

Stagione Lirica
25 › 26 ottobre 2020

Giacomo Puccini

TOSCA

Melodramma in tre atti



 Musincantus



CITTA' DI TREVISO

 **TEATRO
STABILE
VENETO**



**OGNI PROSECCO DOC
È UN VIAGGIO NELL'ECCELLENZA ITALIANA.
MA SOLO SE HA ORIGINE QUI.**



Bevi responsabilmente



SOLO PROSECCO DOC ORIGINALE HA IL CONTRASSEGNO.

Quando brindate, siate originali: scegliete il vero Prosecco DOC, solo quello in bottiglia, proveniente dal territorio unico delle nove province di Veneto e Friuli Venezia Giulia, la Dreamland. Lo riconoscete dalla bottiglia col contrassegno sul collarino. E dal suo gusto inconfondibile.



PROSECCO DOC
ITALIAN GENIO

Teatro Mario Del Monaco
Autunno Musicale 2020

Stagione Lirica 2020

Domenica 25 ottobre 2020 – ore 18.45 anteprima
Lunedì 26 ottobre 2020 – ore 20.00 Prima di Stagione

TOSCA

Melodramma in tre atti – libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giocosa

Musica di

Giacomo Puccini

Edizioni Musicali Thompson, Kalmus.Com – U.S.A

Prima rappresentazione

Roma, Teatro Costanzi, 14 gennaio 1900

Floria Tosca
Mario Cavaradossi
Il barone Scarpia
Il sagrestano
Cesare Angelotti
Spoletta
Sciarrone
Un carceriere
Un pastore

Chiara Isotton
Fabio Sartori
Claudio Sgura
Alex Martini
Andrea Pellegrini
Francesco Tuppo
Hazar Mürşitpınar
Luca Scapin
Anna Cesca, Sophia Marino

Francesco Lanzillotta
Maestro Concertatore e Direttore

Coro di Voci Bianche dell'Associazione Musicale Francesco Manzato
Maestro del coro **Livia Rado**

Insieme Corale Ecclesia Nova
Maestro del coro **Matteo Valbusa**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Guida all'opera

Direttore di produzione **Edoardo Bottacin**
Direttore di palcoscenico **Federico Brunello**
Maestro di sala e di palcoscenico **Gianni Cappelletto**
Altro maestro di palcoscenico **Jacopo Cacco**
Maestro ai sopratitoli **Alessandro Argentini**

Responsabile di palcoscenico **Andrea Gritti**
Macchinista **Paolo Minuto**
Elettricista **Davide Daniotti**
Fonico **Davide Dall'acqua**
Truccatrice **Susy Zancanaro**

Coproduzione tra **Comune di Treviso - Teatro Mario Del Monaco**
e **A.P.S. Musincantus – Autunno Musicale**

In collaborazione con
Orchestra Regionale Filarmonia Veneta
Associazione Corale Ecclesia Nova
Associazione Musicale Francesco Manzano

Il soggetto	p. 07
Il libretto	p. 11
La <i>Tosca</i> di Giacomo Puccini: una sapiente mistura di passione, sesso, patriottismo, devozione. E con un pizzico di sadismo. <i>di Gilberto Mion</i>	p. 12
L'orchestra <i>di Michele Girardi</i>	p. 22
Le voci <i>d Michele Girardi</i>	p. 24
Rappresentazioni di <i>Tosca</i> al Teatro Mario Del Monaco <i>di Iorio Zennaro</i>	p. 26
Gli interpreti	p. 31
Calendario Ott - Dic 2020	p. 37
Partners	p. 38

Il soggetto

L'azione si svolge a Roma, il 14 giugno 1800, data della battaglia di Marengo. La Repubblica Romana è caduta e feroci rappresaglie sono in corso verso gli ex repubblicani simpatizzanti di Napoleone Bonaparte.

ATTO I

Angelotti, già console della Repubblica e per questo prigioniero politico, riesce a evadere da Castel Sant'Angelo e trova rifugio nella Chiesa di Sant'Andrea Della Valle. Sua sorella, la Marchesa Attavanti, gli ha lasciato la chiave della cappella di famiglia, ove egli trova nascondiglio.

Arriva il sagrestano per ripulire i pennelli del pittore Mario Cavaradossi, impegnato nella realizzazione di un affresco raffigurante la Madonna. Il pittore entra poco dopo per rimettersi al lavoro. Quando toglie il telo dal suo affresco, il sagrestano ha un sobbalzo: nell'effigie della Madonna riconosce un volto già visto. Cavaradossi confessa di essersi ispirato ad una devota della chiesa, non sapendo che si tratta proprio della Marchesa Attavanti. Continua a dipingere il quadro guardando, di tanto in tanto, un ritratto della sua amata Floria Tosca.

Pur se inquieto, il sagrestano fa per uscire, quando nota che il paniere con il pranzo di Cavaradossi è ancora intatto; pensa ad un digiuno di penitenza, ma il pittore lo rassicura dicendo di non aver appetito. Angelotti, pensando di esser rimasto solo, esce dal nascondiglio. Incontra però Cavaradossi, suo vecchio amico e anch'egli simpatizzante per Napoleone Bonaparte. I due vengono interrotti bruscamente dall'arrivo di Tosca; Angelotti è costretto a nascondersi frettolosamente, non prima di aver preso il paniere di Cavaradossi.

Floria Tosca, cantante e amante di Cavaradossi è per sua indole molto gelosa. Ha sentito il suo amato parlare con qualcuno e teme la presenza di un'altra donna. Dopo essere stata rassicurata dal Cavaradossi di essere l'unica donna da lui amata, lo invita a passare la serata insieme nella villa del pittore. Prima di uscire, però, riconosce nello sguardo della Madonna gli occhi della Marchesa Attavanti; di nuovo viene presa da un impeto di gelosia, e di nuovo Cavaradossi le proclama il suo unico e incondizionato amore.

Allontanatasi Tosca, Angelotti può uscire di nuovo dal suo nascondiglio. Racconta che la sorella ha nascosto nella cappella per lui delle vesti femminili; aspetterà il tramonto per fuggire dalla caccia del barone Scarpia. Cavaradossi consiglia all'amico di recarsi subito alla sua villa e, in caso di pericolo, nascondersi nel pozzo. Un colpo di cannone sparato da Castel Sant'Angelo annuncia che la fuga di Angelotti è stata scoperta. Questi è dunque costretto alla fuga.

Entra il sagrestano circondato da una folla di chierici e confratelli, tutti festosi per la notizia dell'imminente (e presunta) sconfitta di Napoleone da parte degli austriaci. Li interrompe bruscamente Scarpia, accompagnato da Spoletta, giunto nella chiesa per ricercar il fuggitivo. Trova il paniere vuoto e un ventaglio

femminile con lo stemma Attavanti. Riconoscendo infine il volto della Marchesa nell'effigie della Madonna, capisce che il piano di fuga di Angelotti è stato ordito con la complicità di Cavaradossi.

Tosca torna in chiesa per annunciare al suo amato un cambio di programma: dovrà presenziare ad un concerto a Palazzo Farnese quella sera stessa, quindi non potrà recarsi alla sua villa. Il barone Scarpia utilizza il ventaglio per instillare il dubbio nella mente di Tosca. Ella riconosce lo stemma sul ventaglio e crede che Cavaradossi abbia una relazione con la Marchesa; corre quindi alla villa del pittore per poter cogliere i due sul fatto.

Scarpia la fa seguire da Spoletta e da alcuni poliziotti. Il suo scopo è duplice: avere per sé Floria Tosca e catturare Angelotti.

ATTO II

Interno di Palazzo Farnese, camera di Scarpia al piano superiore; dalla finestra provengono le note del concerto e, di lì a poco, la voce inconfondibile di Tosca. Il capo della polizia è in compagnia del gendarme Sciarrone.

Spoletta entra trascinandosi con sé Cavaradossi. Nella villa infatti vi era solo quest'ultimo, nessuna traccia del fuggitivo Angelotti. Scarpia cerca di fargli confessare l'ubicazione del suo amico, senza però riuscirvi.

Tosca entra nella stanza; vedendo Cavaradossi gli fa un cenno per fargli intendere d'aver capito tutta la situazione. Lui la implora di non dire nulla.

Cavaradossi viene portato nella camera di tortura mentre Scarpia, rimasto solo con Tosca, cerca di farle rivelare il nascondiglio di Angelotti. Per convincerla a parlare le fa sentire le urla di dolore di Cavaradossi, provenienti dalla stanza attigua. Solo allora Tosca capisce cosa sta succedendo al suo amato. Cerca di resistere, sopportando le urla strazianti del pittore, finché non cede: urla a Scarpia che Angelotti è nascosto nel pozzo del giardino.

Cavaradossi, sanguinante e fisicamente provato, viene condotto da Tosca, mentre Spoletta va a catturare Angelotti. Irrompe nella stanza Sciarrone con una notizia preoccupante dal fronte: quella che sembrava essere una sconfitta pesante per Napoleone, in realtà si è trasformata in una vittoria decisiva. L'esercito austriaco è stato sconfitto a Marengo. Cavaradossi ritrova le forze e urla alla vittoria, facendosi beffe di Scarpia. Quest'ultimo non tollera l'affronto del rivale e lo condanna a morte.

Rimasto di nuovo solo con Tosca, Scarpia le dice che potrebbe esserci un modo per salvare Cavaradossi: ella dovrà concedersi a lui. Tosca rifiuta sdegnata la proposta, ma il barone infine la convince, complice anche l'imminenza dell'esecuzione capitale.

Spoletta ritorna con la notizia della morte di Angelotti: il fuggiasco, pur di non farsi catturare, si è tolto la vita.

Sugellato il patto con Tosca, il barone finge di accordarsi con Spoletta per una

finta fucilazione di Cavaradossi: in questo modo il pittore avrebbe salva la vita e il barone manterrebbe il suo ruolo di capo della polizia.

Tosca, non capendo l'inganno del barone, chiede inoltre un salvacondotto per poter fuggire da Roma con il suo amato. Scarpia le consegna il documento e chiede a Tosca di rispettare il patto; in tutta risposta lei prende un coltello dalla tavola imbandita e lo pugnala, uccidendolo.

