa segno di oppressione. Sul fondo della «chiesa illuminata da candeles»¹⁸⁶ un altare luminoso costellato di candeles suggerisce ancora una volta il riferimento a Sant'Andrea della

¹⁸² La deformazione dello spazio architettonico in ambito scenico costituisce una strategia ricorrente del teatro contemporaneo, volta a rendere visibile la tensione interiore dei personaggi attraverso l'instabilità formale dell'ambiente. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, op. cit., pp. 80-140.

¹⁸³ Traduzione dell'autrice: George Hall, Tosca – review, The Guardian.

¹⁸⁴ L'uso di geometrie irregolari e di verticalità esasperate traduce in termini spaziali una condizione di instabilità morale, trasformando l'architettura da struttura ordinatrice a elemento perturbante. Cfr. Bruno, Zevi, op. cit., pp. 101-112.

¹⁸⁵ Nel teatro moderno, l'icona religiosa privata della sua funzione rituale assume spesso il ruolo di testimone passivo, evidenziando la distanza tra forma sacra e contenuto spirituale. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, op. cit., pp. 138-161.

¹⁸⁶ Carlos Rosas, La bella Tosca in L'Ape musicale.

Valle, ma l'effetto visivo è volutamente ambiguo. La luce dorata, anziché infondere serenità, produce un bagliore artificiale e inquieto. Le candele e i riflessi metallici accentuano il contrasto tra devozione e teatralità, tra sacralità e artificio. La scena traduce la crisi del sacro che percorre l'opera di Puccini, la religione, invece di redimere, diviene parte integrante del sistema di potere e controllo.

La scala pur non appartenendo all'architettura reale di Sant'Andrea della Valle, incarna la dinamica ascensionale ma al posto di rappresentare l'elevazione spirituale segna la distanza che separa il divino dall'umano innalzandosi verso l'altare senza condurre alla salvezza. Sulla sinistra l'impalcatura di Cavaradossi rappresenta un elemento concreto, lo spazio dedicato all'arte diventa antitesi simbolica al potere religioso rappresentato dall'altare. L'artista simboleggia un atto libero e umano in un mondo dominato dall'autorità e dalla violenza. Il colore e la luce assumono un ruolo centrale, l'abito giallo di Tosca si staglia sullo sfondo scuro e dorato come una fiamma isolata, simbolo di passione e vulnerabilità. L'illuminazione obliqua e i toni caldi e metallici creano un ambiente visivamente sfarzoso ma psicologicamente claustrofobico. L'oro, che nel barocco rappresenta la luce divina¹⁸⁷, diventa colore del potere e della corruzione. Lo scenografo decostruisce¹⁸⁸ la chiesa barocca ottenendo una scenografia che è capace di esprimere attraverso forma e luce i temi centrali dell'opera riproponendo una Tosca che oltrepassa il naturalismo per arrivare a un linguaggio teatrale.

¹⁸⁷ Il colore, in particolare l'oro, assume una funzione ideologica nell'architettura e nell'arte barocca; la sua rilettura critica in ambito scenico ne sovverte il valore simbolico originario. Cfr. Jacques, Rancière, *Il destino delle immagini*, Milano, Pellegrini, 2007, pp. 24-27, 98-102.

¹⁸⁸ La decostruzione scenografica del modello storico consente di trasformare l'architettura in un linguaggio critico, capace di interrogare il presente attraverso la memoria formale del passato. Cfr. Manfredo, Tafuri, op. cit., pp. 18-25.

II ATTO



Figura 77 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio The Royal Opera, Covent Garden, Londra, 2006

Nel secondo atto viene ricostruito l'interno del Palazzo Farnese non come spazio realistico ma come luogo simbolico del potere e della corruzione. La celebre dimora romana si trasforma in un organismo scenico denso di tensione morale e drammatica. Lontano da un approccio naturalistico, Brown elabora un ambiente teatrale che si nutre della memoria architettonica e artistica del palazzo, ma ne sovverte i significati originari per offrire allo spettatore una visione inquieta e deformata del potere. L'architettura invece di celebrare l'armonia e la razionalità rinascimentale, appare cupa, chiusa e asfittica¹⁸⁹. È un labirinto di pareti scure, colonne imponenti e superfici lignee che evocano la solennità dei saloni farnesiani ma la piegano in senso tragico. L'equilibrio proporzionale concepito da Sangallo e Michelangelo, che nel vero Palazzo Farnese incarna l'ideale di equilibrio tra potere e bellezza, è qui capovolto. C'è chi ha definito «scene 'barocchevoli' di Paul Brown, che si ispira a Bernini per un po' di colore locale, ma con risultati quantomeno discutibili»¹⁹⁰ per quanto riguarda i colori di Palazzo Farnese paragonandoli ai colori del Baldacchino di San Pietro nel tentativo di evocare visivamente l'ambientazione romana. La statua collocata sul fondo di San Michele Arcangelo è l'elemento centrale della composizione. L'iconografia della vittoria del bene sul male è trasposta in un contesto ambiguo, dove il confine tra giustizia e violenza

¹⁸⁹ Lo spazio labirintico e chiuso è una figura ricorrente nella rappresentazione teatrale del potere tirannico, in quanto traduce fisicamente l'idea di controllo, sorveglianza e assenza di vie di fuga. Cfr. Henri, Lefebvre, op. cit., pp. 145-152.

¹⁹⁰ Barbara Diana, Una Tosca inutile in Il Giornale Della Musica.

si dissolve. L'angelo non è più simbolo di redenzione ma immagine di un potere divino rovesciato e usurpato da Scarpia, che se ne appropria per legittimare la propria brutalità. Il gesto della spada sospesa diventa segno di minaccia e oppressione, simboleggiando la violenza che si compirà nello spazio sottostante e trasformando la sacralità dell'immagine in un monito tragico¹⁹¹ «un oscuro e sinistro studio con la sua sala delle torture»¹⁹². La scrivania di Scarpia è il centro del comando e della manipolazione mentre a sinistra lo spazio in cui Tosca si muove è immerso in una luce fredda e per sottolinearne la vulnerabilità. La luce diventa linguaggio morale, illumina e condanna, delineando l'abisso psicologico in cui si agitano i personaggi. La matericità dello spazio accentua ulteriormente questa lettura simbolica. Le pareti lignee, che rimandano alle boiserie e alle librerie monumentali del Palazzo Farnese, sembrano chiudersi su sé stesse, come se l'edificio fosse consapevole della propria corruzione¹⁹³. I volumi appaiono pesanti e opachi e lo spazio, invece di rappresentare il luogo della conoscenza e della cultura si trasforma in una corte inquisitoria dove il sapere è piegato al potere. La scenografia dialoga intimamente con l'identità storica del Palazzo Farnese, la cui decorazione interna, come la celebre Galleria dipinta da Annibale Carracci, celebra l'armonia tra mito, arte e potere. L'antica apoteosi della virtù eroica si trasforma in teatro del vizio e dell'abuso, dove Carracci esaltava la mitologia come veicolo di elevazione morale, qui le immagini del sacro e del classico diventano ornamenti svuotati di senso, gusci monumentali che celano la brutalità della violenza. È come se Palazzo Farnese, simbolo del mecenatismo e della gloria rinascimentale, fosse restituito al suo lato oscuro, divenendo scenario della degenerazione del potere temporale e spirituale. La regia di Kent amplifica questa tensione simbolica attraverso l'uso della luce e dello spazio. «Il secondo atto è la parte più potente della messa in scena di Kent. Nei disegni di Paul Brown, la cella di tortura di Scarpia è nascosta nel suo soggiorno» I due poli della scena, il tavolo di Scarpia e la zona di Tosca, sono immersi in un chiaroscuro morale prima ancora che visivo. Il gesto della protagonista, che cerca rifugio nella preghiera sotto l'ombra minacciosa dell'angelo, appare come un atto di disperata fede in un mondo che ha smarrito Dio. L'intera scena si configura come un ritratto del potere e della sua autodistruzione, costruito attraverso l'uso consapevole della memoria artistica e architettonica di Roma. Brown e Kent non perseguono la fedeltà storica ma un dialogo critico con la tradizione.

¹⁹¹ La compresenza di sacro e violenza è una costante della rappresentazione barocca del potere, in cui il linguaggio religioso viene utilizzato per legittimare l'esercizio della forza. Cfr. Maurizio, Fagiolo, *La festa barocca*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1997, pp. 112-115.

¹⁹² Carlos Rosas, *La bella Tosca* in *L'Ape musicale*.

¹⁹³ La scelta di materiali visivamente pesanti e opachi accentua la percezione di uno spazio oppressivo, in cui l'architettura sembra partecipare attivamente alla dinamica di sopraffazione. Cfr. Peter, Zumthor, *op. cit.*, pp. 22-28.

III ATTO



Figura 78 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio The Royal Opera, Covent Garden, Londra, 2006

La scena del terzo atto ambientata sulla piattaforma di Castel Sant'Angelo si distingue per il suo carattere astratto e simbolico, che sostituisce la ricostruzione realistica del luogo con una visione essenziale, capace di amplificare la dimensione esistenziale e tragica dei personaggi. «Non che non ci siano sottigliezze in questa messa in scena: l'atto finale presenta l'apparizione minacciosa di una gigantesca ala sopra il castello»¹⁹⁴ L'intera composizione è organizzata attorno a una forte tensione geometrica, introdotta dalla presenza di una grande rampa, che non solo frammenta lo spazio ma definisce una precisa topografia emotiva¹⁹⁵. Floria Tosca, posta al vertice della pendenza e illuminata da una luce fredda e concentrata, non è rappresentata in una posizione di dominio, bensì in una condizione di isolamento sublime¹⁹⁶ e di totale esposizione alla fatalità. La rampa diventa simbolo di un'ascesa verso l'inevitabile, l'ultima soglia fisica prima del gesto estremo del salto che suggella la fine della protagonista. La luce essenziale e mirata isola la figura di Tosca e la contrappone allo spazio inferiore immerso nell'ombra. Le figure collocate in basso appaiono ridotte a sagome oscure,

¹⁹⁴ Traduzione dell'autrice: Tom Service, Review Tosca Royal Opera House, London in *The Guardian*.

¹⁹⁵ Elementi inclinati come rampe e piani obliqui introducono una dinamica di instabilità che traduce visivamente la precarietà esistenziale dei personaggi. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 38-107.

¹⁹⁶ L'isolamento della figura centrale attraverso luce e posizione elevata richiama una lunga tradizione iconografica della tragedia, in cui il protagonista è esposto allo sguardo come vittima sacrificale. Cfr. Walter, Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 156-159, 164-167.

una scelta registica che le priva di individualità trasformandole in presenze anonime , quasi archetipiche dell'oppressione o testimoni distaccati della macchina di potere che ha condotto la vicenda al suo esito tragico accentuando la solitudine della protagonista di fronte al proprio destino. Il nucleo narrativo della tragedia è rappresentato dal corpo inerte di Cavaradossi disteso sul lato destro della scena. La distanza che separa Tosca dal cadavere del suo amato è amplificata dalla rampa e diventa il baratro emotivo che accompagna la consapevolezza del tradimento, motivando il gesto suicida finale. A dominare l'intera composizione è un elemento scenico di grande forza simbolica, una massa scura e indefinita che incombe dall'alto come vela, nube o volta distorta che nel contesto di Castel Sant'Angelo assume il valore di proiezione materiale del potere tirannico di Scarpia, la cui influenza si estende oltre la morte determinando l'annientamento della passione e dell'innocenza «il sorgere del sole al nascere di un giorno sotto i peggiori presagi» .

2. Luc Bondy e Richard Peduzzi

Stagione d'opera e balletto 2010-2011, Teatro alla Scala, Milano



TEATRO ALLA SCALA
Fondazione di diritto privato

INTESA  SANPAOLO

Rappresentazione N. 89 **STAGIONE D'OPERA E BALLETTTO 2010/2011** Fuori abbonamento
(1872 dalla fondazione del Teatro)

VENERDI 25 MARZO 2011 – ORE 20
UNDICESIMA RAPPRESENTAZIONE

TOSCA
Melodramma in tre atti – Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa

Musica di
GIACOMO PUCCINI
(Nuova edizione riveduta sulle fonti originali a cura di R. Parker, Edizione Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Personaggi	Interpreti
Floria Tosca	OKSANA DYKA
Mario Cavaradossi	MARCO BERTI
Il barone Scarpia	MARCO VRATOĞNA
Cesare Angelotti	ALEXANDER TSYMBALYUK
Il sagrestano	RENATO GIROLAMI
Spoletta	LUCA CASALIN
Sciarrone	DAVIDE PELISSERO
Un carceriere	ERNESTO PANARIELLO
Un pastore	ELENA CACCAMO

Coro di Voci Bianche dell'Accademia del Teatro alla Scala diretto da BRUNO CASONI
In coproduzione con Metropolitan Opera di New York e Bayerische Staatsoper di Monaco

Conduttore:
OMER MEIR WELLBER
Maestro del coro
BRUNO CASONI
Regia di
LUC BONDY

Scenari	Costumi	Luci
RICHARD PEDUZZI	MILENA CANONERO	MICHAEL BAUER

PREZZI
Platea: € 187,00 – Polchi: € 187,00 • € 150,00 • € 100,00 • € 77,00 • € 60,00 – Gallerie: € 77,00 • € 60,00 • € 38,00 • € 22,00 • € 12,00
Sui prezzi dei biglietti dei posti prenotati o acquistati tramite il sistema RESNETS si applica la maggiorazione del 20% come servizio di prenotazione.
Sui prezzi dei biglietti acquistati direttamente agli sportelli della biglietteria Centrale a partire da un mese prima e fino al giorno precedente la recita si applica la maggiorazione del 10% come servizio di prevendita.
A termine di legge è vietato durante lo spettacolo effettuare anche parzialmente riprese filmate o registrazioni e scattare fotografie in sala o sui corridoi. Il Teatro apre 45 minuti prima dell'inizio dello spettacolo.
Informazioni: Tel. 02 73805744 - Il Teatro alla Scala su Internet: www.teatroallascala.org

Insigne e stampa PERELLI PROSTING srl

I ATTO



Figura 79 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2011

La scenografia ideata da Richard Peduzzi¹⁹⁷ (1943) per la regia di Luc Bondy¹⁹⁸ (1948-2015) nella *Tosca* abbandona l'immaginario barocco tradizionalmente associato al primo atto dell'opera, in cui la grandiosità della chiesa romana è ridotta a un guscio vuoto, privo di decorazioni e di luce spirituale¹⁹⁹. «Le imponenti scenografie di Richard Peduzzi hanno un aspetto cupo»²⁰⁰. L'ambiente che ne risulta è monumentale ma austero: pareti di mattoni rossi, archi severi e aperture verticali che somigliano più a fenditure nella pietra che a finestre. «La versione della chiesa di Sant'Andrea della Valle di Mr. Peduzzi sembra un enorme magazzino di mattoni e presenta molto metallo industriale e un grande bidone rosso d'olio.»²⁰¹ La chiesa diventa un'architettura del

¹⁹⁷ scenografo e artista multidisciplinare francese, storico collaboratore di Patrice Chéreau dalla fine degli anni Sessanta fino al 2013. Formatosi come pittore, ha sviluppato una poetica scenografica che unisce architettura, pittura e suggestioni industriali, influenzata dai paesaggi portuali del dopoguerra. Ha firmato celebri allestimenti teatrali e lirici, tra cui il *Ring* del Centenario di Bayreuth (1976) e *Amleto* ad Avignone (1988), affiancando all'attività teatrale il design di arredi e oggetti, concepiti come estensione della sua ricerca spaziale. <https://magazine-acumen.com/it/art/qui-est-richard-peduzzi/>

¹⁹⁸ Regista teatrale svizzero (Zurigo, 1948), formatosi a Parigi presso l'École di Jacques Lecoq. Dopo l'esperienza come assistente al Thalia Theater di Amburgo, è stato condirettore della Schaubühne di Berlino (1984-1987) e dal 1998 direttore del Wiener Festwochen. Autore di una regia antirealistica e ironica, talvolta provocatoria, orientata alla lettura critica dei testi, ha messo in scena opere di classici e soprattutto di autori moderni e contemporanei (tra cui Gombrowicz, Bernhard, Schnitzler e Strindberg). <https://www.treccani.it/enciclopedia/luc-bondy/>

¹⁹⁹ La sottrazione ornamentale nello spazio sacro può essere letta come negazione del barocco inteso come linguaggio di persuasione visiva e coinvolgimento emotivo, trasformando l'architettura da strumento di elevazione spirituale a dispositivo di controllo. Cfr. Rudolf, Wittkower, op. cit., pp. 33-60.

²⁰⁰ Traduzione dell'autrice: George Loomis, Met's "Tosca" opens season with hoary new clichés in South Florida Classical Review.

²⁰¹ Traduzione dell'autrice: Charles McGrath, It's a New Met. Get Over It in The New York Times.

potere e della reclusione, più vicina a un edificio politico o carcerario che a un tempio sacro. Questa scelta visiva rispecchia pienamente la poetica di Bondy, orientata a liberare *Tosca* da ogni forma di retorica religiosa o decorativa per restituirle una dimensione più autenticamente drammatica e psicologica. «Non c'è ragione per cui la scenografia del primo atto, che si svolge nella chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma, debba evocare il luogo reale o essere piena di splendore ecclesiastico. Qui la scenografia di Richard Peduzzi ha un aspetto disorientante, con alte mura di mattoni marroni e porte che conducono a misteriose nicchie. Quando il sipario si alza, Angelotti, il prigioniero politico evaso lancia una corda attraverso una finestra e scende nella chiesa, mentre i riflettori scrutano la scena.»²⁰²

L'inserimento di una scala metallica sospesa, fredda e funzionale, accentua la modernità della scena e spezza ogni illusione di verosimiglianza storica, un gesto simbolico che introduce nel contesto barocco della Roma papalina un elemento di razionalismo novecentesco, evocando le architetture carcerarie di Piranesi e la logica implacabile del potere moderno²⁰³. Peduzzi costruisce una Sant'Andrea della Valle, nella tradizione scenografica spesso rappresentata con cupole affrescate, ori e marmi, spogliata di ogni ornamento dove il sacro è scomparso e la bellezza artistica, un tempo veicolo di elevazione spirituale, si è dissolta nella materia grezza del dominio politico e religioso. La verticalità un tempo simbolo di elevazione spirituale, si trasforma in segno di oppressione, le pareti altissime e le aperture scure sembrano incombere sui personaggi schiacciandoli sotto il peso della storia e del potere. Anche la luce viene reinterpretata in chiave drammatica, radente e tagliente, non illumina ma isola, trasformando la chiesa in uno spazio in cui le figure si muovono come ombre prigioniere del loro destino. Il tempio diventa teatro del controllo, un microcosmo che riflette la Roma autoritaria di Scarpia, dove il confine tra fede e potere si dissolve. L'assenza di simboli religiosi espliciti accentua la sensazione di gelo morale e di svuotamento: l'edificio sacro si trasforma in una cattedrale laica dell'oppressione, in cui la spiritualità è sostituita dall'autorità, e l'arte stessa, rappresentata da Cavaradossi, appare soffocata dalla violenza del potere clericale e politico, «Tuttavia, la scenografia serve l'azione, e una processione del Te Deum notevolmente sinistra chiude l'atto: sacerdoti e chierichetti avanzano in una folla compatta dietro Scarpia—una linea corale di potere maligno.»²⁰⁴

²⁰² Traduzione dell'autrice: Anthony Tommasini, At the Metropolitan Opera, a Kinky Take on a Classic in The New York Times.

²⁰³ Le architetture visionarie di Piranesi, in particolare le Carceri d'invenzione, hanno influenzato profondamente l'immaginario moderno dello spazio oppressivo, fondato su verticalità, ripetizione e disorientamento. Cfr. Manfredo, Tafuri, op. cit., pp. 38-45.

²⁰⁴ Traduzione dell'autrice: Alex Ross, Fiasco in The New Yorker.

Sul piano simbolico, la regia di Bondy e la scenografia di Peduzzi si fondano su una visione anti-decorativa e introspettiva del teatro lirico, dove la scenografia non imita la realtà ma la interpreta²⁰⁵. La scena amplifica l'inquietudine di Cavaradossi al contrario Tosca con i suoi colori e la sua vitalità emotiva, campeggia come figura fragile all'interno di un ambiente rigido e ostile. Il contrasto tra la musica di Puccini e la scena spoglia trasforma l'opera da melodramma storico in dramma politico. La sua architettura spoglia non rappresenta più la casa di Dio, ma il palcoscenico della corruzione umana. «Le scenografie di Richard Peduzzi non puntavano al naturalismo, ma a un simbolismo accentuato»²⁰⁶

II ATTO



Figura 80 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2011

Nel secondo atto la scenografia rinuncia a ogni elemento decorativo e realistico, sostituendo la sontuosità rinascimentale con uno spazio astratto, geometrico e silenzioso²⁰⁷. Grandi superfici monocrome e pochi arredi essenziali definiscono un ambiente severo, dove il potere si manifesta nella sua forma più fredda e impersonale. Peduzzi non intende riprodurre il vero palazzo, ma renderne il significato simbolico. «Palazzo Farnese del secondo atto era un'ode crudele e fascista al potere tirannico e abusivo, al posto della biblioteca iperrealistica e quasi comica di Zeffirelli.»²⁰⁸ L'architettura è imponente e simmetrica, costruita su linee rigide che trasmettono una sensazione di chiusura, le grandi mappe geografiche che sostituiscono gli affreschi religiosi diventano segni di una visione laica e calcolatrice. Rappresentano un potere che non cerca più legittimazione divina, ma si fonda sul controllo e sulla conquista. La cartografia diventa simbolo del dominio e della razionalità che organizza e sottomette il mondo²⁰⁹. «Le scenografie piuttosto austere di Richard Peduzzi non avranno conquistato molti ammiratori. La sua chiesa è una struttura imponente ma grigia, sebbene la scenografia del secondo atto per gli appartamenti di Scarpia risulti più interessante. L'ambientazione è agli inizi del XX secolo, con pareti dipinte in colori ricchi e uniformi e decorate con mappe dell'Italia.»²¹⁰ La monumentalità

²⁰⁷ La rinuncia alla rappresentazione mimetica a favore di uno spazio astratto risponde a una concezione moderna della scenografia come struttura concettuale, capace di tradurre visivamente le tensioni drammatiche piuttosto che ricostruire un contesto storico. Cfr. Jacques, Rancière, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2011, pp. 20–60.

²⁰⁸ Traduzione dell'autrice: *Killing Me Softly (with a knife): Bondy's Tosca for the Metropolitan Opera in Opera Chic*.

²⁰⁹ La cartografia moderna è storicamente legata ai processi di controllo territoriale e amministrativo, trasformando lo spazio in oggetto misurabile e dominabile. Cfr. John Brian, Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 33–80.

²¹⁰ Traduzione dell'autrice: George Loomis, *Met's "Tosca" opens season with hoary new clichés in South Florida Classical Review*.

