

The background of the entire image is a photograph of the interior of the Teatro alla Scala in Milan. It shows multiple tiers of ornate, gilded balconies with intricate carvings. Red, patterned curtains hang from the top of each balcony. Several chandeliers with multiple glowing lights are suspended from the ceiling. The overall atmosphere is one of grandeur and historical elegance.

TEATRO ALLA SCALA

Nei palchi
della Scala

Storie milanesi

TRECCANI

«Piove, nevica fuori dalla Scala, che importa?
Tutta la buona compagnia è riunita
in centottanta palchi del teatro».

—

*“Is it raining, is it snowing outside La Scala,
what does it matter?
All the best company is come together
in 180 theatre boxes”.*

Henri Beyle,

detto Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, 12 novembre 1816
know as Stendhal, Rome, Naples and Florence, 12th November 1816



TEATRO ALLA SCALA

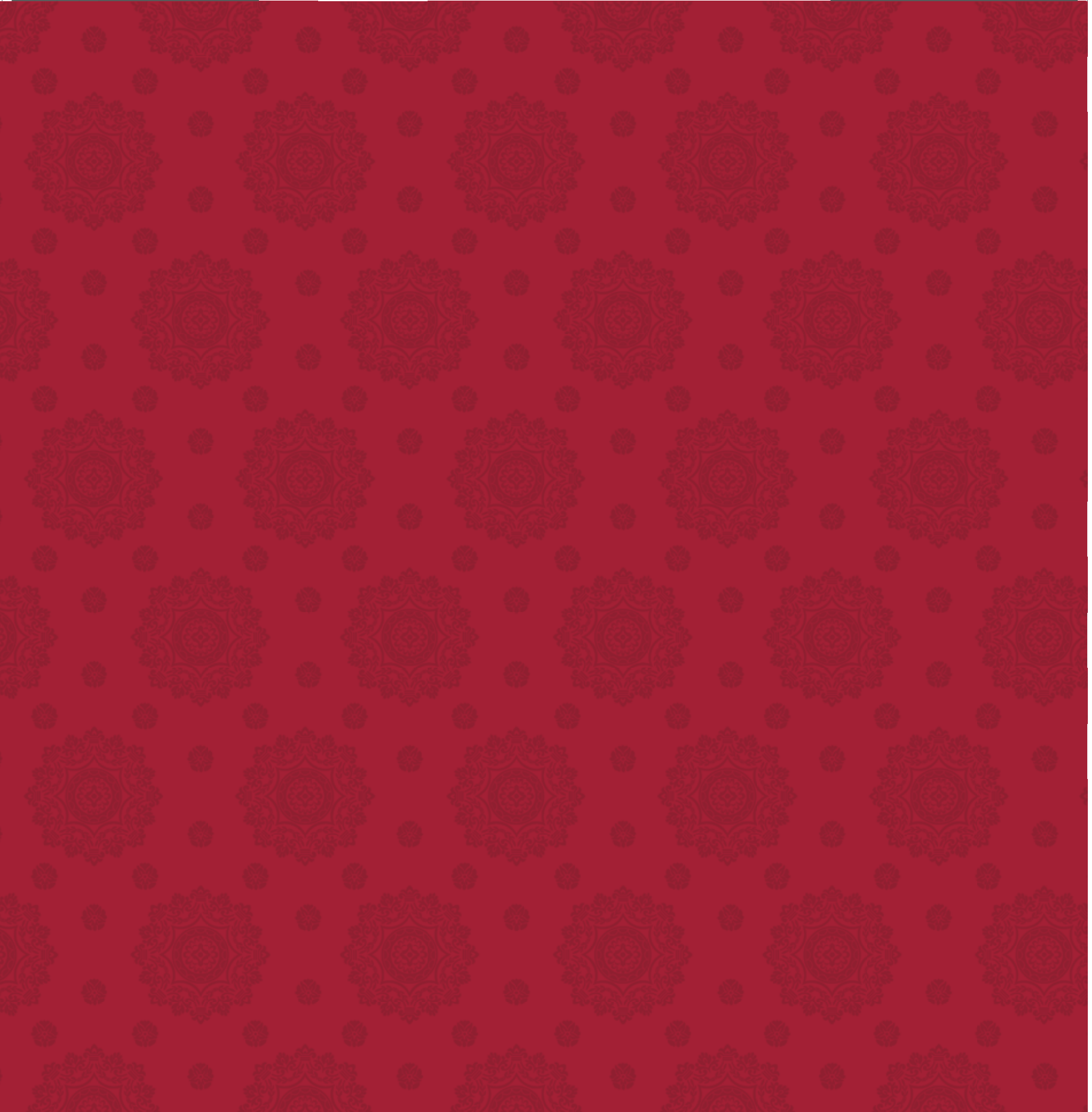


Nei palchi della Scala

Storie milanesi



TRECCANI
LA CULTURA ITALIANA



NEI PALCHI DELLA SCALA *Storie milanesi*

Mostra promossa da / *Exhibition promoted by*
Fondazione Teatro alla Scala

Presidente / *Chairman*
Giuseppe Sala
Sindaco di Milano / *Mayor of Milan*

Consiglieri / *Members of the Board*
Giovanni Bazoli
Philippe Daverio
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Francesco Micheli
Aldo Poli
Giorgio Squinzi
Margherita Zambon

Alexander Pereira
Sovrintendente e Direttore Artistico / *CEO and Artistic Director*

Riccardo Chailly
Direttore Musicale / *Musical Director*

Maria Di Freda
Direttore Generale / *General Manager*



Mostra organizzata da / *Exhibition organized by*
Museo Teatrale alla Scala

Direttore Operativo / *Director*
Donatella Brunazzi

Organizzazione e amministrazione mostra
Exhibition organization and administration
Massimo Ferrario
Francine Garino
Jane Odlum
Matteo Sartorio
con
Federica Collura
Maddalena Zoldan



In collaborazione con
In collaboration with



Con il sostegno di
With the support of



Partner tecnologico
Technological Partner



NEI PALCHI DELLA SCALA *Storie milanesi*

Museo Teatrale alla Scala, 8 Novembre 2019 – 30 Maggio 2020

MOSTRA / *EXHIBITION*

Curatela, direzione artistica
e progetto di allestimento
Curator, Art Director and Set Designer
Pier Luigi Pizzi

Assistente alla curatela e redazione testi
Curation Assistant and editing
Mattia Palma

Assistente all'allestimento
Exhibition design Assistant
Valentina Dellavia

Coordinamento scientifico / *Scientific coordination*
Franco Pulcini

Coordinamento generale / *Project Manager*
Donatella Brunazzi

Progetto grafico mostra / *Exhibition graphic design*
Emilio Fioravanti, G&R associati

Progetto fotografico / *Photo essay*
Giovanni Hänninen

Ricerca iconografica / *Images research*
Heidi Mancino

Progetto e realizzazione video
Concept and video design
Francesca Molteni
Claudia Adragna - MUSE Factory of Projects

Progetto illuminazione / *Light Designer*
Marco Filibeck, Elisabetta Campanelli

Traduzione inglese / *English translation*
Christopher Owen

Ufficio stampa / *Chief of Press*
Paolo Besana - Teatro alla Scala

Realizzazione allestimento / *Exhibition construction*
Allestimenti Arianese

Allestimento illuminotecnico / *Lighting design*
Engie

Allestimento audio-video / *Audio-Video design*
Meeting Project

Stampa digitale / *Digital printing*
Colordielle

MAPPA DIGITALE DEL PALCHI *DIGITAL MAP OF THE BOXES*

Curatore / *Curator*
Franco Pulcini

Progetto, sviluppo
e mantenimento della base dati
*Design, development and
maintenance of the database*
Massimo Gentili-Tedeschi

Controllo scientifico e ricerche
biblio-archivistiche
Scientific control and library-archival research
Antonio Schilirò, Pinuccia Carrer,
Massimo Gentili-Tedeschi

Redazione delle schede / *Texts*
Maria Grazia Campisi, Pinuccia Carrer,
Giulia Ferraro, Lorenzo Papparazzo,
Antonio Schilirò, Claudia Strano,
Creusa Suardi, Maurizio Tassoni