ATTO III

Dalla sua cella di reclusione, Mario Cavaradossi chiede al suo carceriere di poter scrivere un'ultima lettera alla sua amata Tosca. Mentre si strugge per trovare le parole adatte, Tosca fa il suo ingresso nella cella accompagnata da Spoletta (il quale ancora non è a conoscenza della morte di Scarpia). Quando i due amanti restano soli, Tosca confessa il suo crimine e mostra a Cavaradossi il salvacondotto firmato da Scarpia prima di morire. Tutto ciò che dovrà fare Cavaradossi è cadere quando i soldati spariranno con i loro fucili caricati a salve. Tosca infatti non immagina che la messa in scena della finta fucilazione sia in realtà un inganno perpetrato da Scarpia per approfittare di lei.

Cavaradossi viene portato sul ponte di Castel Sant'Angelo per essere fucilato; quando i soldati sparano lui cade a terra.

Tosca attende che i soldati se ne siano andati, prima di accorrere verso il suo amato e aiutarlo a rialzarsi; solo allora capisce che, quella che avrebbe dovuto essere una simulazione, in realtà è stata una vera fucilazione.

Dalle stanze di Castel Sant'Angelo si odono le urla di Spoletta e dei soldati che hanno trovato il corpo di Scarpia. Si recano in fretta sul ponte per arrestare Tosca. Lei sale sul parapetto del ponte e si getta nel vuoto, non prima di aver lanciato un'ultima maledizione a Scarpia.

TOSCA

Melodramma in tre atti

libretto di

Luigi Illica e Giuseppe Giocosa
dal dramma *La Tosca* di **Victorien Sardou**

Musica di

Giacomo Puccini

PERSONAGGI

Floria Tosca , celebre cantante	Soprano
Mario Cavaradossi , pittore	Tenore
Il barone Scarpia , Capo della Polizia	Baritono
Cesare Angelotti , un prigioniero politico evaso	Basso
Sagrestano	Baritono
Spoletta , Agente di Polizia	Tenore
Sciarrone , Gendarme	Basso
Un carceriere	Basso
Un pastore	Bambino

Un Cardinale; il Giudice del Fisco;
Roberti, esecutore di Giustizia; uno Scrivano;
un Ufficiale; un Sergente
Soldati, Sbirri, Dame, Nobili, Borghesi, Popolo, ecc.

Roma: Giugno 1800

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

La Tosca di Giacomo Puccini: una sapiente mistura di passione, sesso, patriottismo, devozione. E con un pizzico di sadismo

di Gilberto Mion

Nel biennio che va dal marzo 1851 al marzo 1853, Giuseppe Verdi riuscì a consegnare al suo pubblico ben tre opere nuove. Tre autentici capolavori, si badi, tre titoli tuttora popolarissimi, mica cosucce di *routine*. Con Giacomo Puccini suona tutt'altra musica. È noto infatti come il compositore lucchese fosse allo stesso tempo pignolo e insicuro, incline agli entusiasmi come agli improvvisi scoraggiamenti, pronto a fare e disfare, sempre esigente e perfezionista sino all'inverosimile. Persino la moglie Elvira pare lo rampognasse delle sue incertezze e quindi della sua scarsa prolificità, con tono di aspro rimprovero: «Tre anni per trovare un libretto? Ma in tre anni Verdi ha composto *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata!*».

Tuttavia Puccini non era fatto così. Fra un'opera e l'altra, aveva bisogno di lunghi tempi di riflessione e di maturazione. Basta guardare le date dei suoi lavori: *Le Villi* apparve nel 1884, *Edgar* nel 1889; *Manon Lescaut* nel 1893, *La bohème* nel 1896. Dopo *Madama Butterfly* (1904) bisognò attendere il 1910 per *La fanciulla del West*, mentre *La rondine* venne ultimata nel 1915. *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, i tre pannelli del Trittico videro la luce tra il 1913 ed il 1918. E sei anni dopo *Turandot* era ancora incompiuta, allorché il compositore mancava a Bruxelles, a fine novembre del 1924. E venne rappresentata alla Scala, completata nel finale da Franco Alfano, solamente nell'aprile 1926.

Lo stesso vale per *Tosca*. Quando la sera del 14 gennaio 1900 il sipario del Teatro Costanzi (l'attuale Teatro dell'Opera di Roma) finalmente si levava sulla sua quinta opera, scoprendo al pubblico la ricostruzione un po' fantasiosa dell'interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle, e quando risuonavano i tre violenti accordi che l'aprivano eseguiti "fortissimo, a tutta forza" dall'orchestra capitolina diretta da Leopoldo Mugnone, veniva a concludersi un lungo cammino iniziato molti, molti anni prima. Addirittura undici, per la precisione. Tanto il tempo che si era reso necessario affinché, dopo un lunghissimo e tormentato iter, tra subitanee infatuazioni e improvvisi abbandoni, tra certezze passeggiere ed inattese perplessità, tra continui rimpalli con i librettisti e l'editore, la vena compositiva di Giacomo Puccini prendesse un indirizzo definitivo, e desse infine concretizza a questa opera che chiudeva un secolo ed inaugurava quello nuovo, fra l'enorme aspettativa del pubblico e l'attesa al varco della critica non solo italiana ma anche europea, data la fama mondiale del suo autore, ottenuta con i travolgenti successi di *Manon Lescaut* e *La bohème*.

* * *

Secondo la testimonianza di Arnaldo Fraccaroli, il primo biografo di Puccini¹, il compositore lucchese aveva fatto conoscenza con i personaggi di quello che sarebbe divenuto il suo quinto melodramma una sera del febbraio 1889, nella sala del Teatro dei Filodrammatici di Milano. Qui andava in scena *La Tosca* di Victorien Sardou (1831-1908), dramma in cinque atti apparso a Parigi nel novembre del 1887 e nel quale lo scrittore francese (all'epoca all'apice della sua fama) mescolava una storia di fosco libertinismo e di morte sullo sfondo di una tenebrosa Roma papalina dell'anno di grazia 1800. A Milano, tra l'altro, Puccini vide *La Tosca* in lingua originale, ed il francese non era certo il suo forte. Ma grazie anche alla straordinaria recitazione di Sarah Bernhardt, in tournée italiana con la sua compagnia, il lavoro ebbe un forte impatto sul musicista, sedotto sia dalla potenza della protagonista sia dalla forte presa scenica del soggetto. Non a caso Sardou, drammaturgo all'epoca presente e celebrato sulle scene di tutta Europa, era un consumato manipolatore dei linguaggi e delle tecniche teatrali, assai abile tanto nella costruzione degli intrecci quanto nel conferire notevole spessore psicologico ai suoi personaggi. Le sue *pièces* teatrali avvincevano lo spettatore conquistandone la continua attenzione, anche se a prezzo di qualche espediente un po' truculento. In Puccini si era fatta strada insomma la convinzione d'avere tra le mani un soggetto validissimo per la sua ispirazione, tanto che scrisse al suo editore e protettore Giulio Ricordi il 7 maggio del 1889 (dunque appena quindici giorni dopo la delusione per la mezza riuscita della *première* dell'*Edgar*) affinché si adoperasse per ottenere l'esclusiva dei diritti di musicarla: «Carissimo signor Giulio... penso alla Tosca! La scongiuro di fare le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou, prima di abbandonare l'idea, cosa che mi dorrebbe moltissimo. Poiché in questa *Tosca* vedo l'opera che ci vuole per me...».²

L'editore milanese aveva una palese predilezione per il più giovane degli autori della sua scuderia, e nutriva un incrollabile affidamento nel suo talento nonostante la procellosa navigazione dell'*Edgar*, che incontrava accoglienze alterne; e cercò subito quindi d'accontentarlo. Si rivolse pertanto al direttore Emanuele Muzio, in quel periodo impegnato a Parigi, pregandolo di mettersi in contatto con il

¹ In A. Fraccaroli, *La vita di Giacomo Puccini*, Milano 1925.

² *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano 1958.

drammaturgo. Il quale, da parte sua, era un artista di successo, ma dal carattere non facile e senz'altro alquanto venale, visto quanto si trovò a riferirgli Muzio: «Sardou non si sente molto disposto a permettere che della sua *Tosca* si faccia un libretto italiano, però vorrebbe sapere quale compenso proporrebbe Puccini»³. Allora il costo dei libretti, per consuetudine, ricadeva quasi sempre sui compositori; è probabile inoltre che lo scrittore temporeggiasse un poco, dato che allora il compositore lucchese era ancora un 'signor nessuno' in terra di Francia. Ad ogni modo Puccini (facile ad infiammarsi, altrettanto veloce nel farsi passare l'entusiasmo iniziale) mutò improvvisamente di parere, e lasciò cadere i vagheggiati progetti sulla *Tosca*. E passò ad esercitare la sua arte sulle trine ed i merletti della *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, romanzo scritto un secolo e mezzo prima dall'abate Prévost.

E quindi fu solo dopo l'apparizione della *Manon Lescaut*, e un po' prima di quella de *La bohème*, che si tornò finalmente a parlare nell'entourage pucciniano del dramma di Sardou, non prima d'aver scartato varie altre ipotesi letterarie. Cosa dunque mosse Puccini a riaccostarsi al dramma del tragediografo francese? Molto probabilmente contò anche la nuova sensibilità imposta dal Verismo teatrale, con la sua ricerca di immediati effetti visivi e di un forte impatto emotivo, che avevano una grande presa nei confronti di un pubblico che oramai aveva messo in soffitta le ultime nostalgie per il vecchio Romanticismo. Un interesse reso palpabile dai successi teatrali di *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), di *Mala vita* di Giordano (1892) e dei *Pagliacci* di Leoncavallo (1893), oltre che d'altri lavori di autori minori presto postisi sulla loro scia. Una miriade di titoli che avevano creato di fatto una nuova moda ed un nuovo tipo di spettatore incline alle emozioni forti ed immediate. E l'*Andrea Chénier* di Giordano, apparso nel marzo 1896, aveva attestato la possibilità di applicare il lessico verista, con validi risultati, non solo a vicende 'popolari', ma anche ad un soggetto d'ambientazione storica. Insomma, anche a Puccini venne voglia di tentare la carta del Verismo, e proprio con i personaggi di *Tosca*: anche se in verità, diciamolo subito, la sua particolare indole, incline più alle mezze tinte, ai 'piccoli affetti', non gli permise di trasformarsi in un musicista di impronta verista.

Con l'unica eccezione del tardo *Tabarro*, apparso peraltro quando tale tendenza poteva dirsi ormai passata di moda.

