Trame Pucciniane. Studi, documenti e ricerche artistiche, a cura di Giovanni Botta e Federico Fornoni, in Quaderni del Cantelli 1, Varese, Zecchini Editore, 2025.

http://www.zecchini.com - e-mail: info@zecchini.com

ESTRATTO

FRANCESCO BELLOTTO
Dal *livret* alle disposizioni sceniche di Forzano: qualche annotazione sull'immaginario scenografico del *Trittico* 51
Tra livrets e disposizioni: statuti storici 56
Tra livrets e disposizioni: statuti formali 62
Le disposizioni del «Trittico» 71
Le scenografie delle disposizioni 74

Per il testo completo rivolgersi all'editore http://www.zecchini.com
Per ulteriori informazioni scrivere all'autore info@francescobellotto.it

Trame Pucciniane

Studi, documenti e ricerche artistiche

a cura di
GIOVANNI BOTTA e FEDERICO FORNONI

Zecchini Editore

È vietata la riproduzione sia pure parziale di testi, fotografie, tavole o altro materiale contenuto in questo libro senza autorizzazione scritta dell'Editore. Per eventuali e non volute omissioni di fonti citate e per gli aventi diritto l'editore dichiara la propria completa disponibilità. Le opinioni espresse nel presente libro coinvolgono esclusivamente gli autori.

Quaderni del Cantelli, 1

Ufficio Ricerca:
Giovanni Botta (responsabile), Federico Fornoni, Emanuele Franceschetti, Alessandro Marangoni, Alberto Viarengo, Alessandro Zignani

© 2025 Zecchini Editore
Zecchini Editore - Via Tonale, 60
21100 Varese (Italy)
Tel. 0332 335606 - 331041 - Fax 0332 331013
http://www.zecchini.com - e-mail: info@zecchini.com
® Tutti i diritti riservati

Prima edizione: settembre 2025

ISBN: 978-88-6540-xxx-x

Impaginazione, impianti pre-stampa: Datacompos s.r.l. - Varese
Questo volume è stato stampato presso: Fotolito Graphicolor snc - Città di Castello (PG)
Stampato in Italia - Printed in Italy

Indice sommario

Prefazione di Federico Domenico Eraldo Sacchi - Alessandra Aina VII

Introduzione di Giovanni Botta IX

STUDI

Alberto Viarengo
Novara incontra Puccini: la prima di *Manon Lescaut* rivisitata al Teatro Coccia . 3

Federico Fornoni
La Parigi della *Bohème* 19

Riccardo Pecci
Stabat Scarpia: un pizzico di Palestrina nella *Tosca*? 33
Scarpia e il sadismo, « figlio bastardo del cattolicesimo » 40
Profanare le note: Scarpia e lo « Stabat mater » di Palestrina 43

Francesco Bellotto
Dal *livret* alle disposizioni sceniche di Forzano: qualche annotazione sull'immaginario scenografico del *Trittico* 51
Tra livrets e disposizioni: statuti storici 56
Tra livrets e disposizioni: statuti formali 62
Le disposizioni del « Trittico » 71
Le scenografie delle disposizioni 74

Francesco Cesari
Un "La" per *Turandot* 93
Metamorfosi di un progetto 94
Forma, tradizione, memoria 99
L'opera senza duetti 102
Per un teatro dell'immagine... sonora 108
Futuro e donne 111

Alessandro Zignani
La musica strumentale italiana e il fantasma di Puccini 115
Il profugo del melodramma 115
Il teatro del tempo e il gioco delle maschere 119
L'innocenza perduta 123

DOCUMENTI

Federico Fornoni-Alberto Viarengo
Documenti pucciniani nell'Archivio di Stato di Novara 131

COMPOSIZIONI

Daniele Vecchi
Impressioni 1924 per clarinetto e pianoforte 145

Edoardo Tritto
Portrait per chitarra 151

Sara Ansaldi
Variazioni sul tema «Vissi d'arte» per violoncello solo 157

Alexandre Casaccia
Anatomy of light, poema per saxofono contralto e pianoforte 161

Andrea Pongiluppi
Dialogo con Puccini su temi di *Madama Butterfly* per clarinetto solo 167

Rodrigo Serrudo Fernandez
Variazioni su «Un bel dì, vedremo» per saxofono alto, mandolino e pianoforte 171