²⁰⁵ La scenografia contemporanea tende a superare la funzione mimetica per assumere un ruolo interpretativo e psicologico, trasformando lo spazio in proiezione dello stato interiore dei personaggi. Cfr. Marco, De Marinis, *op. cit.*, pp. 133–138.

²⁰⁶ Elisabeth Vincentelli, *My two cents on "Tosca" in New York Post*.

non esalta la grandezza, ma l'oppressione²¹¹. L'ampio spazio vuoto al centro della scena e le proporzioni eccessive della stanza amplificano la solitudine dei personaggi. Scarpia, incarnazione del potere, si muove in un ambiente che sembra riflettere la sua mente, ordinato, razionale e spietato²¹². Tosca appare come l'unico segno di vita e di passione in uno spazio dominato dalla freddezza. Peduzzi usa un'illuminazione dorata e artificiale che rivela la corruzione dietro la parvenza di splendore. Il contrasto tra il blu freddo delle finestre e il giallo ocra delle pareti mette in scena la tensione tra due mondi opposti, la libertà dello spazio esterno e l'oppressione dell'interno. È la stessa dialettica che attraversa l'intero atto, in cui Tosca tenta di liberarsi da un potere che la imprigiona fisicamente e moralmente. «L'allestimento concettuale del sig. Bondy presentava scenografie essenziali, spoglie, fredde, ed eliminava completamente molti dei familiari tocchi teatrali a cui il pubblico è abituato: Tosca non disponeva candele accanto al corpo del villain Scarpia dopo averlo ucciso, e non si gettava esattamente nel vuoto alla fine. Il sig. Bondy aveva scandagliato l'opera, sembrava, alla ricerca di ogni pretesto per mettere in luce, letteralmente, l'erotismo degli amanti e la lascivia depravata di Scarpia.»²¹³ Lo scenografo esprime la rigidità delle pareti contro la fragilità del corpo di Tosca. Ogni elemento, dal vuoto centrale ai mobili rossi, contribuisce a creare uno spazio che riflette la durezza del dominio. Il potere non è solo un tema ma una presenza fisica che invade e soffoca i personaggi. Tosca non è solo vittima, ma anche forza di ribellione: con il suo gesto estremo infrange l'ordine dello spazio e oppone la vitalità dell'essere umano alla freddezza della struttura. Sebbene «nel secondo atto, il capo della polizia Scarpia non si aggira nel sontuoso appartamento con annessa camera di tortura di Palazzo Farnese; invece, abita un anonimo salone burocratico ornato da ingiallite mappe. Questo, presumibilmente, è il punto: mostrare la natura eterna della banalità del male, insistere sul fatto che in qualsiasi momento qualche governo sta infliggendo sofferenza deliberata.»²¹⁴, la scenografia riprodotta da Peduzzi ricorda la Sala del Mappamondo²¹⁵ di Palazzo Farnese a Caprarola.

²¹¹ La monumentalità architettonica, privata della sua funzione celebrativa, può assumere un valore oppressivo, generando spazi che schiacciano l'individuo e rendono visibile l'asimmetria del potere. Cfr. Sigfried, Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, Milano, Hoepli, 2009, pp. 600–650.

²¹² La concezione dello spazio scenico come proiezione psicologica del personaggio è centrale nella scenografia contemporanea, dove l'architettura diventa estensione della soggettività e del conflitto interiore. Cfr. Peter, Brook, *op. cit.*, pp. 45–75.

²¹³ Traduzione dell'autrice: Anthony Tommasini, *At the Metropolitan Opera, a Kinky Take on a Classic in The New York Times*.

²¹⁴ Traduzione dell'autrice: Justin Davidson, *The Fall of the Roman Opera in New York*.

²¹⁵ ambiente del piano nobile decorato nel tardo Cinquecento con una mappa celeste affrescata nella volta, un fregio mitologico con i segni dello zodiaco e grandi carte geografiche alle pareti che raffigurano i continenti e i più importanti navigatori, espressione della cultura cosmografica rinascimentale. <https://www.progettostoriadellarte.it/2021/02/03/la-sala-del-mappamondo-a-palazzo-farnese/>

III ATTO



Figura 81 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro alla Scala, Milano 2011

Dopo la chiesa ridotta a spazio mentale e il Palazzo Farnese²¹⁶ trasformato in macchina del potere, il castello diventa un luogo di solitudine e di morte, dove la tragedia si consuma in una forma di assoluta purezza. Peduzzi rinuncia a ogni riferimento realistico al celebre monumento romano. Non compaiono cupole o statue, ma un'unica struttura muraria compatta e imponente, costruita con materiali grezzi e segnata da forti contrasti di luce e ombra. L'architettura non descrive un ambiente riconoscibile, ma evoca un sentimento, la pesantezza del destino, l'impossibilità della fuga, la consapevolezza della fine. «I bastioni di Castel Sant'Angelo del terzo atto ci hanno portato allusioni all'«Esecuzione di Massimiliano» di Manet.»²¹⁷

La materia stessa si fa linguaggio teatrale. Nella tradizione scenografica questo spazio è spesso rappresentato come un luogo suggestivo, illuminato dall'alba e dalla vista di Roma. Bondy e Peduzzi ne cancellano ogni connotazione romantica²¹⁸, scegliendo di mostrarlo come simbolo del potere e della prigionia. La verticalità e l'opacità della struttura ricordano la doppia natura storica del castello, fortezza e mausoleo. Lo spazio diventa una tomba metaforica, il sepolcro dell'amore tra Tosca e Cavaradossi, ma anche un monumento alla libertà negata. La luce, intensa e tagliente, incide la scena

²¹⁶ La progressiva astrazione degli spazi nei tre atti di Tosca può essere letta come un percorso concettuale, in cui l'architettura scenica evolve da luogo simbolico a spazio mentale e infine a pura condizione esistenziale. Cfr. Perrelli, Franco, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2021, pp. 220–260.

²¹⁷ Traduzione dell'autrice: *Killing Me Softly (with a knife): Bondy's Tosca for the Metropolitan Opera in Opera Chic*.

²¹⁸ La rinuncia alla veduta urbana e al pittoresco segna il passaggio da una scenografia illustrativa a una concezione critica dello spazio, in cui il contesto storico viene sacrificato a favore del significato drammatico. Cfr. Gerardo, Guccini, *op. cit.*, pp. 83–98.

come una lama. Il chiarore dell'alba non annuncia la rinascita, rivela la fine, mentre il fumo dei fucili dopo l'esecuzione, avvolge la scena in una nebbia che dissolve il confine tra realtà e sogno. In questo spazio rarefatto il vuoto diventa protagonista²¹⁹. La rigidità dello spazio contrasta con il gesto finale di Tosca, che non si getta da una balaustra ma si dissolve nel buio. La sua morte non è un atto melodrammatico ma un ritorno al silenzio e alla materia. «la sua scenografia per il terzo atto era visivamente interessante e con un chiaro punto focale. La morte di Tosca può essere descritta solo come bizzarra. È corsa su per le scale della torre, inseguita da soldati che sembravano correre al rallentatore. Si è fermata a metà, ha fatto un cenno ai suoi inseguitori, poi si è voltata e ha ripreso la salita. È scomparsa attraverso una porta e, dopo quella che è sembrata un'attesa estenuante, una controfigura (alcuni tra il pubblico erano convinti fosse un manichino) è stata scaraventata di lato fuori dalla torre e poi si è immobilizzata in una sorta di sospensione. Le luci si sono spente. Questa è stata l'ultima immagine che il pubblico ha visto prima che iniziassero i fischi, e ne è stata chiaramente un fattore contribuente»²²⁰



Figura 82 Bozzetti per i costumi di Tosca, disegni di Milena Canonero, 2010

²¹⁹ Il vuoto scenico, inteso come spazio attivo e carico di senso, è una delle conquiste del teatro moderno, dove l'assenza diventa elemento drammaturgico al pari della presenza. Cfr. Peter, Brook, *op. cit.*, pp. 13–14.

²²⁰ Traduzione dell'autrice: Arlene Judith Klotzko, Giacomo Puccini : Tosca in Concerto Net.

3. Paul Curran e Kevin Knight

Stagione d'opera e balletto 2012-2013, Canadian Opera Company, Toronto

PAUL CURRAN

director

TOSCA 2

"Paul Curran's Tosca, the finale for the COC 2016/17 season, is filled with electric and memorable performances and is anything but shabby...breathtaking" Globe and Mail

"Strengthened at all points by ... the staging. Curran's deployment of the chorus was superb"

Robert Everett – Green, The Globe and Mail, January 2012

TOSCA CANADIAN OPERA

NORWEGIAN NATIONAL OPERA

MY SECOND PRODUCTION OF TOSCA

DESIGNER KEVIN KNIGHT

LIGHTING DESIGNER DAVID JACQUES

PHOTOS BY ERIK BERG

CAST: ITZIAR GALDOS/ELENA PANKRATOVA,
HENRIK ENGELSVIKEN/MIROSLAV DVORSKY,
JASON STEARNS, JOHN FIORE

I ATTO



Figura 83 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Canadian Opera Company, Toronto, 2012

La scenografia ideata Kevin Knight²²¹ per la regia di Paul Curran²²² (1964) offre una rilettura complessa dello spazio sacro di Sant'Andrea della Valle. A differenza di molte messe in scena contemporanee che eliminano ogni decorazione, questa chiesa conserva la propria solennità architettonica ma viene rappresentata come uno spazio simbolico dove il sacro è attraversato da tensioni drammatiche e morali. «Quando Knight iniziò per la prima volta a concettualizzare la produzione, giocò con l'idea di rendere completamente astratti i luoghi dell'azione. [...] Alla fine, il concept e le linee della scenografia finirono per ispirarsi all'architettura di una chiesa, evolvendosi in una struttura davvero monumentale, con colonne sovradimensionate, grandi porte a doppio battente e un vero senso di spazio e grandiosità. [...]»²²³ Il pavimento

²²¹ scenografo e costumista attivo a livello internazionale. Formatosi alla Central Saint Martins School of Art di Londra, ha lavorato per numerosi teatri britannici, produzioni del West End e tournée in Europa e negli Stati Uniti. Ha firmato allestimenti per importanti teatri d'opera e festival, tra cui La Scala di Milano (Tannhäuser), Chicago Opera Theatre (Tod in Venedig), Garsington Opera Festival (La finta giardiniera), Teatro La Fenice di Venezia (Daphne, Ariadne auf Naxos) e Teatro San Carlo di Napoli (Königskinder). È inoltre Senior Lecturer in Performance Design presso la Central Saint Martins di Londra. <https://www.gaertnerplatztheater.de/en/personen/kevin-knight.html>

²²² regista pluripremiato, diplomato in regia al National Institute of Dramatic Art (NIDA) di Sydney. È stato Direttore artistico dell'Opera Nazionale Norvegese dal 2007 al 2012 ed è membro del Board of Governors dell'AGMA. Ha firmato regie per i principali teatri e festival lirici internazionali, tra cui Metropolitan Opera di New York, Royal Opera House Covent Garden, San Francisco Opera, Teatro La Fenice di Venezia, Canadian Opera Company, Santa Fe Opera, Dallas Opera, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro San Carlo di Napoli, Seattle Opera, Irish National Opera e National Theatre di Tokyo, con un repertorio che spazia da Wagner a Verdi, da Britten a Mozart e al teatro musicale contemporaneo. <https://www.paulcurrandirector.com/biography>

²²³ Traduzione dell'autrice: Suzanne Vanstone, Tosca: Grand and Intimate in Prelude.

a scacchiera in bianco e nero introduce un forte elemento di contrasto visivo e concettuale. Questo motivo, che ricorda il pavimento della navata centrale della chiesa, è qui reinterpretato in senso inquieto: l'ordine non è più segno di armonia ma di fragilità, un equilibrio che può spezzarsi in ogni momento²²⁴. La scena è dominata da grandi colonne e da un fondale decorato con immagini pittoriche, l'immagine sacra è ridotta alla sua essenza, come icona sospesa tra fede e rappresentazione. La figura della Madonna collocata lateralmente, osserva silenziosa ciò che accade, testimone della corruzione morale che si consuma nello spazio del sacro. L'impianto architettonico rimanda chiaramente alla chiesa reale: colonne corinzie, profondità prospettiche e monumentalità barocca sono presenti ma filtrate attraverso un linguaggio scenico che privilegia l'evocazione alla ricostruzione²²⁵. La luce divide la scena in zone di luce e oscurità, la luce svela la colpa più che la grazia, mentre l'ombra cela la verità. L'immagine della Madonna e il canto corale evocano la fede ma la freddezza dei gesti e la compostezza formale tradiscono la perdita di autenticità, la religione è diventata un meccanismo di controllo più che un atto di devozione. Sant'Andrea della Valle non è soltanto il luogo dell'azione ma il segno della decadenza spirituale che accompagna la vicenda, si inserisce in una prospettiva moderna che non distrugge l'immagine barocca ma la reinterpreta come simbolo del potere e dell'ipocrisia, esibisce la grandiosità per nascondere il vuoto morale che la attraversa.

²²⁴ La geometria ordinatrice, quando inserita in un contesto drammatico, può assumere un valore perturbante, rivelando la fragilità dell'ordine che rappresenta. Cfr. Vidler, Anthony, *op. cit.*, pp. 167–176.

²²⁵ La scenografia contemporanea tende a sostituire la ricostruzione storica con un'architettura evocativa, capace di condensare significati piuttosto che descrivere luoghi. Cfr. Franco, Perrelli, *op. cit.*, pp. 220–260.

II ATTO

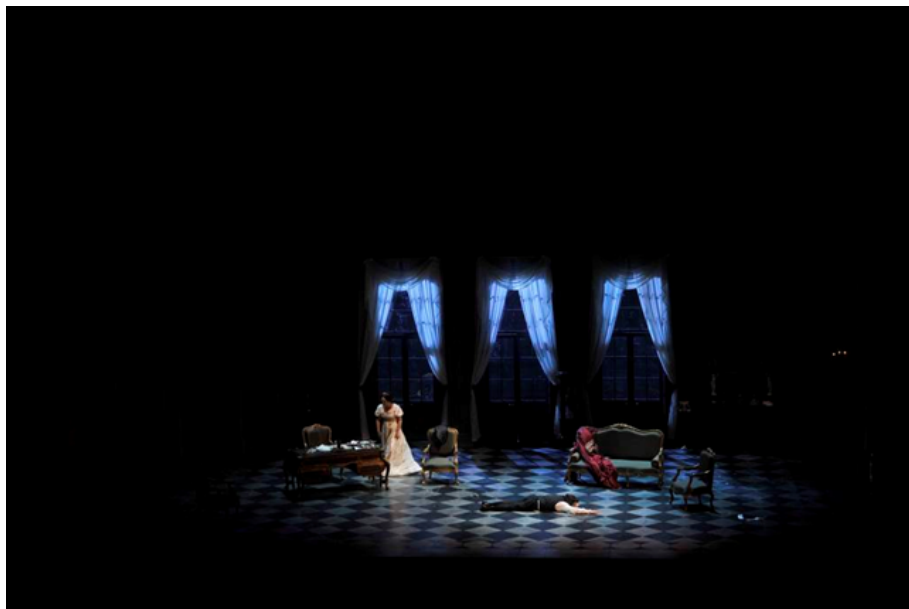


Figura 84 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Canadian Opera Company, Toronto, 2012

Nel secondo atto l'ambiente, pur senza aspirare al realismo, evoca immediatamente la potenza e la freddezza del palazzo rinascimentale trasformandolo in un luogo simbolico della corruzione e della violenza che attraversano la vicenda. La scena è costruita secondo una geometria rigorosa, dominata dal pavimento a scacchiera che riprende quello del primo atto. Questo motivo diventa il segno visivo del potere e del conflitto: una partita mortale tra Tosca e Scarpia, dove ogni gesto è una mossa irreversibile. «La scenografia di Knight per gli appartamenti di Scarpia a Palazzo Farnese è di nuovo magnifica, ma egli dà a Tosca un abito scomodo che ostacola ogni suo movimento.»²²⁶

La scelta di mantenere la scacchiera come elemento ricorrente crea un legame concettuale tra la chiesa e il palazzo, due spazi apparentemente opposti si rivelano speculari perché entrambi fondati sulla logica del controllo e della sopraffazione. «Nel secondo atto l'azione si sposta verso il proscenio. L'appartamento di Scarpia è semplice, ma molto classico. Ha splendidi mobili in mogano, bellissime tende, grandi dipinti e magnifiche finestre che si aprono, permettendo ai cantanti di uscire e suggerire la sensazione di trovarsi all'esterno, cosa che contribuisce ulteriormente al dramma.»²²⁷ L'impianto visivo è ordinato e solenne, ampie finestre drappeggiate, pareti scure, mobili austeri. L'architettura con le sue proporzioni equilibrate richiama la compostezza e la monumentalità del vero Palazzo Farnese, simbolo del

²²⁶ Traduzione dell'autrice: Christopher Hoile, *Tosca in Stage Door*.

²²⁷ Traduzione dell'autrice: Suzanne Vanstone, *Tosca: Grand and Intimate in Prelude*.

potere papale, che diventa una prigione dorata, elegante e opprimente, in cui la bellezza architettonica maschera la crudeltà²²⁸. La luce filtra dalle grandi finestre in una tonalità blu e crepuscolare che sottolinea la notte della tragedia. L'oscurità che circonda i bordi della scena crea una sensazione di destino inevitabile. L'arredo ridotto all'essenziale riflette la doppia natura del potere, cultura e brutalità convivono nello stesso spazio. La tavola imbandita e il divano rosso, su cui Scarpia troverà la morte sono simboli visivi della corruzione morale, il lusso diventa violenza, la raffinatezza si trasforma in minaccia. Il contrasto tra i toni freddi del pavimento e le sfumature calde degli arredi accentua la tensione emotiva che culmina nell'omicidio. «L'ufficio di Scarpia nel secondo atto è elegantemente arredato, come si addice al suo potente occupante.»²²⁹. I richiami a Palazzo Farnese emergono nella composizione prospettica e nella simmetria dello spazio, concepito come espressione di armonia e potere diventa teatro di una violenza privata e intima. L'ordine contrasta con il caos emotivo dei personaggi ed ogni elemento, dal pavimento a scacchiera alle finestre illuminate, è parte integrante e protagonista della tragedia pucciniana. Il palazzo non è più un luogo storico, ma un simbolo universale della corruzione, dove la bellezza diventa maschera e l'amore si consuma nella lotta contro il dominio.

²²⁸ L'architettura monumentale del potere può trasformarsi in dispositivo di controllo, dove armonia e proporzione diventano strumenti di intimidazione più che di rappresentanza. Cfr. Manfredo, Tafuri, *op. cit.*, pp. 132-138.

²²⁹ Traduzione dell'autrice: James Karas, *Tosca – review of COC revival of Paul Curran production in James Karas - Reviews and Views*.

III ATTO

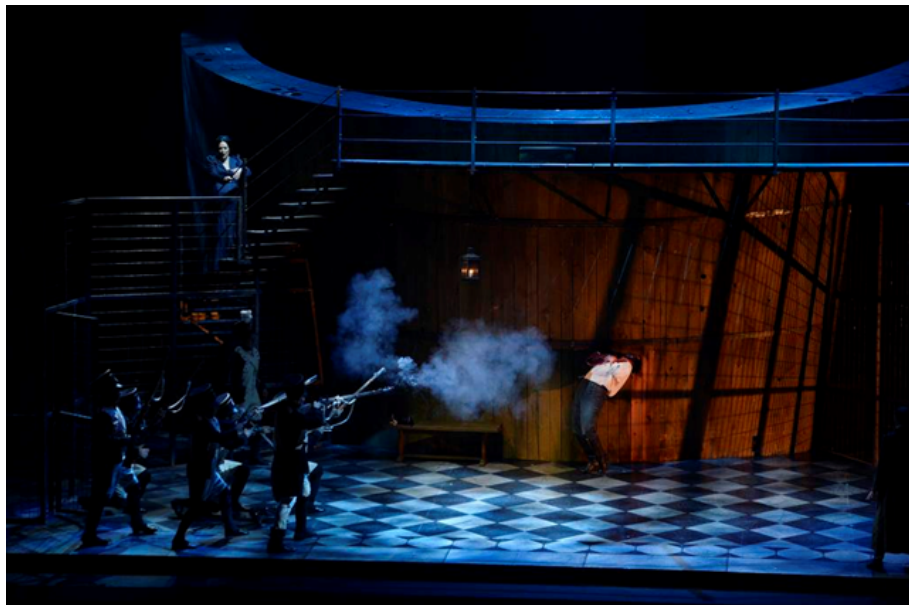


Figura 85 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Canadian Opera Company, Toronto, 2012

Nel terzo l'allestimento rinuncia alla spettacolarità monumentale tradizionalmente associata al celebre castello romano per offrirne un'immagine essenziale e interiore, spogliata della sua imponenza. Lo spazio non è una ricostruzione architettonica, ma una trasformazione concettuale del luogo della morte e della redenzione negata. L'impianto scenico è definito da linee curve e verticali severe, che suggeriscono la struttura circolare del castello, le pareti lignee, scure e inclinate, evocano il peso del carcere e la stratificazione storica del monumento. La fortezza appare come una macchina di oppressione che imprigiona i personaggi e li schiaccia.²³⁰ Il pavimento a scacchiera, presente in tutti gli atti della produzione, crea una continuità visiva rafforzando il senso di unità simbolica dell'opera. L'esecuzione di Cavaradossi collocata su questo pavimento perfettamente ordinato, mostra il crollo della razionalità del potere nel momento della sua violenza estrema. Sopra la scena, una passerella metallica da cui Tosca assiste all'esecuzione richiama le terrazze del vero Castel Sant'Angelo, ma in forma spoglia e astratta e l'uso del metallo e delle gabbie laterali suggerisce un ambiente più carcerario che militare.²³¹ «I bastioni di Castel Sant'Angelo, dove Cavaradossi

²³⁰ L'architettura del potere può essere letta come dispositivo di controllo, capace di disciplinare i corpi e produrre soggezione attraverso la forma e la materia. Cfr. Michel, Foucault, *op. cit.*, pp. 141-155.