Realizzazione e design sito web
Website development and design
Promemoria Group

Illustrazioni
Illustrations
Gianluca Biscalchin

La base dati è rilasciata con licenza
Creative Commons Attribuzione 4.0
Internazionale (CC BY)
dalla Biblioteca Nazionale Braidense
– Ufficio Ricerca Fondi Musicali
*The database is released under the
Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY) license from
the Biblioteca Nazionale Braidense
– Musical Funds Research Office*

CATALOGO / *CATALOGUE*

Catalogo edito da / *Catalogue published by*
TRECCANI

Presidente / *Chairman*
Franco Gallo

Consiglio di Amministrazione / *Board of Directors*
Vicepresidenti / *Vice-Presidents*
Mario Romano Negri, Giovanni Puglisi

Giovanni Ajassa, Domenico Arcuri,
Giampietro Brunello, Massimiliano Cesare,
Pierluigi Ciocca, Marcello Clarich,
Giovanni De Gennaro, Daniele Di Loreto,
Marcello Foa, Luigi Guidobono Cavalchini Garofoli,
Massimo Lapucci, Vittorio Meloni, Mario Nuzzo,
Guido Giacomo Ponte, Gianfranco Ragonesi,
Domenico Tudini, Francesco Venosta

Direttore Generale / *General Manager*
Massimo Bray

Responsabile Produzione editoriale
Publishing Production Manager
Gerardo Casale

Responsabile editoriale / *Publishing Manager*
Loreta Lucchetti

Testi / *Texts*
Mattia Palma, Pinuccia Carrer, Antonio Schilirò

Revisione testi / *Editing*
Marina Solimine; Emanuele Zoppellari Perale

Impaginazione del catalogo / *Catalogue layout*
Gianfranco Casula

Stampa / *Printing*
Stamperia Artistica Nazionale

Fotografie / *Photographs*
© Giovanni Hänninen // Museo Teatrale alla Scala
© Giovanni Hänninen - Filarmonica della Scala
© Lelli e Masotti-Lelli e Masotti Archivio
© Lelli e Masotti-Archivio fotografico
Teatro alla Scala
© Erio Piccagliani // Archivio fotografico
Teatro alla Scala
© Federico Patellani-Studio Federico Patellani /
Museo di Fotografia Contemporanea

PRESTATORI / *LENDERS*

Per gli abiti / *Clothes*
Eredi Valentina Cortese,
Nandi Ostali, Lina Sotis,
Fondazione Tirelli Trappetti

Per i documenti / *Documents*



Per la tappezzeria *Teatro*
dall'Archivio Fornasetti
For the Teatro wallpaper
from the Fornasetti Archive
Immaginazione S.r.l.

RINGRAZIAMENTI / *ACKNOWLEDGMENTS*

Per il materiale iconografico
Images, courtesy of
Archivi Parabola, Milano
Archivio RCS, Milano
Archivio Curiel S.p.a.
Archivio del Museo Teatrale alla Scala
Archivio del Teatro alla Scala
Archivio Vogue Italia/ Condé Nast
Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Civiche Raccolte Storiche, Milano
Fondazione IRCCS Ca' Granda Ospedale
Maggiore Policlinico, Milano
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, Roma
Labirinto del Masone, Fontanellato
Museo Civico, Riva del Garda
Museo del Risorgimento "A. Saffi", Forlì
Museo di Fotografia Contemporanea, Milano
Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, Torino
Stoppini.org
Veneranda Pinacoteca Ambrosiana, Milano

Per i contributi filmati
Video contributions, courtesy of



RINGRAZIAMENTI SPECIALI
SPECIAL ACKNOWLEDGEMENTS

Per il prezioso aiuto nel reperimento
del materiale
For the very appreciated help in the
sourcing of material
Raffaella Curiel, Paolo Galimberti,
Maria Pia Ferraris, Pierluigi Ledda,
Luigi Maravita, Bruno Morona,
Luca Stoppini

Per la collaborazione all'allestimento
For their contribution to the exhibition preparation
Franco Malgrande
Direttore allestimento scenico
Stage Engineer
Teatro alla Scala

Elio Brescia
Assistente Direttore allestimento scenico
Assistant of the Stage Engineer
Teatro alla Scala

Marco Morelli
Direttore Tecnico / *Technical Director*
Teatro alla Scala

Mario Pan
Responsabile Manutenzione immobili e impianti
Head of Maintenance department
Teatro alla Scala

Michela Songini
Responsabile Prevenzione igiene sicurezza
Head of Health and Safety
Teatro alla Scala

Nicola Urru
Responsabile audiovisivi
Head of Audiovisual department
Teatro alla Scala

Roberto Parolo
Responsabile reparto elettricisti
Head of Electrician department
Teatro alla Scala

Elena Fumagalli
Archivio fotografico / *Photo Archive*
Teatro alla Scala

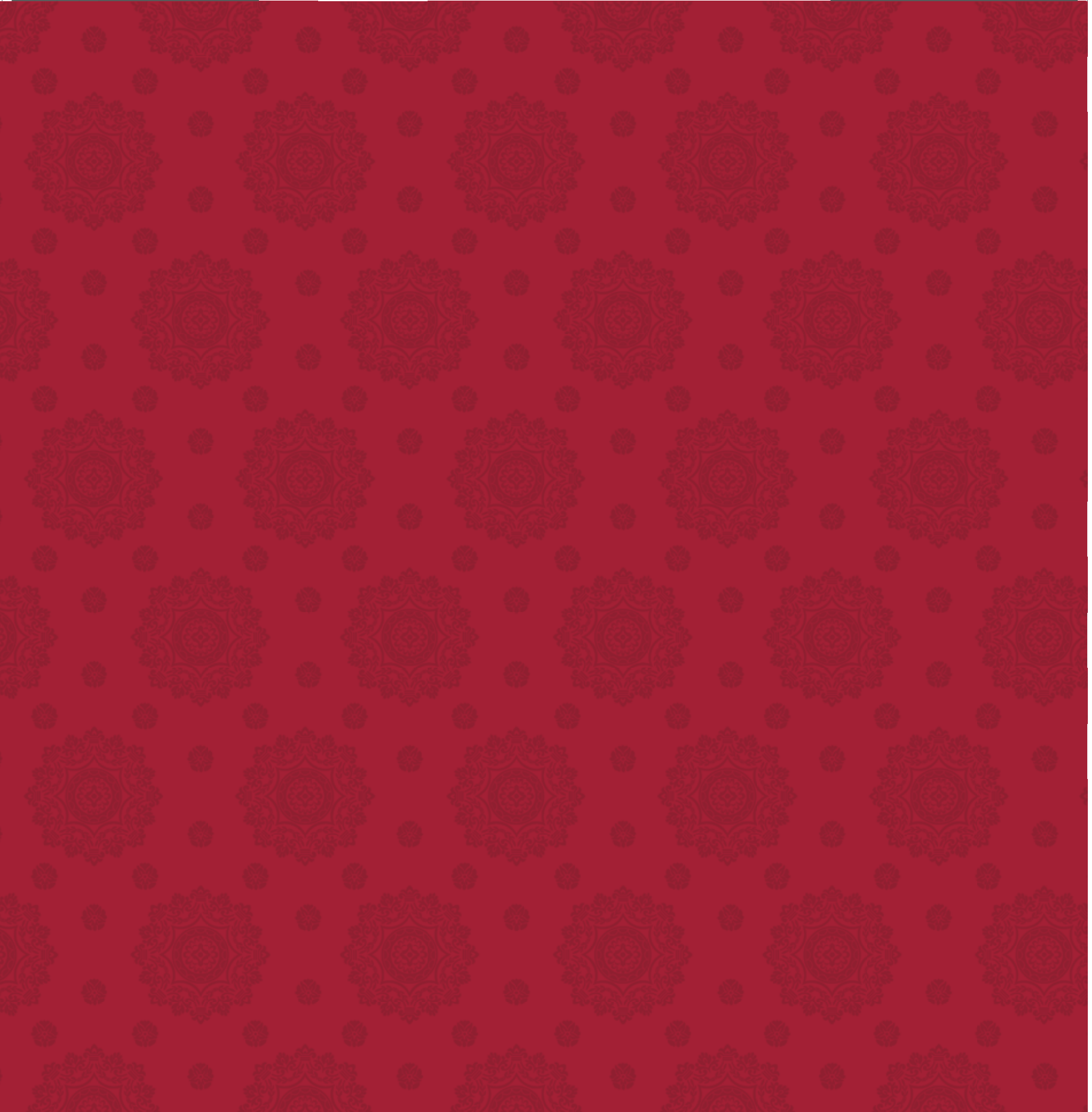
Cinzia Rosselli
Responsabile sartoria / *Head of Costume tailoring*
Teatro alla Scala