Pietro Ragozzi
Paltò per flauto e clarinetto basso 179

Christian Giudici
Variazioni sul nome ignoto per quartetto di saxofoni 187

Collaboratori 195

Indice dei nomi e delle opere 199

Prefazione

Il presente volume segna l'avvio di una nuova collana curata dall'Ufficio Ricerca del Conservatorio "Guido Cantelli" di Novara, in sintonia con gli sviluppi che il mondo Afam sta affrontando nell'ambito della ricerca. La pubblicazione nasce sulla scia di alcuni eventi svoltisi nell'a.a. 2023-2024 dedicati al centenario della morte di Giacomo Puccini. Segnatamente si tratta di due tavole rotonde realizzate entro la rassegna Itinerari Contemporanei: l'una intitolata *Puccini e Fauré nel 100º della morte* (16 maggio 2024), in collaborazione con il Conservatorio di Brescia e con il Conservatorio di Trento (sede di Riva del Garda), l'altra incentrata nello specifico sulle declinazioni operistiche del soggetto scelto dal compositore toscano per il suo estremo capolavoro, *Turandot all'opera: Bazzini, Busoni, Puccini* (8 giugno 2024). Nella prima occasione si è organizzato anche un concerto nel quale sono stati eseguiti lavori cameristici degli allievi di composizione dei conservatori coinvolti ispirati alle opere di Puccini. Le relative partiture vengono pubblicate nella terza parte del libro (una delle *trame* cui il titolo fa riferimento), primo esito della volontà di coinvolgere attivamente gli studenti in questo progetto editoriale.

La prima parte (e prima *trama*) è di natura musicologica e discute alcuni dei titoli principali del catalogo del musicista, *Manon Lescaut*, *La bohème*, *Tosca*, *Il trittico* e *Turandot*, concludendosi con una riflessione sulla ricezione delle tecniche pucciniane nella musica strumentale di compositori italiani coevi e della generazione successiva. I punti di vista sono disparati e comprendono l'analisi musicale, la discussione della drammaturgia, l'intertestualità, la messinscena, la ricerca archivistica.

Su quest'ultima vale la pena soffermarsi. Un'ulteriore *trama* è proprio quella documentaria. Puccini non ebbe rapporti intensi con Novara, tuttavia la città ha avuto un ruolo significativo nella sua carriera. Il 21 dicembre 1893, al Teatro Coccia, è stata infatti eseguita per la prima volta *Manon Lescaut* con il nuovo finale dell'atto primo, quello che ancora oggi viene normalmente proposto e che diverge a fondo da quanto si era ascoltato alla prima rappresentazione assoluta a Torino. Il teatro novarese conserva la documentazione relativa a quella stagione di carnevale, che in quest'occasione viene offerta al

lettore. Inoltre l'Archivio di Stato della città ospita una raccolta di lettere del compositore, in parte inedite, che vengono qui pubblicate con relativo commento. La *trama* di fondo è insomma quella che lega Puccini a Novara, rimasta sottotraccia e apparentemente secondaria, ma che ha portato a individuare nuovi spunti e che prosegue fino a oggi con i nostri giovani allievi che hanno tratto ispirazione dal genio del musicista lucchese.

Il 6 dicembre 2023 la "Pratica del Canto Lirico in Italia" è stata inserita nella lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO. Questo è un ulteriore motivo che ha portato a inaugurare la collana con un volume dedicato a un autore che ha raggiunto esiti straordinari nel teatro musicale.

Chi di noi ricopre il ruolo di direttore vive le aule del "Cantelli", da cittadina e musicista novarese, ormai dal 1999 e riuscire a creare i suoi « Quaderni » è la realizzazione di un sogno ricorrente e rinnovato fra tutti i direttori avvicendati. Ci riempie perciò di orgoglio portare a battesimo questo lavoro pucciniano, autore da sempre nel nostro cuore. Grazie a tutti coloro che, con passione ed erudizione, hanno contribuito alla sua realizzazione.

Federico Domenico Eraldo Sacchi
Presidente
del Conservatorio "Guido Cantelli"

Alessandra Aina
Direttore
del Conservatorio "Guido Cantelli"

Francesco Bellotto

Dal *livret* alle disposizioni sceniche di Forzano: qualche annotazione sull'immaginario scenografico del *Trittico* [1]