²³¹ L'uso di materiali industriali come il metallo nella scenografia evoca un immaginario carcerario e disumanizzato, distante dall'eroismo monumentale e vicino a una concezione moderna del potere come repressione. Cfr. Marvin A., Carlson, *op. cit.*, pp. 140-146.

viene giustiziato e da cui Tosca si lancia verso la morte, sono impressionanti e appropriati. »²³² La luce, fredda e obliqua, taglia la scena scolpendo i corpi e accentuando la tensione tra vita e morte. Il fumo che avvolge il corpo di Cavaradossi non il segno del dissolversi dell'illusione e la promessa di una salvezza che si trasforma in tragedia. Tosca diventa spettatrice impotente del fallimento di ogni speranza. La distanza fisica tra lei e Cavaradossi sottolinea la separazione definitiva tra amore e realtà²³³. «Nel terzo atto, inoltre, la scenografia stessa risulta poco convincente. Quante prigionie hanno celle attraverso le quali i soldati devono marciare durante le ronde, o una fragile rete metallica al posto delle sbarre? Alla fine, Tosca dovrebbe gettarsi dalla cima di Castel Sant'Angelo nel Tevere, ma qui, senza alcuna vista esterna, sembra piuttosto lanciarsi nella cisterna della prigione.»²³⁴



Figura 86 Bozzetti per i costumi di Tosca, Kevin Knight, 2011 ²³⁵

²³² Traduzione dell'autrice: James Karas, *Tosca* – review of COC revival of Paul Curran production in James Karas - Reviews and Views.

²³³ La distanza spaziale tra i personaggi può assumere valore etico e tragico, visualizzando l'impossibilità di conciliare desiderio individuale e realtà storica. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 38-107.

²³⁴ Traduzione dell'autrice: Christopher Hoile, *Tosca in Stage Door*.

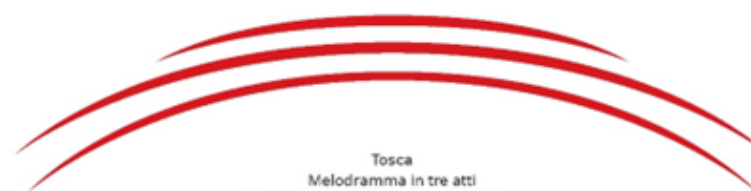
²³⁵ Per la realizzazione dell'opera sono stati creati 117 costumi d'epoca da un gruppo di sei costumisti e quattordici settimane, un tintore, una modista, due produttori di stivali, un produttore di cinture e un produttore di abiti con la supervisione di Sandra Corazza.

TOSCA

GIACOMO PUCCINI

4. Jean-Louis Grinda e Isabelle Partiot-Pieri

Stagione d'opera e balletto 2011-2012, Teatro Regio, Torino



Tosca
Melodramma in tre atti
Libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
dal dramma *La Tosca* di Victorien Sardou
Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI	INTERPRETI
Floria Tosca	SVETLA VASSILEVA MARÍA JOSÉ SIRI*
Mario Cavaradossi	MARCELO ÁLVAREZ RICCARDO MASSI (14, 17, 20) LORENZO DE CARO (11, 19, 21)
Vitellio Scarpia	LADO ATANELI SILVIO ZANON*
Cesare Angelotti	FRANCESCO PALMIERI
Il sagrestano	MATTEO PEIRONE
Spoletta	LUCA CASALIN
Sciarrone	FEDERICO LONGHI
Un carceriere	MARCO SPORTELLI / RICCARDO MATTIOTTO
Un pastorello	TOMMASO PARONUZZI / ESTHER ZAGLIA
Direttore d'orchestra	GIANANDREA NOSEDA
Regia	JEAN-LOUIS GRINDA
Scene	ISABELLE PARTIOT-PIERI
Costumi	CHRISTIAN GASC
Luci	ROBERTO VENTURI
Assistente alla regia	ELISABETTA ACELLA
Direttore dell'allestimento	SAVERIO SANTOLIVOTTO
Maestro del coro e del coro di voci bianche	CLAUDIO FENOGLIO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO

Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi"

Nuovo allestimento in coproduzione con
Palau de les Arts Reina Sofia (Valencia), Opéra de Monte-Carlo
e Fondazione Festival Pucciniano (Torre del Lago Puccini)

BIGLIETTI

Disponibili solo 30 ingressi last minute.

BIGLIETTERIA E INFO TEATRO REGIO

Piazza Castello 215 - Tel. 011.8815.341/242

Da martedì a venerdì ore 10.30-18;

sabato ore 10.30-16;

un'ora prima degli spettacoli

Info - Tel. 011.8815.557

www.teatroregio.torino.it

LAST MINUTE

Un'ora prima di ogni rappresentazione è garantita
la disponibilità di almeno 30 posti, in vendita
(massimo 2 a persona) con una riduzione del 20% circa.
Per la recita del 17 gennaio non è prevista la riduzione.

GENNAIO

10	Martedì	ore 20
11*	Mercoledì	ore 20
12	Giovedì	ore 20
14*	Sabato	ore 20
15	Domenica	ore 15
17*	Martedì	ore 15
18	Mercoledì	ore 20
19*	Giovedì	ore 20
20	Venerdì	ore 20
21*	Sabato	ore 20
22	Domenica	ore 15

WALTER VERGINANO SOVRINTENDENTE
GIANANDREA NOSEDA DIRETTORE MUSICALE



I ATTO



Figura 87 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, 2012

Nella messa in scena del primo atto di Tosca, la scenografia ideata da Jean-Louis Grinda²³⁶ (1960) e Isabelle Partiot-Pieri²³⁷ si distingue per la sua essenzialità architettonica e per la forte astrazione simbolica. «La scena è minimalista, piuttosto debole nel primo atto»²³⁸ invece di ricostruire fedelmente l'interno barocco di Sant'Andrea della Valle con le sue navate ornate, le cupole e le dorature, i due artisti trasformano lo spazio in forme. Le pareti grigie, le superfici curve e gli ambienti spogli evocano

²³⁶ regista d'opera e uomo politico monegasco. Ha iniziato giovanissimo la carriera gestionale come segretario artistico dell'Opéra d'Avignon (1982) e delle Chorégies d'Orange, ricoprendo poi incarichi direttivi al Ministero della Cultura francese e al Grand Théâtre de Reims. È stato direttore dell'Opéra Royal de Wallonie di Liegi (1996–2006) e successivamente direttore dell'Opéra de Monte-Carlo dal 2007 al gennaio 2023; dal 2018 è anche direttore delle Chorégies d'Orange. Parallelamente, dal 2013 svolge attività politica come Consigliere nazionale del Principato di Monaco. È insignito delle onorificenze di Cavaliere dell'Ordine al Merito Culturale di Monaco, dell'Ordine delle Arti e delle Lettere in Francia e dell'Ordine di Leopoldo in Belgio. <https://ilvillaggiodellamusica.it/wp-content/uploads/2024/04/Jean-Louis-Grinda-curriculum.pdf>

²³⁷ architetta e scenografa francese, laureata in architettura nel 1982. Dopo il debutto con un progetto operistico al Parc de la Villette di Parigi, trasformato in un "giardino musicale", ha lavorato tra teatro, televisione e cinema, collaborando con registi come Antoine Bourseiller, Jérôme Savary e Pierre Jourdan, e con scenografi quali Jean-Paul Chambas e Bernard Arnould. L'incontro con Francesco Rosi durante le riprese cinematografiche di Carmen (1983) segnò la svolta decisiva verso l'opera lirica. Dal 1986 firma scene e costumi per importanti produzioni internazionali, tra cui La cenerentola, Aida, Lucia di Lammermoor, Norma, Nabucco, Pelléas et Mélisande e I puritani. Collaboratrice stabile del regista Charles Roubaud dal 1987, è particolarmente apprezzata per la capacità di trasformare spazi storici monumentali (Marsiglia, Orange, Monte Carlo) attraverso un linguaggio scenografico di forte impronta architettonica. https://mariinsky-theatre.com/personn.php?type=personnel&person=partiot-pieri_set%20dis

²³⁸ Traduzione dell'autrice: José M^a Irurzun, A Superb Festival Tosca in Valencia in Seen and Heard International

la sacralità attraverso la proporzione²³⁹, la luce e la verticalità che pervade la scena. L'elemento centrale è una grande immagine sacra proiettata sul fondo, una Madonna bottiana²⁴⁰ che domina lo spazio come presenza spirituale e giudicante, sostituendo la cupola della chiesa e diventando il centro simbolico. Nella sua immaterialità luminosa si concentra il senso della fede e della purezza in contrasto con le passioni e le violenze terrene che animano il dramma.

«una chiesa di S. Andrea della Valle di sapore bottiano»²⁴¹, il dipinto ricorda la Madonna con Bambino in trono tra san Giovanni Battista e san Sebastiano del Perugino.²⁴²

La luce proveniente dall'alto funge da asse ideale tra la dimensione umana e quella divina rievocando la spazialità teologica del barocco. Grinda e Partiot-Pieri non intendono restituire Sant'Andrea della Valle come spazio realistico ma come idea, una chiesa essenziale, definita dalla luce e dalla proporzione più che dall'ornamento. La loro interpretazione si colloca in una dimensione concettuale dove la spiritualità non nasce dall'abbondanza decorativa ma dall'equilibrio simbolico della composizione. La scenografia mantiene un legame con la basilica reale, la struttura spaziale evoca la navata centrale attraverso l'uso di linee ascendenti e volumi concavi che suggeriscono la cupola di Maderno e gli affreschi di Lanfranco. Le pareti mobili laterali leggermente curve e convergenti verso il fondo alludono alle cappelle laterali incorniciando lo spazio come un percorso, la proiezione della Madonna rinascimentale richiama l'Assunzione della Vergine della cupola ma in una versione più sobria e astratta. Come nella chiesa reale, dove la luce naturale filtra dall'alto modulando rilievi e dorature, anche qui la luce teatrale costruisce la profondità dello spazio, quando Tosca si trova al centro della scena, la luce che la investe dall'alto la sospende tra cielo e terra²⁴³. Mentre Sant'Andrea della Valle celebra il potere della fede istituzionale, la scena di Grinda e Partiot-Pieri ne distilla l'essenza spirituale, trasformandola in uno spazio di introspezione e giudizio.

²³⁹ Nella tradizione architettonica e scenografica sacra, luce e proporzione sono elementi primari nella costruzione del senso spirituale, anche in assenza di ornamento. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 138–145.

²⁴⁰ L'iconografia rinascimentale è spesso associata a un'idea di purezza, equilibrio e spiritualità idealizzata, funzionale a una lettura simbolica del sacro. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 120–145.

²⁴¹ Franco Soda, Tosca si butta subito in Giornale Della Musica

²⁴² Pietro di Cristoforo Vannucci, noto come Pietro Perugino, il Perugino o il divin pittore (Città della Pieve, 1448 circa – Fontignano, febbraio 1523), è stato un pittore italiano, ha collaborato con Sandro Botticelli alla decorazione della Cappella Sistina. Rappresenta un modello iconografico fondato su equilibrio compositivo, frontalità e astrazione emotiva, caratteristiche che si prestano a una trasposizione scenica simbolica. Cfr. Vittoria Garibaldi, *Il Perugino*, Milano, Electa, 2004, pp. 28–45.

²⁴³ La luce zenitale, nella tradizione teatrale e architettonica sacra, assume il ruolo di mediazione simbolica tra dimensione umana e divina. Cfr. McKinney, Joslin, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, 2009, pp. 104–125.

II ATTO



Figura 88 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Palau de les Arts Reina Sofía, Valencia, 2012

«Prima che l'orchestra attacchi la musica di Puccini, vengono proiettati su un siparietto alcuni fotogrammi che raffigurano il suicidio finale di Tosca, che spicca il salto da Castel Sant'Angelo. Sulle prime note del II atto, sullo stesso sipario viene fatta percepire l'immagine del mantello della diva che volteggia durante la caduta. Infine, dopo il celebre «O Scarpia, avanti a Dio!» il siparietto viene rialzato, e torna l'immagine del salto seguita dal rovinoso avvicinarsi del pavé su cui la protagonista andrà a sfracellarsi (ma la proiezione viene prevedibilmente interrotta dal buio un istante prima dell'impatto). Insomma, la lettura proposta dal regista Jean-Louis Grinda prevede che Tosca riviva, negli attimi della caduta, tutti i dettagli di quella terribile giornata, compresi quelli a cui non ha potuto assistere.»²⁴⁴

Il secondo atto si distingue per la sua forza concettuale e per l'uso dell'astrazione come strumento di analisi del potere. Palazzo Farnese viene spogliato di ogni elemento decorativo e ridotto a una struttura essenziale, lo spazio è costruito attraverso pochi elementi: una lunga tavola centrale, un grande piano di fondo e due proiezioni sovrapposte. Sul fondale si estende una mappa antica di Roma, sopra la quale è proiettata un'immagine pittorica drammatica, forse un dettaglio di una Deposizione o di un Martirio. «la piantina di Roma che rappresenta il potere assoluto, rappresentato da Scarpia in questo caso.»²⁴⁵ Questi due livelli visivi si contrappongono e si

rispecchiano, rappresentando le due forze che dominano l'opera²⁴⁶, il potere terreno e la tensione verso il divino. La mappa raffigura la città del controllo e della sorveglianza, simbolo di un ordine politico che riduce lo spazio umano a sistema di dominio. Scarpia si muove in questo ambiente come un sovrano assoluto, padrone di una Roma dove ogni vita è una pedina. L'immagine sacra proiettata in alto introduce un contrappunto morale, il richiamo alla pietà e al sacrificio. Il potere terreno è letteralmente schiacciato sotto quello spirituale, senza possibilità di redenzione. «La scena di Scarpia è stata risolta con un grande tavolone che aveva un pregio: si apriva. Abbiamo aperto anche il dietro e creava, la scala dove scendere per le torture. Come se sotto, dove vivi, c'è lo schifo.»²⁴⁷

L'architettura è ridotta a geometria e proporzione, la luce concentrata sulla tavola e sui protagonisti, isola i corpi. La simmetria della scena e la presenza della grande tavola di marmo rimandano alla razionalità rinascimentale, quel tavolo, freddo e pesante, diventa un altare laico su cui si consuma la violenza definito «un bancone di marmo bianco da macelleria»²⁴⁸ con risultato «poco riuscita anche l'idea del grande tavolo marmoreo di Scarpia che si alza di colpo trasformandosi in ingresso della camera della tortura.»²⁴⁹

La mappa di Roma sul fondo richiama la funzione storica del Palazzo come sede diplomatica e centro politico, ma assume in scena un valore più ampio di metafora della conoscenza come controllo²⁵⁰. «Sul fondo una cartografia di Roma che si illumina di puntolini, quasi a prefigurare l'antecedente di una moderna sala operativa della Questura»²⁵¹

«compare poi un fondale (a rendere il senso dell'alcova) con la riproduzione della parte centrale del quadro dal titolo «Tarquinio e Lucrezia» del Tintoretto.»²⁵² che evoca la tradizione figurativa della Galleria Farnese dove gli affreschi di Annibale Carracci celebrano la bellezza e l'armonia, qui emerge il dolore e la distruzione. L'ordine e la misura, un tempo simboli di perfezione umanistica, diventano segni di gelo morale e rigidità mentale. Lo spazio non rappresenta più la grandezza della Roma papale, ma la sua corruzione interiore.

²⁴⁶ La sovrapposizione di livelli iconografici e spaziali è un dispositivo teatrale che consente di visualizzare il conflitto tra potere terreno e dimensione morale o spirituale. Cfr. Anne, Ubersfeld, op. cit., pp. 138-146.

²⁴⁷ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice.

²⁴⁸ Franco Soda, Tosca si butta subito in Giornale Della Musica.

²⁴⁹ Giordano Cavagnino, Torino - Teatro Regio: Tosca in operaclick.

²⁵⁰ Il legame tra sapere, visibilità e potere è centrale nella riflessione moderna sullo spazio politico. Cfr. Michel, Foucault, op. cit., pp. 189-195.

²⁵¹ Attilio Piovano, Tosca a Torino in ilcorrieremusicale.

²⁵² Attilio Piovano, Tosca a Torino in ilcorrieremusicale.

²⁴⁴ Marco Leo, Torino, Teatro Regio: "Tosca" in gbopera.

²⁴⁵ Cfr. intervista Claudia Bosso in appendice.

III ATTO



Figura 89 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, 2012

Nel terzo atto, la scenografia concentra in un'unica immagine visiva²⁵³. Tutto si svolge su un palcoscenico sospeso e curvo creato dallo spostamento e dalla rotazione delle pareti presenti nel primo atto²⁵⁴, dominato dalla statua dell'Arcangelo Michele, «un terzo atto abbastanza tradizionale»²⁵⁵

Tosca, vestita anch'essa di rosso, si staglia come riflesso terreno dell'angelo, incarnazione umana della giustizia e del sacrificio. Grinda e Partiot-Pieri rinunciano al naturalismo e alla descrizione architettonica del castello. Non vi sono mura o torri ma uno spazio astratto e sospeso. L'essenzialità dello spazio concentra l'attenzione sul percorso interiore della protagonista, trasformando la scena in una meditazione sulla morte e sulla salvezza. L'impianto scenico è organizzato verticalmente in tre livelli cromatici²⁵⁶, la terra nera in basso rappresenta la materia e la morte, il rosso centrale allude alla passione e al sangue, il bianco della statua in alto simboleggia la purezza. Questa progressione visiva coincide con il cammino spirituale di Tosca che

²⁵³ La riduzione dell'atto scenico a un'immagine unitaria è tipica delle regie contemporanee che privilegiano la sintesi simbolica rispetto alla narrazione spaziale tradizionale. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, *op. cit.*, pp. 80–140.

²⁵⁴ Il riuso trasformativo degli elementi scenici contribuisce alla costruzione di un'unità simbolica dell'opera, in cui lo spazio evolve insieme al dramma. Cfr. Isabella, Innamorati; Silvana, Sinisi, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori Bruno, 2006, pp. 180–210.

²⁵⁵ Traduzione dell'autrice: José M^a Irurzun, A Superb Festival Tosca in Valencia in Seen and Heard International.

²⁵⁶ Il colore, nella scenografia simbolica, assume una funzione semantica autonoma, capace di articolare percorsi emotivi e spirituali. Cfr. John, Gage, *Colore e cultura*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 50–80.

attraversa la colpa e la sofferenza per raggiungere una forma di liberazione. Il rosso esprime allo stesso tempo la violenza e la purificazione, l'amore e la morte. Quando Tosca apre le braccia davanti all'angelo, il gesto assume una valenza cristologica²⁵⁷, il sacrificio si trasforma in atto di fede. La curvatura del palcoscenico richiama la forma originaria del mausoleo di Adriano e del bastione superiore del castello ma ne conserva solo la logica simbolica. Il cerchio diventa metafora della ciclicità della vita e della morte, della condizione umana intrappolata tra destino e libertà. Il salto di Tosca perde ogni carattere realistico e diventa una soglia verso il divino, posta di fronte all'angelo, è al tempo stesso vittima e martire, corpo terreno e spirito in ascesa. «E impostare tutta l'azione come un flashback mentre Tosca cade dal castello — il suicidio è mostrato mediante proiezione — mi sembra una sciocchezza che non aggiunge nulla. Menzione speciale per la orrenda scenografia di Isabelle Partiot-Pieri, degna della più povera e sciatta associazione di amici dell'opera, o di un modestissimo teatro itinerante dell'Europa dell'Est»²⁵⁸ La loro Tosca viene definita «una versione dell'opera di Puccini molto classica, in una lettura che viene interrotta solo da un paio di proiezioni all'inizio dei primi due atti, concepite come flashback. C'è poco altro da aggiungere al suo lavoro, al quale manca profondità drammatica e che eccede invece in una correttezza un po' superflua e banale.»²⁵⁹ sebbene a livello scenografico non richiama in nessun modo i classici luoghi reali descritti nel libretto del 1900.

Figura 90 Bozzetti I atto, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, p.194.

Figura 91 Bozzetti II atto, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, p. 195.

Figura 92 Bozzetti III atto, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, p. 196.

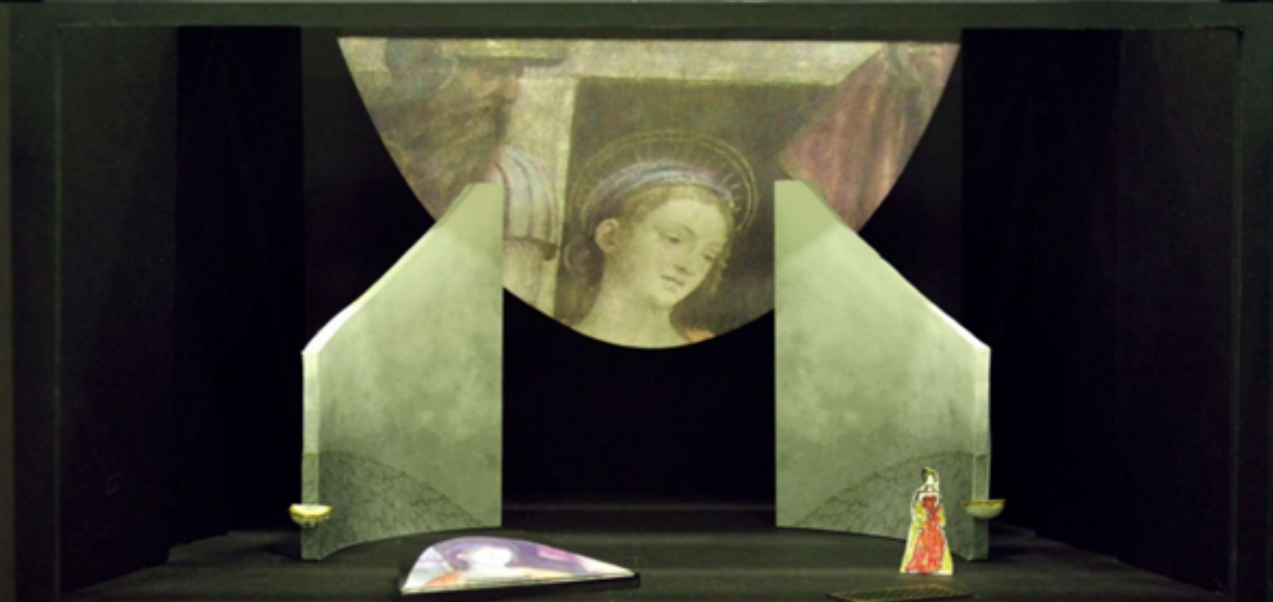
Figura 93 Pianta oggetti di scena, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, 2011, p. 197.