Rita Citterio
Responsabile Magazzino costumi
Head of Costumes storage room
Teatro alla Scala

Per il nuovo impianto illuminotecnico
For the new lighting system
Partner tecnico / *Technical Partner*
ZG Lighting Srl



ZUMTOBEL



Con la mostra *Nei palchi della Scala. Storie milanesi* il Teatro alla Scala racconta sé stesso e il suo rapporto con la città dalla fondazione all'inizio degli anni Settanta. Affidata a un maestro del teatro italiano come Pier Luigi Pizzi e ospitata nel Ridotto dei Palchi e nei due piani del Museo Teatrale alla Scala, l'esposizione costituisce, insieme alla precedente *La magnifica fabbrica* – che ricostruiva la storia dell'edificio da Piermarini a Botta – e al progetto di ricerca sulle proprietà dei palchi sviluppato insieme dal Teatro alla Scala, dal Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e dalla Biblioteca Nazionale Braidense, un importante momento di riflessione sulla storia della Scala e il suo rapporto con Milano.

Quello tra la città e il suo teatro è un legame di forte identificazione culturale e civile su cui il progetto di ricerca offre una documentazione ampia, dettagliata e inedita che viene resa disponibile a tutti grazie a un sito web dedicato. La mostra aggiunge un'avvincente traccia narrativa e un suggestivo apporto iconografico che riempie le cornici dei palchi di volti e di storie. Storie di famiglie e persone che hanno segnato la storia di Milano e in molti casi d'Italia. Ne emerge l'immagine di un teatro che attraverso i decenni e i secoli è rimasto vivo, in perenne trasformazione, anche in questo specchio della città che lo ha voluto, creato e abitato di generazione in generazione, e che continua a investire nel suo e nel proprio futuro.

Giuseppe Sala
SINDACO DI MILANO
MAYOR OF MILAN

The exhibition Nei palchi della Scala. Storie milanesi (In the boxes of la Scala. Milanese Stories), narrates the history of Teatro alla Scala and its relationship with the Milanese society since its foundation until the early 1970s. Entrusted to a master of Italian theatre such as Pier Luigi Pizzi and housed in the Ridotto dei Palchi and in the two floors of the Museo Teatrale alla Scala, the exhibition, together with the previous La magnifica fabbrica which reconstructed the history of the building from Piermarini to Botta and the research project about the owners of the boxes developed together by Teatro alla Scala, Conservatorio Giuseppe Verdi of Milan and Biblioteca Nazionale Braidense, is an important opportunity to ponder once more upon the history of la Scala and its relationship with Milan.

The bond between the city and its theatre is one of strong cultural and civil identification on which the research project offers extensive, detailed and unpublished documentation that is made available to a wider audience thanks to a dedicated website. The exhibition adds a fascinating narrative trace and an evocative iconographic contribution that fills the frames of each of the boxes with faces and stories: the stories of families and people who have marked the history of Milan and in many cases of Italy. The result is the image of a theatre that over the decades and centuries has remained alive, in perpetual transformation, as a mirror of the city that wanted, created and inhabited it from generation to generation, and that continues to invest in the future of la Scala as a part of its own.

Il Teatro alla Scala non ha un solo palco. I 155 palchi che nella struttura a ferro di cavallo tipica del ‘Teatro all’italiana’ ospitano buona parte degli spettatori sono altrettanti palcoscenici in cui per oltre 240 anni i milanesi hanno messo in scena sé stessi e le proprie passioni e ambizioni culturali, sociali e spesso anche politiche. I palchi sono stati occupati dalle grandi famiglie dell’aristocrazia e poi della borghesia lombarda, hanno ospitato compositori, letterati, artisti e patrioti, sono stati luoghi di affari, cospirazioni e amori.

Con la mostra *Nei palchi della Scala. Storie milanesi*, Pier Luigi Pizzi, che alla vita del palcoscenico principale della Scala ha dato da regista e scenografo un contributo insostituibile, racconta con eleganza e ironia la vita di questi piccoli salotti pubblici in cui cultura, mondanità e politica si intrecciavano e spesso continuano a intrecciarsi. Alla base della mostra è una ricerca realizzata dal Teatro alla Scala in preziosa sinergia con il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e la Biblioteca Nazionale Braidense per ricostruire la complessa trama di cambi di proprietà che dalla fondazione del teatro fino alla riforma del 1920 ha disegnato insieme il volto della Scala e quello di Milano. I risultati della ricerca, coordinata dal professor Franco Pulcini insieme ai professori Pinuccia Carrer, Antonio Schilirò e Massimo Gentili-Tedeschi, confluiscono in un nuovo sito web che permette agli studiosi e al pubblico di approfondire la storia di ogni palco e delle famiglie, borghesi o patricie, che ne sono state proprietarie.

The Teatro alla Scala does not have only one stage. The 155 boxes that host a good part of the audience in the horseshoe structure typical of the “Italian theatre” are as many stages in which for over 240 years the Milanese have staged themselves, their passions and their cultural, social and often even political ambitions. The boxes were owned at the beginning by the great families of the aristocracy and later on by those of the Lombard bourgeoisie; they hosted composers, writers, artists and patriots and were places of business, conspiracy and love.

*With the exhibition *Nei palchi della Scala. Storie milanesi* Pier Luigi Pizzi, who has given an irreplaceable contribution to the life of la Scala’s main stage as director and set designer, recounts with elegance and irony the life of these small public lounges in which culture, worldliness and politics intertwined in the past and often continue to intertwine. The exhibition is based on a research carried out by the Teatro alla Scala in precious synergy with the Conservatorio Giuseppe Verdi of Milan and the Biblioteca Nazionale Braidense to investigate the complex plot of changes in ownership that from the founding of the theatre until the 1920 reform has shaped the face of la Scala and that of Milan. The results of the research, coordinated by professor Franco Pulcini together with professors Pinuccia Carrer, Antonio Schilirò and Massimo Gentili-Tedeschi, come together in a new website that allows scholars and the public to deepen their knowledge of the history of each box and of the families, bourgeois or patrician, who owned it. This adds an important piece to the puzzle depicting the social history of*

Si aggiunge così un tassello importante alla storia sociale della città che nel suo teatro si è sempre rispecchiata e riconosciuta. La mostra, che prosegue il suo percorso raccontando i fasti dei palchi nei primi decenni in cui ai proprietari subentrano gli abbonati, rappresenta l'ideale completamento della precedente *La magnifica fabbrica* che raccontava la storia della Scala a partire dalla sua evoluzione architettonica. Le due mostre, il sito e il volume che raccoglierà i dati salienti della ricerca costituiscono un omaggio alla Scala ma anche a Milano e alla sua Storia.

Alexander Pereira

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO
DEL TEATRO ALLA SCALA
CEO AND ARTISTIC DIRECTOR
OF TEATRO ALLA SCALA

the city, which has always reflected and recognized itself in its theatre. The exhibition, which continues its journey by telling the story of the splendour of the boxes in the first decades in which the owners were replaced by subscribers, is the ideal completion of the previous one: La magnifica fabbrica that narrated the history of la Scala from the angle of its architectural evolution. The two exhibitions, the website and the volume that will collect the salient data of the research are a tribute to la Scala but also to Milan and its history.

La mostra *Nei palchi della Scala. Storie milanesi* curata da Pier Luigi Pizzi è la prosecuzione di un ampio progetto di ricognizione della storia architettonica e sociale del nostro teatro intrapreso mentre iniziano i lavori di costruzione della nuova torre progettata dall'architetto Mario Botta. Nell'autunno 2018 si inaugurava negli spazi del Museo Teatrale e nello stesso Ridotto dei Palchi la mostra *La magnifica fabbrica* a cura di Fulvio Irace e Pierluigi Panza dedicata a 240 anni di storia architettonica del teatro, un racconto per parole e immagini delle numerose trasformazioni che hanno interessato l'edificio nel corso della sua storia, dalla struttura del Piermarini e poi di Sanquirico e Canonica alle integrazioni di Secchi nel dopoguerra e di Botta negli ultimi anni. Queste trasformazioni strutturali sono state accompagnate da trasformazioni sociali, culturali e politiche che riflettono l'evoluzione della città.