C'era però a questo punto un ostacolo sul cammino della *Tosca* pucciniana, e portava il nome di Alberto Franchetti. Compositore torinese di famiglia aristocratica e benestante, allora abbastanza

³ Carteggi pucciniani, op. cit.

famoso, Franchetti aveva nel frattempo ottenuto già il beneplacito del drammaturgo francese nel 1893, pagandogli profumatamente di tasca propria i diritti relativi alla *Tosca*, firmando poi con l'editore Ricordi un contratto concernente la stesura e le rappresentazioni del melodramma relativo. Nonostante ciò, Franchetti non pareva più preso da questo soggetto, ed infatti il libretto realizzato per lui da Luigi Illica gli girava e rigirava tra le mani senza convincerlo appieno. In due anni aveva infatti steso appena qualche abbozzo. A questo punto interviene un noto racconto di Giuseppe Adami⁴, da accogliere con le dovute riserve. Secondo quanto narrato molti anni dopo dal futuro librettista di *Turandot*, infatti, Illica e Giulio Ricordi decisero di muoversi con scaltra diplomazia, convincendo il compositore torinese nel corso di un serrato colloquio che l'intreccio di *Tosca* non era assolutamente adatto alla sua vena, col risultato di fargli perdere ogni fiducia in esso e a rinunciarvi a favore di Puccini. Sempre secondo l'Adami, pare anzi che l'accordo preliminare tra Casa Ricordi e Puccini per la stesura della «sua» *Tosca* venisse steso e firmato (senza porre altri indugi) lo stesso giorno, o al massimo il giorno seguente a quell'incontro. Sta di fatto che in una lettera del 9 agosto 1895 indirizzata all'amico Clausetti, responsabile di Casa Ricordi in Napoli, il musicista lucchese poteva perentoriamente comunicare la sua vittoria: «*Tosca* la farò io, libretto straordinario di Illica, in 3 atti, Sardou entusiasta del libretto»⁵.

Al di là del vittorioso proclama di Puccini (che peraltro in quel periodo doveva ancora condurre in porto la lunga composizione de *La bohème*) per giungere alla stesura del libretto finale di *Tosca* servì ancora molto lavoro. Ricordi decise infatti di associare nell'impresa letteraria anche Giuseppe Giocosa, l'altro scrittore di punta della casa editrice milanese, affidandogli nel dicembre 1895 la versificazione del libretto. Dopo qualche tempo però (siamo nel frattempo arrivati a metà del 1896) Giocosa comunicava con franca schiettezza all'editore alcune osservazioni e dubbi sulla struttura generale della *Tosca* di Sardou. Pur apprezzando il lavoro di lima sinora svolto dal collega, ci trovava troppa carne al fuoco, e pure troppi duetti: un problema peraltro già evidenziato da Illica stesso, e rimasto comunque irrisolto. E poi evidenziava un meccanismo farraginoso, talune forzature nel truce personaggio di Scarpia, l'intreccio dei fatti che andava a scapito della poesia. Espresse queste non piccole riserve, si dichiarava infine disponibile a rinunciare all'incarico. Ma la collaborazione con Illica, per forte insistenza di Ricordi, proseguì lo stesso, anche se il comune lavoro procedette con lentezza, per i difficili contatti epistolari con

⁴ In *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano 1933.

⁵ Carteggi pucciniani, op. cit.

Puccini impegnato a seguire e promuovere per mezza Europa i vari allestimenti de *La bohème*, che stava intanto conoscendo grande fortuna. Si dovette arrivare insomma agli inizi del 1898, perché il musicista avesse sul leggio del pianoforte i versi definitivi del primo atto della sua nuova opera, e potesse dare avvio al lavoro di stesura dello spartito.

* * *

L'*iter* compositivo di *Tosca* (portato avanti per lo più nella casa di Torre del Lago, e in parte a Milano e in una casa di Boscolungo sulle montagne lucchesi) non durò comunque più di tanto, tenendo conto della sua lentezza d'autore, e dei numerosi viaggi che lo distraevano dal lavoro. Puccini (incontentabile perfezionista) chiedeva sempre qualche aggiustamento e qualche aggiunta: la serenata del pastorello che apre il terzo atto, per dire, fu sviluppata tutta da lui, senza ricorrere a Illica e Giacosa. Da Roma l'amico don Pietro Pannichelli (il «pretino di Pietrasanta» conosciuto tempo prima, suo fervente ammiratore e poi un po' ingenuo biografo⁶) gli faceva da consulente musicale per i passaggi per così dire "liturgici" del primo atto: «so già che non usasi dire né cantare niente prima di intonare il solenne "Te Deum", ma... io vorrei trovare «qualcosa da brontolare» quando dalla sagrestia vanno all'altare», gli scriveva Puccini⁷ chiedendogli un suggerimento; ma i versi mormorati dalla folla prima del *Te Deum* se li scrisse poi praticamente da sé, in un approssimativo *latinorum*. Sempre don Panichelli provvide a metterlo in contatto con il maestro Meluzzi, per identificare la nota profondissima emessa dalla campana maggiore di San Pietro (un *mi*, per inciso), e poi con il poeta dialettale Luigi (Giggi) Zanazzo, che gli fornì una graziosa quartina in vernacolo romano da sovrapporre alla breve musica già composta per la serenata che apre la scena sull'alba a Castel Sant'Angelo. Il primo atto di *Tosca*, iniziato alla fine del 'gennajo 98', come sta scritto nell'autografo, fu finito prima dell'inverno; il secondo fu composto tra febbraio e luglio del 1899; la parola *fine* venne messa sotto al terzo atto il 29 settembre dello stesso anno, a Torre del Lago. A conti fatti, dunque, dopo all'incirca un anno e mezzo di lavoro compositivo.

I primi giorni del 1900 videro la nuova opera di Puccini già in prova al Teatro Costanzi di Roma, lo stesso luogo dove dieci anni prima s'era tenuto il varo di *Cavalleria rusticana*. Non c'era Arturo Toscanini a dirigere l'orchestra, come auspicato in un primo momento; al suo posto però celebrava l'altrettanto bravo Leopoldo Mugnone. La messa in scena era tutta nelle mani di Tito Ricordi, figlio di Giulio; gli interpreti

principali prescelti furono la bella soprano romana Ericlea Darclée (già prima interprete della *Wally* di Catalani e dell'*Iris* di Mascagni) come Floria Tosca; il famoso tenore Emilio de Marchi per la parte di Mario Cavaradossi (che era stata invano ambita dal più giovane ma meno noto Enrico Caruso, ingaggiato nella medesima stagione romana); ed infine per quella del Barone Scarpia il valente baritono Eugenio Giraldoni, figlio del celebre Leone che aveva inaugurato *Il trovatore* e *Un ballo in maschera* di Verdi. Va detto che la creazione di *Tosca* era poco a poco diventata un avvenimento musicale e mondano di portata sovranazionale, la cui risonanza era stata sollecitata ed orchestrata con abili mosse pubblicitarie dall'editore Ricordi. La sera della *prima*, il 14 gennaio del 1900, sedevano in sala celebri colleghi come Mascagni, Sgambati, Cilea, Franchetti, Marchetti; molte erano le autorità politiche presenti (tra cui il generale Pelloux, da poco dimessosi dalla carica di Presidente del Consiglio) mentre la Casa Reale era presente con la Regina Margherita che giunse, secondo prescrizioni d'etichetta, solo al secondo atto.

Puccini e Ricordi nutrivano rosee aspettative sul successo di *Tosca*: ma non andò proprio tutto liscio come si sperava. Il lavoro nel suo complesso piacque alla critica, che nondimeno si mostrò alquanto prudente nei giudizi, in qualche misura disorientata dall'intreccio che venne giudicato (proprio come aveva lamentato Giocosa) poco adatto ad essere posto in musica. Ma nel complesso essa seppe rendere giusto omaggio all'originalità del suo autore, pur senza mostrare eccessivi entusiasmi, ammirandone in particolare il sontuoso e duttile tessuto orchestrale. L'opera passò indenne pure il vaglio del pubblico, che applaudì in particolare alcuni momenti (ottenendo i *bis* delle due arie tenorili, del *Te Deum*, della 'preghiera' di Tosca, del duetto sugli spalti di Castel Sant'Angelo) senza però entusiasinarsi per altri. Anch'esso si trovò senza dubbio un po' spiazzato dal fosco soggetto dell'ultimo lavoro pucciniano, pur gradendone la immediata e coinvolgente musicalità. Le ulteriori repliche registrarono sempre generosi applausi, come pure le edizioni che portarono subito dopo il lavoro in giro per il mondo. Il 17 marzo dello stesso anno *Tosca* arrivò sul palcoscenico della Scala (direttore stavolta Toscanini), il 12 luglio al Covent Garden di Londra, il 4 febbraio 1901 al Teatro Metropolitan di New York. Accolta ovunque dal favore del pubblico (un po' meno dei critici, a volte un po' aspri) innescando un *crescendo* inesorabile che l'ha portata ad essere nel tempo una colonna portante dei cartelloni lirici.

⁶ Suo l'agiografico *Il "pretino" di Giacomo Puccini racconta*, Pisa 1940.

⁷ *Carteggi pucciniani*, op. cit.

* * *

Come ha commentato Mosco Carner, «Gli ingredienti adoperati da Sardou per la *Tosca* furono sesso, religione e arte, mescolati dalla mano di un cuoco di classe e serviti sul piatto di un importante avvenimento storico»⁸. La trama de *La Tosca* di Sardou si inserisce infatti sullo sfondo della discesa in Italia delle truppe rivoluzionarie francesi: nel 1798, dopo le vittorie di Napoleone Bonaparte, i suoi soldati avevano occupato la Città Eterna ed annullato il potere temporale del papa Pio VI che si spense in Francia il 29 agosto 1799, prigioniero del Direttorio. Ma dopo la partenza di Napoleone per la campagna d'Egitto, e dopo alterne vicende sul campo, l'esercito napoletano di Ferdinando IV di Borbone sostenuto da forze austro-russe scacciava il 30 settembre 1799 il presidio francese, decretando così la fine dell'effimera Repubblica Romana proclamata il 15 febbraio dell'anno precedente. Infine, il 21 marzo 1800 il nuovo papa Pio VII poteva salire al soglio di San Pietro. Tutti fatti richiamati nei dialoghi di *La Tosca*, la cui trama si dipana in Roma qualche tempo dopo, esattamente tra il 16 e il 17 giugno dell'anno 1800; in concomitanza dunque della battaglia di Marengo in cui il Napoleone divenuto Primo Console, si scontrò con le truppe filopapali guidate dal maresciallo austriaco Michael von Melas. Scontro epico, le cui sorti iniziali sembrarono dapprima decisamente favorevoli alle sovraccianti forze asburgiche, ma che si concluse a sera con la clamorosa vittoria delle truppe francesi. Il disastroso rovescio costrinse infine gli austriaci alla richiesta di un armistizio.