Il centenario pucciniano è stato un grande appuntamento per la musicologia: il 2024 ha prodotto importanti convegni in Europa e salutato l'uscita di monografie, epistolari e saggi d'enorme rilevanza. Fra le più aggiornate tendenze è senza dubbio lo studio dell'interconnessione fra le composizioni del lucchese e la prassi di messinscena in un periodo di rivolgimenti epocali per la storia dello spettacolo. La serie della Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini dedicata a «*Livrets de mise en scène* e disposizioni sceniche» conta alcuni contributi di riferimento: *Madama Butterfly* e *Manon Lescaut* [2]. A breve si attende l'uscita della *Fanciulla del West. Mise en scène di Jules Speck* a cura di David Rosen. Provvida la scelta del comitato nel decidere di misurarsi con questo tipo di documenti: si tratta dell'unico caso di edizione nazionale ad aver varato un progetto editoriale organico sull'oggetto specifico. È un fronte di ricerca che ha ampiamente dimostrato di fornire eccellenti risultati per indagare il processo creativo di alcuni capolavori, disegnarne la "mappa genetica", ricostruirne contesti produttivi, tensioni estetiche, suggestioni ermeneutiche, tradizione [3]. Nel 2024, il tema assume persino valenze in termini di poli-

---

[1] Desidero ringraziare sentitamente coloro che, attraverso discussioni, consigli e correzioni, mi hanno aiutato a organizzare e mettere a fuoco gli argomenti: Michele Girardi, Federico Fornoni, Piera Ravasio, Francesco Cesari e Stefano Vizioli.

[2] *Madama Butterfly. Mise en scène di Albert Carré*, edizione critica di Michele Girardi, Torino, EdT, 2012 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini - *Livrets de mise en scéne* e disposizioni sceniche», 4); *Manon Lescaut. Disposizione scenica di Giulio Ricordi*, edizione critica di Maria Ida Biggi, Torino, EdT, 2021 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini - *Livrets de mise en scéne* e disposizioni sceniche», 1).

[3] Il retroterra editoriale naturalmente vanta alcuni capisaldi verdiani imprescindibili: *«Otello» di Giuseppe Verdi*, a cura di James A. Hepokoski, Milano, Ricordi, 1990; *«Simon Boccanegra» di Giuseppe Verdi*, a cura di Marcello Conati e Natalia Grilli, Milano, Ricordi, 1993; *«Un ballo in maschera» di Giuseppe Verdi*, a cura di David Rosen e Marinella Pigozzi, Milano, Ricordi, 2002; ma anche *«Mefistofele» di Arrigo Boito*, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, 1998. In campo bibliografico, gli studi storici di riferimento sono: MARIE-ANTOI-

tica culturale. Nell'attuale panorama teatrale potrebbe sembrare antistorico o – addirittura – essere recepito come termine di confronto in negativo: « La regìa operistica ha acquistato sempre maggiore autonomia [...] D'altro canto, l'esecuzione musicale ha preso la direzione opposta, di una fedeltà sempre più rigorosa alla partitura [...] Quindi, da un lato si tende a un massimo di libertà, dall'altro a un massimo di fedeltà e di rigore filologico » (4). Tale schizofrenia imporrebbe dunque *performances* musicali il più possibile "autentiche" (5) in convivenza coatta con *performances* visive vòlte a rinnegare sistematicamente i connotati mimetici e diegetici della rappresentazione scenica, quali trama, genere, epoca, ambiente, prossemica, stile attorale, etc. La mitopoiesi del regista-autore (6) si fonda tassativamente su "nuovi allestimenti" in opposizione a "vecchi allestimenti", di tradizione. E per ragioni quantomeno cronistoriche gli allestimenti "originali" sarebbero per forza i *più* vecchi, e – accordando una qualche ragione a prospettive di materialismo storico – anche i più "inutili". Si tratta d'un massimalismo concettuale che non giova al cammino della conoscenza e neppure al cammino delle arti sceniche: il "nuovo a prescindere" è destinato inesorabilmente a divenire *cliché*, col suo corteggio di stilemi logorati, pronti a trasformarsi – più prima che poi – anch'essi in "tradizione".

D'altro canto occorre pure evitare che le disposizioni sceniche possano diventare un feticcio da brandire come armi per « reprendre une mise en scène historique » (7), come in cuor suo forse desidererebbe una agguerrita fronda di *laudatores temporis acti*. Perché, occorre dirlo, parlare nel terzo millennio di "allestimenti autentici" sulla base di disposizioni

---

nette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris, Droz, 1938; H. Robert Cohen-Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale*, New York, Pendragon Press, 1986.

(4) Paolo Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regìa del teatro musicale*, in *La regìa teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 175-188: 175.

(5) Arrivando in certuni casi all'uso di strumenti storici e al superamento delle edizioni filologiche adoperando materiali musicali antichi nemmeno trascritti, ma semplicemente riprodotti in pdf sui singoli leggii.