L'approfondita ricerca sulle proprietà dei palchi realizzata dal teatro in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Braidense e il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano mostra nel dettaglio questi passaggi, testimoniando la centralità del teatro nella vita di Milano. Una centralità che affonda le sue radici nella nascita stessa della Scala, teatro di palchettisti e non più teatro di corte, e che viene ribadita a ogni svolta nella vita cittadina, dall'abolizione del Palco Reale sotto Napoleone ai moti del Risorgimento fino alla decisione del sindaco Greppi dopo la guerra di dare assoluta priorità alla ricostruzione del teatro in una città sfigurata dai bombardamenti.

Nei palchi della Scala. Storie milanesi (In the boxes of la Scala. Milanese stories), curated by Pier Luigi Pizzi, is the continuation of an extensive historical project about the architectural and social history of our theater undertaken at the beginning of the construction work of the new building designed by architect Mario Botta. In the autumn of 2018, the Museo Teatrale and the Ridotto dei Palchi inaugurated the exhibition La magnifica fabbrica (The magnificent factory), curated by Fulvio Irace and Pierluigi Panza, and dedicated to 240 years of architectural history of the theatre. Visitors had the chance to experience a story in words and images about the many transformations that have affected the building throughout its history, from the first design by Piermarini and then by Sanquirico and Canonica to the integrations by Secchi after the war and by Botta in recent years. These structural transformations have been accompanied by social, cultural and political changes that reflect the evolution of the city.

The in-depth research on properties of the boxes carried out by the theatre in collaboration with the Biblioteca Nazionale Braidense and the Conservatorio Giuseppe Verdi of Milan shows these passages in detail, testifying to the centrality of the theatre in Milan's life. A centrality that has its roots in the very birth of la Scala, a theatre of box owners and no longer a court theatre, and that is reaffirmed at every turn in city life, from the abolition of the Royal Box under Napoleon to the Risorgimento uprisings and the decision of the mayor Greppi after the war to give absolute priority to the reconstruction of the theatre in a city disfigured by the air raids.

Nei palchi della Scala traduce i dati della ricerca in un percorso espositivo avvincente che si estende agli anni successivi alla l'abolizione dei palchi di proprietà. La figura del palchettista scompare infatti nel 1920 con la nascita dell'Ente Autonomo, primo esempio di teatro pubblico in Italia, fortemente voluto dal sindaco Caldara e dallo stesso Toscanini. La mostra racconta la Scala degli abbonati, eredi dei palchettisti, fino all'inizio degli anni Settanta: decenni luminosi in palcoscenico per eccellenza artistica e nei palchi per mondanità ed eleganza, ma anche densi di trasformazioni sociali.

Pier Luigi Pizzi e i suoi collaboratori riportano in scena i volti dei benefattori, i cognomi delle grandi famiglie che hanno fatto la storia del teatro e della città, l'eleganza dei proprietari e degli abbonati. Dietro i ritratti austeri e lo stile di abiti e gioielli si insinua però una riflessione su quello che la Scala è stata e deve continuare a essere per i milanesi, per l'Italia e il mondo intero. In un Paese e in un tempo che troppo spesso dimenticano la Storia, raccontare con orgoglio il cammino percorso è premessa necessaria per proseguirlo.

Maria Di Freda

DIRETTORE GENERALE DEL TEATRO ALLA SCALA
GENERAL MANAGER OF TEATRO ALLA SCALA

Nei palchi della Scala converts the research data into a fascinating exhibition itinerary that stretches well beyond the abolition of the ownership of the boxes. The boxholders cease to exist in 1920 when the theatre is transformed into an Autonomous Institution, first example of public theatre in Italy, and strongly wanted both by the mayor Emilio Caldara and by Arturo Toscanini. The exhibition narrates the history of the subscribers, successors to the boxholders, until the beginning of the 1970s: bright decades on stage for artistic excellence and in the boxes for wordliness and elegance, but also full of social transformations.

Pier Luigi Pizzi and his collaborators bring to the fore the faces of the benefactors, the surnames of the great families that have made the history of the theatre and of the city, the elegance of the box owners and of the subscribers. Behind the austere portraits and the style of clothes and jewels, however, a deeper thought on what la Scala has been and must continue to be for the Milanese, for Italy and for the world sinks gradually in. In a country and in a time that all too often forget history, the proud narration of the journey undertaken is a necessary premise to continue it.



Sommario / *Summary*

Presentazioni / *Presentations*

- 9 **Giuseppe Sala**
- 10 **Alexander Pereira**
- 12 **Maria Di Freda**
- 17 Nei palchi della Scala / *In the theatre boxes of la Scala*
Pier Luigi Pizzi
- 22 I palchi ‘privati’ del Teatro alla Scala (1778-1920)
The “private” boxes of the Teatro alla Scala (1778-1920)
Antonio Schilirò
- 38 Guido Visconti di Modrone: palchettista e mecenate
Boxholder and patron of the arts
- 40 Gli anni dell’illuminismo lombardo
The years of Lombard enlightenment
- 42 La Milano napoleonica / *Napoleonic Milan*
- 44 L’Austria governa per mezzo della Scala
Austria governs through la Scala
- 46 Le signore dei palchi / *The ladies of the boxes*
- 50 L’Ottocento alla svolta del secolo
The 1800s towards the turn of the century
- 52 Gli ultimi palchettisti / *The last of the boxholders*
- 64 Vita nei palchi: rappresentanza e rappresentazione
Life in the boxes: performance and display
- 72 Spiare le vite degli altri / *Spying on the lives of others*
- 78 Palco e Palchetti Reali / *Royal Boxes*
- 84 Un palcoscenico di proteste / *A stage for protests*
- 86 Mappa digitale dei proprietari dei palchi (1778-1920)
Digital map of the boxholders (1778-1920)
Pinuccia Carrer
- 96 *Più che l’Aida poté la moda* / *Fashion was more able than Aida*



Nella biblioteca di
Pier Luigi Pizzi a Venezia,
fotografia di Giovanni Hänninen

*In Pier Luigi Pizzi's library
in Venice, photograph by
Giovanni Hänninen*

Nei palchi della Scala

In the theatre boxes of la Scala

Siamo una squadra. Con me ci sono Donatella, Valentina, Mattia, Emilio, Matteo. Siamo al terzo progetto. Luogo d'azione il Museo della Scala, che, per ragioni diverse, ci è familiare. A volte il gruppo si allarga: Franco, Paolo, Marco, Heidi, Francesca, Giovanni. Hanno tutti un cognome e incarichi ufficiali, ma a me piace considerarli compagni di squadra, amici. Abituati da subito a parlarci con franchezza, a lavorare seriamente, ma con ironia. Quello che facciamo ci piace, perciò ci divertiamo molto.

Tutto è iniziato un anno fa con una mostra su Gioacchino Rossini, che ha raccolto molti consensi. Avevamo pagato il giusto debito a un genio, che da un secolo e mezzo ci regala sublimi godimenti.

Intanto si è presentata un'altra ricorrenza da celebrare degnamente. Dieci anni erano trascorsi da quando una grande diva del canto ci aveva lasciati. Un vero dolore per me, che l'ho ammirata e amata profondamente. Sto parlando di Leyla Gencer, a cui la Scala aveva deciso di rendere omaggio. Tutti pronti a dedicarle una mostra. L'idea era stata di Franca Cella, biografa e amica devota di Leyla. Proposi di raccontarne il mito, attraverso le immagini dei suoi tanti indimenticabili personaggi, le sue regine. Con Emilio preparammo una serie di spazi d'ombra da cui emergevano i tanti volti di una grandissima interprete, con straordinaria forza drammatica.

Ora ci aspetta una nuova scommessa. Ci siamo rimessi in gioco per raccontare i luoghi in cui sono passati più di duecento anni di storia del Teatro alla Scala.