«Con *Tosca* Puccini si confronta per la prima volta con un'opera di azione. Perciò il passo è più veloce, i motivi ricorrenti più brevi, più taglienti e più numerosi che nelle opere precedenti, e non hanno sempre la funzione di etichette fisse... presagendo così la qualità camaleontica che caratterizzerà certi motivi nelle opere tarde»⁹. Ma quello che a prima vista colpì il pubblico delle prime rappresentazioni del lavoro (in appena due anni già oltre quaranta, per la maggior parte in Italia, molte però anche all'estero) non furono gli aspetti innovativi della partitura, quelli che sono invece pienamente ravvisabili dall'odierno spettatore, bensì l'immersione dei personaggi di Puccini in certe atmosfere di forte impatto visivo. Una truce scena di tortura (benché fuori ribalta), un tentativo violenza sessuale che sfocia in un assassinio (con il macabro cerimoniale che segue), una fucilazione, infine un suicidio. Molto, per uno spettatore-tipo che non aveva ancora accostato le efferatezze che gli avrebbe propinato in seguito il famigerato genere del *grand-guignol*, inaugurato qualche anno prima a Parigi.

⁸ In *Giacomo Puccini*, Milano 1961.

⁹ *Puccini*, di J. Budden, Roma 2005.

Eppure innegabile è il fascino che i personaggi di *Tosca* hanno da sempre sullo spettatore; sia che siano positivi, sia che siano negativi. Forse perché qui, più che una semplice storia di passione, si tratta di contrasto tra Bene e Male: un Male incarnato dalla figura di Scarpia, che si avverte come entità autonoma, possente, invincibile, ma che suscita un fascino sinistro. Gli amori di Mario Cavaradossi e Floria Tosca sono poi ben diversi da quelli di una coppia di Donizetti, di Verdi o di Wagner: il loro rapporto non è altrettanto semplice e lineare, l'aspetto erotico spunta ovunque, la loro sensualità è bruciante, compulsiva, divorante. La gelosia della donna è irragionevole ed eccessiva, e scaturisce alla fine un effetto devastante; e se il vorace erotismo della coppia appare diverso da quello rapinoso e furioso di Scarpia, è solo perché in quest'ultimo prevale una componente sadica, deviante, eppure in qualche modo morbosamente attraente. Il che spiega perché la musica che Puccini dedica a questo fosco personaggio possedga «un torbido sex-appeal che nessun 'cattivo' dell'opera romantica... si sognò mai di possedere. Tra i cattivi e i buoni, nell'opera romantica, l'abisso è invalicabile; e noi spettatori stiamo fatalmente dalla parte dei buoni... Non così in Puccini, non così nella *Tosca* dove, svanita una tavola di valori certa, i sedicenti buoni e il sedicente cattivo si riflettono in qualche modo reciprocamente, lasciando intravedere un fondo comune; e mentre gli slanci più felici dei primi sono percorsi da brividi e sospetti, quelli biechi del secondo scatenano in noi un'inquietante dialettica di attrazione-repulsione»¹⁰. Insomma, a veder bene i 'buoni' e i 'cattivi' hanno in fondo molte ambiguità in comune. Nessun personaggio agisce limpidamente, non certo il torbido barone siciliano, crudo oltreché scellerato sessuomane; ma neppure i due protagonisti (Floria e Mario) si salvano, in fondo: le loro proteste d'amore appaiono, più che un tenero scambio di affetto, una celebrazione di quasi ossessiva passionalità, pronta ad esaltarsi per la distruzione fisica del loro antagonista. E di conseguenza «nella musica di *Tosca* la malvagità, che Puccini può guardare per la prima volta con sgomento, ha i caratteri dell'impassibilità, della ripetitività, e più profondamente, della minaccia immobile ed informe»¹¹.

Quella di *Tosca* non è partitura 'facile' e scorrevole, se paragonata a *Manon Lescaut* e soprattutto a *La bohème*. Né dal punto di vista musicale, dal momento che nella sua tessitura fittissima, legata ad un recitativo/declamato ininterrotto raramente aperto da squarci ariosi, i temi musicali emergono e sprofondano con me un magma vulcanico;

¹⁰ F. D'Amico, *L'albero del bene e del male*, Lucca 2000.

¹¹ F. Serpa, *Tosca. La croce, la morte, la tomba*, Teatro Comunale di Firenze, stagione 2005.

ma neppure dal punto di vista strettamente drammaturgico. Come abbiamo già osservato, quando Puccini aveva deciso di porre in musica il dramma di Sardou, sentiva senza ombra di dubbio la spinta ad eguagliare le prime imprese di Mascagni, Leoncavallo, Giordano, cercando di porsi sul loro stesso piano stilistico; e rispondendo ad un intento di rivalsea nei confronti di questi suoi 'concorrenti', in un momento in cui il teatro musicale era tanto un'impresa mercantile (ed un notevole investimento finanziario) oltre che un indubbio impegno artistico. Ma le atmosfere sanguigne e scabrose del Verismo, in realtà, ben poco si addicevano alla più delicata vena creativa del compositore toscano, che seppe trovare per la sua *Tosca* (come vedremo) una via di mezzo tra le due diverse sensibilità. «È anche per questa sua intenzionalità, che in qualche modo forzava la mano della sua più intima natura di musicista, che la *Tosca* avrebbe mostrato in seguito [...] una coesione diversa dalla perfezione della *Bohème*, momenti meno levigati e in genere un materiale musicale di spessore più grosso, una melodiosità più sanguigna e più ruvida, un'intonazione a momenti più incline agli effetti violenti ed immediati che non alla paziente decantazione poetica»¹².

Musicalmente parlando, molte sono nella partitura le melodie che vanno e vengono, riaffiorano all'improvviso, raramente dispiegandosi nella loro interezza. Un tessuto musicale continuo, senza una trama tradizionale di 'episodi', con una raffinata elaborazione di intrecci motivici volta a realizzare una pertinente coloritura, oltre che una continua varietà di effetti sonori. Sembrerebbe a prima vista economia di scala, un'ingannevole semplicità di costruzione: in realtà Puccini è un architetto abilissimo e di gusto finissimo, creatore di melodie avvolgenti e vertiginose, un concertatore prodigioso, capace di «una estrema economia del materiale tematico in situazioni di costante mutamento... con un risultato apparentemente scritto 'di getto' mentre in realtà *Tosca*, come le sue altre opere, è risultato di una sofferatissima elaborazione»¹³.

Come quasi sempre in Puccini, mancano quasi del tutto in questa sua quinta opera le vere, grandi arie solistiche, indice dell'insofferenza nei confronti delle consuetudini 'canoniche'. Tutta la prima breve apertura lirica di Mario (*Recondita armonia*) la scopriamo raffreddata dai borbottii del sagrestano ("a mezza voce brontolando", indica la partitura per i suoi *pertichini*); quanto allo slancio poetico di *E lucean le stelle*, dura anch'esso poco più di un *amen*. Solo l'antipatico

¹² L. Pinzauti, *Puccini: una vita*, Firenze 1974.

¹³ G. Dotto, *Condite armonie*, Teatro La Fenice di Venezia, stagione 2001/2002.

Pinkerton della *Madama Butterfly* sarà trattato ancor peggio (come primo tenore) dal compositore di Lucca. Il perfido Scarpia beneficia invece di due monologhi che si possono considerare ampi ariosi, il Largo religioso sostenuto di *Tre sbirri... una carrozza* (che confluisce nel sontuoso *Te Deum* posto a sigillo del primo atto), e l'Andante lento *Ella verrà... per amor del suo Mario* che schiude il secondo. Fa eccezione a questa regola solo l'appassionato ed ampio monologo di Tosca, *Vissi d'arte*, da cantarsi «*dolcissimo con grande sentimento*», in un accorto gradiente di emozioni. Il compositore esitò a lungo, prima di inserire un così vasto *assolo* che blocca l'azione in un momento di grande concitazione emotiva: ma contava su una rilevante capacità di recitazione da parte dell'interprete, e proprio per questo costellò il pentagramma di una grande quantità di indicazioni agogiche, sia per l'interprete sia per l'orchestra: una pletora di *piano*, *pianissimo*, *dolcissimo*, *con grande sentimento*, e con precisi suggerimenti per le necessarie prese di fiato. Non a caso, *Vissi d'arte* la troviamo inclusa d'obbligo nei recital di tutti i grandi soprano.

Abbondano in compenso nel capolavoro pucciniano (eredità ineludibile del testo originale di Sardou) i dialoghi melodici tra due personaggi, all'interno dei quali trovano spazio tante arie 'in miniatura'. Si vedano, nei duetti tra i due amanti, la tenera invocazione di Floria *Non la sospiri la nostra casetta* al primo atto; oppure i cunei effusivi di *O dolci mani* e di *Amaro sol per te* proposti dal pittore, nel terzo atto. Quanto alla lunga scena tra la protagonista e il brutale capo degli sbirri papalini, che occupa una buona porzione del secondo atto, per la sua dirompente forza drammatica la si può considerare come uno dei più alti ed appassionanti momenti del melodramma del primo Novecento. Anzi d'ogni tempo, a ben vedere. Con buona pace di qualche residuo detrattore dell'arte pucciniana.

L'orchestra

di Michele Girardi

(su gentile concessione gratuita del Gran Teatro La Fenice)

Puccini trattò l'orchestra di Tosca in maniera peculiare. Se in *Manon Lescaut* aveva puntato particolarmente sull'uso di strumenti fuori registro, raddoppi melodici e sonorità impastate, e nella *Bohème* sulla decantazione delle tinte, nell'opera romana si trovava di fronte al problema di rappresentare un'azione in continuo divenire, e aveva quindi bisogno di realizzare un commento musicale in cui i temi entrassero in gioco grazie alla loro stessa costituzione, piegandosi ai numerosi cambiamenti di stati d'animo e ai frequenti colpi di scena (secondo gli schemi di un 'giallo' d'impronta 'politica'). Anche le melodie più ampie sono formate da cellule di piccole dimensioni, che vivono autonomamente nel tessuto orchestrale e contribuiscono in modo decisivo a determinare il clima del lavoro.