(6) Per un quadro di riferimento generale, cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione: fondamenti della regìa teatrale*, Torino, UTET libreria, 2005.

(7) Michela Niccolai in un'intervista di Cinzia Rota del 10 febbraio 2016, dal titolo *La production théâtrale au XIXe siècle*, <https://classicagenda.fr/systeme-de-production-theatrale/?_gl=1*kuxlrs*_ga*MTg2NjIzMjA4MC4xNzM1NDk1NzYx*_ga_51E85KRVM7*MTczNTQ5NTc2MC4xLjEuMTczNTQ5NTgzNC4wLjAuMA> (accesso effettuato il 5 febbraio 2025).

storiche, sarebbe senz'altro ingenua speranza o, peggio, una manipolazione di stampo pubblicitario.

La regìa teatrale è espressione cangiante, in evoluzione nei tempi: segue gusti, tecnologie, mode. Parla la lingua dello spettatore contemporaneo e ne indossa gli abiti. Per banalizzare con qualche Esempio, pur immaginando di ricostruire alla lettera le disposizioni d'uno spettacolo storico ([8]), l'utilizzo di fonti luce a *led* (ormai d'obbligo, anche per motivi di sicurezza) e di una *consolle* digitale per il controllo degli effetti condizionerà posizioni e gestualità degli interpreti e renderà possibile l'illuminazione di dettagli della scenografia fino a qualche decennio fa invisibili; il fluire dello spettacolo allo stesso modo potrà giovarsi di numerosi cambi luce rapidi o lentissimi, a seconda delle volontà del regista. La sala oscurata e proiettori d'inusitata efficienza consentiranno di contrastare oggetti e figure portandoli a vivo spicco, o addirittura di isolarli completamente dal contesto scenografico attraverso i *profilers*, sicché piccoli gesti, espressioni, attrezzerie minute o *make-up* non particolarmente marcati saranno perfettamente visibili dalla sala. Il movimento meccanizzato d'un fondale produrrà sensazioni completamente diverse rispetto al medesimo movimento fatto a mano da macchinisti (con contrappeso o meno). Oppure ancora, la presenza di monitor audio e video sul palco permetterà di cantare in perfetto coordinamento anche dal fondo scena, magari senza vedere direttamente il direttore d'orchestra. In linea generale, posizioni e *acting* arretrati dal proscenio fin ''dentro'' la scenografia daranno nuovi significati alla sfera mimica e implicheranno stili di recitazione acconci. Costumi, armature e attrezzi in plastica permetteranno rapidità, leggerezza e libertà di movimento impensabili fino agli anni Settanta del Novecento. E si potrebbe continuare a lungo con tale campionario d'esempi.

Ma non è certamente solo a causa dei mezzi tecnici se la riesumazione di allestimenti ''autentici'' attraverso le disposizioni risulta *de facto* una chimera. Il principio è descritto da Gerardo Guccini:

> Nel 1955, inquadrando storicamente i fermenti del primo Novecento, André Venstein distingue con argomenti tuttora validi la *mise en scène* come *dimensione materiale* della rappresentazione dalla *mise en scène* come *prassi registica*. La prima – dice – è un insieme «dei mezzi d'interpretazione scenica: scenografia, illuminazione, musica e recitazione», la seconda un'attività «che consiste nella

([8]) Esistono importanti esperimenti in tale direzione. Ad esempio, sempre Michela Niccolai, nell'intervista citata, ricorda la ripresa, nel 2012, del terz'atto dei *Maestri cantori di Norimberga* di Wagner prodotto dall'Opéra in collaborazione con l'Haute école de musique de Genève e il Conservatoire national supérieur de musique.

> connessione, in un certo tempo e in un certo spazio dell'azione recitativa, dei differenti elementi d'interpretazione scenica di un'opera drammatica». Ciò che proietta le prime manifestazioni storiche della regìa al di là delle precedenti modalità di realizzazione non è l'uso sapiente e specialistico dei singoli mezzi dell'interpretazione scenica, quale lo si può rinvenire in qualsiasi epoca storica a partire dai sussidi meccanici e visivi della tragedia greca, ma la ricerca di linguaggi teatrali unitari e corrispondenti alle specificità dell'opera drammatica [9].