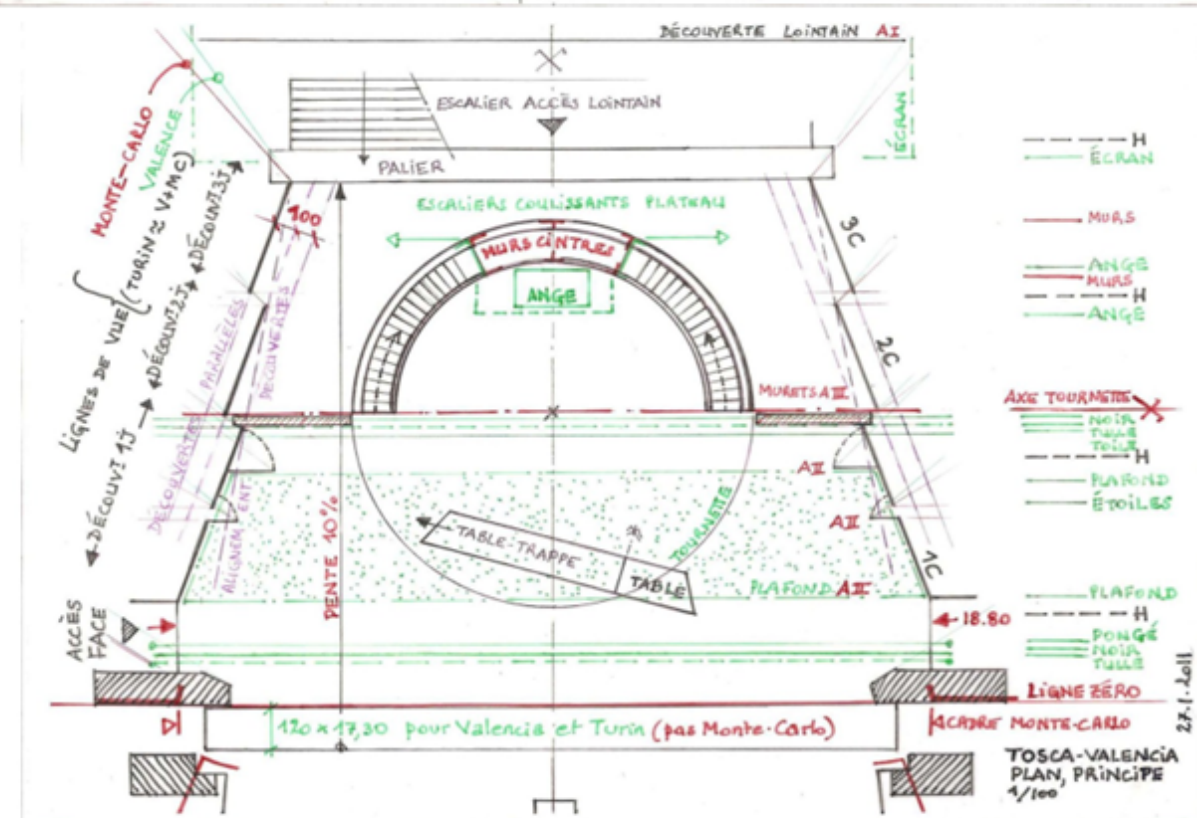
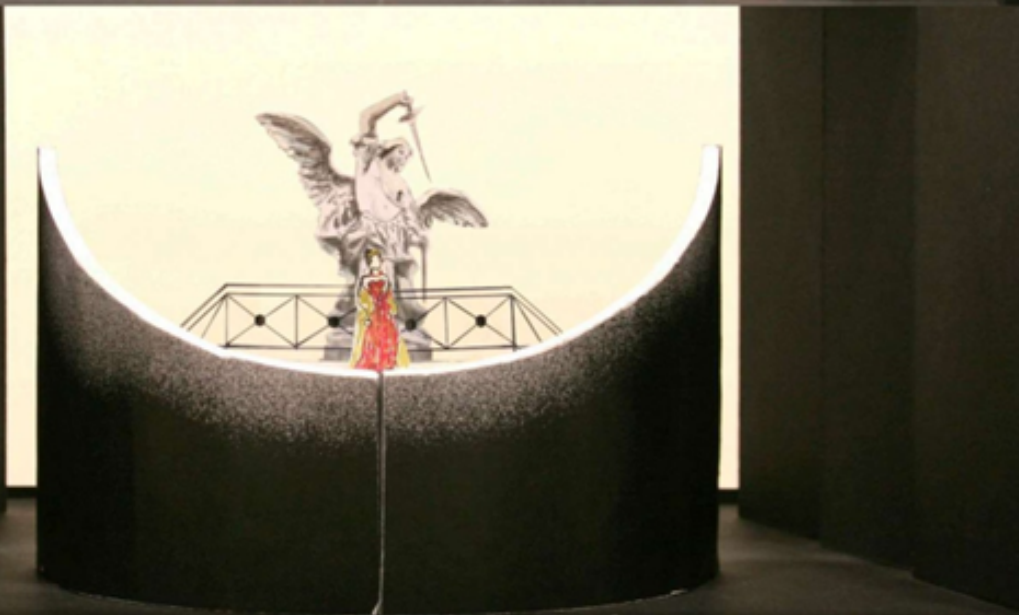
Figura 94 Prospetto III atto, archivio Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia, p. 198-199.

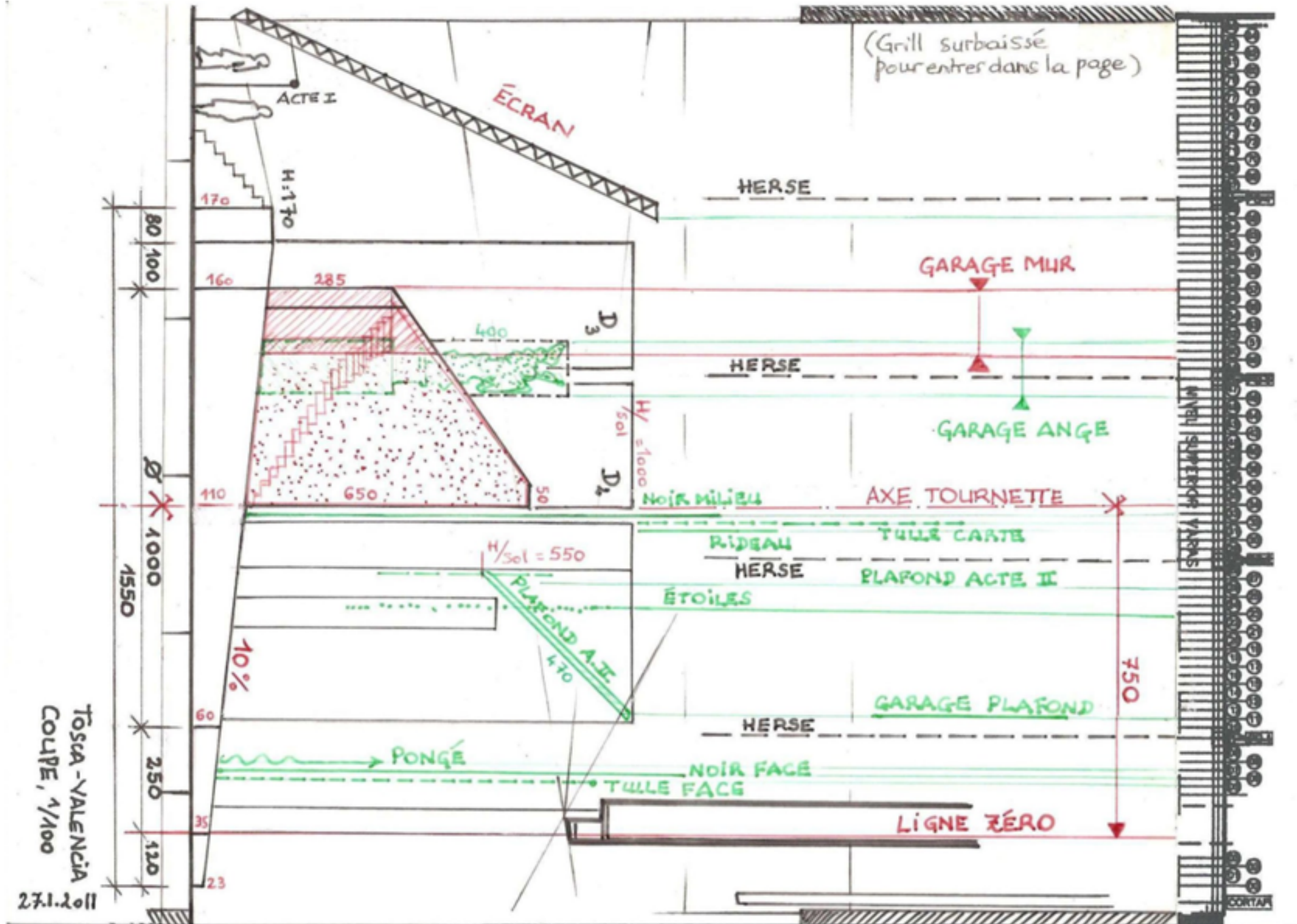
²⁵⁷ Il riferimento iconografico al gesto cristologico traduce il sacrificio individuale in simbolo universale di redenzione. Cfr. Hans, Belting, *Il culto delle immagini*, Roma, Carocci, 2001, pp. 120–150.

²⁵⁸ Traduzione dell'autrice: Fernando López Vargas-Machuca, *Mediocre Tosca en Les Arts in Ya nos queda un día menos*.

²⁵⁹ Traduzione dell'autrice: Marina Cosme, Puccini según Mehta in La Nueva España.







5. Pierre Audi e Christof Hetzer

Stagione d'opera e balletto 2014-2015, Opéra Bastille, Parigi

Opéra Bastille - Saison 2014 / 2015

Tosca

Giacomo Puccini



Livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica d'après le drame "La Tosca" de Victorien Sardou

20 représentations du 10 octobre au 28 novembre 2014

Mîtrise des Hauts-de-Seine/Choeur d'enfants de l'Opéra national de Paris

Mise en scène	Pierre Audi
Dramaturgie	Klaus Bertisch
Décors	Christof Hetzer
Costumes	Robby Duiveman
Lumières	Jean Kalman

Production de 2014

Direction musicale	Daniel Oren et Evelino Pidó
Orchestre	Opéra National de Paris
Chœurs	Opéra National de Paris

Distribution

Floria Tosca	Oksana Dyka, Martina Serafin, Béatrice Uria-Monzon
Mario Cavaradossi	Marcelo Alvarez, Marco Berti, Massimo Giordano
Barone Scarpia (Le Baron Scarpia)	Sebastian Catana, George Gagnidze, Sergey Murzaev, Ludovic Tézier
Cesare Angelotti	Carlo Cigni, Wojtek Smilek
Spoletta	Carlo Bosi, Eric Huchet
Il Sagrestano (Le Sacristain)	Luciano Di Pasquale, Francis Dudziak
Sciarrone	André Heyboer
Un Carceriere (Un Geôlier)	Andrea Nelli
Un Pastore (Un Berger)	

I ATTO



Figura 95 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, Archivio Opéra national de Paris, Parigi, 2014

«Al primo alzarsi del sipario, nulla accomuna la chiesa di Sant'Andrea della Valle che siamo soliti immaginare come ambientazione del primo atto, [...] una pesante ed invadente croce di legno usurata dal tempo divide lo spazio scenico. Di comune accordo, Pierre Audi e il decoratore Christof Hetzer hanno operato nel senso del simbolo. »²⁶⁰ Nella regia di Pierre Audi²⁶¹ (1957-2025) con scene di Christof Hetzer²⁶² (1976), il primo atto di Tosca assume una valenza concettuale e provocatoria. Lo spazio sacro è un laboratorio della visione e del desiderio, un ambiente mentale e simbolico²⁶³,

²⁶⁰ Traduzione dell'autrice: Caroline Dessaint, À l'Opéra Bastille : une exégèse qui manquait encore à Tosca in Bach Track.

²⁶¹ regista e direttore artistico, si è formato tra Francia e Inghilterra, laureandosi in Storia a Oxford. Nel 1979 ha fondato a Londra l'Almeida Theatre. Dal 1988 al 2018 è stato direttore dell'Opera Nazionale Olandese, trasformandola in un centro di riferimento internazionale per il teatro musicale contemporaneo e per grandi cicli operistici (Wagner, Messiaen, Poulenc), promuovendo anche nuove commissioni. Ha diretto l'Holland Festival (2005-2014), il Park Avenue Armory di New York (dal 2015) e il Festival d'Aix-en-Provence dal 2018, che ha rinnovato con un approccio interdisciplinare. La sua poetica, fondata sull'idea di opera come arte totale, si è sviluppata attraverso collaborazioni con artisti visivi di fama internazionale. https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2025/05/04/news/pierre_audi_morto_regista_opera_lirica_67_anni-424165367/

²⁶² Dal 2001 lavora come scenografo e costumista per importanti istituzioni europee, tra cui Schaubühne di Berlino, Theater Basel, Bayerische Staatsoper di Monaco, Oper Frankfurt, Nationaltheater Mannheim e Vlaamse Opera di Anversa. Ha collaborato con registi di rilievo quali David Bösch, Hans Neuenfels, Jan Philipp Glöckler e in particolare Pierre Audi, per produzioni in teatri come La Monnaie di Bruxelles, Opéra di Parigi, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Scala di Milano e Dutch National Opera, incluse diverse prime mondiali. Collabora regolarmente anche con Stefan Herheim, Deborah Warner e Lotte de Beer, firmando allestimenti per festival e teatri quali i Salzburger Festspiele, il Bregenzer Festspiele e numerosi teatri lirici europei. <https://www.ifatnesh.com/christofhetzer>

²⁶³ La scenografia contemporanea tende a configurarsi come spazio mentale, in cui l'architettura non rappresenta un luogo ma uno stato psicologico o morale dei personaggi. Cfr. Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, pp. 80-140.

un volume inclinato e ristretto su cui si proietta un grande affresco di nudi femminili. L'immagine che riveste le pareti diventa il centro visivo e concettuale. Cavaradossi, al lavoro sul proprio dipinto, è immerso in questo universo di corpi fino a esserne assorbito, la pittura non più veicolo di ascesi ma fonte di seduzione, non più trascendenza ma prigione dello sguardo. L'icona sacra si fa immagine carnale²⁶⁴ e il pittore diventa insieme creatore e peccatore. Il ribaltamento dialoga implicitamente con la cupola di Giovanni Lanfranco, che celebra l'Assunzione e la gloria del corpo trasfigurato.

«E' una produzione dove non c'è più Roma, e se ne sente molto la mancanza: il dipinto della Maddalena diventa un quadro di giovani donne sensuali mezze nude che non potrebbero mai stare in una vera Chiesa e non c'è molto di un luogo di culto se non le candele»²⁶⁵

Le figure femminili nude evocano la nascita di Venere o le Grazie come controcampo della glorificazione celeste²⁶⁶. È una lettura laica e inquieta della pittura sacra, dove ciò che un tempo sosteneva la fede si trasforma in strumento di tentazione. La presenza del sacerdote seduto, osservatore silenzioso, aggiunge un grado di tensione morale. Tra lui e il pittore si apre un dialogo muto, libertà dell'arte contro controllo della religione. La chiesa si riflette come spazio interiore deformato dal dubbio e dal peccato.

«Cavaradossi vi dipinge un affresco ispirato a *Les Oréades* di Bouguereau (ispirazione molto più parigina che romana... e che occhio devono avere tutti per individuare immediatamente la Maddalena/Attavanti in quel groviglio di figure nude); non solo, divide anche gli strati sociali: in basso sta il popolo, sopra fa la sua entrata Scarpia e sfilano cantori e prelati durante il *Te Deum*.»²⁶⁷ La proiezione dei nudi non rimanda solo al mestiere di Cavaradossi ma anche alla tradizione figurativa del luogo, che da celebrazione del divino scivola a specchio dell'eros e di una estetica della caduta. La luce, morbida e diffusa, non separa il sacro dal profano ma li avvolge insieme, assume qui un tono quasi blasfemo: la luce che un tempo segnava il divino diventa luce del desiderio²⁶⁸. «Questa immagine della pesantezza della Chiesa funge da necessaria cornice di lettura e viene da chiedersi cosa rimarrebbe dello spettacolo se il voluminoso simbolo dovesse scomparire.»²⁶⁹

²⁶⁴ Il ribaltamento dell'iconografia sacra in immagine erotica si inserisce in una tradizione moderna di desacralizzazione critica, in cui il corpo diventa luogo di conflitto tra fede, desiderio e colpa. Cfr. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 258-270.

²⁶⁵ Alma Torretta, A Bastille trionfa Roberto Alagna in "Tosca", in *giornaledellamusica*.

²⁶⁶ Il riferimento al nudo mitologico classico introduce una dimensione laica che si pone in tensione con l'iconografia cristiana, producendo una frattura simbolica tra eros e trascendenza. Cfr. Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 142-158.

²⁶⁷ Daniele Galleni, Parigi - Opéra Bastille: Tosca in operaclick.

²⁶⁸ La perdita della funzione separatrice della luce sacra introduce un'ambiguità morale che dissolve il confine tra sacro e profano, rendendo lo spazio scenico volutamente perturbante. Cfr. Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 150-160.

²⁶⁹ Traduzione dell'autrice: David Verdier, À l'Opéra Bastille: une exégèse qui manquait encore à Tosca in ResMusica.

II ATTO



Figura 96 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, Archivio Opéra national de Paris, Parigi, 2014

«La sommità della croce si solleva durante il secondo atto per lasciare spazio all'ufficio di Scarpia con il suo tradizionale arredo stile impero. »²⁷⁰ Nel secondo atto ripensano Palazzo Farnese come luogo simbolico del potere e della violenza. La sontuosità rinascimentale lascia posto a uno spazio cupo e austero: un grande tavolo circolare, un candelabro, alcune candele, una croce. Il tavolo centrale rappresenta la sede del dominio di Scarpia²⁷¹. La sua forma e la sua matericità richiamano lo stile del vero Palazzo Farnese, gli oggetti situati al di sopra, tra libri, calici e carte, sembrano reliquie svuotate come un rito politico travestito da religione.²⁷² Un fondo violaceo percorso da riflessi dorati e ombre fredde allude alla notte morale di Scarpia e alla tensione di Tosca. La penombra suggerisce un potere che agisce nell'ombra, manipolando fede e amore.

«Pierre Audi dirige la sua produzione al termine dell'arco simbolico delineato fin dall'inizio dell'opera. Per più di un'ora ha stimolato l'intelligenza del suo spettatore sul valore degli spazi teatrali e sul loro significato, sia drammatico che politico. Ne è proprio l'esempio "Vissi d'arte" che Tosca canterà da sola, in rappresentanza di se stessa, per Scarpia che la dirige prima di scomparire

²⁷⁰ Daniele Galleni, Parigi - Opéra Bastille: Tosca in operaclick

²⁷¹ Nel teatro del Novecento il tavolo è frequentemente utilizzato come dispositivo scenico del potere: luogo della decisione, della scrittura e della violenza istituzionale. Cfr. David, Wiles, op. cit., pp. 192-202.

²⁷² La sovrapposizione tra simboli religiosi e pratiche di potere è una strategia ricorrente nella rappresentazione scenica della tirannide, dove il sacro viene utilizzato come strumento di legittimazione della violenza. Cfr. Giorgio, Agamben, *Il regno e la gloria*, Vicenza, Bollati Boringhieri, 2008.

nella "camera delle torture del backstage"»²⁷³

L'abito giallo dorato di Tosca interrompe il buio con una presenza luminosa e vitale, il gesto con cui uccide Scarpia e alza la croce sul corpo morente concentra il senso simbolico della scena. La croce, arma e segno di espiatione, rende esplicita l'ambivalenza tra peccato e purificazione²⁷⁴. Il richiamo a Palazzo Farnese agisce su due piani, da un lato, una struttura implicita di simmetria e proporzione evoca la monumentalità rinascimentale, dall'altro la funzione del luogo si trasforma da sede dell'autorità ecclesiastica e diplomatica a macchina di controllo, tortura e desiderio. Tosca è corpo estraneo, luce che attraversa il buio, il suo gesto estremo è anche un atto di liberazione dalla logica della sopraffazione.

²⁷³ Traduzione dell'autrice: Yannick Boussaert, Puccini, Tosca in Forum Opera.

²⁷⁴ La riappropriazione violenta del simbolo della croce rientra in una tradizione moderna di rovesciamento iconografico, in cui il segno sacro diventa strumento di condanna e non di redenzione. Cfr. Georges, Didi-Huberman, op. cit., pp. 174-182.

III ATTO



Figura 97 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, Archivio Opéra national de Paris, Parigi, 2014

Nel terzo atto, Castel Sant'Angelo viene ripensato come spazio privo di riferimenti riconoscibili²⁷⁵, «non c'è più alcun riferimento visivo a Castel Sant'Angelo»²⁷⁶ la scena è un paesaggio quasi post apocalittico, segnato da una grande trave sospesa che incombe sui personaggi e da un terreno arido disseminato di tronchi e rami. Un mondo senza tempo, prosciugato, dove la natura si ritrae lasciando un deserto morale²⁷⁷. In questo contesto la presenza umana è fragile. «La scena non si svolge più sulla sommità di Castel Sant'Angelo, ma in un accampamento della campagna romana. [...] Tosca non potrà gettarsi nel vuoto in aperta campagna»²⁷⁸

Tosca in rosso è segno di vita e passione²⁷⁹ tra colori terrosi e metallici. L'abito richiama sangue e sacrificio. Una tenda effimera suggerisce un rifugio precario, anticamera della catastrofe. Il riferimento a Castel Sant'Angelo è concettuale, l'elemento sospeso allude alla monumentalità perduta, riletta come destino implacabile e giustizia muta. «il finale non prevede alcun salto nel vuoto ma solo un avanzare di Tosca di spalle, verso il fondo della scena, così da risultare

²⁷⁵ La sottrazione dei riferimenti architettonici riconoscibili rientra in una strategia scenica di astrazione, in cui il luogo perde la sua funzione descrittiva per assumere un valore simbolico e mentale. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, *op. cit.*, pp. 156-161.

²⁷⁶ Alma Torretta, A Bastille trionfa Roberto Alagna in "Tosca", in *giornaledellamusic*

²⁷⁷ Il paesaggio desolato come metafora della crisi etica e dell'annientamento umano è un topos del teatro contemporaneo, spesso utilizzato per visualizzare la fine di un ordine simbolico. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *op. cit.*, 138-160.

²⁷⁸ Traduzione dell'autrice: Yannick Boussaert, Puccini, Tosca in Forum Opera.

²⁷⁹ Nel linguaggio scenico contemporaneo il colore del costume assume una funzione semantica autonoma, diventando veicolo di significati simbolici e drammaturgici indipendenti dall'azione. Cfr. Vincenzo, Sansone, *op. cit.*, pp. 80-120.

in sostanza un anticlimax. »²⁸⁰ L'aridità del paesaggio rimpiazza la vista di Roma e del Tevere. Non c'è alba sulla città, ma un crepuscolo continuo²⁸¹. La luce gialla e bassa evoca un fuoco lontano, più infero che celeste. Il cielo rispecchia il dissolversi della speranza come un rituale della morte che arriva alla desolazione²⁸². Nel tragico gesto finale Tosca scompare, senza balaustre né mura, la morte in una dissoluzione che chiude ogni illusione. «il finale dell'opera sarà molto più metaforico di un semplice salto nel vuoto. È interamente fatto di luce e ombra»²⁸³, «qui si è osato un po' di più nelle scene, che più che suggerire una storia realistica invece sembrano illustrare una vicenda emblematica, fuori dal tempo, di passione e supplizio»²⁸⁴

²⁸⁰ Daniele Galleni, Parigi - Opéra Bastille: Tosca in operaclick.