We are a team. With me are Donatella, Valentina, Mattia, Emilio, Matteo. We are on our third project. The location is the Museo della Scala, which, for differing reasons, is well known to us. Sometimes, there are additions to our group: Franco, Paolo, Marco, Heidi, Francesca, Giovanni. They all have surnames and official positions, but I like to consider them teammates, friends. Right from the start, we have been used to speaking frankly to each other, working seriously together, but with some irony. We like what we do and so we enjoy ourselves a good deal.

It all started a year ago with an exhibition on Gioacchino Rossini, which was very successful. We had paid our debt to a genius who, for one and half centuries, has been providing us with sublime enjoyment.

In the meantime, we were presented with another anniversary to be dutifully celebrated. Ten years had gone by since a great diva of the opera had left us. A cause of real sorrow to me, who had deeply loved and admired her. I am referring to Leyla Gencer, to whom la Scala had decided to pay tribute. Everyone was ready to dedicate an exhibition to her.

The idea had been that of Franca Cella, biographer and devoted friend of Leyla's. I proposed recounting her legend through the pictures of the many unforgettable characters she had played: her queens. With Emilio, we prepared a series of shadowy spaces from which the many faces of a great performer emerged with extraordinarily dramatic force.

Now another challenge awaits us. We are back in the field to narrate the places through which more than two hundred years of the Teatro alla Scala's history have passed.

Stiamo parlando dei palchi, di questi ‘affacciamenti’ compiacenti che hanno favorito, tra voyeurismo e *gossip*, trame amorose e drammatiche rotture e che hanno visto nascere storici complotti politici; vetrine ambitissime per esibizionisti, ma anche salotti letterari di grande spessore culturale. Osservatori strategici, e contemporaneamente logge spalancate sul mondo. Perché alla Scala è passato e passa tutto il mondo.

Questa mostra concede largo spazio alle immagini. Curiosamente nessuno spettacolo è mostrato. Il grande contenitore è presentato da tanti punti di vista, nella totalità e nei suoi preziosi dettagli.

Particolare attenzione è dedicata al pubblico, quello anonimo e quello delle celebrità. Particolare affettuosa attenzione al pubblico femminile. Questo ci ha permesso di fare un discorso sulla moda, di seguirne l’evoluzione irresistibile. In una lunga impossibile sfilata abbiamo adunate alcune signore, che molti si divertiranno a riconoscere.

Il mondo dei palchi è stato e continua a essere il loro vero dominio. La loro voce si fa sentire. Sempre.

Ma adesso, come ci avverte una maschera, nell’ultima immagine della mostra, si faccia silenzio!

Lo spettacolo, quello vero, deve cominciare!

Pier Luigi Pizzi

CURATORE DELLA MOSTRA

CURATOR OF THE EXHIBITION

We are talking of the boxes, those pleasurable windows onto the auditorium that, between voyeurism and gossip, have aided and abetted amorous encounters and dramatic break-ups, have witnessed the birth of historic political conspiracies, and have been the much sought-after showcases for exhibitionists, as well as literary salons of great cultural worth. Strategic observatories and, at the same time, loggias with a view over the world. Because indeed the whole world has come and still comes to la Scala.

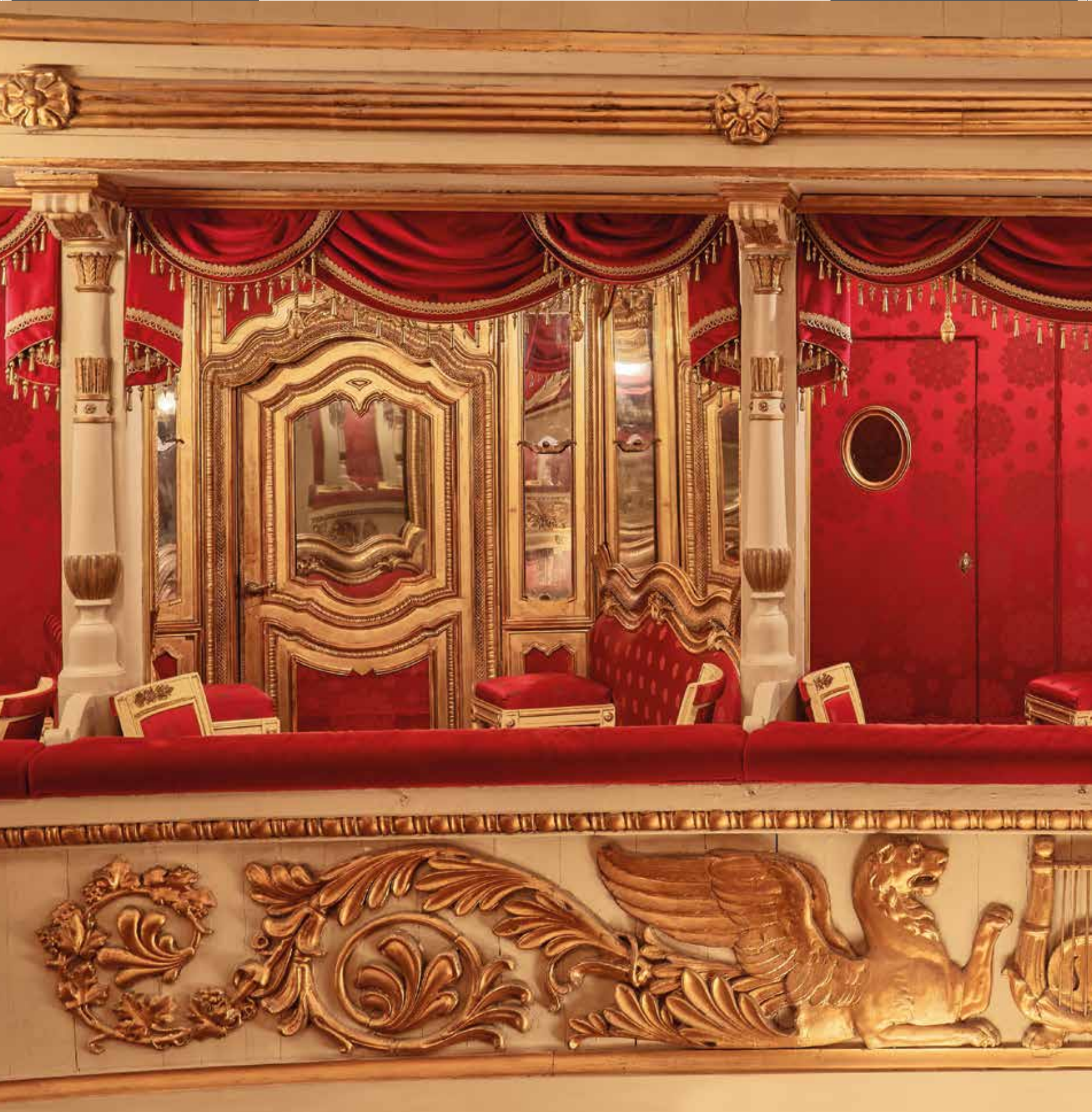
This exhibition leaves ample space for pictures. Interestingly, no performance is shown. The great theatre is presented from a number of viewpoints, completely and in precious detail.

Particular attention is dedicated to the public, both the unknown and the famous. Particularly affectionate attention has been paid to the female public. This has allowed us to open a window onto fashion, to follow its irresistible evolution. In a long, impossible parade, we have brought together some of the ladies that many people will enjoy trying to recognise. The world of the theatre boxes has been and continues to be their true domain. Their voices make themselves heard. Always.

But now, as an usher in the last picture in the exhibition bids us, pray silence!

The performance – the real one – is about to begin!







I palchi ‘privati’ del Teatro alla Scala (1778-1920)

The “private” boxes of the Teatro alla Scala (1778-1920)

Un’introduzione

La sera del 3 agosto 1778, alla presenza delle LL. AA. RR. l’arciduca Ferdinando d’Asburgo e l’arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d’Este, si ebbe il «soleenne aprimento» (Avviso dei Nobili Cavalieri Associati, 13 luglio 1778) del Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala, finanziato e voluto dai nobili milanesi con il sostegno della monarchia asburgica, dopo che un incendio il 25 febbraio 1776 aveva distrutto il vecchio Regio Teatro Ducale. Venne rappresentato il dramma per musica *Europa riconosciuta*, libretto di Mattia Verazi, poeta cesareo alla corte di Baviera, musica di Antonio Salieri, maestro di cappella e direttore del teatro italiano di Sua Maestà Imperiale Maria Teresa d’Austria. Il nuovo teatro fu costruito in meno di due anni su progetto del regio architetto Giuseppe Piermarini (1734-1808), allievo del celebre Luigi Vanvitelli di Napoli.