Puccini usò il timbro sia per fissare 'realisticamente' l'atmosfera, che spesso passa dallo sfondo al primo piano (non solo l'alba romana dell'atto terzo, ma anche il clima chiesastico che affumica d'incenso la trama e in particolare il solenne *Te Deum* del finale primo), sia per mettere in fila gli indizi su cui si sviluppa la macchinazione, sin nel minimo dettaglio. Un solo esempio: nell'istante prima che Floria ceda al ricatto di Scarpia nel finale secondo, il suo rovello è rappresentato da una semplice terza minore La-Do, suggerita da legni e archi gravi; il dettaglio potrebbe sfuggire se, poco dopo, mentre il barone cerca l'intesa segreta con Spoletta e gli trasmette l'ordine falso, lo stesso intervallo non fosse intonato con molta enfasi un tono sopra anche da trombe e tromboni. In quel momento s'imprime nelle orecchie dello spettatore che, quando udrà dagli archi la terza (maggiore: La-Do) prima della fucilazione di Cavaradossi e subito dopo dai tromboni (Re-Fa), non avrà difficoltà a collegare i due punti come parte di un unico disegno criminoso, e a recepire come una tragica gag l'esclamazione ammirata di Tosca («Là! Muori! / Ecco un artista!»).

Un ruolo importante è affidato agli strumenti in scena nella cerimonia solenne che chiude l'atto primo; lo scorcio richiede quattro corni e tre tromboni – il cui timbro rafforza la suggestione del richiamo liturgico insieme a quello dell'organo – che si uniscono alla grancassa e al cannone, un aerofono a suono indeterminato già comparso nell'Ouverture 1812 di Cajkovskij (1880) e all'inizio di *Otello*.

Il compito delle campane è da ritenersi decisivo per la 'tinta' dell'opera, fin dallo scorcio in cui il sagrestano recita l'Angelus (il cui trattamento musicale ricorda molto da vicino la scena in cui Falstaff ode i dodici tocchi della mezzanotte travestito da «Cacciatore nero», forse

perché la campana è catalizzatrice di un atteggiamento superstizioso in ambedue le situazioni). Nel mattutino dell'atto terzo Puccini ideò un effetto di spazialità del suono da manuale d'orchestrazione; per realizzarlo è necessario un set di campane che dovrebbero occupare otto diverse posizioni distendendosi su quattordici differenti altezze, secondo uno schema basato sulla lontananza e sulla vicinanza dei rintocchi (l'ultima nota è il Mi grave del 'campanone' di San Pietro che, secondo Luigi Ricci, «va collocato al centro del palcoscenico, dietro la dipinta cupola di San Pietro»):



Puccini seppe anche trarre partito dall'isolamento di timbri puri, e realizzare per loro tramite collegamenti pregnanti ad altri *topoi* del melodramma. Un esempio, per chiudere, sul clarinetto che intona la melodia più famosa dell'opera, «E lucean le stelle». Anche nell'atto secondo della *Traviata* il clarinetto accompagnava la stesura della lettera d'addio per Alfredo da parte di Violetta. L'appassionato coglie istintivamente una sorta d'analogia fra le due situazioni grazie a quel timbro, e al carattere disperato di entrambe le melodie.

Le voci

di Michele Girardi

(su gentile concessione gratuita del Gran Teatro La Fenice)

Floria Tosca domina la scena fin da quando la si ode, da fuori, reclamare la piena attenzione del suo amante. Non è un carattere sfumato, anzi: pienamente volitiva è lei che, inseguendo l'idra fosca della gelosia (la stessa malattia di Otello), mette i poliziotti sulle tracce di Angelotti e, così facendo, inguaia Cavaradossi, causandone l'arresto. La tessitura è di due ottave piene, sfruttate per intero. Il suo impegno è particolarmente improbo nell'atto secondo, non solo per la frequente emissione del Do₅, ma perché la voce deve sovrastare la piena orchestra, spesso spinta a tutta forza. Per vigore di carattere, unita a un candore sin troppo esibito, è protagonista di un livello diverso rispetto alle colleghe pucciniane, tanto che si ravvisano in lei i tratti eroici delle prime donne verdiane, che l'infiammano, condizionandone la vocalità. Se non vi è dubbio che nell'espressione canora la parte erediti i tratti delle Leonore, Amelie e altri personaggi femminili di Verdi, tanto che la migliore interprete moderna del ruolo, Leontyne Price, proviene da quei ranghi, tuttavia una sorta di 'mal sottile' morale che l'invade – non solo la gelosia, ma anche il bigottismo, e una certa fragilità che la condiziona nello scontro diretto col barone – è



espressione tipica dell'estetica drammatica di Puccini.

Tosca trova il suo Jago nel barone Vitellio Scarpia, parte di baritono sovente spinta agli estremi vocali acuti, che ne mettono in rilievo la forza perversa nel momento dell'eccitazione, così come quando deve far valere le ragioni del perbenismo al suo ingresso in Sant'Andrea della Valle (è certo preferibile danzare in chiesa per la gioia di un «doppio soldo», come fanno i chierici, che andarci per dare la caccia a un perseguitato politico, con la speranza di raccogliere qualche preda femminile grazie al proprio potere). La parte, come peraltro l'intero cast di *Tosca*, richiede un cantante-attore di prim'ordine, ma non uno dei troppi urlatori di cui è stata appannaggio per tradizione. Il potere che questo losco figuro esercita, se pur fondato sulla forza, esige anche astuzia e buone maniere, e la capacità di persuadere quando è il caso. In questo modo viene meglio

tutelato l'effetto della perversione sessuale sadica che lo anima, perché destinato a scoppiare all'improvviso, con un contrasto da cui il dramma trae giovamento. Un mostro sì, ma in guanti gialli.

A fronte di due personaggi così fortemente caratterizzati, Mario Cavaradossi si è visto rimproverare l'indole 'debole': sin troppo accondiscendente con la sua donna, sale a un eroico Si₃ quando proclama di voler mettere in gioco la sua vita pur di salvare Angelotti («La vita mi costasse»), e al La₃ quando canta «Vittoria», rianimatosi dopo aver subito la tortura, ma in ambedue i casi più per concessione al rango tenorile, che per una reale forza interiore. Persino il suo rifiuto di un sacerdote viene considerato un gesto blando per un vero laico, più interessato alle gonne che alle nobili cause. Credo invece che si tratti non solo di un personaggio di alto profilo morale, ma anche del carattere più moderno di tutta l'opera: il secco no che oppone ai conforti religiosi basta e avanza, specie se si guarda al contesto, per qualificarlo come un nobile oppositore a 'valori' sin troppo distruttivi; è tanto laico da ritenere impossibile che una donna giovane e affascinante si rechi in chiesa per pregare, ma dalla bellezza dell'Attavanti trae solo la conferma della passione che lo lega a Floria, sulla base dei valori materiali che stanno alla base della sua etica, gli stessi che lo portano a proteggere un perseguitato politico rischiando la vita, e a rimpiangere, in punto di morte, l'ultima notte d'eroticismo passata con *Tosca*. È Mario, del resto, a intonare la melodia più importante dell'opera, quei dolci baci e languide carezze che l'orchestra perora fragorosamente dopo che Floria si è gettata dai bastioni di Castel Sant'Angelo, legando il proprio suicidio al sentimento sensuale dell'amante, che resta l'unico autentico valore da rimpiangere in un mondo che ha fatto del cinismo bigotto la sua unica regola.

Tosca schiera un ampio panorama di comprimari, ai quali non viene richiesta una particolare prestantza vocale, a eccezione di qualche passaggio più impegnativo per Angelotti, mentre devono essere tutti buoni attori. Una battuta impagabile come quella di Sciarrone che, quando Scarpia gli ordina di sciogliere Cavaradossi dai nodi della tortura, chiede, con un qualche rimpianto «Tutto?» deve essere pronunciata con intenzione, perché fa parte di quella romanità papalina intrigante degli sbirri, come il «Fiuto!... Razzolo!... Frugo!...» di Spoletta. Di solito, in mancanza di una voce bianca all'altezza, lo stornello romanesco viene affidato a una donna, ed è un peccato: la voce di un bimbo è una luce preziosa d'innocenza proiettata in un panorama fosco e oppressivo, di cui smaschera la sostanziale depravazione.

Rappresentazioni di TOSCA al Teatro Mario Del Monaco di Treviso

di Iorio Zennaro

1900

Stagione di autunno (23 ottobre – 11 novembre)

23/25/27/28/30 ottobre - 1/3/4/6/8/10/11 novembre

FLORIA TOSCA	Ada Giacchetti
MARIO CAVARADOSSI	Enrico Caruso
IL BARONE SCARPIA	Antonio Magini Coletti
CESARE ANGELOTTI	Silvio Beccucci
IL SAGRESTANO	Ettore Borelli
SPOLETTA	Carlo Ragni
SCIARRONE	Silvio Beccucci
DIRETTORE	Egisto Tango
M° DEL CORO	Gioacchino Marin
DIRETTORE DI SCENA	Napoleone Carotini

1929

Stagione di autunno (3 – 11 novembre)

6 novembre	
FLORIA TOSCA	Bianca Scacciati
MARIO CAVARADOSSI	Antonio Melandri
IL BARONE SCARPIA	Gino Lulli
DIRETTORE	Giacomo Armani
(3 recite)	
M° DEL CORO	Sante Zanon
DIRETTORE DI SCENA	Italo Capuzzo

1938

Stagione di autunno (3 – 11 novembre)

5 novembre	
FLORIA TOSCA	Margherita Grandi
MARIO CAVARADOSSI	Giuseppe Lugo
IL BARONE SCARPIA	Luigi Rossi Morelli
DIRETTORE	Antonino Votto
(2 recite)	
M° DEL CORO	Everardo Bernardelli

1941

Stagione di autunno (9 – 16 novembre)

15/16 novembre	
FLORIA TOSCA	Eleonora Visciola
MARIO CAVARADOSSI	Giovanni Malipiero
IL BARONE SCARPIA	Vincenzo Guicciardi
DIRETTORE	Giovanni Frattini
M° DEL CORO	Giuseppe Caleffa

1943

Recite straordinarie

7/8 dicembre	
FLORIA TOSCA	Maria Carbone
MARIO CAVARADOSSI	Antonio Salvezza
IL BARONE SCARPIA	Enrico De Franceschi
DIRETTORE	Manrico De Tura
M° DEL CORO	Adolfo Fanfani
REGIA	Arsenio Giunta