²⁸¹ L'assenza dell'alba, tradizionalmente associata alla speranza e alla redenzione, nega qualsiasi prospettiva salvifica e congela il tempo in una dimensione terminale. Cfr. Gaston, Bachelard, *op. cit.* pp.38-44.

²⁸² La morte che avviene senza un luogo definito né un gesto riconoscibile si configura come dissoluzione dell'identità e della memoria, chiudendo l'opera in una dimensione puramente simbolica. Cfr. Marvin A., Carlson, *cit.*, pp., 154-160.

²⁸³ Traduzione dell'autrice: Yannick Boussaert, Puccini, Tosca in Forum Opera.

²⁸⁴ Alma Torretta, A Bastille trionfa Roberto Alagna in "Tosca", in *giornaledellamusic*.

3.3

**LA FANTASIA
SUPERA LA
REALTÀ**

1. Serena Sinigaglia e Maria Spazzi

Stagione d'opera e balletto 2013-2014, Teatro La Fenice, Venezia

Tosca

melodramma in tre atti di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini
Progetto Puccini

Luogo di rappresentazione:	Venezia, Teatro La Fenice
Data :	Venerdì 16 Maggio 2014, ore 19:00
Stagione:	Stagione 2013-2014
Turno:	A
Prima assoluta:	Roma, Teatro Costanzi, 14.1.1900
Tratto da:	Tosca, di Victorien Sardou

PERSONAGGI	INTERPRETI
1. Floria Tosca	Svetla Vassileva
2. Mario Cavaradossi	Stefano Secco
3. Il barone Scarpia	Roberto Frontali
4. Cesare Angelotti	Cristian Saitta
5. Il Sagrestano	Enrio Martinez-Castignani
6. Spoletta	Cristiano Olivieri
7. Sciarrone	Armando Gabba
8. Un Carceriere	Carlo Agostini
9. Un pastore	Laura Franco
10. Un pastore	Ludovico Furlani

RESPONSABILI	
Direttore d'orchestra e Maestro concertatore	Daniele Callegari
Regista	Serena Sinigaglia
Scenografo	Maria Spazzi
Costumista	Federica Ponissi
Light Designer	Alessandro Verazzi
Orchestra e coro	Teatro La Fenice Orchestra e Coro
Maestro del coro	Ulisse Trabacchin
Coro dei bambini	Coro dei Piccoli Cantori Veneziani
Maestro del coro	Diana D'Alessio

I ATTO



Figura 98 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio Teatro la Fenice, Venezia, 2014

«la scenografia Maria Spazzi trova utile ridurre all'estremo il senso di rottura e scontro tra le due forze in campo, che quindi portano ad una vera e propria 'frattura' del palcoscenico, letteralmente squarciato in più parti, ove pare di scorgere anche la terra che dal sottosuolo cerca di invadere lo spazio circostante, adorno solo di pochissimi elementi essenziali alla narrazione: il quadro del pittore Cavaradossi sul cavalletto, la statua della Madonna ed un cancelletto per la cappella in Sant'Andrea della Valle»²⁸⁵ La messinscena della Tosca firmata da Serena Sinigaglia²⁸⁶ (1973) e la scenografia Maria Spazzi²⁸⁷ (1972) per la Fondazione Teatro La Fenice, offre un esempio significativo di rilettura contemporanea del melodramma in chiave concettuale e simbolica.

²⁸⁵ Maria Teresa Giovagnoli, Tosca, Giacomo Puccini - Gran Teatro La Fenice Di Venezia in Mtg Lirica

²⁸⁶ Serena Sinigaglia (Milano, 1973) è regista e direttrice artistica, diplomata in regia alla Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" nel 1996. È fondatrice e presidente dell'ATIR – Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca e ha diretto dal 2007 al 2017 il Teatro Ringhiera di Milano; dal 2021 è direttore artistico del Teatro Carcano di Milano. Il suo percorso include regie di prosa, drammaturgia contemporanea e opera lirica, con allestimenti per istituzioni come il Piccolo Teatro di Milano e il Macerata Opera Festival. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Premio Hystrio alla regia e il Premio "Miglior Regia dell'Anno" dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro; insegna regia e recitazione in scuole teatrali e presso la NABA di Milano. https://fondazionemilano.eu/uploads/utenti/serena-sinigaglia/SINIGAGLIA_curriculum-rid.-2021.pdf

²⁸⁷ Maria Spazzi (Milano, 1972) è scenografa teatrale attiva dal 1995, autrice di allestimenti per prosa e lirica in importanti istituzioni italiane e internazionali, tra cui Piccolo Teatro di Milano, Teatro La Fenice, Grand Théâtre de Genève, Macerata Opera Festival, ROF e teatri di area tedesca. Collabora stabilmente con la regista Serena Sinigaglia. Nel 1996 è tra i fondatori della compagnia ATIR, che ha gestito il Teatro Ringhiera di Milano dal 2007 al 2017. Svolge attività didattica in ambito scenografico presso la SUPSI di Lugano. Nel 2017 ha ricevuto il Premio Hystrio Altre Muse. <https://www.hystrio.it/disegnatore/maria-spazzi/>

L'impianto scenico è costruito come uno spazio essenziale e spoglio, dove la frammentarietà e la materia grezza del pavimento, solcato da fenditure e dislivelli, evocano un universo instabile attraversato da tensioni morali. Questa scelta traduce visivamente la crisi etica e affettiva dei personaggi pucciniani, restituendo allo spettatore un luogo della coscienza più che una rappresentazione realistica. «Il pavimento è spaccato e inclinato, il fondale buio: si respira un'aria di incuria e abbandono. Durante lo spettacolo il palcoscenico si sgretola progressivamente, facendo emergere terra, rocce, detriti.»²⁸⁸ Il riferimento a Sant'Andrea della Valle è suggerito attraverso una profonda astrazione, il senso del sacro e della colpa, la tensione tra fede e potere, si condensano in uno spazio ridotto all'essenziale, che diventa metafora dell'interiorità umana. «come le stravaganti scenografie di Maria Spazzi, che immettono l'azione in uno spazio disastroso, cupo e selvaggio, segnato sin dall'inizio da una pericolosa crepa del pavimento – siamo a S. Andrea, quindi è a forma di croce – che richiede il suo riempimento ed un deprecabile sgombero a vista di masserie per il Te Deum, notoriamente affollato e bisognoso di spazio.»²⁸⁹ L'altare e le navate sono sostituiti da pochi segni evocativi: il cavalletto con la tela bianca, la grata metallica, i secchi d'acqua, elementi sintetici che racchiudono il conflitto morale dell'opera. La tela su cui lavora Cavaradossi, simbolo di creazione e libertà, rappresenta un atto di resistenza contro il potere. Il legno consunto, le fratture del pavimento e l'inclinazione delle superfici delineano un paesaggio di precarietà, la grata di ferro posta a lato della scena richiama insieme l'interno ecclesiastico e la prigione di Castel Sant'Angelo, fondendo i due poli drammatici dell'opera in un unico spazio. Questa sovrapposizione visiva sottolinea la continuità tra il potere religioso e quello politico, entrambi espressione di una stessa logica di dominio. La luce provenendo dall'alto definisce i confini tra oscurità e rivelazione e diventa strumento teologico di un giudizio ambiguo, non consolatorio ma implacabile. I personaggi non appaiono come eroi monumentali ma come esseri immersi in un sistema di potere invisibile e pervasivo, vittime e complici di un ordine simbolico. Sant'Andrea della Valle, pur spogliata dei suoi segni iconografici, resta una presenza spirituale, lo spazio sacro si trasforma in luogo di conflitto e sacrificio. «Di grande suggestione la scenografia di Maria Spazzi: un palcoscenico, appunto, che nel corso dei tre atti si lacera sempre di più, lasciando vedere una terra nera, sozza di sostanze inquinanti, fino a divenire, nell'ultimo atto, una piccola zattera sul nulla, da cui Tosca si lancia nel vuoto.»²⁹⁰

²⁸⁸ Roberto Mori, La Tosca "pasionaria" della Fenice su YouTube in Connessi all'Opera.

²⁸⁹ Gilberto Mion, Una Tosca un po' bizzarra, tra rocce e crepacci in Teatro.it

²⁹⁰ Roberto Campanella, Una "Tosca" ambientalista al Teatro La Fenice in GBOpera.

II ATTO



Figura 99 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio Teatro la Fenice, Venezia, 2014

Nel secondo atto lo spazio, spoglio e tagliente, sostituisce l'opulenza barocca della tradizione²⁹¹ con superfici materiche e irregolari. Il pavimento inclinato e frammentato definisce una topografia instabile che riflette la corruzione morale²⁹² e la brutalità del potere rappresentato da Scarpia. «una tavola di legno adorna, posta sulle rovine del palcoscenico per il pranzo di Scarpia in Palazzo Farnese, alcune candele sparse sulla scena e poche sedie»²⁹³ Palazzo Farnese non è più il salone sontuoso del Rinascimento, i toni neutri e terrosi amplificano la sensazione di claustrofobia e rivelano la violenza. Il corpo di Scarpia, collocato al centro della scena, domina visivamente ma al tempo stesso è risucchiato dall'oscurità e dalla materia, segno di un'autorità destinata a consumarsi nella propria crudeltà. Il gesto teatrale sostituisce la decorazione e diventa veicolo della tensione drammatica²⁹⁴. La disposizione asimmetrica delle figure accentua la relazione di forza tra vittima e carnefice, mentre l'assenza di arredi definisce la scena come campo di energie contrapposte. La luce filtra obliqua modellando i corpi e suggerendo le forme invisibili dell'architettura, è una luce morale che definisce i limiti del potere e ne svela l'ambiguità. Le superfici fratturate e i dislivelli negano

²⁹¹ Nel teatro contemporaneo la rinuncia alla ricostruzione storica a favore di superfici astratte e materiche risponde all'esigenza di trasformare lo spazio scenico in un dispositivo critico, capace di rendere visibile la violenza simbolica del potere più che la sua rappresentazione decorativa. Cfr. Isabella, *Innamorati*; Silvana, Sinisi, *op. cit.*, pp. 180–210.

²⁹² La frammentazione del suolo scenico è spesso utilizzata come metafora visiva della crisi etica e dell'instabilità dei sistemi di potere, rendendo lo spazio una proiezione concreta dello stato interiore dei personaggi. Cfr. Marco, De Marinis, *op. cit.*, pp. 138–180.

²⁹³ Maria Teresa Giovagnoli, *Tosca*, Giacomo Puccini - Gran Teatro La Fenice Di Venezia in Mtg Lirica.

²⁹⁴ La riduzione degli elementi scenografici a pochi segni essenziali risponde a una concezione del teatro in cui l'azione e il corpo dell'attore assumono una funzione primaria rispetto alla decorazione, caricandosi di valore simbolico e politico. Cfr. Peter, Brook, *op. cit.*, pp. 13–14.

la simmetria monumentale dell'architettura rinascimentale, creando un paesaggio interiore dominato dalla colpa e dalla paura, lo spazio diventa proiezione dell'animo dei personaggi, Tosca isolata e in cerca di fuga, Scarpia intrappolato nella propria brutalità, appare come figura inghiottita dal suolo che si apre sotto di lui. La regista non rappresenta Palazzo Farnese, ma ne decostruisce il potere²⁹⁵, smascherando la violenza attraverso la relazione tra corpo e materia. «Il riferimento, comprensibile solo se letto sul libretto di sala, va all'incuria e all'abbandono in cui vertono i più celebri siti archeologici italiani, abbandonati al loro degrado a causa di istituzioni "impegnate a corrompersi a vicenda"»²⁹⁶

²⁹⁵ La decostruzione scenica degli spazi del potere risponde a una strategia critica che mira a smascherare la dimensione violenta e coercitiva dell'autorità, trasformando l'architettura in strumento di denuncia. Cfr. Erika, Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 38–107.

²⁹⁶ Silvia Giordano, *La tradizionale modernità di "Tosca" al Teatro La Fenice in GBOpera*.

III ATTO



Figura 100 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio Teatro la Fenice, Venezia, 2014

«quasi il nulla per l'esecuzione del protagonista nell'atto conclusivo, con gli squarci del suolo sempre più evidenti ed invadenti. Sembra che su questa devastante desolazione l'unica speranza sia nella vita ultraterrena, dove i due amanti e spiriti libertini potranno reincontrarsi scevri da costrizioni politiche ed in armonia con la loro arte. »²⁹⁷ Nel terzo atto propongono una visione di Castel Sant'Angelo profondamente simbolica, in cui l'architettura reale si dissolve in una costruzione astratta dominata dalla materia e dalla luce. Lontano da ogni intento realistico, lo spazio finale dell'opera diventa una soglia tra la dimensione storica e quella metafisica²⁹⁸, luogo in cui si compie la metamorfosi del dramma in rito. Al centro della scena si nota una grande tavola inclinata che assume valore di altare e di patibolo e gli oggetti come le candele, le sedie, la tovaglia creano un senso di ordine, un equilibrio rotto dall'inclinazione del piano. I personaggi si muovono su piani inclinati e instabili, incarnando fisicamente la precarietà della loro condizione²⁹⁹. Castel Sant'Angelo diventa un paesaggio dell'anima, in cui i conflitti interiori e le dinamiche del potere trovano la loro sintesi tragica. La morte di Tosca è trattata come un gesto rituale³⁰⁰. La luce sostituisce l'architettura e costruisce

²⁹⁷ Maria Teresa Giovagnoli, Tosca, Giacomo Puccini - Gran Teatro La Fenice Di Venezia in Mtg Lirica.

²⁹⁸ Il concetto di soglia scenica indica uno spazio di transizione in cui l'azione teatrale supera la narrazione per assumere una dimensione rituale, sospesa tra storia e mito, tra tempo umano e tempo simbolico. Cfr. Victor, Turner, *op. cit.*, pp. 42-52.

²⁹⁹ L'uso di superfici inclinate e instabili nello spazio scenico produce una drammaturgia del corpo, in cui l'attore è costretto a negoziare costantemente il proprio equilibrio, rendendo visibile la fragilità esistenziale dei personaggi. Cfr. Patrice, Pavis, *Dizionario del teatro*, Milano, Zanichelli, 1998, pp. 380-410.

³⁰⁰ Nel teatro moderno la morte scenica è spesso sottratta al realismo per assumere la forma di un attoriale e simbolico, in cui il gesto finale diventa rivelazione e compimento di un percorso interiore. Cfr. Schechner, Richard, *Performance Theory*, London-New York, Routledge, 2003.

la profondità spirituale della scena³⁰¹. Nella poetica di Spazzi, ogni elemento visivo partecipa alla costruzione del senso. Il legno, la pietra, le superfici spezzate e la verticalità interrotta riflettono la disgregazione morale del mondo rappresentato. La sottrazione di ogni dettaglio realistico diventa un atto poetico e politico³⁰², Castel Sant'Angelo non è più la fortezza che chiude la vicenda ma la rovina che rivela la verità della tragedia. La scena finale riassume l'intero percorso drammaturgico: dalla spiritualità astratta di Sant'Andrea della Valle alla corruzione di Palazzo Farnese, fino alla nudità simbolica di Castel Sant'Angelo. Questo itinerario visivo conduce progressivamente dal pieno al vuoto, dal potere alla libertà, dalla storia al mito. La morte di Tosca, collocata in questo spazio sospeso, diventa atto di rivelazione e di resistenza, espressione ultima di libertà di fronte al crollo del mondo.

«Nel terzo atto lo spazio si fa desolato, quasi astratto; i costumi d'epoca dei protagonisti sono lacerati e bruciati. Sembra di vedere Manon e Des Grieux nel deserto della Louisiana, più che Tosca e Cavaradossi a Castel Sant'Angelo. [...] Nello spettacolo della Sinigaglia, quando alla fine Tosca si butta nel vuoto e nel buio dall'unico brandello di palcoscenico rimasto, nonostante il gesto eroico e rivoluzionario, riesce difficile credere che ci sia salvezza per lei, Cavaradossi e il loro mondo di bellezza e libertà. »³⁰³

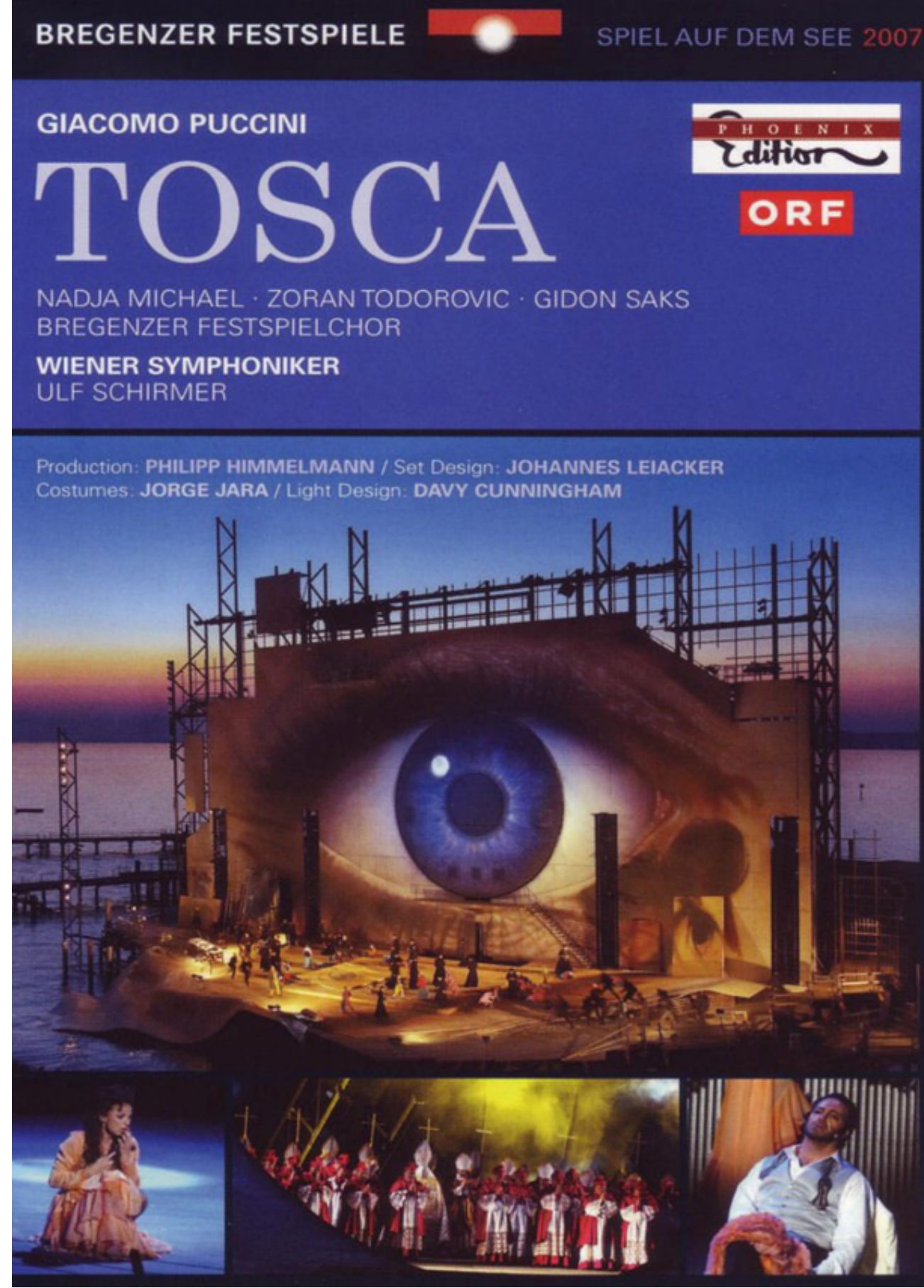
³⁰¹ La luce, intesa come elemento drammaturgico autonomo, può sostituire la struttura architettonica tradizionale, definendo lo spazio emotivo e spirituale dell'azione attraverso contrasti, direzioni e intensità simboliche. Cfr. Pamela, Howard, *What Is Scenography?*, London, Routledge, 2002, pp. 33, 72.

³⁰² La sottrazione scenica è una strategia estetica e politica che mira a eliminare il superfluo per rivelare le strutture profonde del potere e del conflitto, trasformando lo spazio in un campo di senso essenziale. Cfr. Jacques, Rancière, *op. cit.*, pp. 10-60.

³⁰³ Roberto Mori, La Tosca "pasionaria" della Fenice su YouTube in Connessi all'Opera

2. Johannes Leiacker e Philipp Himmelmann

Stagione 2006-2007, Bregenzer Festspiele, Bregenz



I ATTO



Figura 101 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, Bregenzer Festspiele, Bregenz, 2007

«La scenografia di Johannes Leiacker è un capolavoro di per sé. »³⁰⁴ La scenografia del Bregenzer Festspiele dedicata alla *Tosca* trasforma l'opera di Puccini in una riflessione sullo sguardo, sul potere e sulla sacralità. Il grande occhio blu che domina la scena sospeso tra acqua e cielo, rappresenta il centro simbolico dell'allestimento. L'impianto scenico abbandona il realismo architettonico tradizionale per assumere una dimensione fantastica e metafisica. L'occhio che tutto osserva riprende in chiave moderna il significato dello spazio sacro del primo atto³⁰⁵ e trasforma la religione del barocco romano in una nuova dell'immagine. Nel libretto di Puccini Sant'Andrea della Valle è un luogo ricco di contrasti, è chiesa e rifugio, spazio di fede e teatro di delitto, luogo di confessione e di menzogna. In questo contesto convivono la spiritualità dei sacerdoti e la libertà creativa di Cavaradossi, che rappresentano due forme diverse di ricerca della verità.

« quando risuona il Te Deum alla fine del primo atto, la scena si apre, rivelando le segrete in cui vengono rinchiusi i prigionieri. La pupilla dell'occhio si solleva e si volge verso il basso, come se stesse fissando queste figure. Dietro la pupilla, appare una processione religiosa, mentre un'immensa croce emerge letteralmente dall'acqua. Tutte queste immagini impressionanti completano perfettamente la potenza e la grandiosità della musica del Te Deum. »³⁰⁶ Nella scenografia del Bregenzer questa ambiguità si materializza in un'unica immagine: l'occhio che domina la scena è insieme sacro e profano, divino e

³⁰⁴ Traduzione dell'autrice: Shirley Apthorp, *Tosca*, Bregenzer Festspiele – Seebühne in Financial Times

³⁰⁵ Il controllo visivo può assumere una funzione strutturante dello spazio, trasformando l'atto del vedere in un dispositivo architettonico capace di organizzare gerarchie, percorsi e relazioni tra i soggetti. Cfr. Michel, Foucault, *op. cit.*, pp. 191–197.