Dietro la facciata neoclassica Piermarini realizzò quello che ancor oggi è un perfetto esempio di ‘Teatro all’italiana’, un modello di architettura teatrale che ha dominato in Europa sino alla fine dell’Ottocento. Con Teatro all’italiana si intende un edificio con una sala (platea) a ferro di cavallo, una sequenza di palchi disposti per più ordini verticalmente sul vuoto della sala, una galleria o loggione con ingresso separato.

An introduction

On the evening of 3rd August 1778, in the presence of their Royal Highnesses, archduke Ferdinand of Hapsburg and archduchess Maria Ricciarda Beatrice d’Este, the “solemn opening” (Avviso dei Nobili Cavalieri Associati, 13th July 1778) took place of the Nuovo Regio Ducal Teatro alla Scala, which had been decided upon and funded by the nobles of Milan with the support of the Hapsburg monarchy, after a fire had destroyed the old Regio Teatro Ducale on 25th February 1776. The musical drama, Europa riconosciuta, was performed with libretto by Mattia Verazi, poet laureate at the Bavarian court, and music by Antonio Salieri, chapel master and director of the Italian theatre of her Imperial Majesty Maria Theresa of Austria. The new theatre had been built in less than two years to designs by the royal architect Giuseppe Piermarini (1734-1808), a pupil of the famous Luigi Vanvitelli of Naples.

Behind the neoclassical façade, Piermarini created what is still today a perfect example of the Teatro all’italiana, an architectural model of theatre that dominated in Europe up until the end of the 19th century. What is meant by the term Teatro all’italiana is a building with an auditorium in the shape of a horseshoe (the stalls), a series of boxes aligned in vertical tiers overlooking the auditorium, and a gallery or loggione with a separate entrance.

Avviso del 4 maggio 1778
per la vendita dei palchi presso
il Teatro alla Scala,
Museo Teatrale alla Scala, Milano

—
*Notice from 4th May 1778 on the
boxes sale at Teatro alla Scala,
Museo Teatrale alla Scala, Milan*

PALCHI DA VENDERSI NEL TEATRO GRANDE ALLA SCALA.



I Signori Cavalieri Delegati dal Corpo de' Signori Proprietarj Palchettisti vogliono vendere alla pubblica Asta dieci Palchi nel quarto Ordine sotto li Numeri qui abbasso indicati, colli loro corrispondenti Camerini; eperò chi aspira all'acquisto de' medesimi potrà fare la sua Obblazione nel termine di giorni otto prossimi futuri nelle mani del Signor Cancelliere Dottore Gaetano Garbagnati abitante in P. O. a fianco della Chiesa di S. Babila, presso di cui esistono li Capitoli, sotto quali s'intende passare alla suddetta Vendita.

Succeffivamente poi compaja le mattine delli giorni 14., 15., e 16. corrente mese di Maggio alle ore 14 nella Sala Capitolare del Ven. Luogo Pio delle Quattro Marie, ove si aprirà l'Asta, e si passerà alla deliberazione a favore di chi avrà fatto miglior partito, se così piacerà.
Milano 4 Maggio 1778.

Li Numeri dei Palchi sono:

Num. 7., 8., 9., 14., e 18. dalla parte sinistra entrando.
Num. 7., 8., 9., 13., e 18. dalla parte dritta.

I palchi ‘privati’ del Teatro alla Scala (1778-1920)

The “private” boxes of the Teatro alla Scala (1778-1920)

Il Teatro all’italiana però non è solo una tipologia architettonica, ma rappresenta anche un insieme di funzioni sociali e di valori simbolici il cui significato si concretizza nell’unità principale che è il palco.

Il Teatro alla Scala, il giorno della sua apertura, contava 194 palchi, compreso il Palco della Corona o Palco Reale, distribuiti in cinque ordini; di questi, 155 (dal I al IV ordine) erano di proprietà dei palchettisti. Gli altri spazi per il pubblico, il V ordine dei palchi, la platea (o Gran Sala) e il loggione, erano nella disponibilità dell’impresario che poteva affittarli per la singola serata o in abbonamento per tutti gli spettacoli e costituivano parte della ‘dote’ per l’allestimento della stagione. I palchi del I, II e III ordine furono acquistati, con diritto di prelazione, dai proprietari dei corrispondenti palchi nel vecchio Regio Teatro Ducale che li pagarono anticipatamente per finanziare la costruzione del nuovo teatro.

Il 31 dicembre 1776 fu definita la loro assegnazione e il prezzo: L. 2.400 per i palchi di I e II ordine e L. 1800 per quelli di III ordine.

Poiché la Scala aveva un ordine di palchi in più del vecchio Regio Teatro Ducale, l’assemblea del Corpo dei Palchettisti optò per la vendita all’asta che si svolse tra marzo e maggio del 1778. Il prezzo oscillò tra L. 4.050 e L. 7.600, con un ricavo complessivo di L. 232.800.

Caso esemplare dell’importanza attribuita al possesso di un palco fu l’acquisto nel 1778 del palco n° 18, III ordine, settore sinistro, non assegnato in quanto non era ‘di proprietà’ nel vecchio Regio Teatro Ducale. Messo all’asta, raggiunse la cifra record di L. 20.600 (oltre undici volte quella degli altri palchi del

The “Italian theatre”, however, is not only an architectural model: it also represents a series of social functions and symbolic values, the meaning of which are defined in the principal element that is the theatre box.

On its opening night, the Teatro alla Scala had 194 boxes, including the Royal Box, arranged in five tiers. Of these, 155 (from the first to the fourth tiers) belonged to the palchettisti, or boxholders. The other spaces open to the public – the fifth tier of boxes, the stalls (or Gran Sala) and the loggione – were at the disposal of the impresario who could rent them for a single evening or for the whole season of performances, and they constituted part of the endowment for the organisation of the season. The boxes on the first, second and third tiers were purchased, by preemptive right, by the corresponding owners of the boxes in the old Regio Teatro Ducale who thus effectively provided the funding for the construction of the new theatre.

On 31st December 1776, the allocation and prices of the boxes were defined: Lire 2,400 for the boxes in the first and second tiers and Lire 1,800 for those in the third.

Since la Scala had an extra tier compared to the old Regio Teatro Ducale, the assembly of the Association of Boxholders opted to sell the boxes by auction, with bids being accepted between March and May 1778. Offers ranged from Lire 4,050 to Lire 7,600, raising overall a total of Lire 232,800.

One exemplary case of the importance attributed to ownership of a box was the purchase, in 1778, of box no. 18, third tier, left, which had not been allotted since it had not been privately owned in the Regio Teatro Ducale. At the auction, it brought a record figure of Lire 20,600 – over eleven times the price of any other box in the third tier.

III ordine). L'acquirente fu Antonio Greppi (1722-1799) che si era appena insediato nel grande edificio in stile neoclassico confinante col Palazzo Reale. Il palazzo, progettato da Piermarini, divenne simbolo della ricchezza e del prestigio raggiunti. Imprenditore, banchiere e diplomatico, mecenate di intellettuali e artisti, Greppi ricoprì importanti e delicati incarichi a servizio dell'amministrazione asburgica per i quali venne elevato al rango comitale da Maria Teresa. Il palco alla Scala, insieme al palazzo e al titolo nobiliare, completò la sua integrazione nell'*élite* aristocratica cittadina.

Il 'pubblico elegante dei palchi' rispecchiava una società che fu protagonista della storia di Milano per quasi un secolo e mezzo (1778-1920). All'egemonia dell'antico patriziato lombardo, risalente addirittura al ducato visconteo o sforzesco, si affiancò un ceto alto-borghese, espressione della prima rivoluzione industriale (la prima fase dello sviluppo industriale in Lombardia, dal 1780 al 1850, era legata alla manifattura della seta e del cotone, con la nascita di numerose filande concentrate in provincia di Como, Varese, Lecco e Monza; le filande ebbero un grande sviluppo grazie all'introduzione del telaio meccanico brevettato nel 1785 dall'inglese Edmund Cartwright che consentiva di produrre una quantità di tessuto dieci volte maggiore di quella ottenibile con un telaio a mano): imprenditori nel settore tessile, ma anche banchieri, commercianti e affermati professionisti (notai, avvocati, ingegneri, medici). Accanto, il debutto di una 'nuova' nobiltà asburgica, napoleonica e infine sabauda.