1945

Stagione di autunno (8 – 18 novembre)

8 novembre	
FLORIA TOSCA	Lina Berti
MARIO CAVARADOSSI	Mario Del Monaco
IL BARONE SCARPIA	Antenore Reali
DIRETTORE	Manno Wolf-Ferrari
(2 recite)	

1958

Stagione di quaresima (27 – 30 marzo)

27 marzo	
FLORIA TOSCA	Rita Saponaro
MARIO CAVARADOSSI	Giuseppe Savio
IL BARONE SCARPIA	Domenico Malatesta
DIRETTORE	Alfredo Strano

1965

Stagione di primavera sotto il patrocinio dell'ENAL (13 – 16 maggio)

13/16 maggio	
FLORIA TOSCA	Bornigia Paola Perali/ Maria Angela Rosati
MARIO CAVARADOSSI	Franco Castellana
IL BARONE SCARPIA	Giovanni Ciminelli
CESARE ANGELOTTI	Franco Federici
IL SAGRESTANO/SCIARRONE	Giorgio Onesti
SPOLETTA	Gabriele De Julis
DIRETTORE	Ottavio Ziino
REGIA	Carlo Acly Azzolini

1967

I. Autunno Musicale Trevigiano (3 novembre – 3 dicembre)**10/12 novembre**

FLORIA TOSCA	Orianna Santunione
MARIO CAVARADOSSI	Amedeo Zambon
IL BARONE SCARPIA	Mario Zanasi
CESARE ANGELOTTI	Alessandro Maddalena
IL SAGRESTANO	Virgilio Carbonari
SPOLETTA	Augusto Pedroni
SCIARRONE	Bruno Grella
UN CARCERIERE	Attilio Barbesi
DIRETTORE	Ugo Rapalo
REGIA	Antonello Madau Diaz

1974

Autunno Musicale Trevigiano (9 ottobre – 22 dicembre)**6/8/10 novembre**

FLORIA TOSCA	Gianna Galli
MARIO CAVARADOSSI	Ruggero Bondino
IL BARONE SCARPIA	Mario Sereni
CESARE ANGELOTTI	Giovanni Antonini
IL SAGRESTANO	Giorgio Tadeo
SPOLETTA	Franco Ricciardi
SCIARRONE	Carlo Proverbio
UN CARCERIERE	Bruno Tessari
DIRETTORE	Carlo Franci
REGIA	Filippo Crivelli

1980

Autunno Musicale Trevigiano (19 ottobre – 19 dicembre)**24/26/28/30 ottobre**

FLORIA TOSCA	Giovanna Casolla
MARIO CAVARADOSSI	Ottavio Garaventa
IL BARONE SCARPIA	Kari Nurmela
CESARE ANGELOTTI	Giovanni Antonini
IL SAGRESTANO	Guido Mazzini
SPOLETTA	Aronne Ceroni
SCIARRONE	Bruno Tessari
UN CARCERIERE	Gianni Brunelli
DIRETTORE	Roberto Manfredini
REGIA	Dario Dalla Corte

1989

Autunno Musicale Trevigiano (19 settembre – 17 dicembre)**27/29/31 ottobre**

FLORIA TOSCA	Giovanna Casolla
MARIO CAVARADOSSI	Nunzio Todisco
IL BARONE SCARPIA	Silvano Carroli
CESARE ANGELOTTI	Giovanni Antonini
IL SAGRESTANO	Giancarlo Ceccarini
SPOLETTA	Romano Emili
SCIARRONE	Adriano Tomaello
UN CARCERIERE	Roberto Santini
UN PASTORE	Grazia Patella
DIRETTORE	Sandro Sanna
REGIA	Stefano Piacenti

1996

Autunno Musicale Trevigiano (27 settembre – 30 novembre)**25/27 ottobre**

FLORIA TOSCA	Jeanne-Michele Charbonnet
MARIO CAVARADOSSI	Alberto Cupido
IL BARONE SCARPIA	Francesco Ellero D'Artegna/ Silvano Carroli [27.10]
CESARE ANGELOTTI	Armando Caforio/ Frano Lufi [27.10]
IL SAGRESTANO	Alfredo Mariotti
SPOLETTA	Enrico Cossutta/ Iorio Zennaro [27.10]
SCIARRONE	Davide Rocca
UN CARCERIERE	Frano Lufi/ Riccardo Iacopone [27.10]
UN PASTORE	Rachele Sacco
DIRETTORE	Maurizio Arena
REGIA	Bepi Morassi

[Produzione proveniente dal Teatro "La Fenice" di Venezia]
(2 recite)

2008

Teatro Comunale

7/8/9 novembre – 6 novembre (Anteprima giovani)

FLORIA TOSCA

Antonia Cifrone/
Olga Perrier * [6/9.11]

MARIO CAVARADOSSI

Alejandro Roy/
Lorenzo Decaro * [6/9.11]

IL BARONE SCARPIA

Giuseppe Altomare/
Claudio Sgura [6/8.11]

CESARE ANGELOTTI

Alessandro Spina/
Desaret Lika [6/9.11]

IL SAGRESTANO

Mirko Quarello *
Massimo Cagnin

SPOLETTA

Siro Antonelli

SCIARRONE

William Corrà

UN CARCERIERE

Valeria Cazacu

UN PASTORE

Giampaolo Bisanti

DIRETTORE

Massimo Gasparon

REGIA

* (Vincitori del XXXVIII Concorso Internazionale per cantanti "Toti Dal Monte" Treviso 2008)



ENRICO CARUSO "Mario Cavaradossi" e ETTORE BORELLI (il sagrestano) nel suo debutto in TOSCA al Teatro di Treviso (23 ottobre 1900)

Gli interpreti

**Francesco Lanzillotta**
maestro concertatore
e direttore

È considerato uno dei più interessanti giovani direttori nel panorama musicale italiano. Ha diretto nei più importanti teatri italiani ed è regolarmente ospite di importanti compagini orchestrali, fra le quali l'Orchestra Nazionale della RAI di Torino, Orchestra Haydn di Bolzano, Filarmonica Toscanini di Parma, Orchestra Regionale Toscana. È stato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica Toscanini per quattro anni, e continua con questa Istituzione una collaborazione regolare per altri progetti.

Si dedica intensamente alla musica del XX secolo e all'opera contemporanea. Ha inaugurato il Macerata Opera Festival nel 2015 dirigendo *Rigoletto* e nel 2017 viene nominato Direttore Musicale del Festival. Nella stagione 2016-17 ottiene grande successo nel debutto con la Tokyo Philharmonic Orchestra, all'Opera Nazionale di Montpellier, al Teatro dell'Opera di Essen, nelle produzioni di *Roberto Devereux* con Mariella Devia a Genova e Mosca, nella *Norma* a Tokyo e al Rossini Opera Festival con *Torvaldo e Dorliska*, in cui viene unanimemente acclamato dalla critica.

Tra gli impegni recenti: *Lucia*

di *Lammermoor* all'Opéra de Toulon, *Nabucco* alla Deutsche Oper di Berlino, *La bohème* al Teatro La Fenice di Venezia, *Rigoletto* alla Semperoper di Dresda, *L'elisir d'amore* allo Sferisterio di Macerata, *La Traviata* alla Oper Frankfurt, *West Side Story* al Maggio Musicale Fiorentino; tra gli impegni futuri *Macbeth* all'Opernhaus di Zurigo, *7 minuti* (nuova opera di Battistelli) all'Opéra National de Lorraine di Nancy, *La Favorite* a Palermo, *La Traviata* a Venezia, *Le nozze di Figaro* a Mosca, *Carmen* a Macerata; una nuova produzione de *Il viaggio a Reims* alla Semperoper di Dresda e *Le nozze di Figaro* a Pechino. Tra gli impegni futuri: *Risurrezione* a Firenze, *Il viaggio a Reims* a Valencia, *Un ballo in maschera* a Budapest, *Rigoletto* ad Amburgo, Tosca a Macerata, *Aida* a Brisbane, *L'elisir d'amore* a Monaco.

È regolarmente invitato dalla Tokyo Philharmonic, dall'Orchestra Rai di Torino, dalla Czech Philharmonic.

**Matteo Valbusa**
maestro del coro

Direttore d'orchestra, maestro di coro e insegnante. Dopo la maturità classica, si è laureato brillantemente in Scienze dei beni culturali, Direzione di Coro e Direzione d'Orchestra, perfezionandosi in decine di corsi e *masterclass* in tutta Europa. Nel 2019 ha diretto il Coro della

Fondazione Arena di Verona in due importanti produzioni. Dirige inoltre il Coro Lirico Veneto e importanti gruppi amatoriali come Insieme Corale Ecclesia Nova, il Coro Maschile La Stele e il Coro Marc'Antonio Ingegneri di Verona. Guida sin dalla sua fondazione l'Accademia di Direzione Corale "Piergiorgio Righelè", dove è docente principale di tecnica e concertazione. È invitato nelle giurie di prestigiosi concorsi ed è chiamato a tenere *masterclass* di canto corale, di direzione e sulla leadership. Fa parte della Commissione Artistica dell'ASAC Veneto e collabora con le più importanti istituzioni corali nazionali e internazionali. È direttore artistico del Festival corale internazionale "VOCE!" e del Festival della vocalità "Dodekantus".