³⁰⁶ Traduzione dell'autrice: Pierre-Emmanuel Lephay, Puccini, *Tosca* — Bregenz, in forumopera.

meccanico, diventa simbolo di un potere che non appartiene più alla religione ma alla visione stessa, uno sguardo onnipotente che domina lo spazio e i personaggi privandolo della sua spiritualità. Il riferimento a Sant'Andrea della Valle lo si nota nella costruzione dello spazio scenico. Nell'opera originale, la chiesa con cupola e navate suggerisce una tensione verticale verso il cielo e la grazia divina, una verticalità sostituita da una composizione orizzontale in cui l'occhio prende il posto della cupola, lo sguardo non è più rivolto a Dio, ma all'essere umano. Il centro simbolico non è più l'altare ma la pupilla, nuova cattedrale della visione.

«La scenografia è davvero particolarmente spettacolare: un occhio gigantesco (largo circa cinquanta metri e alto venti) domina il palcoscenico. Nel primo atto, rappresenta un dettaglio della tela che Cavaradossi sta dipingendo, ma capiamo subito che è anche l'occhio di Scarpia, una sorta di inquietante «Grande Fratello» che osserva e vede tutto. »³⁰⁷ L'acqua del lago utilizzata come estensione scenica richiama la luce mutevole e la spazialità dinamica della chiesa romana³⁰⁸, funziona come uno specchio barocco che riflette e moltiplica le immagini, come se le superfici dorate e curve si fossero dilatate fino a fondersi con la natura. In questo gioco di riflessi si avverte l'eredità di Sant'Andrea della Valle, dove la luce creava effetti di dissolvenza e di trascendenza. All'interno dell'occhio, i personaggi e il coro sono disposti come in un'abside teatrale, simili a figure di un affresco vivente. La croce collocata davanti alla pupilla da simbolo di redenzione diventa una griglia visiva che incornicia e definisce lo sguardo. Lo spettatore è guidato verso il dominio dell'immagine, diventando egli stesso parte di ciò che viene osservato.³⁰⁹ L'intera scenografia può essere letta come una versione contemporanea della teatralità barocca, dove sacro e spettacolo coincidono. Lo spazio diventa una grande macchina visiva che unisce architettura, luce e rappresentazione, si presenta così come una riflessione sulla crisi del sacro e sul ruolo dello sguardo nel mondo contemporaneo. «Himmelman e Leiacker ci hanno mostrato anche il problema del moderno stato di sorveglianza, del «Grande Fratello» e del nostro mondo di tortura che esiste ancora: spaventoso e travolgente per molti versi. È stato travolgente anche perché, soprattutto nel finale «Va, Tosca – Te deum» del primo atto, Ulf Schirmer, l'Orchestra Sinfonica di Vienna, l'intero ensemble e il nuovo sistema audio BOA hanno creato una cupola sonora mai vista prima nell'opera»³¹⁰

³⁰⁷ Traduzione dell'autrice: Pierre-Emmanuel Lephay, Puccini, *Tosca* — Bregenz, in forumopera.

³⁰⁸ L'uso della luce riflessa e delle superfici specchianti nell'architettura barocca contribuisce a dissolvere i confini spaziali, ampliando percettivamente lo spazio e rafforzandone il carattere scenografico. Cfr. Norberg-Schulz, Christian, *op. cit.*, pp. 19–62.

³⁰⁹ La scena contemporanea tende a coinvolgere lo spettatore come elemento attivo del dispositivo spaziale, superando la separazione tradizionale tra osservatore e spazio rappresentato. Cfr. Jacques, Rancière, *op. cit.*, pp. 15–27.

³¹⁰ Traduzione dell'autrice: Wolf-Dieter Peter, *Operals Vulkander Gefühle in Deutschlandfunk Kultur*.

II ATTO



Figura 102 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, Bregenzer Festspiele, Bregenz, 2007

«Come in «Incontri ravvicinati del terzo tipo», l'iride si apre verso il pubblico e diventa un'area di gioco più piccola per il dramma intimo del secondo atto.»³¹¹ La scelta dell'occhio come elemento centrale non è casuale. In tutta la *Tosca* lo sguardo è un tema fondamentale: lo sguardo di Scarpia è espressione di dominio, quello di Tosca ricerca di purezza, mentre quello di Cavaradossi rappresenta l'occhio dell'artista, capace di cogliere la bellezza, lo sguardo diventa architettura.³¹² L'occhio gigante³¹³, sospeso tra cielo e acqua, trasforma il lago in uno specchio naturale richiamando la vertigine visiva e l'illusione prospettica del barocco romano³¹⁴, in particolare quella del Palazzo Farnese, dove gli affreschi di Annibale Carracci creavano un sistema di sguardi e inganni ottici. «La pupilla poi si abbassa, volgendosi verso l'alto, verso il cielo: sarà il palcoscenico del secondo atto. Tutto ruoterà attorno all'occhio di Scarpia.»³¹⁵ Se nella Galleria Farnese la pittura di Carracci celebrava il trionfo dell'arte e della bellezza attraverso una complessa costruzione prospettica, la scenografia ne offre una versione opposta: non più la gloria degli dei, ma l'occhio umano che osserva, giudica e controlla. Si passa dal trionfo dell'arte come verità al dominio dell'immagine come potere. In questa prospettiva, l'occhio gigante assume una funzione simile a quella della volta farnesiana³¹⁶,

³¹¹ Traduzione dell'autrice: Larry L. Lash, *Tosca in Variety*

³¹² Lo sguardo, inteso come atto percettivo e simbolico, può trasformarsi in principio generatore dello spazio, organizzando relazioni di potere, intimità e controllo all'interno della scena. Cfr. Henri, Lefebvre, *op. cit.*, pp. 160-168.

³¹³ largo 50 metri, alto 25 e pesante 300 tonnellate.

³¹⁴ L'uso di superfici riflettenti e di effetti speculari nell'architettura e nell'arte barocca contribuisce a moltiplicare i punti di vista, dissolvendo i limiti spaziali e producendo una percezione instabile e dinamica dello spazio. Cfr. Maurizio, Fagiolo, *op. cit.*, pp. 42-45, 128-131.

³¹⁵ Traduzione dell'autrice: Pierre-Emmanuel Lephay, Puccini, *Tosca — Bregenz*, in *forumopera*.

³¹⁶ La volta barocca non svolge soltanto una funzione strutturale, ma costituisce uno spazio simbolico totale, capace di contenere e rappresentare un ordine del mondo attraverso immagini e narrazione visiva. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 67-92.

abbraccia e contiene il mondo ma ne rovescia il significato, trasformando la celebrazione dell'arte in una riflessione sulla sua ambiguità. L'occhio appartiene al potere, alla tecnologia e all'uomo stesso, che diventa creatore e prigioniero della propria immagine. L'allestimento, collocato su un palcoscenico aperto sul lago e sul tramonto, amplifica questa dimensione cosmica: acqua e cielo si fondono in un'unica superficie, trasformando la scena in un affresco vivente. Questa apertura verso il paesaggio naturale ricorda la pittura illusiva della Galleria Farnese, che rompeva i confini architettonici per suggerire l'infinito. Dal punto di vista drammaturgico, l'occhio diventa lo spazio mentale dei personaggi.³¹⁷ È il simbolo del controllo di Scarpia e della coscienza tormentata di Tosca. L'interno della pupilla, spesso utilizzato come area d'azione, assume la forma di una galleria interiore, uno spazio mentale dove si proiettano passioni e paure interpretando Palazzo Farnese come luogo della mente, trasformando la grandiosità architettonica in un ambiente psicologico che riflette i conflitti interiori dei protagonisti.

³¹⁷ Nella scena contemporanea lo spazio architettonico può assumere una dimensione psicologica, diventando rappresentazione della mente e delle tensioni interiori dei personaggi. Cfr. Vidler, Anthony, *op. cit.*, pp. 189-198.

III ATTO



Figura 103 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, Bregenzer Festspiele, Bregenz, 2007

Nel terzo atto tutto lo spazio scenico si costruisce come una metafora dello sguardo divino e, allo stesso tempo, del controllo umano. Il riferimento a Castel Sant'Angelo è sottile ma molto significativo. L'occhio sostituisce l'angelo che sovrasta il mausoleo romano e ne assume il valore simbolico, non più emblema di salvezza, ma di giudizio e onnivegenza. Nel libretto originale, Castel Sant'Angelo rappresenta il confine tra vita e morte, prigione e redenzione. È lo spazio della fine e, al tempo stesso, della possibilità di salvezza. Nella scena questa dimensione è ripensata in chiave contemporanea, la verticalità dell'angelo viene trasformata in orizzontalità, e l'occhio diventa un nuovo angelo tecnologico che osserva ma non agisce³¹⁸, simbolo di un mondo dove la redenzione è sostituita dalla visione. «Nel terzo atto l'occhio si apre per rivelare la prigioniera sopraelevata di Cavaradossi, dalla quale lui — o meglio, il suo doppio — viene fucilato e successivamente cade nel lago, tra la sorpresa e l'ammirazione dei villeggianti»³¹⁹ La piattaforma circolare al centro della scena richiama la terrazza sommitale di Castel Sant'Angelo³²⁰ ma il significato del salto cambia completamente. Nella versione originale esso rappresenta un atto drammatico e liberatorio, un'ascesa verso l'alto, qui Tosca sembra dissolversi nel paesaggio: non cade da un edificio,

³¹⁸ Nello spazio contemporaneo la tecnologia tende a sostituire i simboli tradizionali del sacro, assumendo una funzione di visione e sorveglianza priva però di valore salvifico. Cfr. Paul, Virilio, *La macchina di visione*, Milano, 1989, pp. 120–150.

³¹⁹ Traduzione dell'autrice: José M. Irurzun, Bregenz Festival 2007: Puccini, *Tosca* in MusicWeb.

³²⁰ La terrazza, come elemento architettonico di soglia, assume un forte valore simbolico, configurandosi come luogo di passaggio tra spazio costruito e infinito, tra limite e superamento. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 25–40.

ma scomparire nella luce e nell'acqua, come assorbita dallo sguardo dell'occhio cosmico. La morte non è più un gesto fisico ma un annullamento dell'identità, una fusione con l'immagine stessa. Il mausoleo romano simbolo di potenza divina e di continuità tra impero e Chiesa, è qui trasformato in un segno della perdita di trascendenza, non rappresenta più la divinità ma la tecnologia, il potere e il controllo. Laddove l'angelo del barocco romano brandiva la spada per sconfiggere il male, l'occhio di Bregenz si limita a osservare, privo di azione e di fede. L'acqua del lago, elemento centrale della scenografia, sostituisce la pietra solida³²¹, ciò che era stabile diventa fluido e mutevole. L'occhio diventa così un nuovo Michele privato della sua spada e della sua funzione salvifica ma ancora dotato di potenza visiva. Castel Sant'Angelo, nella sua forma originaria, era un edificio con molte funzioni: mausoleo, fortezza, prigione e, infine, luogo della morte di Tosca. La scenografia lacustre conserva questa complessità, ma la traduce in una visione simbolica dell'epoca contemporanea, in cui tutto è visione e rappresentazione. «Tosca compie il suo famoso salto mortale, mentre la sua discesa al rallentatore viene ripresa in video, con la sciarpa e l'abito che svolazzano.»³²²

La tragedia di Tosca non riguarda più soltanto l'amore e la morte, ma il destino dell'essere umano in un mondo dominato dallo sguardo e dalla tecnologia.

«Himmelfahrt ha creato un mondo mentale che inizia in modo realistico, ma diventa sempre più surreale man mano che il triangolo sessuale, carico di politica, si muove inesorabilmente verso il suo tragico finale.»³²³

³²¹ Il passaggio da materiali stabili a elementi fluidi riflette un mutamento nella concezione dello spazio, da struttura permanente a superficie instabile e mutevole, tipica della sensibilità contemporanea. Cfr. Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma-Bari, 2002, pp. 20–60.

³²² Traduzione dell'autrice: Larry L. Lash, *Tosca* in Variety.

³²³ Traduzione dell'autrice: Larry L. Lash, *Tosca* in Variety.

3. Stefano Poda

Stagione d'opera e balletto 2020-2021, Teatro Bolshoi, Mosca.

TOSCA

Libretto by Giuseppe Giacosa and Luigi Illica based on Victorien Sardou's play of the same name Premiered on April 21, 2021.

 Conductor Daniele Callegari	 Chief Chorus Master Valery Borisov
 Director, Set & Costume Designer, Lighting Designer Stefano Poda	 Assistant Director, Assistant Set, Costume and Lighting Designer Paolo Giani Cei

 Conductor Alexei Bogorad	 Cesare Angelotti Yuri Syrov
 Floria Tosca, a celebrated singer Anna Nechaeva	 A Sacristan Alexander Polkovnikov
 Mario Cavaradossi, a painter Oleg Dolgov	 Spoletta Ivan Davydov
 Baron Scarpia, chief of police Igor Golovatenko	 Sciarrone Alexander Borodin
	 A Jailer Daniil Akimov
	 Shepherd-boy

I ATTO



Figura 104 I atto, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, foto di scena, archivio teatro Bolshoi, Mosca 2021

La scena ideata da Stefano Poda³²⁴ (1973) per il primo atto al Teatro Bolshoi, ambientato tradizionalmente nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, si distingue per una concezione visiva che abbandona ogni intento realistico a favore di una trasfigurazione simbolica e concettuale dello spazio sacro. L'architettura della basilica, con la sua sontuosità barocca, è evocata e al tempo stesso superata. Poda non la ricostruisce, le pareti interamente composte da teche e superfici specchianti che custodiscono frammenti di statue classiche³²⁵ e dettagli di corpi marmorei, evocano la dimensione museale e il culto della bellezza eterna, ma alludono anche alla fede incarnata nella corporeità, tema centrale nella poetica del regista. In questo spazio rarefatto, la campana sospesa al centro della scena diventa metafora del tempo sacro e della sua interruzione³²⁶, scandisce la liturgia collettiva e preannuncia la morte e il destino dei protagonisti. Sul fondo l'organo dorato

³²⁴ regista, scenografo, costumista, coreografo e lighting designer, noto per un linguaggio scenico unitario e fortemente riconoscibile, fondato sull'idea di opera come Gesamtkunstwerk. Nelle sue produzioni integra regia, spazio, corpo, luce e movimento in una dimensione plastica e visionaria, sospesa tra iconografie arcaiche e arte contemporanea. Attivo a livello internazionale, ha realizzato circa cento produzioni nei principali teatri e festival lirici (Arena di Verona, Teatro Regio di Torino, Bol'shoj, Teatro Colón, Opéra de Lausanne, ROF). Tra i titoli più rappresentativi: Aida, Tosca, Faust, Turandot, Rusalka, Norma, Nabucco, Tristan und Isolde. Premiato con il Prix Claude Rostand de la Critique Française (2019), è stato ospite della Prague Quadrennial e destinatario di riconoscimenti internazionali per il suo contributo al teatro musicale contemporaneo. <https://www.stefanopoda.com/>

³²⁵ La frammentazione della scultura classica e la sua esposizione in forma museale trasformano l'opera in oggetto di contemplazione, sottolineando il carattere iconico e atemporale della bellezza. Cfr. Salvatore, Settis, *Futuro del classico*, Torino, 2004, pp. 120-140.

³²⁶ Gli elementi simbolici sonori, come la campana, svolgono una funzione fondamentale nella costruzione del tempo rituale, segnando il passaggio tra dimensione collettiva e destino individuale. Cfr. Marvin, Carlson, *Theatre Semiotics*, Bloomington, 1990, pp. 30-50.

riprende idealmente la prospettiva della navata di Sant'Andrea della Valle³²⁷, la religiosità è intesa come estetica della sacralità. I corpi del coro e dei figuranti, disposti in composizioni plastiche³²⁸, si fondono con le statue che li circondano riducendo a un linguaggio di luce e rifrazione. La predominanza del bianco marmoreo e del nero lucido suggerisce un'astrazione totale³²⁹, lo spettatore non assiste a una riproduzione della chiesa, ma entra in una visione che ne riflette la crisi del rapporto moderno. L'insieme si configura come una cattedrale di luce e ombra con astrazione architettonica e purezza formale. «Così la scenografia di tutti e tre gli atti raffigura una gigantesca rastrelliera su cui sono disposti i calchi plastici di diverse dimensioni di Michelangelo e Bernini (uno spettacolo che ricorda

un negozio di forniture per atelier d'arte e altrettanto accattivante artisticamente): questa è Roma»³³⁰

Questa rappresentazione viene considerata come un «rifiuto della narrativa, del realismo, della ricerca di motivazioni psicologiche per le azioni e le osservazioni dei personaggi e della colorata rappresentazione della Città Eterna, [...] Angelotti esce nella "zona performativa". Parla dell'inseguimento e otteniamo una "illustrazione" visiva sotto forma di biere che corrono a velocità diverse in primo piano. Qui Cavaradossi e il sagrestano discutono della marchesa Attavanti, e vediamo come lei stessa attraversa il palco come un fantasma, mentre il sacrestano dice "Fuori, Satana, fuori!" lo indirizza in modo inequivocabile specificamente a lei (allo stesso tempo, il famigerato ritratto non è posizionato sul muro, ma sul tappeto). »³³¹

³²⁷ La navata nelle chiese barocche svolge una funzione spaziale e simbolica di orientamento dello sguardo e del movimento, rafforzando la percezione processionale dello spazio sacro. Cfr. Rudolf, Wittkower, *op. cit.*, pp. 35-58.

³²⁸ La disposizione dei corpi secondo principi plastici richiama il linguaggio della scultura e dell'arte figurativa, trasformando l'azione teatrale in immagine contemplativa. Cfr. Hans-Thies, Lehmann, *op. cit.*, pp. 156-161.

³²⁹ La riduzione cromatica nella scenografia favorisce un processo di astrazione che sottrae lo spazio alla dimensione storica, collocandolo in una sfera simbolica e atemporale. Cfr. Vasilij, Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005 pp. 10-40.

³³⁰ Traduzione dell'autrice: Sergej Khodnev, Tutte le strade portano lontano da Roma, Nuova "Tosca" al Teatro Bolshoi, in *Kommersant*.

³³¹ Traduzione dell'autrice: Sergej Evdokimov, Spasmi dello Spirito in *Classical Music News*.

II ATTO



Figura 105 Il atto, Palazzo Farnese, foto di scena, archivio teatro Bolshoi, Mosca 2021

Nel secondo atto l'impianto visivo richiama l'armonia e la misura del vero Palazzo Farnese ma diventa una prigione trasparente, una macchina di controllo e di corruzione.³³² « La drammaturgia del secondo atto, al Palazzo Farnese, è risolta tramite il movimento su e giù delle varie parti del palcoscenico »³³³ Le figure scolpite, collocate in teche illuminate, osservano i personaggi dall'alto, trasformando lo spazio in un luogo di sorveglianza morale e spirituale³³⁴ rappresentanti «enormi copie di bambole souvenir per i turisti»³³⁵. Al centro della scena si trova il tavolo di Scarpia che grazie alla trasparenza architettonica lascia intravedere i livelli inferiori della scena³³⁶ mostrando la sala dove Cavaradossi viene torturato. La monocromia della scena è interrotta solo dal rosso di Tosca, segno del potere e del sangue, in contrasto con il bianco delle statue e delle strutture, evocando il senso di colpa. L'edificio, un tempo emblema dell'ordine e della bellezza, si trasforma in un labirinto speculare in cui si riflettono le contraddizioni dell'animo umano.

³³² La trasparenza architettonica, lungi dall'essere neutra, può assumere una funzione di controllo, rendendo visibili corpi e azioni e trasformando lo spazio in un dispositivo di sorveglianza. Cfr. Michel, Foucault, *op. cit.*, pp. 189–193.

³³³ Tatiana Elaghina, La terza Roma non ha tremato, in *L'Ape musicale*.

³³⁴ Nella scena contemporanea la scultura può assumere una funzione simbolica attiva, trasformandosi da oggetto estetico a presenza giudicante e dispositivo di controllo morale. Cfr. Rosalind, Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (MA), 1977, pp. 150–200.

³³⁵ Traduzione dell'autrice: Maya Krylova, Progettazione prima dell'esecuzione in *Classical Music News*.

³³⁶ La stratificazione verticale dello spazio scenico consente di rendere simultanei luoghi e azioni diverse, trasformando l'architettura in una macchina narrativa e percettiva. Cfr. Arnold, Aronson, *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*, Ann Arbor, 2005, pp. 90–130.

Mette in scena il fallimento dell'arte come valore assoluto davanti al male³³⁷ e diventa uno spazio in cui l'armonia si incrina sotto il peso della tragedia. «Una gigantesca campana scenderà dal cielo, e anche più tardi - un mozzicone di ala di angelo bianco, e l'ala, come Cavaradossi, sarà messa in prigione (con le sue piume circondate da sbarre). Il buono è perseguitato. »³³⁸

³³⁷ La messa in crisi dell'arte come valore assoluto riflette una visione moderna in cui la bellezza non è più garanzia di verità o salvezza. Cfr. Theodor Wiesengrund, Adorno, *op. cit.*, pp. 75; 115; 136

³³⁸ Traduzione dell'autrice: Maya Krylova, Progettazione prima dell'esecuzione in *Classical Music News*

III ATTO



Figura 106 III atto, Castel Sant' Angelo, foto di scena, archivio teatro Bolshoi, Mosca 2021

Nel terzo atto Castel Sant'Angelo assume una dimensione simbolica lontana da qualsiasi intento realistico. Al centro, una grande cupola, rappresenta San Pietro vista da Castel Sant'Angelo³³⁹. La campana diventa simbolo del tempo e del giudizio universale, scandendo il passaggio dalla storia al mito e trasformando la morte di Cavaradossi in rito di purificazione. Nella sua massa imponente si concentra la tensione tra la caducità dell'uomo e l'assoluto della fede significato simile alla statua dell'arcangelo Michele che incorona il vero Castel Sant'Angelo. Entrambe le figure rappresentano la soglia tra la carne e la trascendenza, tra il dolore terreno e la speranza di salvezza. Le pareti specchianti e le sculture illuminate amplificano l'impressione di uno spazio sospeso, dove il castigo terreno si trasfigura in visione metafisica. «Poda chiama gli oggetti in scena installazioni e fa appello quindi all'arte contemporanea. L'installazione principale di Tosca rimane per tutta la performance. È composto da tante scatole di vetro impilate una sull'altra, formando, per così dire, due "pareti" una di fronte all'altra a forma di lettera "L". All'interno delle scatole languiscono statue³⁴⁰: copie più piccole di famosi capolavori, i cui originali sono conservati a Roma. Si tratta dell'antico Laocoonte, del Mosè cornuto e della Pietà di Michelangelo, dell'Apollo e Dafne del Bernini, ecc. lo sfondo è nero.

³³⁹ La citazione architettonica non assume qui valore topografico, ma funziona come immagine mentale e simbolica, evocando un'idea di Roma spirituale più che una rappresentazione urbana concreta. Cfr. Christian, Norberg-Schulz, *op. cit.*, pp. 25-45.

³⁴⁰ L'assimilazione della scenografia all'installazione artistica segna un passaggio fondamentale nel teatro contemporaneo, dove lo spazio diventa opera autonoma e concettuale. Cfr. Bishop, Claire, *Installation Art*, London, 2005.