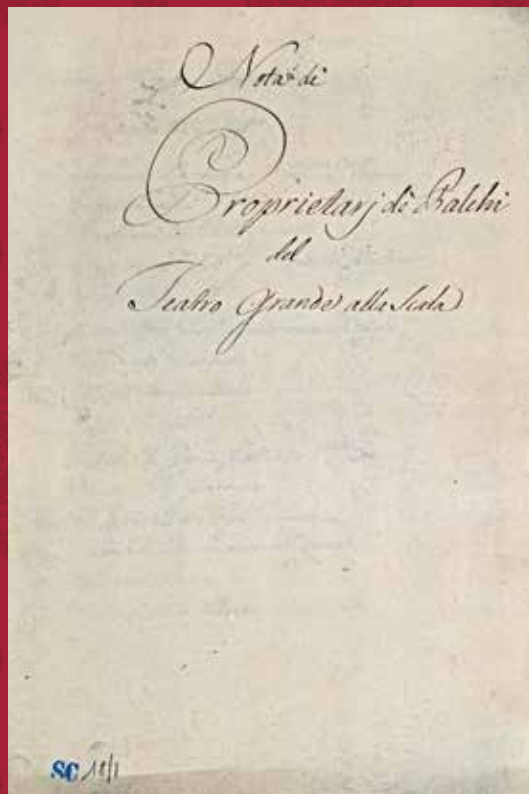
It was bought by Antonio Greppi (1722-1799) who had recently occupied the grand neoclassical building next to Palazzo Reale. The palazzo, designed by Piermarini, was a symbol of wealth and rank. Greppi was a businessman, banker and diplomat, and a patron of intellectuals and artists. He also performed important and delicate duties in the service of the Hapsburg administration for which Maria Theresa awarded him the title of count. The box at la Scala, along with the palazzo and the title, completed his integration into Milan's aristocratic élite.

The "elegant public in the boxes" mirrored a society that occupied the leading role in Milan's history for almost a hundred and fifty years (1778-1920). The ancient Lombard nobility, dating back to the duchy of the Viscontis or the Sforzas, was flanked by an upper middle class that had risen from the first industrial revolution (the first phase of industrial development in Lombardy, from 1780 to 1850, was linked to the manufacture of silk and cotton with the birth of numerous cotton mills concentrated in the provinces of Como, Varese, Lecco and Monza; the remarkable development of these factories was due to the introduction of the mechanical weaving frame, patented in 1785 by Edmund Cartwright, which enabled the production of a quantity of fabric that was ten times greater than the amount obtained from a handheld frame): entrepreneurs of the textile industry, bankers, merchants and affirmed professionals (notaries, lawyers, engineers, doctors). Then came the succession of the "new" Hapsburg, Napoleonic and Savoy nobilities.

In 1778, of the 155 boxes in the four tiers, 144 were privately owned: 123 by nobles mainly descended from old and illustrious aristocratic families of Lombardy;

Elenco manoscritto dei
proprietari dei palchi del
Teatro alla Scala nel 1778,
Museo Teatrale alla Scala,
Milano

Handwritten list of the owners
of the boxes in Teatro alla Scala,
1778, Museo Teatrale alla Scala,
Milan



Tercia S. Maria Nuova

Provincia. S. Luigi S. Maria Nuova

1. } S. Maria Nuova Cont.
2. } S. Maria Nuova Cont.
3. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
4. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
5. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
6. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
7. S. Maria Nuova Cont.
8. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
9. S. Maria Nuova Cont.
10. S. Maria Nuova Cont.
11. S. Maria Nuova Cont.
12. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
13. S. Maria Nuova Cont.
14. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
15. S. Maria Nuova Cont. S. Maria Nuova
16. S. Maria Nuova Cont.
17. S. Maria Nuova Cont.

Quarta S. Maria Nuova

Provincia. S. Maria Nuova nella via S. Maria Nuova

1. S. Maria Nuova Cont.
2. S. Maria Nuova Cont.
3. S. Maria Nuova Cont.
4. S. Maria Nuova Cont.
5. S. Maria Nuova Cont.
6. S. Maria Nuova Cont.
7. } S. Maria Nuova Cont.
8. } S. Maria Nuova Cont.
9. S. Maria Nuova Cont.
10. S. Maria Nuova Cont.
11. S. Maria Nuova Cont.
12. S. Maria Nuova Cont.
13. S. Maria Nuova Cont.
14. S. Maria Nuova Cont.
15. S. Maria Nuova Cont.
16. S. Maria Nuova Cont.
17. S. Maria Nuova Cont.
18. S. Maria Nuova Cont.

Quinta S. Maria Nuova

Provincia. S. Maria Nuova nella via S. Maria Nuova

1. S. Maria Nuova Cont.
2. S. Maria Nuova Cont.
3. } S. Maria Nuova Cont.
4. S. Maria Nuova Cont.
5. S. Maria Nuova Cont.
6. S. Maria Nuova Cont.
7. S. Maria Nuova Cont.
8. S. Maria Nuova Cont.
9. S. Maria Nuova Cont.
10. S. Maria Nuova Cont.
11. S. Maria Nuova Cont.
12. S. Maria Nuova Cont.
13. S. Maria Nuova Cont.
14. S. Maria Nuova Cont.
15. S. Maria Nuova Cont.
16. S. Maria Nuova Cont.
17. S. Maria Nuova Cont.
18. S. Maria Nuova Cont.

Quinta S. Maria Nuova

Provincia. S. Maria Nuova nella via S. Maria Nuova

1. S. Maria Nuova Cont.
2. S. Maria Nuova Cont.
3. S. Maria Nuova Cont.
4. S. Maria Nuova Cont.
5. S. Maria Nuova Cont.
6. } S. Maria Nuova Cont.
7. } S. Maria Nuova Cont.
8. S. Maria Nuova Cont.
9. S. Maria Nuova Cont.
10. S. Maria Nuova Cont.
11. S. Maria Nuova Cont.
12. S. Maria Nuova Cont.
13. S. Maria Nuova Cont.
14. S. Maria Nuova Cont.
15. S. Maria Nuova Cont.
16. S. Maria Nuova Cont.
17. S. Maria Nuova Cont.
18. S. Maria Nuova Cont.

I palchi ‘privati’ del Teatro alla Scala (1778-1920)

The “private” boxes of the Teatro alla Scala (1778-1920)

Nel 1778, nei 155 palchi dei quattro ordini vi erano 144 proprietari di palchi: 123 nobili, discendenti in gran parte da illustri e antiche famiglie patrizie lombarde; 4 enti e istituzioni (Pio Albergo Trivulzio, Ambasciata della Serenissima, Associazione dei Palchettisti, palchi del Governo/beni della Corona); 17 senza titolo nobiliare, dei quali solo uno negli esclusivi I e II ordine (il commerciante Francesco Pino, palco n° 10, I ordine, settore sinistro) e una esigua minoranza, appena quattro, nel III ordine (il banchiere Giulio Cesare Busti, n° 12, settore destro; il fermiere Pietro Marliani, n° 16, sinistro; il notaio Giovanni Battista Bianconi, n° 9, settore sinistro; il negoziante Daniele Rougier, proscenio).

Nel 1920, a segnare il mutamento nella composizione sociale della proprietà dei palchi, si contavano 176 palchettisti dei quali: 79 nobili, 7 di enti e istituzioni, 90 di ceti borghese, tra professionisti, imprenditori, politici, militari e un musicista, il tenore Edoardo Garbin, primo Fenton nel *Falstaff* di Giuseppe Verdi (le statistiche sulla composizione sociale dei palchettisti sono state rilevate dalla base dati il 25 agosto 2019).

Solo nove casati nobiliari hanno trasmesso la proprietà del palco di generazione in generazione per l'intero periodo della proprietà privata dei palchi (1778-1920): Borromeo, Busca Arconati Visconti, Greppi, Morbio, Resta, Gallarati Scotti, Sormani, Villani, Visconti di Modrone.