**Livia Rado**
maestro del coro
di Voci Bianche

Si distingue per la sua attività costantemente rivolta al repertorio contemporaneo, avendo eseguito numerosissime prime assolute di compositori provenienti da tutto il mondo. Voce dell'Ensemble L'arsenale, ha collaborato inoltre con gli ensemble Algoritmo, Prometeo, Contempoartensemble, Ex Novo, RepertorioZero, Eutopia, Ensemble U, Hyoid, Aton et Armide. Si è esibita per La Biennale di Venezia, Nuova Consonanza (Roma),

Traiettorie (Parma), Maggio Musicale Fiorentino, Incontri Asolani, Play It! e music@villaromana (Firenze), Cantiere d'Arte di Montepulciano, Stagione dell'Orchestra di Padova e del Veneto, Stagione Concertistica dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, Sound of Wander (Milano), Amici della Musica di Modena, L'arsenale Nuova Musica a Treviso, Angelica (Bologna), Rassegna di Nuova Musica (Macerata), MiTo Settembre Musica, Milano Musica, l'imaginaire (Strasburgo), De Bijloke (Gent), Barge Music (NY), MATA Festival (NY), Festival Suggestioni (Boston), BKA Theater (Berlino), Taschenoper Festival (Salisburgo). Il suo repertorio comprende lavori di L. Nono, M. Feldman, S. Sciarrino, B. Ferneyhough, I. Fedele, B. Furrer, A. Guarnieri, T. Larcher, G. Grisey, G. Sinopoli, H. Birtwistle, C. Togni, N. Castiglioni, L. Dallapiccola, P. Hindemith, A. Schoenberg. Ha interpretato il ruolo di Lilli nell'opera *Aquagranda* di F. Perocco (Teatro La Fenice), il ruolo di Soprano1 solista nel *Prometeo* di L. Nono (Teatro Farnese), il ruolo di Voce dietro il sipario nell'opera *Luci mie Traditrici* di S. Sciarrino (Teatro Malibran). Tra le recenti prime esecuzioni: il ruolo di Volto 1 nell'opera *Infinita Tenebra di Luce* di A. Guarnieri per il Maggio Musicale Fiorentino, il ruolo di Figlia nell'opera *Lontano da qui* di F. Perocco (Teatro Sperimentale di Spoleto) e presso il Teatro Cavallerizza per il Festival Aperto di Reggio Emilia, unica voce nei tre ruoli di Minias, Nuncius e Decius in *Passionis fragmenta* di S. Sciarrino per i festeggiamenti del millenario della Basilica di san Miniato a Firenze, *Libro di terra e d'incanti* di S. Movio per Sound of Wander (Milano). Ha inciso per le case discografiche Stradivarius, EMA Vinci, Decca,

Kairos. Dal 2008 è direttrice del Coro di Voci Bianche e del Coro Giovanile presso l'Associazione Musicale F. Manzato, con i quali ha svolto viva attività concertistica.



Chiara Isotton

Floria Tosca
Soprano bellunese, studia presso la scuola di musica "A. Miari". Dopo essersi brillantemente diplomata presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, prosegue il perfezionamento con William Matteuzzi e Roberto Scandiuzzi e frequenta nel 2008 i corsi dell'Accademia Chigiana con Renato Bruson e nel 2009 a Treviso le Masterclasses di Regina Resnik e Maria Chiara. Dopo essersi classificata in numerosi concorsi nazionali, nel 2013 risulta fra i vincitori del Concorso di Spoleto che le consentirà di esibirsi al Festival dei Due Mondi e a debuttare in *Tosca*. Nello stesso anno entra a far parte dell'Accademia di perfezionamento del Teatro alla Scala dove avrà l'occasione di debuttare come Sacerdotessa nell'*Aida* diretta da Zubin Mehta ed Alisa nella *Lucia di Lammermoor* diretta da Stefano Ranzani. Nel giugno 2015 si diploma all'Accademia e a settembre ritorna a Spoleto debuttando Mimì ne *La bohème*. Fra i suoi impegni concertistici, la sua apparizione all'Hermitage Music Festival di San Pietroburgo, l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Rossini all'Auditorium dei Wiener

Sängerknaben e una serie di Recital in Corea al fianco di Renato Bruson. Inoltre si è esibita a Hong-Kong, allo State Theater di New Brunswick (New Jersey), al Teatro Grande di Brescia, ad Al Ain, al Bolshoi diretta da Tugan Sokhiev, al Conservatorio di Milano e al Carlo Felice di Genova nella IV Sinfonia di Mahler diretta da Fabio Luisi.

Tra gli impegni recenti e futuri il Gala Donizzetti di Edita Gruberova con M. Armiliato, Giovanna in *Rigoletto* con Luisotti, Pisana ne *I due Foscari* con Mariotti, Cintia in *La cena delle beffe* con C. Rizzi, Flora in *Traviata* con Chung e Geltrude in *Hänsel und Gretel* con M. Albrecht tutte al Teatro alla Scala, *La Medium* a Modena, i debutti in *Verdi Requiem* a Baku e ne *Il Trovatore* a Sassari, Margherita nel *Mefistofele* al Theatre du Capitole di Tolosa, *Tosca* a Nagoya, alla Fenice e al NNTT di Tokyo ed Elisabetta in *Don Carlo* a Marsiglia.



Fabio Sartori

Mario Cavaradossi
Tenore trevigiano, ha studiato a Venezia e poi a Bologna sotto la guida del M° Leone Magiera. È stato ospite dei più prestigiosi teatri di tradizione italiani e internazionali (Vienna, Londra, Berlino, Parigi, Barcellona, Madrid, San Pietroburgo, Mosca, Pechino, Tokyo). Sodalizio importante quello con il Teatro alla Scala: va ricordata a tal proposito la sua partecipazione alle celebrazioni

verdiane del 2013 con *Oberto*, alle produzioni de *I due Foscari*, *Simon Boccanegra*, *Attila*, *Don Carlo*, *Tosca*, *Aida* e alle tourné della Scala a Buenos Aires con *Messa da requiem* e a Mosca, Taipei e Seoul con *Simon Boccanegra*.

Lavora con i più grandi direttori d'orchestra, tra i quali Zubin Mehta che lo ha voluto anche in uno storico concerto a Mombay con il Maggio Musicale Fiorentino e alla Scala con *Aida* e a Zurigo con *Don Carlo*; Daniel Oren che, oltre a innumerevoli produzioni, proprio nella stagione 2017/18 lo ha tenuto a battesimo nel suo debutto al Covent Garden di Londra e Fabio a sua volta è stato Radames nel debutto di Oren alla Scala nella storica produzione di *Aida* di Franco Zeffirelli; Daniel Barenboim con grandi produzioni alla Scala e alla Staatsoper di Berlino; Gianandrea Noseda con cui ha partecipato anche alla tournée del Teatro Regio di Torino al Teatro Marinsky di San Pietroburgo. Si onora del privilegio di inaugurare la Stagione 2018/19 del Teatro alla Scala con la fortunata produzione di *Attila* sotto la direzione del M° Riccardo Chailly. Tra i prossimi impegni: *Nabucco* a Firenze, a Vienna, *Adriana Lecouvreur* al Teatro alla Scala a Milano e a Firenze. Tra i prossimi impegni: *Nabucco* a Firenze, *Turandot* a Vienna, *Adriana Lecouvreur* al Teatro alla Scala a Milano e a Firenze.



Claudio Sgura il barone Scarpia

Baritono, è ospite abituale dei più prestigiosi teatri del mondo e si è affermato come uno degli interpreti di riferimento nel repertorio verdiano, pucciniano e verista.

Nel 2006 tra i vincitori del concorso lirico "Voci Verdiane" a Busseto, nell'anno successivo debutta al Teatro alla Scala come Sharpless in *Madama Butterfly* con Myung Whun Chung. Torna alla Scala nel 2011 per *Cavalleria rusticana* con Daniel Harding e nel 2016 per *La fanciulla del West* diretto da Riccardo Chailly.

Fra i successi più recenti *Aida* al Teatro San Carlo di Napoli, *Otello* alla Staatsoper di Monaco, *La fanciulla del West* e *Simon Boccanegra* (debutto del ruolo) alla Staatsoper di Amburgo, *Tosca* al Metropolitan di New York, al New National Theater di Tokyo, all'Opera di Stoccolma e all'Opera di Roma. Fra i prossimi impegni *Aida* all'Opéra di Parigi, *Un ballo in maschera* all'Opera di Oslo, *Manon Lescaut* all'Opéra di Montecarlo, *La traviata* all'Opera Australia di Sydney.



Alex Martini il sagrestano

Intraprende gli studi musicali presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, prosegue poi privatamente gli studi di canto lirico con il basso Roberto Scandiuzzi e con Anna Maria Biciato. Attualmente sta perfezionando la tecnica e il repertorio lirico a Roma con Silvia Silveri e il soprano Mariella Devia.

Nel 2009 vince una borsa di studio per giovani cantanti promossa dalla Regione Veneto, dalla Fondazione Teatri di Treviso e dal Teatro La Fenice di Venezia, che gli offre la possibilità di studiare con Bruno De Simone, Regina Resnik, Dennis O'Neill e Richard Barker. Nel 2010 è finalista al Concorso Internazionale "A. Belli" di Spoleto e vincitore del 40° Concorso Lirico Internazionale "Toti dal Monte" di Treviso. Nel 2012 è finalista al Concorso Internazionale Maria Callas e Vincitore del premio del pubblico al Concorso Lirico Internazionale Salicedoro. Nel 2013 vince il 23° Concorso Internazionale di Canto Lirico a Clermont-Ferrand in Francia e il Primo Premio al Concorso Lirico Internazionale "Gaetano Fraschini" Voci nuove per la Lirica di Pavia.

Ha debuttato in importanti teatri (Pergolesi di Jesi, Verdi di Pisa, Luciano Pavarotti di Modena, Comunale di Bologna, Magnitogorsk in Russia), all'Auditorium LaVerdi di Milano,

a Metz in Francia e a Cracovia. Inizia il 2019 debuttando Pietro Fléville e Fouquier Tinville in Andrea Chénier nei teatri di Modena, Reggio Emilia, Piacenza, Ravenna e Parma. Sarà presto impegnato in *Madama Butterfly* e *Lucrezia Borgia*.



Andrea Pellegrini
Cesare Angelotti

Parmigiano d'adozione, studia presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma diplomandosi nel 2014.

Da settembre 2016 fino all'estate del 2018 ha fatto parte del "Centre de Perfectionnement Placido Domingo" di Valencia presso il Palau de les arts "Reina Sofia" dove ha potuto ripetutamente esibirsi con direttori come Roberto Abbado e Fabio Biondi, con cantanti come Placido Domingo, Mariella Devia, Eva Mei, Gregory Kunde e registi come Emilio Sagi e Davide Livermore.

Successivamente ha partecipato al Festival Verdi a Parma in qualità di Ramfis nell'*Aida* o in stagione sempre al Teatro Regio come Sparafucile nel *Rigoletto* di Verdi.

Nell'estate 2020 ha meritato il secondo premio al Concorso Lirico Internazionale di Portofino.



Francesco Tuppò
Spoletta

Inizia lo studio del canto a 18 anni, da subito collabora con importanti istituzioni concertistiche: l'Accademia Enrico Caruso e il Teatro San Carlo di Napoli, Teatro Tasso di Sorrento.