In alcuni casi alle statue mancano alcuni elementi significativi³⁴¹, ad esempio il corpo di Gesù tra le braccia della Madonna addolorata (è però visibile separatamente in un altro riquadro)»³⁴²

L'ordinata disposizione dei soldati e dei figuranti, la verticalità delle linee e il colore scuro delle armature conferiscono alla scena un tono liturgico e solenne. Cavaradossi e Tosca emergono al centro come figure umane immerse in un rituale inevitabile: la loro tragedia personale assume una valenza universale, diventando simbolo del sacrificio e della tensione verso l'assoluto. Tosca scompare nell'ombra dell'angelo, la tragedia diventa rito di passaggio dove ogni morte è principio di una nuova forma di vita e di arte. «Cavaradossi viene giustiziato sotto il palco, ma Tosca non si lancia da Castel Sant'Angelo: viene fucilata dalle assemblee papali, che però cadono subito morte.»³⁴³

³⁴¹ La frammentazione dell'immagine classica introduce una riflessione sulla perdita di integrità simbolica dell'arte occidentale e sulla crisi della tradizione come sistema di valori condivisi. Cfr. Georges, Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 138-146.

³⁴² Traduzione dell'autrice: Sergej Evdokimov, Spasmi dello Spirito in *Classical Music News*.

³⁴³ Traduzione dell'autrice: Sergej Khodnev, Tutte le strade portano lontano da Roma, Nuova "Tosca" al Teatro Bolshoi, in *Kommersant*.

4.

CONCLUSIONE

Il percorso di ricerca sviluppato in questa tesi ha permesso di affrontare lo spazio scenico dell'opera lirica come un ambito di progetto complesso, dove l'architettura non è solo un supporto visivo ma la protagonista dell'esperienza teatrale. Attraverso l'analisi delle rappresentazioni di Tosca realizzate tra il 1973 e il 2022, si è evidenziato come la scenografia orienta la lettura dell'opera, modella i movimenti dei corpi e circonda il rapporto con gli spettatori. La scena diventa un'architettura temporanea, destinata a esistere nel tempo limitato della rappresentazione capace di condensare riflessioni sullo spazio, sulla memoria e sull'immaginario collettivo. La scelta dell'opera come oggetto di studio ha reso l'indagine significativa poiché fonda la propria identità su luoghi reali, esistenti e perfettamente riconoscibili. Roma non è un semplice sfondo narrativo, è una città concreta, e come tale è fatta di architetture, stratificazioni storiche e di significati simbolici. Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo non sono spazi generici ma luoghi comuni nella memoria umana, fortemente codificati nella coscienza collettiva. Una volta che l'opera è compiuta nella sua forma musicale e drammaturgica è chiamata a prendere posizione rispetto a questa realtà costruita attraverso tre scelte distinte: aderirvi, reinterpretarla o negarla. La posizione culturale che emerge dalle diverse messe in scena analizzate riflette un atteggiamento più esteso nei confronti della storia e della città. L'uso dei luoghi reali comporta una responsabilità interpretativa, riprodurre Roma significa confrontarsi con un'immagine già sedimentata, mentre allontanarsene equivale a dichiarare una distanza critica. La scena diventa luogo in cui realtà e fantasia entrano in relazione, senza che nessuna delle due possa mai imporsi definitivamente sull'altra. Le scenografie in cui la realtà supera la fantasia mostrano con chiarezza la volontà di mantenere un legame diretto con i luoghi esistenti. Allestimenti come quelli di Franco Zeffirelli e David McVicar con John Macfarlane puntano ad una restituzione riconoscibile facendo dell'architettura romana un riferimento stabile, la fantasia si esercita entro limiti ben definiti dove la scena diventa una trascrizione controllata della città traducendo in linguaggio teatrale la solidità delle architetture reali. Questa proposta risponde ad un bisogno di continuità e di riconoscimento, dove la realtà storica rafforza la credibilità del dramma e lo spettatore non fatica a riconoscerla. La ricerca ha mostrato come questo modello non sia mai stato definitivamente abbandonato ma affiancato da strategie differenti. Le prime scenografie realistiche non sono scomparse ma continuano ad alternarsi a soluzioni più astratte perché rispondono a esigenze diverse. Quando la fantasia supera la realtà consente all'opera di liberarsi dal peso della presentazione storica concentrando l'attenzione sui temi principali secondo il libretto originale. Ciò che una modalità ha in più rispetto all'altra non è una maggiore o minore validità, ma una diversa capacità di attivare l'immaginazione dello spettatore. Le scenografie meno reali rappresentano il punto in cui la fantasia prende il sopravvento sulla realtà costruita, l'architettura scenica rinuncia alla riconoscibilità dei luoghi

romani per trasformarsi in uno spazio mentale, ad esempio Serena Sinigaglia e Maria Spazzi, Johannes Leiacker con Philipp Himmelmann e Stefano Poda mostrano come la città possa essere completamente assorbita in una struttura simbolica fatta di volumi puri, superfici astratte, luce ma anche distruzione e decadenza. I famosi luoghi non vengono più rappresentati come edifici, ma come condizioni spaziali ed emotive. La fantasia riduce la realtà a pochi elementi essenziali capaci di evocare il disordine emotivo degli attori. Tra questi due estremi si collocano le soluzioni in cui la realtà trascolora nella fantasia. In questi allestimenti, la realtà urbana di Roma rimane riconoscibile anche se frammentata, deformata e ricomposta. Luca Ronconi con Margherita Palli lavora sulla sovrapposizione di piani temporali e spaziali, mentre Davide Livermore con Giò Forma utilizza tecnologie digitali per moltiplicare i punti di vista. In questi casi, la fantasia agisce come uno strumento di interpretazione della realtà, la città è un insieme di immagini e memorie che si stratificano sulla scena.

Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca di Giuseppe Patroni Griffi rappresenta una svolta nel modo di intendere il rapporto tra opera e spazio in quanto è girata nei luoghi reali indicati dal libretto, l'opera filmica restituisce Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo come architetture vissute, attraversate dal tempo e dalla luce reale. In questo caso, la fantasia nasce dall'incontro diretto con la città. Anche il terzo atto, ambientato realmente a Castel Sant'Angelo, non è ricostruito. L'architettura diventa parte principale della rappresentazione, imponendo la propria scala, i propri vuoti e le proprie ombre, lo spazio reale diventa scena senza perdere la propria identità.

Il confronto tra allestimenti teatrali e trasposizioni filmiche evidenzia il concetto che lo spazio scenico è sempre il risultato di una negoziazione tra ciò che esiste e ciò che viene immaginato. Analizzare volumi, percorsi, gerarchie spaziali e rapporti di scala ha reso possibile comprendere come la scena più effimera è il risultato di scelte progettuali precise. Lo spazio teatrale anche se temporaneo risponde a logiche simili a quelle dell'architettura costruita in quanto organizza relazioni, definisce limiti e orienta comportamenti. Il tema del rapporto tra realtà e fantasia emerge come il filo conduttore dell'intera ricerca. La città di Roma, con le sue architetture, permette alla fantasia di agire senza però svincolarsi completamente dalla realtà. È proprio in questa tensione che lo spazio scenico trova la sua forza e la sua attualità, confermandosi come un ambito di progetto capace di dialogare con la storia, con la città e con l'immaginazione.

APPENDICE

INTERVISTA CON CLAUDIA BOASSO

Come nasce la sua Tosca?

Nasce per il Regio Opera Festival 2022 della Fondazione del Teatro Regio. Ha la regia di Vittorio Borrelli e le scene filmate dalla sottoscritta. È uno spettacolo lirico pensato per un pubblico e una scena all'aperto. Ci sono caratteristiche e problematiche completamente diverse: deve essere un allestimento che si monta in circa due giorni, per permettere ogni sera uno spettacolo diverso, e che possa essere rapidamente dismesso in caso di maltempo.

Com'è avvenuta la progettazione?

Nonostante i tratti necessari della Tosca, bisognava fare un'operazione di sintesi progettuale, costruttiva e tecnica. Per rendere la scenografia leggera, buona parte è stata costruita in tela, ma si rischia che faccia vela e che, con vento e cattivo tempo, voli via. Nella progettazione esterna bisogna metterci particolare cura: il vero problema di un allestimento all'aperto è che non si ha la quadratura teatrale (quinte laterali, soffitti e fondali). Sia per la scena sia per la condotta registica dell'opera bisogna inventarsi una serie di soluzioni che facilitino il racconto drammaturgico, perché non si hanno quei supporti che aiutano a nascondere alcuni effetti (come i trompe-l'œil).

Ad esempio, nel Te Deum, dove c'è una massa artistica importante, con tutto il coro e i bambini che entrano contemporaneamente, serve un effetto quasi "stellare" che catturi il pubblico. Lì avevamo grossi problemi per le entrate: dovevo inventare una serie di quinte e, perciò, nella scelta del posizionamento dei pannelli scenografici del primo atto volevo creare la sensazione che gli artisti uscissero dalle varie absidi e colonne di Sant'Andrea della Valle.

Con Vittorio abbiamo cercato di essere, per quanto possibile, didascalici da libretto: il primo atto si svolge a Sant'Andrea della Valle. Non c'è la cripta; abbiamo dovuto sintetizzare ponendo un quadro e simulando che la cripta fosse dietro, perché non potevamo aggiungere troppi oggetti scenici.

Per il secondo atto c'è il cambio di scena. Palazzo Farnese ho deciso di rappresentarlo con un elemento pittorico dipinto che rafforzasse maggiormente la figura di Scarpia. Per essere una buona Tosca deve avere un cattivo Scarpia, e quindi questo quadro, con concetti di potere, insieme alla sintesi del tavolo dove lei viene invitata a cena dal famigerato Scarpia, rafforzava l'idea.

Il terzo atto è Castel Sant'Angelo, un altro grosso problema era la fucilazione a Castel Sant'Angelo, perché non potevamo ricostruirlo. All'inizio della progettazione avevamo pensato di mostrare soltanto l'angelo, con questa

piattaforma che sostiene tutte le descrizioni che ho già fatto: marmo bianco, che desse il senso della Roma papalina dell'epoca, quindi prestigiosa, ricca e potente. Su quel blocco di marmo si svolgono tutti e tre gli atti: rappresenta proprio la Roma papalina, ed è anche un elemento concettuale, perché sottolinea la presenza onnisciente della Chiesa in Tosca.

In tutti e tre gli atti è così: Sant'Andrea della Valle è esattamente la chiesa fotografata, Palazzo Farnese richiama la stirpe di aristocratici e papi e Castel Sant'Angelo, con l'angelo che domina la scena, lega tutte le parti dell'opera. Un altro problema era dove si sarebbe buttata Tosca. Essendo all'esterno non potevo realizzare grandi dimensioni, come ho detto prima. Dovevo arrivare a un piano inclinato di almeno ottanta o novanta centimetri per rendere verosimile il gesto del buttarsi.

Sotto c'erano ovviamente un materasso e i macchinisti che coglievano la cantante, vicino all'angelo di Castel Sant'Angelo.

Devo dire che l'operazione è andata benissimo: è uno spettacolo che è piaciuto tantissimo ed è molto, molto leggero, si mette in piedi davvero in pochissimo tempo.

Come mai ha scelto di rimanere fedele ai luoghi della Tosca?

La scelta non è solo mia, tutti i progetti vengono da una direzione artistica che incarica il regista e lo scenografo. A volte viene data piena libertà, altre viene data un'indicazione. Per spettacoli così di repertorio (a meno che tu non sia uno scenografo-progettista come per esempio Stefano Poda, che ha una sua firma stilistica totalmente concettuale. Le sue sono installazioni d'arte che seguono un percorso di crescita artistica e stiamo parlando di un'artista che si evolve nel tempo nell'opera) chiedi un'opera che arrivi a tutto il pubblico, devi poter dialogare con degli argomenti che il pubblico riconosce a colpo d'occhio. Allora cerchi di fare una cosa non troppo obsoleta; devi inventarti, pur essendo didascalica, uno stile meno con il gusto pittorico dell'Ottocento. Tant'è che nelle scene è stata scelta un certo tipo, ho fatto stampare delle immagini e poi le ho dipinte; alcune invece sono solo dipinte. Ho cercato di fare una cosa che accontentasse la richiesta artistica ma anche il pubblico, come mi è stato chiesto. Questo non ti vieta di pensarla in maniera completamente diversa, ma se hai l'input da una direzione artistica che abbia una chiave di lettura più didascalica, sia regista che scenografo firmano il progetto e poi devono attenersi. Se invece viene lasciata libertà di interpretazione, allora puoi procedere progettualmente. Dal punto di vista dell'approccio artistico non cambia: cambia il lavoro che fai col regista, perché per progettare comunque una Tosca o qualsiasi altra opera devi avere una sorta di empatia molto, molto forte col regista, perché non puoi essere scollegata dal suo pensiero. Ogni regista

interpreta un po' il libretto. Tosca è Tosca, però tu la si può fare una donna molto seria e determinata, oppure a volte frivola, più leggera o molto inquadrata: dipende molto dalla chiave di lettura che vuoi dare al contenuto del libretto. Nel nostro caso eravamo un po' vincolati a fare una cosa più classica, anche se il regista ha messo elementi particolari. Per esempio, nella scena del Te Deum, man mano che andavamo avanti con la costruzione e l'imbastitura dello spettacolo, ha fatto mettere tutti i vari prelati in posizioni simili alle statue del Bernini in Piazza San Pietro. Non so se il pubblico l'abbia collegato, ma io ho dovuto fare una ricerca: ho preso tutte le statue e gli oggetti che hanno (la chiave, il rolo, la pergamena) e ne abbiamo scelte una buona parte. Sul finale, molti dei prelati nella parte del Te Deum e alcuni artisti del coro erano posti in circonferenza, esattamente in quelle pose: è una licenza drammaturgica presa dal regista.

Se avesse avuto libertà, l'avrebbe fatta sempre in maniera classica?

Allora, la Tosca io non l'ho mai affrontata dal punto di vista troppo concettuale, come fa Stefano. Seguendo i suoi lavori, spesso mi verrebbe da modernizzarla, ma tendenzialmente ho bisogno di quel concetto che c'è nei libretti. Dovrei trovare un regista che abbia voglia di svilupparla: allora lì magari mi viene in mente di costruire delle cose.

Comunque, gli elementi che mi vengono in mente per me sono il marmo, la pittura ricca: rappresentano la Roma della grande bellezza, per capirci. Ho bisogno di rappresentare questo. Poi ci sono vari modi: basta anche solo fare una cupola, e trovi il modo per rappresentarla.

Però una cosa è certa: non potrei sottrarmi dal rappresentare questa cosa forte che mi è sempre stata trasmessa da tutte le Tosche. È nella musica, nel libretto e nella presenza forte di questa donna, che forse è una di quelle che ho più ammirato nel mondo della lirica. Anche se muore ha una forza di donna abbastanza moderna: scaltra rispetto a Scarpia, ingenua nel credere a quello che lui le racconta pensando di salvare il suo amore. È una figura di donna che, secondo me, nel corso dei secoli è rimasta un po' intatta. Io l'ho sempre vissuta come una donna capace di reagire a ciò che le succede, capace di governare l'evoluzione della sua vita. Tant'è che, per l'epoca, una cantante non era vista come una signora da sposare; era sicuramente vista come una già "avanti", perché se canti, se hai un tuo pubblico, vuol dire che sei una donna forte e caparbia per il tempo in cui è immaginata l'opera.

Ecco, queste sono due cose che terrei sempre presenti. Poi, per trasmettere questa cosa dal punto di vista costruttivo e realizzativo, si possono pensare tante cose: secondo me c'è bisogno soprattutto di rappresentare la Chiesa e il potere, perché i due contrasti sono potere/Chiesa e amore. Questi due elementi devono essere sempre presenti e rappresentati. Amore e sacrificio: perché lei poi ha questo gesto finale, il sacrificio d'amore, Tosca è sempre

una grande artista, rinuncia alla sua carriera, rinuncia a tutto.

È un personaggio perforante, e queste due cose io le terrei sempre presenti in Tosca.

Quali sono state le principali difficoltà e considerazioni pratiche nella progettazione della scena, soprattutto in uno spazio all'aperto e senza sipario?

Non c'è solo la progettazione di quello che vedi ma devi calcolare che lui ha bisogno che entrino di qua, che entrino di là, che salgano da dietro. Devi studiare tantissime cose rispetto alle esigenze di un palco interno, soprattutto perché non ha sipario. Nell'invernale entravano i macchinisti e facevano tutto loro, ovviamente all'aperto, vestiti di nero. Anche perché la piattaforma rimaneva intatta. Poi non mi hanno fatto mettere neanche il fondale: a quel punto ho utilizzato il palazzo che accompagnasse la scena, e con il light designer l'ho fatto illuminare un po' come avevo iniziato le quinte, in modo che mi aiutasse a costruire l'ambiente chiesa, cioè l'ambiente chiuso.

Sono andata in Sant'Andrea della Valle e l'ho fotografata in prospettiva: tutto l'altro lavoro è trovare le immagini. In realtà avevo un mese di tempo: tutto il lavoro era praticamente impossibile. Allora ho deciso di andare, farmi tutte le foto, correggerle in Photoshop, mandarle in stampa e poi ridipingerle. Perché qui non si vedono tanto, ma sono un po' ritoccate.

Un altro vincolo erano i costumi, siccome abbiamo utilizzato dei costumi che noi avevamo già di Tosca. È vero che puoi anche farla estremamente moderna e metterci dei costumi, però devi trovare comunque un equilibrio anche lì fra le due cose. È una questione di costi: i costi sono tantissimi.

Nel secondo atto ho scelto di mantenere un'apertura che facesse vedere la stanza delle torture di Scarpia. Invece, come quadro di Cavaradossi, non potendo mettere troppo, ho scelto una ninfa che ricordasse un po' la loro storia d'amore.

Il palazzo, non avendo messo una roba più scenica come sfondo, aiutava molto. Smontare il fondale, per come era stato pensato dal punto di vista della struttura, richiedeva troppo tempo. E in caso di maltempo diventava troppo complesso.

Il terzo atto molto molto più semplice. Inizialmente vedi questa situazione, e poi avevamo messo la scena delle campane: il cortile è quadrato, avevamo messo tutte le campane attorno e quindi scenicamente era molto bello, perché tu ti sentivi come a Roma, quando suonano, ce l'hai ovunque attorno. Quindi eravamo riusciti a ricreare quell'atmosfera.

Il problema del suono come l'avete risolto non avendo l'acustica del teatro?

Quando si sceglie un luogo esterno, si deve scegliere un luogo che ti aiuta, quasi sempre sono cortili, o comunque luoghi in cui alle spalle tu hai una sorta di arena naturale; quindi, il suono e la voce ritornano al pubblico. Poi ovviamente all'aperto devi integrare con una serie di microfoni: non gli artisti, ma per terra, sì, perché comunque c'è l'orchestra sempre che suona. L'altro problema grosso è l'orchestra: se viene giù una goccia di pioggia tu non fai spettacolo, perché i legni si rovinano.

Parliamo della Tosca di Davide Abbado e Luigi Perego

La scenografia è andata a Tokyo nel 2011, è stata realizzata due volte. È classica ma, allo stesso tempo, è citata: di Sant'Andrea della Valle c'è solo il marmo bianco, che non c'è nella realtà, ma rende l'idea di una chiesa. Però la cappella, questa cosa sopraelevata, per lui era importante.

C'è un pavimento lucido con questa ellisse che girava. A parte il motore che muoveva tutto questo, il resto l'abbiamo costruito tutto in casa. Si muoveva mentre gli attori, i cantanti, cantavano. Le colonne facevano da quinta. In uno spazio nero, le quinte ti davano l'opportunità di far entrare tutti e facevano da scenografia costruita. Togliendo una o due colonne cambiava ambientazione. Così passavi da Sant'Andrea della Valle a Palazzo Farnese e alla scena finale. Dietro c'era uno schermo con le proiezioni che aiutavano la suggestione della Roma ricca, papalina. La scelta dei colori qui è molto concettuale. C'erano anche immagini a video gigantesche e quindi davano ancora di più la sensazione di immaginarti, per esempio, la cupola di Sant'Andrea della Valle. Entravano tra una colonna e l'altra, venivano utilizzati questi elementi perché il concetto era il centro: tutto ruota attorno però in questo caso è anche il centro stesso che ruota. Il centro che ruota è il potere, e il concetto del potere: succede tutto qua.

Per il trasporto, ogni colonna deve avere una misura, deve essere componibile. Devi selezionare e dividere in maniera tale che non venga perso quello che loro vogliono raccontare, ma allo stesso tempo lo posso trasportare, stimare e far montare dai macchinisti. Per il trasporto a Tokyo equivale a quello dei bilici, perché sono container. Devi fare tutta una carenatura e c'è una parte burocratica molto complessa. Devi sapere tutto quattro mesi prima se vuoi fare una tournée dall'altra parte del mondo. La scenografia è stata mantenuta uguale a quella creata qui: basta avere un teatro che accoglie e ha le dimensioni che servono, e poi fai la progettazione.

Quando c'è la morte di Cavaradossi comincia a comparire questa cornice. Lui non fa buttare Tosca: non la fa perdere in una prospettiva di marmo, di cornici di marmo. Secondo me era un'idea molto bella. Poteva rappresentare

il passaggio in paradiso, proprio un po' la perdizione. Corre in questo palazzo cercando una via d'uscita fino alla fine, dove c'era l'angelo e la proiezione di Castel Sant'Angelo, dove lei si butta giù.

Parliamo della Tosca di Jean-Louis Grinda e Isabelle Partiot-Pieri

Questa è una coproduzione che noi abbiamo, quindi la scena era più o meno sempre così. È una sorta, anche lì, di pareti che si muovevano in modo da dare la sensazione di Castel Sant'Angelo, come se fosse tutto svolto lì. Il progetto non è realizzato da noi: abbiamo fatto solo degli elementi.

La scena di Scarpia è stata risolta con un grande tavolone che aveva un pregio: si apriva. Abbiamo aperto anche il dietro e creava, la scala dove scendere per le torture. Come se sotto, dove vivi, c'è lo schifo. E poi, quando c'era Castel Sant'Angelo, veniva l'angelo.

Qui la scena non prevedeva mai che Tosca si buttasse: saliva, si nascondeva dietro, non vedevi lei che si buttava, ma andava via, cambiando l'approccio e l'interpretazione.