Le disposizioni apparterrebbero dunque al dominio della «dimensione materiale» appena descritta. Un esempio dalla disposizione di Giulio Ricordi del *Boccanegra* (1883):

> Alla sesta battuta dell'ANDANTE SOSTENUTO ♩=66 **Fiesco** esce dal palazzo, fa due o tre passi [posizione], quindi si volge a rimirare il palazzo stesso [azione], esclamando: *A te l'estremo addio*. Quindi s'avvicina di un passo al palazzo [posizione], ed indicando l'immagine al disopra del balcone [azione], dice con forza: *E tu, Vergin soffristi...* ma poi, pentito, si allontana un poco [posizione] per dire: *Ah che dissi?...* e si avanza al proscenio [posizione] per attaccare l'ANDANTE SOSTENUTO ♩=**56**: *Il lacerato spirito*. Dopo le parole: *Prega, Maria, per me*, **Fiesco** si avvia lentamente e con atteggiamento di somma mestizia verso destra [posizione], arrestandosi poi a contemplare la casa che abbandona [azione]: all'attacco del tremolo dell'orchestra, il portone del palazzo si apre, e vi escono i pochi famigliari [posizione] che hanno assistito alla morte della figlia di Fiesco [10].

L'accurata didascalia si occupa basicamente di prescrivere "posizione" e "azione" dei personaggi nello spazio scenico, come avviene in gran parte dei *livrets* e delle disposizioni. In genere molto più rare sono invece le didascalie che descrivono le "intenzioni" del *metteur en scène*: intendo quelle indicazioni teatrali che intervengono a modificare, così come fanno i registi, aggiungendo o addirittura contrastando il "significato primario", denotativo, di parole e azioni già testimoniate direttamente o indirettamente in partitura e libretto [11]. Nel passo citato, ben più interessante dal nostro punto di vista sarebbe stato conoscere atteggiamenti, gestualità, pensieri, motivazioni sottotestuali di Fiesco nell'intonare la celeberrima aria «Il lacerato spirito» [12]. E certamente sarebbe di enorme interesse ca-

---

[9] Gerardo Guccini, *La* regìa lirica*, livello contemporaneo della* regìa teatrale, «Il castello di Elsinore», 62, 2010, pp. 83-104: 85-86, <https://doi.org/10.13135/2036-5624/170> (accesso effettuato il 5 febbraio 2025). Corsivi miei.

[10] *«Simon Boccanegra» di Giuseppe Verdi* cit., p. 135.

[11] Spiego quel che intendo per "indirettamente": rimanendo alla lettera dell'esempio citato, la prescrizione «pentito» assevera il testo senza aggiungere intenzioni. L'esclamazione «Ah che dissi?» di Fiesco già prevede necessariamente un ripensamento.

[12] Quattro anni dopo (nel 1887), significativamente, lo stesso Giulio Ricordi sempre in una

pire estesamente come si interveniva, nel 1883, per dare corpo scenico a quanto disposto in partitura, indagare insomma il secondo strato ''autoriale'' sovrapposto a quello dei due autori del testo, Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi. Non foss'altro per comprendere quale tipo di teatralità avevano in mente i maestri dell'epoca. Ciononostante, avviene quasi sempre che quando i compilatori di disposizioni descrivono momenti patetici formalmente organizzati (tipicamente arie, concertati o passi strumentali) sembrano reticenti. E la ragione è nota, come scrive Emilio Sala nel glossario *Opera neutro plurale*: « L'unico limite posto all'azione del direttore della *mise en scène* è dunque la ''recitazione pura'', nel caso del teatro di parola, o l'esibizione canora, nel caso del teatro d'opera. In altre parole l'attore-cantante ''esce'' dalla giurisdizione della *mise en scène* quando declama il suo monologo o la sua aria » (13). In sostanza, le disposizioni sceniche (anche le più dettagliate, per molti versi più ''registiche'', come per esempio le ultime di Giulio Ricordi, quelle di Albert Carré o di Giovacchino Forzano) tendono a fallire il loro compito proprio per un aspetto cruciale: la documentazione, per riprendere la definizione di Venstein, della *mise en scène* come « prassi registica » (14).

Può dunque servire, oggi, lo studio di questo tipo di documenti? Per la filologia musicale l'argomento è controverso: sono quasi sempre ben successivi alla prima esecuzione e di dubbia connessione alle volontà dirette del compositore o del librettista. Impossibile, se non per singoli casi eccezionali, considerare alla stregua di fonti primarie le didascalie delle disposizioni nelle edizioni critiche (15).