Ha già al suo attivo numerosi debutti: Nemorino in *Elisir d'Amore*, Oronte in *Alcina*, Don Ramiro in *Cenerentola*, *Don Pasquale*, *Barbiere di Siviglia*, *La vedova allegra*, *La principessa della czarda*, *Cin Ci La*, *Il cavallino bianco*, *La duchessa del Bal Tabarin*. Si è esibito in teatri come il Massimo di Palermo, il Regio di Parma, il San Carlo di Napoli, Teatro Argentina a Roma, Teatro Pavarotti di Modena, Teatro Rossini di Pesaro, Teatro dell'Opera di Novosibirsk, Opera House Muscat.



Hazar Mürşitpınar
Sciarrone

Basso-baritono armeno, inizia la sua carriera di attore e doppiatore a 4 anni. Laureato in Arte dello Spettacolo in Turchia

e poi in Canto Lirico a Padova, vede tra i premi vinti quello come Miglior Attore Emergente e Miglior Attore a Istanbul nel 2014-15, il Mozart Special Prize nel 2017, e una borsa di studio al concorso Grandi Voci a Salisburgo (2018).

Ha debuttato nel 2016 e da quel momento ha lavorato in Italia, Austria, Germania e Danimarca ricoprendo moltissimi ruoli. Ha fatto parte dell'opera vincitrice del Leone d'Oro alla Biennale 2019 e del NGF di Firenze nel 2020.

Ha lavorato con M. Zampieri, M. Tomassi, J.R. Vesperini, S. Seghedoni, M. Moresco, P. Murray.



Luca Scapin
un carceriere

Nel 2014 ha iniziato gli studi di canto lirico presso il Conservatorio di musica "B. Marcello" di Venezia e attualmente studia con il maestro Piero Guarnera. Nel 2017 presso il Teatro Comunale di Treviso ha debuttato in *Atlas 101*, opera contemporanea del Maestro G. Mancuso e regia di C. Tarabotti. Nel 2018 al Teatro Malibran di Venezia e al Comunale di Treviso ha debuttato in *Zenobia*, *regina de Palmireni* di Albinoni, con la direzione di F. Erle e regia di F. Bellotto; ha cantato anche nel ruolo di Antonio nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, regia di F. Bellotto e direzione di S. Alapont (teatri di Treviso, Jesi e Ferrara). Nel 2019 ha preso parte come baritono solista alla

serie di concerti *Il visitatore*, *Shakespeare in Venice* presso le Sale Apollinee del Teatro La Fenice di Venezia.

Coro di Voci Bianche

Il Coro di Voci Bianche è nato nel 2008 in seno all'Associazione Musicale F. Manzato di Treviso ed è stato preparato, sin dalla sua fondazione, da Livia Rado. È attualmente composto da una trentina di coristi di età compresa tra il 7 e i 18 anni. Il coro ha partecipato alla produzione de *La bohème* di G. Puccini presso il Teatro Mario del Monaco di Treviso, il Teatro Comunale di Bolzano, il Teatro dell'Aquila di Fermo e il Teatro Comunale di Ferrara, diretto da Francesco Lanzillotta e Giacomo Sagripanti e accompagnato dall'Orchestra Regionale Filarmonia Veneta e dall'Orchestra Haydn di Trento e Bolzano. Il suo repertorio comprende brani di A. Paert, B. Britten, G. Ligeti, F. Mendelssohn, G. Rossini, B. Bartók, G. Holst, J. Rutter. Ha al suo attivo una ricca attività concertistica in ambito trevigiano.

Organico

Luisa Baù
Sofia Baù
Artemisia Cepodomo
Anna Cesca
Sabrina Conte
Vittoria De Lazzari
Maddalena Gariboldi
Valentina Gariboldi
Virginia Gennari
Sophia Marino
Maria Vittoria Merloni
Sofia Rellini
Giuliana Rinella
Matilde Sari
Lucia Siracusanò
Isabella Visentin
Emma Volpin

Maestro del coro
Livia Rado

Insieme Corale Chiesa Nova

Nasce nell'ottobre del 2000 a Bosco Chiesanuova, fondato dal M° Matteo Valbusa. Il nome del coro è quello con cui la parrocchia di Chiesanuova è menzionata sui registri ecclesiastici ufficiali, in latino, sin da quando fu fondata nel XIV secolo. Il gruppo studia ed esegue composizioni corali sacre e profane della tradizione occidentale, dalla musica medievale alla contemporanea, a cappella o con accompagnamento di strumenti. Si avvale di numerose collaborazioni con altri cori, compositori e musicisti. Il coro si esibisce in numerosi concerti in Italia e all'estero e partecipa con successo a concorsi corali: nel 2008 ha vinto il Gran Premio al Festival della Coralità Veneta, nel 2010 il 2° premio al Concorso Nazionale di Vittorio Veneto, nel 2012 il 3° premio al Concorso Nazionale Guido d'Arezzo, nel 2018 il 2° premio al Concorso Nazionale di Fermo. Ha al suo attivo numerose prime esecuzioni di autori italiani (Valtinoni, Peretti, Zuccante, Lanaro, Susana) e conta nel repertorio composizioni come il Requiem di Mozart, il Messiah di Haendel, il *Requiem* di Fauré, la *Missa Criolla* di Ramirez, *Messe* di Mozart, Haydn, Beethoven e Schubert. Il gruppo collabora inoltre all'organizzazione di eventi musicali con enti pubblici e privati: dal 2005 si è costituito in Associazione Musicale, il cui scopo è promuovere e diffondere la cultura musicale. Di particolare importanza è *Voce!* – Festival della Musica Corale, manifestazione che si svolge nel periodo estivo nel comune di Bosco Chiesanuova.

Organico

Soprani
Benetti Gaia
Coppini Desy
Fraccari Alice
Gal Alexandra
Ligossi Agnese
Modulon Morena
Ogórkiewicz Aleksandra
Rizzetto Cecilia

Contralti

Boni Silvana
Cuk Nina
Galli Chiara
Gobbetti Chiara
Guglielmi Maria Giuditta
Menegazzi Cristina
Oliboni Antonella
Ruffo Silvia
Valbusa Ilaria

Tenori

Benedetti Pierpaolo
Cambareri Michele
Carletti Francesco
Ramaro Jacopo
Vinco Gabriele
Vinco Roberto

Bassi

Bonomi Fausto
Contro Giacomo
Leso Giovanni
Lombardi Gabriele
Mazzi Raffaello
Scalici Gianmarco
Zecchini Andrea

Maestro del coro
Matteo Valbusa

Organico Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Violini

Cesare Carretta *spalla*
 Vicenzino Bonato**
 Nadia Dal Belin Peruffo *concertino*
 Michaela Biliková *3° dei primi violini*
 Maria Rosa Cannistraci*
 Mila Barutti
 Michaela Biliková
 Marco Bisi
 Sofia Bolzan
 Luigi Calzavara
 Francesca Crismani
 Riccardo Sasso
 Teresa Storer
 Alessandra Vianello
 Francesca Zanatta

Viole

Alessandro Dalla Libera**
 Marina Nardo*
 Leonardo Cester
 Barbara Lucchiani
 Francesca Milani

Violoncelli

Simone Tieppo**
 Alberto Barbaro*
 Giancarlo Giacomini
 Marta Storer

Contrabbassi

Carlo Nerini**
 Francesco Piovan*
 Filippo Andrisani

Arpa

Alessandra Targa**

Flauti

Claudio Mario Montafia**
 Alessandra Nocera *ottavino*
 Laura Zigaina *ottavino*

Oboi

Arrigo Pietrobon**
 Michela Manaigo *corno inglese*
 Paolo Fontolan

Clarinetti

Marco Piovesan**
 Alessandro Muscatello *clarinetto basso*
 Daniele Trincanato

Fagotti

Francesco Fontolan**
 Roberto Lucato
 Matteo Scavazza *contrafagotto*

Corni

Lorenzo Meneghetti**
 Dario Cavinato
 Alessandro Lando *III° corno*
 Davide Trevisan

Trombe

Francesco Perrone**
 Luca Giacomini
 Mariano Morandini

Tromboni

Gabriele Pavani**
 Denis Gianesin
 Daniele Stillavati *trombone basso*
 Michele Zulian

Timpani

Marica Veronese**

Percussioni

Edoardo Michelangelo Favarin
 Giulio Zanuso

** Prime parti

* Seconde parti

Presidente Alberto Barbaro
 Amministrazione Elena Teso
 Ispettore d'orchestra Davide Trevisan

Teatro Mario Del Monaco Calendario Ott → Dic 2020

Stagione Lirica
 25 → 26 Ott 2020
Giacomo Puccini
 Tosca

Stagione Concertistica
 07 Nov 2020
Orchestra Regionale
Filarmonia Veneta
 Mirabella Racconta
 Rossini

Stagione Lirica
 12 → 15 Nov 2020
Giuseppe Verdi
 Rigoletto

Stagione Teatrale
 20 → 22 Nov 2020
Ugo Pagliani
e Paola Gassman
 Romeo e Giulietta
 Una canzone d'amore

Concerti e Eventi Speciali
 26 Nov 2020
Orchestra "Gruppo
d'Archi Veneto"
in formazione sinfonica
 Concerto di Santa
 Cecilia

Concerti e Eventi Speciali
 27 Nov 2020
Autunno Musicale
 Omaggio a Paolo Trevisi

Concerti e Eventi Speciali
 30 Nov 2020
Autunno Musicale
 Orchestra GAV –
 Giovani Archi Veneti

Stagione Concertistica
 05 Dic 2020
Massimiliano Ferrati
 Omaggio al grande
 Ludwig

Stagione Lirica
 10 → 13 Dic 2020
Franz Lehár
 La vedova allegra

Stagione Teatrale
 17 → 20 Dic 2020
Carlo Goldoni/
Valter Malosti
 I due gemelli veneziani

Stagione Concertistica
 21 Dic 2020
Francesca Dotto/
Maria Cristina Vavolo
 Deliri d'amore



main partners



partners



technical partners



VIALE
MONTEGRAPPA, 32
45°39'59.9"N 12°13'49.2"E

A DUE PASSI DAL CENTRO

Nuova filiale Banca Prealpi SanBiagio a Treviso,
viale Montegrappa n. 32.

Siamo pronti ad ascoltare le vostre esigenze, a sostenere i vostri progetti,
a partecipare concretamente alla vita della città.



Dal 1894, la banca del territorio.



Hohenstein
09