Hanno dato maggiore importanza all'angelo rispetto alla chiesa. Per rafforzare il concetto del potere c'era la cupola, questa cartina geografica. A un certo punto il quadro del supplizio di Cavaradossi saliva: il quadro della stanza da pranzo diventava la sala delle torture, e c'era Roma, la piantina di Roma che rappresenta il potere assoluto, rappresentato da Scarpia in questo caso.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor Ackerman, James, *The Architecture of Michelangelo* Chicago, The University of Chicago Press, 1961.
- Wiesengrund, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977.
- Affron, Charles; Jona Affron, Mirella, *Grand Opera. The Story of the Met*, Oakland, University of California Press, 2014.
- Agamben, Giorgio, *Il regno e la gloria*, Vicenza, Bollati Boringhieri, 2008.
- Allegri, Luigi (a cura di), *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, Roma, Carocci, 2023.
- Alonge, Roberto, *Nuovo manuale di storia del teatro: Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Milano, UTET Università, 2008.
- Alonge, Roberto; Perrelli, Francesco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Milano, UTET Università, 2019.
- Appia, Adolphe, *Attore, musica e scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Imola, Cue Press, 2020.
- Arnheim, Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Arnheim, Rudolf, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Mimesis, 2019.
- *Arte, teatro, cinema*, vol. III, Milano, Garzanti, 1955.
- Aronson, Arnold, *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*, Ann Arbor, 2005.
- Attisani, Antonio, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Aulenti, Gae, *Vedere molto, immaginare molto*, Roma, Edizioni di Comunità, 2024.
- Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1957.
- Barigazzi, Giuseppe; Barigazzi, Silvia, *La Scala racconta*, Milano, Hoepli, 2014.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention*, New Haven, London, 1985.
- Bauman, Zygmunt, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza 2002.
- Belting, Hans, *Il culto delle immagini*, Roma, Carocci, 2001.
- Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
- Bernardi, Marziano (a cura di), *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1954.
- Biagi Ravenni, Gabriella, *Tosca di Victorien Sardou*, Giuseppe Giocosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini. Il copia di lavoro del libretto, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.
- Bishop, Claire, *Installation Art*, London, 2005.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001.
- Burke, Peter, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Princeton, New Jersey, 1986.
- Burke, Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven-London, Yale

- University Press, 1992.
- Braun, Edward, *The Director and the Stage*, London, Methuen, 1982.
- Briganti, Giuliano, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1961.
- Briganti, Giuliano, *La pittura in Italia il Seicento*, Milano, Electa, 1988.
- Brook, Peter, *Lo spazio vuoto*, Milano, Ubulibri, 1996.
- Cambellotti, Duilio, *Teatro storia arte*, Palermo, Edizioni Novecento, 1982.
- Carlson, Marvin A., *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989.
- Carner, Mosco, *Giacomo Puccini. Tosca*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Caroli, Anna, *Puccini. Tosca. Libretto e guida all'opera*, Roma, Gremese, 1988.
- Crespi Morbio, Vittoria, *Zeffirelli alla Scala*, Milano, Grafiche Step Editrice, 2006.
- Crespi Morbio, Vittoria, *Margherita Palli alla Scala*, Parma, Grafiche Step Editrice, 2014.
- A cura di C. D'Amico, *Zeffirelli. L'arte dello spettacolo*, Roma, 2015
- Davico Bonino, Guido, *La Tosca di Victorien Sardou*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1944.
- De Marinis, Marco, *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1988.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dell'epoca della complessità*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, New York, J.J. Augustin, 1977.
- Didi-Huberman, Georges, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Eliade, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, 1976
- Fagiolo, Marcello, Madonna, Maria Luisa, *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria, numerosi documenti*, Roma, Gangemi Editore, 1985
- Fagiolo, Maurizio, *La festa barocca*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1997.
- Falco, Giacomo, *Tosca. Victorien Sardou*, Milano, Rizzoli, 1962.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, London-New York, Routledge, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance*, London-New York, 2008.
- Foucault, Michel, traduzione di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.
- Fondazione Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2015-2016. Tosca di Giacomo Puccini*, Beinasco, Teatro Regio Torino, 2016.
- Gaipa, Ettore, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1959.
- Gedda, Lido, *Scene e personaggi del teatro del Novecento*, Torino,

- Trauben, 2001.
- Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, 1970.
- Harley, John Brian, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, Milano, Mimesis, 2015.
- Innamorati, Isabella; Sinisi, Silvana, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Mondadori Bruno, 2006.
- Kandinskij, Vasilij, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005.
- Krautheimer, Richard, *Roma. Profilo di una città 312–1308*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1981.
- Krauss, Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (MA), 1977.
- Leach, Robert, *Il primo libro di teatro*, a cura di Matteo Paoletti, Torino, Einaudi, 2023.
- Lefebvre, Henri, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro postdrammatico*, Milano, Cue Press, 2017.
- Mango, Lorenzo, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Roma, Carocci, 2019.
- Mango, Lorenzo, *Edward Gordon Craig*, Roma, Carocci, 2021.
- Mariani, Valerio, *Storia della scenografia italiana*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1930.
- Massara, Donatella, *Donne che attraversano la scena teatrale*, Milano, VandA ePublishing, 2019.
- Mazet, Lionel, *Dietro il sipario. Tutto quello che c'è da sapere sull'essenza del teatro*, Independently Published, 2023.
- McKinney, Joslin, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, 2009.
- Meccariello, Elisabetta, *Il teatro delle donne. Trent'anni*, Firenze, Leonardo Libri, 2022.
- Milanese, Cesare, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- Mitchell, Katie, *Il mestiere della regia*, a cura di Federica Mazzocchi, Roma, Dino Audino, 2019.
- Moholy-Nagy, László, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947.
- Molinari, Cesare, *Storia del teatro*, Milano, Laterza, 1996.
- Monteverdi, Anna Maria, *Scenografe. Storia della scenografia femminile dal Novecento a oggi*, Roma, Dino Audino, 2021.
- Nochlin, Linda, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Roma, Lit Edizioni, 2014.
- Norberg-Schulz, Christian, *Architettura: presenza, linguaggio, luogo*, Milano, Electa, 1980.
- Norberg-Schulz, Christian, *Architettura barocca*, Milano, Electa, 1979.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano, Electa, 1979.

- Obrist, Hans Ulrist, *Ways of Curating*, London, 2014.
- Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1980.
- Pavis, Patrice, *Dizionario del teatro*, Milano, Zanichelli, 1998.
- Perrelli, Franco, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2021.
- Pignarre, Robert, *Storia del teatro*, a cura di Gian Renzo Morteo, Torino, Giappichelli, 1977.
- Portoghesi, Paolo, *Roma barocca*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Puppa, Paolo, *Parola di scena. Teatro italiano tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Rancière, Jacques, *Il destino delle immagini*, Milano, Pellegrini, 2007.
- Rancière, Jacques, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2011.
- Ricci, Corrado, *La scenografia italiana*, Milano, Fratelli Treves, 1930.
- Sansone, Vincenzo, *Scenografia digitale e interattività. Il video projection mapping nuova macchina teatrale della visione*, Roma, Carocci, 2018.
- Schlemmer, Oskar; Moholy-Nagy, László; Molnár, Farkas, *Il teatro del Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1975.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, London–New York, Routledge, 2003.
- Silvi, Maria Grazia, *Il teatro delle donne*, Milano, La Salamandra, 1980.
- Sinisi, Silvana, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Stanislavskij, Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Ferruccio Malcovati, Bari, Laterza, 1993.
- Stanislavskij, Konstantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Bari, Laterza, 2008.
- Suma, Stefania, *Gae Aulenti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2007.
- Szondi, Péter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, 1962.
- Tafuri, Manfredo, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, 1980.
- Tafuri, Manfredo, *Progetto e utopia*, Bari, Laterza, 1973.
- Taffon, Giorgio, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del Novecento*, Bari, Laterza, 2005.
- Teatro alla Scala, *Puccini. Tosca*, direzione di Riccardo Chailly, regia di Davide Livermore, Milano, Edizioni Gallerie d'Italia – Skira, 2020.
- Teatro Regio di Torino, *Stagione d'opera 2002–2003. Tosca di Giacomo Puccini*, Grugliasco, Teatro Regio Torino, 2003.
- The Metropolitan Opera, *Giacomo Puccini's Tosca*, New York, Amadeus Press, 2013.
- Titomanlio, Carlo, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura*

- teatrale, Firenze, VoLo Publisher, 2019.
- Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, L'école du spectateur, 1981.
 - Vicentini, Claudio, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023.
 - Settis, Salvatore, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi 2004.
 - Turner, Victor *Il processo rituale*, Bologna, Morcelliana, 1972.
 - Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny*, Cambridge, MIT Press, 1992.
 - Virilio, Paul, *La macchina di visione*, Milano, 1989.
 - Walter, Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999.
 - Wiles, David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
 - Wittkower, Rudolf, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1976.
 - Wittkower, Rudolf, a cura di L. Barroero, traduzione di Malvano M. V. e Monarca Nardini L., *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1985.
 - Wittkower, Rudolf, traduzione di R. Pedio, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1971.
 - Zeffirelli, Franco, *Autobiografia*, Milano, Mondadori, 1986.
 - Zeri, Federico, *Pittura e controriforma*, Torino, Einaudi, 1997.
 - Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1957.
 - Zumthor, Peter, *Atmosfere*, Milano, Electa, 2007

SITOGRAFIA

- <http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/t.w?xCID=353073&limit=5000&xBranch=ALL&xdate=&xedate=&theterm=luc%20bondy&x=0&xhomepath=http://archives.metoperafamily.org/archives/&xhome=http://archives.metoperafamily.org/archives/bibpro.htm>
- <http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/t.w?xCID=356838&limit=5000&xBranch=ALL&xdate=&xedate=&theterm=David%20McVicar&x=0&xhomepath=http://archives.metoperafamily.org/archives/&xhome=http://archives.metoperafamily.org/archives/bibpro.htm>
- http://archivistoricolafenice.org/view/cronologia/scheda_opera.php?ID=27729
- <http://flvargasmachuca.blogspot.com/2011/05/mediocre-tosca-en-les-arts.html>
- <http://forumopera.com/spectacle/une-scenographie-phenomenale/>
- <http://impiccioneviaggiatore.iteatridellest.com/2019/12/17/teatro-alla-scala-tosca-giacomo-puccini-13-dicembre-2019/>
- <http://www.classicvoice.com/rivista/recensioni-concerti/puccini-tosca-teatro-alla-scala/>
- <http://www.globalpress.it/intervista-esclusiva-con-il-maestro-stefano-poda-artista-visionario-ed-eclettico-/articoli13130>
- <http://www.gothicnetwork.org/articoli/tosca-firenze-allestimento-di-pontiggia-protagonista-sobrieta-drammatica-della-serafin>
- <http://www.kanevas.be/igi/?id=555>
- <http://www.liricamente.it/showdocument.asp?iddocumento=611>
- <http://www.margheritapalli.it/it/art/tosca-78-3.html>
- <http://www.markronan.com/2009/10/tosca-metropolitan-opera-live-relay-october-2009/>
- <http://www.mtg lirica.com/categorie/recensioni/tosca-giacomo-puccini-gran-teatro-la-fenice-di-venezias-16-maggio-2014.html?format=amp>
- <http://www.musicweb-international.com/sandh/2007/jul-dec07/bregenz.htm>
- <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2007/BREGENZ-2007tosca.html>
- <http://www.paulcurrandirector.com/#/tosca-2/>
- http://www.stage-door.com/Theatre/2008/Entries/2008/1/28_Tosca.html
- <https://2011.bolshoi.ru/about/press/articles/premiere/tosca-premiere/>
- <https://2011.bolshoi.ru/en/performances/tosca/>
- <https://archive.bolshoi.ru/entity/>

- <https://bachtrack.com/critique-bastille-tosca-audi-serafin-oren-octobre-2014>
- https://bachtrack.com/fr_FR/review-dec-2013-met-tosca-2008
- <https://bolshoi.ru/performances/opera/tosca>
- <https://bregenzerfestspiele.com/en/about-us/history?page=14>
- <https://compassgallery.co.uk/2015/john-macfarlane-at-the-edge-of-the-wings-set-and-costume-drawings-and-paintings-2/?pid=1408>
- <https://delteatro.it/2019/12/27/tosca-a-effetto-per-lapertura-della-scala-di-milano/>
- <https://elblogdeatticus.blogspot.com/2011/05/tosca-giacomo-puccini-palau-de-les-arts.html>
- <https://ilmanifesto.it/archivio/2003122065>
- <https://lucaronconi.it/scheda/opera/tosca>
- <https://magazin.klassik.com/konzerte/reviews.cfm?task=review&PID=1250>
- <https://nymag.com/arts/classicaldance/classical/reviews/59413/>
- <https://nypost.com/2009/09/29/my-two-cents-on-tosca/>
- <https://observer.com/2018/01/review-metropolitan-opera-puccini-tosca-sonya-yoncheva/>
- <https://operacanada.ca/canadian-opera-company-tosca-a-reading-that-loudly-accented-some-of-the-big-moments-and-played-up-the-vivid-colouring-of-puccinis-rich-orchestration/>
- https://operachic.typepad.com/opera_chic/2009/09/killing-me-softly-with-a-knife-bondys-tosca-for-the-metropolitan-opera.html
- <https://operaeopera.com/2019/12/tosca-alla-prima-della-scala-2019-recensione/>
- <https://operaincasa.com/2020/08/21/seebuhne/https://operaroma.it/spettacoli/opera-tosca-08/>
- <https://operawire.com/bolshoi-theatre-to-open-new-tosca-production/>
- <https://operawire.com/metropolitan-opera-2017-18-review-tosca-jenni-fer-rowley-triumphs-in-glimmering-production/>
- <https://operawire.com/metropolitan-opera-2017-18-review-tosca-yoncheva-grigolo-villaume-not-ready-for-primetime/>
- <https://ria.ru/20210422/toska-1729453675.html>
- <https://rohcollections.org.uk/production.aspx?production=2019&row=2>
- https://seenandheard-international.com/2011/06/a-festival-tosca-in-valencia_jmi_jf/
- <https://seenandheard-international.com/2018/01/mcvicars-golden-age-tosca-features-role-debuts-from-yoncheva-and-grigolo/>
- <https://southfloridaclassicalreview.com/2009/09/mets-tosca-opens-season-with-hoary-new-cliches/>

- <https://variety.com/2007/legit/reviews/tosca-7-1200557428/>
- <https://venezia.net/15/05/2014/tsoca-teatro-la-fenice.html>
- <https://wwd.com/eye/people/john-macfarlane-tosca-rome-set-designer-met-opera-11082289/>
- <https://www.apemusical.it/joomla/it/recensioni/12-opera/528-londra-tosca-03-06-2014>
- <https://www.artinmovimento.com/daniele-abbado-e-renato-palumbo-per-tosca-al-regio-di-torino/>
- <https://www.classicvoice.com/rivista/recensioni-concerti/puccini-tosca-teatro-alla-scala/>
- <https://www.connessiallopera.it/recensioni/2017/bologna-teatro-comunale-tosca/>
- <https://www.csmonitor.com/1985/0327/lms27.html>
- <https://www.gbopera.it/2012/01/torino-teatro-regiotosca/>
- <https://www.gbopera.it/2022/07/torino-regio-opera-festival-2022-tosca/>
- <https://www.giornaledellamusica.it/recensioni/a-bastille-trionfa-roberto-alagna-in-tosca>
- <https://www.ilcorrieremusical.it/2016/02/una-tosca-di-classe-a-torino/>
- <https://www.ilcorrieremusical.it/2019/10/tosca-a-torino-buon-successo-con-la-regia-di-pontiggia/>
- <https://www.kommersant.ru/doc/4783353>
- <https://www.lesalonmusical.it/milano-tosca-vola-alla-scala/>
- <https://www.lesarts.com/en/palaudelesarts/productiontorent/tosca-2/>
- <https://www.lne.es/cultura/2011/06/09/puccini-mehta-21082150.html>
- <https://www.meer.com/it/9290-la-tosca-alla-fenice>
- <https://www.memopera.fr/spectacle.php?code=TOSC&num=10389>
- <https://www.metopera.org/discover/archives/puccini-at-the-met-a-centenary-celebration/tosca/>
- <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/articles/thrill-ride/>
- <https://www.metopera.org/user-information/nightly-met-opera-streams/articles/when-in-rome/>
- <https://www.milanoplatinum.com/una-tosca-da-kolossal-per-linaugurazione-della-stagione-scaligera.html>
- <https://www.newyorker.com/magazine/2009/10/05/fiasco>
- https://www.ng.ru/culture/2021-04-29/100_29042021_culture.html
- <https://www.nove.firenze.it/a810111948-teatro-del-maggio-musicale-fiorentino-all-opera-con-recondita-armonia.htm>
- <https://www.nytimes.com/1985/03/24/arts/music-view-zeffirelli-s-crowds-overwhelm-tosca.html>

- <https://www.nytimes.com/2006/06/15/arts/music/covent-garden-tosca-is-a-kitten-not-a-tiger.html>
- <https://www.nytimes.com/2009/09/23/arts/music/23tosca.html>
- <https://www.nytimes.com/2009/09/27/arts/music/27mcgr.html>
- <https://www.nytimes.com/2017/12/28/arts/music/tosca-met-opera-james-levine.html>
- <https://www.nytimes.com/2017/12/28/arts/music/tosca-metropolitan-opera.html>
- <https://www.olyrix.com/productions/415/tosca-par-jonathan-kent/photos>
- <https://www.operaclick.com/news/milano-teatro-alla-scala-riccardo-chailly-inaugura-la-stagione-con-tosca>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-tosca>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-tosca-2>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/new-york-metropolitan-opera-tosca>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/torino-cortile-dellarsenale-tosca>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/torino-teatro-regio-la-prima-della-tosca-nella-sera-dell'anniversario-del-rogo-de>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/torino-teatro-regio-tosca>
- <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/torino-teatro-regio-tosca-cast-alternativo>
- <https://www.operalibera.net/wp/2016/01/01/spettacoli-2016/>
- <https://www.operateatro.it/it/recensioni-Opere/Milano-Una-Tosca-suntuosa-e-moderna-inaugura-la-stagione-del-Teatro-Alla-Scala>
- https://www.repubblica.it/speciali/spettacoli/la-fenice/2014/06/01/news/cala_il_sipario_sul_progetto_puccini_un_mese_tra_bohme_madama_butterfly_e_tosca-87839616/
- https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2014/05/15/news/la_regista_si-nigaglia_tosca_e_l_amore_per_sognare_un_mondo_felice-86190564/
- <https://www.resmusica.com/2014/10/16/tosca-porte-sa-croix-a-bastille/>
- <https://www.rivistamusica.com/la-tosca-nei-luoghi-e-con-le-scene-di-tosca/>
- <https://www.rsi.ch/news/mondo/Prima-della-Scala-trionfo-Tosca-12505650.html>
- <https://www.scaffardi.net/noleggio-allestimenti-d-opera/tosca-zeffirelli/>
- <https://www.sipario.it/recensioniliricat/item/12970-tosca-regia->

- davide-livermore.html
- https://www.stage-door.com/Theatre/2008/Entries/2008/1/28_Tosca.html
- <https://www.stefanopoda.com/#OPLINK>
- <https://www.teatro.it/recensioni/tosca/firenze-teatro-comunale>
- <https://www.teatro.it/recensioni/tosca/una-grande-tosca-cinematografica-quella-in-scena-alla-scala-di-milano>
- <https://www.teatro.it/recensioni/tosca/una-tosca-un-po-bizzarra-tra-roccie-e-crepacci>
- <https://www.teatro.it/spettacoli/milano/teatro-alla-scala/2019-2020/tosca>
- https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?id_allest_21856&id_evento_31705&mode=EVENTI
- https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo.html?mode=EVENTI&id_allest_11223&id_evento_7508
- https://www.theatermania.com/news/tosca_83618/
- <https://www.theguardian.com/music/2006/jun/14/classicalmusicandopera>
- <https://www.theguardian.com/music/2013/mar/04/tosca-review>
- <https://www.vol.at/vn-kritik-ins-innerste-vorgedrunken/news-20070720-07311956>
- <https://www.welt.de/kultur/article1040935/Keine-Zaerlichkeit-bei-Tosca-in-Bregenz.html>
- <https://www.wqxr.org/story/review-metropolitan-opera-new-tosca-leaps-to-safety/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=s2s6Al2Gjzw>
- <https://xtramagazine.com/culture/opera-tosca-16771>
- <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/works/display/103/Tosca?mode=iconografia&page=1>
- <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/>
- <https://it.ambafrance.org/>
- <https://www.raffaeledelsavio.com/index.html>
- <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/57826/Carracci%20Annibale%2C%20Perseo%20combatte%20contro%20Fineo%20e%20i%20suoi%20compagni>
- <https://liviotoschi.webnode.it/album/roma-la-porpora-e-loro-leggende/jacques-louis-david-ratto-delle-sabine-jpg1/>
- <https://compassgallery.co.uk/2015/john-macfarlane-at-the-edge-of-the-wings-set-and-costume-drawings-and-paintings/0>
- <https://istitutocentraleperlagrafica.cultura.gov.it/>
- <https://www.calcografica.it/stampe/fondo.php?id=fondo-corsini&serie=le-140-statue-de-santi-e-sante-scolpite-dalla-scuola-di-bernini-e-di-altri-valenti-professori-e-collocate-sopra-il-colonnato-di-s-pietro-in-vaticano-per-ordine-di-alessandro-vii-e-di-altri-suoi>

successori-incise-in-rame-per-la-prima-volta-sotto-il-pontificato-di-pio-vi

- <https://www.progettostoriadellarte.it/2021/02/03/la-sala-del-mappamondo-a-palazzo-farnese/>
- <https://www.operaroma.it/shop/editoria/locandine-storiche-caricature/locandina-tosca-prima-rappresentazione-assoluta-1900/>
- <https://www.johnmacfarlaneartist.com/>
- <https://www.sentieriselvaggi.it/dvd-tosca-nei-luoghi-e-nelle-ore-di-tosca-di-giuseppe-patroni-griffi/>
- <https://www.romasegreta.it/roma-nel-cinema/la-tosca.html>

Ringraziamenti

Al professor Sergio Pace, per avermi guidata attraverso la sua cultura, pazienza ed esperienza durante il mio percorso.

A mio papà, per avermi spronata a continuare gli studi.

A mia mamma, per aver sempre creduto in me e avermi fatta diventare la persona che sono oggi.

A Sara, sorella, confidente e migliore amica, senza la quale la mia vita non sarebbe la stessa.

A Giulio, mio grande amore, per avermi sostenuta, capita ed essere rimasto sempre al mio fianco.

A Stefano, compagno di studi e amico ritrovato.

A Marika, compagna di gruppo, di sclero e amica fidata.

A Concetta, anima pura che alleggerisce l'esistenza.

Ad Umberto, per aver sempre capito le mie difficoltà.

Ad Antonella, per avermi aiutata a comprendere che ognuno ha i propri tempi, senza farmi sentire sbagliata.

A tutti coloro che non hanno mai creduto in me, per avermi dato la forza di dimostrare il contrario.

A chi c'è sempre stato, nonostante le mie assenze.

A chi mi ha dedicato anche solo una parola di conforto.

A me stessa per non aver mai mollato nonostante le difficoltà.