---

situazione di preghiera alla Vergine (l'« Ave Maria » di Desdemona nell'*Otello*), forse stimolato (o sorvegliato) dal drammaturgo Boito, dedicherà pagine intere di ''intenzioni'' nella sua disposizione: a segnalare un cambio di sensibilità e la necessità di connotare più profondamente situazione psicologica e indirizzo dell'azione scenica.

(13) Emilio Sala, *Opera neutro plurale*, Milano, il Saggiatore, 2024, pp. 86-87, *ad vocem Disposizioni sceniche*.

(14) L'affermazione è da leggere come tendenza generale, non come assunto dogmatico. Vi sono alcuni casi in cui dalle disposizioni emerge comunque un'attitudine tipicamente ''preregistica''. Proprio nel caso dei lavori di Giulio Ricordi, ad esempio, Stefano Vizioli racconta come le pur rare indicazioni di intenzione e l'atteggiamento generale di Paolo Albiani nella disposizione avessero condizionato il modo di leggere il personaggio e, dunque, influito sull'impostazione registica del suo *Simon Boccanegra*. Altro caso è quello di *Otello*: attingendo alla genialità di Boito, la descrizione dei personaggi premessa al documento arriva a un tratteggio psicologico così netto da non poter non direzionare l'attività del regista (*« Otello » di Giuseppe Verdi* cit., pp. 3-6).

(15) Il quadro logico di riferimento è quello indicato nel fondamentale contributo di Roger Parker, *Reading the "livrets" or the Chimera of "Authentic" Staging*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996, pp. 345-366. Parker, soprattutto nelle edizioni critiche pucciniane da

Per chi si occupa di prassi esecutiva e di messinscena, la cosa è diversa. Tanto per cominciare, un interprete (16), per « farsi amico lo spartito » (riprendendo la felice definizione di Stefano Vizioli) (17), dovrebbe esplorare, attraverso ogni tipo di fonte disponibile, le fondamenta dell'edificio drammaturgico, tentando di farne riemergere le « metafore sepolte ». In tale prospettiva, una disposizione è materiale sorgivo utilissimo perché vocabolario d'una lingua perduta, e come tale estende la comprensione del ''campo semantico'' di un'opera: chi scrive è profondamente convinto che una regìa dovrebbe pur sempre essere quel che Luca Zoppelli definisce un lavoro di traduzione di codici (18).

In questo articolo, che è parte di uno studio più ampio, si evidenziano alcune caratteristiche costitutive delle disposizioni sceniche, approfittando della circostanza che gli spettacoli progettati da Forzano per Puccini sono in pratica l'ultimo anello di un complesso processo di evoluzione che, di fatto, conduce alla regìa operistica modernamente intesa.

Tra livrets *e disposizioni: statuti storici*

Le disposizioni sceniche italiane, come noto, nascevano per imitazione dei *livrets de mise en scène* francesi, piccoli quaderni ''tecnici'', sia per il teatro di prosa sia per il teatro musicale, stilati a Parigi per descrivere gli allestimenti dei grandi teatri della capitale destinati alla circuitazione (19). Le stesure di *mises en scène* presero a circolare estesamente negli anni tra Direttorio e Consolato (20): dopo la rivoluzione, in Francia, proliferarono nuovi testi, generi, sale e forme di distribuzione estranei al sistema tradizionale del teatro di corte. I *livrets* furono espressione di un sistema che

---

lui curate (*Manon Lescaut*, Milano, Ricordi, 2014; *Tosca*, Milano, Ricordi, 2019), ha tenuto in rilevante considerazione le indicazioni di disposizioni e *mises en scène*.

(16) In questo articolo si privilegia la parte registica, ma il discorso dovrebbe valere anche per la preparazione di un maestro concertatore o di un cantante.

(17) Stefano Vizioli, *Suonare il palcoscenico*, Roma, Artemide, 2024, p. 19.

(18) Luca Zoppelli, *« Alla borghese moderna »? Regìa d'opera, traduzione dei codici e pubblici*, « Il Saggiatore musicale », XVII/1, 2010, pp. 98-105.

(19) « Disposizione scenica » è la lezione italiana coniata da Ricordi, quella di maggior successo, competendo negli stessi anni, come si vede per esempio nelle edizioni Sonzogno, con la definizione di « Messa in scena ».

(20) Riconnettendosi a una tradizione ben più antica. Il riferimento fondamentale per questi aspetti è Françoise Pélisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, in particolare il capitolo I della seconda parte, *Conservation et communication de la mise en scène dans le théâtre français*, <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.1368> (accesso effettuato il 5 febbraio 2025).