Nel periodo della Restaurazione (1815-1848) si assistette all'inarrestabile ascesa del Teatro alla Scala a *primo* palcoscenico italiano, primato fino a quel momento attribuito al San Carlo di Napoli. Questo processo venne favorito da un insieme di fattori:

4 by institutions (Pio Albergo Trivulzio, Embassy of the Most Serene – Venice –, Association of Boxholders, Government boxes/property of the Crown); 17 by non-nobles, only one of which in the exclusive first and second tiers (property of the merchant, Francesco Pino, box no. 10, first tier, left) and a small minority – only 4 – in the third tier (the banker, Giulio Cesare Busti, box no. 12, right; the toll collector, Pietro Marliani, box no. 16, right; the notary, Giovanni Battista Bianconi, box no. 9, left; the retailer, Daniele Rougier, proscenium).

In 1920, as a sign of the change in the social composition of box ownership, we found 176 boxholders: 79 nobles, 7 institutions and 90 members of the middle classes – professionals, entrepreneurs, politicians, members of the military and one musician, the tenor Edoardo Garbin, the first Fenton in Giuseppe Verdi's Falstaff (the figures regarding the social make-up of the boxholders were taken from the database on 25th August 2019).

In the entire period of private ownership from 1778 to 1920, only nine noble families passed the right on from generation to generation and they were the houses of Borromeo, Busca Arconati Visconti, Greppi, Morbio, Resta, Gallarati Scotti, Sormani, Villani and Visconti di Modrone.

The period of the Restoration (1815-1848) witnessed the unstoppable rise of the Teatro alla Scala to the rank of the first theatre in Italy, a position that, up until then, had been held by the San Carlo of Naples. This process was favoured by a number of factors: the birth and development of the operatic repertoire; the presence in Milan of the principal publishers of music (Ricordi, Lucca and, later, Sonzogno) that owned the scores by the

la nascita e lo sviluppo del repertorio operistico; la presenza a Milano dei principali editori musicali (Ricordi, Lucca e, più tardi, Sonzogno) proprietari delle partiture dei maestri dell'opera italiana; l'affermazione alla Scala dei maggiori compositori del melodramma post-rossiniano (Mercadante, Donizetti, Bellini), il debutto nello stesso teatro di Giuseppe Verdi. Milano in pochi anni diventò la capitale europea dell'industria operistica, pullula di artisti legati al teatro (cantanti, strumentisti, coristi, ballerini, scenografi, costumisti), di impresari e infine di agenti che diffondevano il melodramma italiano in Europa e sul continente americano.

Negli stessi anni fiorì il 'mito letterario' della Scala di cui Stendhal è il più illustre interprete. Il diciassettenne sottotenente dei dragoni Henri Beyle (detto Stendhal) giunse a Milano nel giugno 1800 al seguito di Napoleone primo console. Lo scrittore varcò la soglia del Teatro alla Scala e ne rimase folgorato: l'ampiezza della sala, la magnificenza degli addobbi, lo scintillio delle stoffe, gli arredi dei palchi con le candele accese, le tendine di taffetà celeste e giallo furono annotati con entusiasmo. «Le théâtre de la Scala est le salon de la ville. Il n'y a de société que là; pas une maison ouverte. *Nous nous verrons à la Scala, se dit-on pour tous les genres d'affaires. [...] J'appelle la Scala le premier théâtre du monde, parce que c'est celui qui fait avoir le plus de plaisir par la musique*» (Roma, Napoli e Firenze, 25 e 26 settembre 1816).

Nel 1837-1838 Franz Liszt e la contessa Marie d'Agoult soggiornarono a Bellagio sul lago di Como. In una corrispondenza inviata alla «Revue musicale

maestros of Italian opera; the affirmation at la Scala of the greatest composers for opera after Rossini (Mercadante, Donizetti, Bellini) and the début in the theatre of Giuseppe Verdi. In just a few years, Milan became the European capital of the opera industry, attracting artists associated with the theatre (singers, musicians, choristers, dancers, set and costume designers), impresarios and agents who spread Italian opera throughout Europe and over to the Americas.

Over the years, la Scala began to emerge as a "literary legend" which found its most illustrious exponent in Stendhal. The seventeen-year-old lieutenant of the dragoons, Henri Beyle (known as Stendhal), arrived in Milan in June 1800 with the army of First Consul, Napoleon. The writer crossed the threshold of la Scala and was struck by the size of the auditorium, the magnificence of the decoration, the sheen of the fabrics, the furnishings of the boxes with their lighted candles, the curtains in blue and yellow taffeta, all enthusiastically noted down. «Le théâtre de la Scala est le salon de la ville. Il n'y a de société que là; pas une maison ouverte. Nous nous verrons à la Scala, se dit-on pour tous les genres d'affaires. ... J'appelle la Scala le premier théâtre du monde, parce que c'est celui qui fait avoir le plus de plaisir par la musique» (Rome, Naples and Florence, 25th and 26th September 1816).

Between 1837 and 1838, Franz Liszt and countess Marie d'Agoult stayed in Bellagio on Lake Como. In a piece sent to the Revue musicale de Paris, which published it in May 1838, the composer provides us with a lively picture of social life surrounding la Scala, where he was to give three concerts, which confirms and adds to Stendhal's words.

de Paris», che la pubblicò nel maggio 1838, il compositore ci offre un quadro vivace della vita mondana intorno alla Scala, dove tenne tre concerti, che conferma e integra quello di Stendhal.

«A Milano per essere riconosciuti come stranieri è sufficiente la domanda: "Andate questa sera alla Scala?" Domanda superflua, oziosa e inutile, domanda che i milanesi non si rivolgono. Per essi non vi sono dubbi: tanto varrebbe chiedere se si vive ancora. All'infuori della Scala non vi è salvezza. E questo è l'unico luogo di riunione, il vero centro di gravità della società milanese. Quando la Scala chiude, la società si scioglie. [...] Ogni donna presiede, sola, nel suo palco e riceve durante tutta la rappresentazione una serie di visite. Si comprende che, essendo il numero e la qualità delle visite proporzionate al grado di *fashion* di un palco, diventi per ogni signora una questione di amor proprio l'aver il proprio palco sempre ben frequentato. Le tacite rivalità che nascono in tal modo hanno un aspetto piuttosto piccante per l'osservatore».

Qualche anno dopo (1840) Jules Laconte, corrispondente di «France Musicale», ci regala una descrizione della Scala e dei suoi palchi ancora negli stessi termini di Stendhal: «La Scala è il più gran teatro d'Italia. [...] Questo teatro può con ragione considerarsi come il più bel Tempio dedicato all'arte lirica. Alla Scala lo spettacolo è tanto sul palcoscenico quanto in tutto il resto del teatro, e la serata si passa quasi interamente senza intervalli fra gli atti, perché quando il telone è calato, gli occhi si portano curiosi sul pubblico elegante dei palchi. [...] Alla Scala si centralizza la vita sociale, e cinque volte e, in carnevale, sei la settimana, le belle

"In Milan, to be recognised as a foreigner, it is enough to ask: 'Are you going to La Scala this evening?' A superfluous, idle and useless question, one that the people of Milan do not ask each other. There is no doubt in their minds: it would be like asking whether one were still alive. Beyond La Scala there is no salvation. And this is the only meeting place, the true centre of gravity for Milan society. When La Scala closes, society dissolves. ... Every woman, alone, presides over and receives in her box a string of visitors during the course of the performance. One realises that, since the number and quality of visitors is proportionate to a box's degree of fashion, for each lady, it becomes a question of personal pride to have her box always well attended. The tacit rivalry that arises appears somewhat piquant to the observer".

Some years later (1840), Jules Laconte, the correspondent for France Musicale, offers us a description of la Scala and its boxes, again similar in terms to Stendhal's:

"La Scala is the greatest theatre in Italy. ... This theatre can with reason be considered the most beautiful temple dedicated to the art of opera. At La Scala, the spectacle is to be seen just as much around the theatre as it is on the stage, and the evening is spent almost completely without intervals between the acts, because when the curtain is lowered, all eyes turn, curious, to the elegant public in the boxes. ... Social life centres on La Scala and five times a week, six at Carnival, the beautiful noblewomen of Milan go there to offer themselves to the opera glasses of their admirers and to receive visitors. ... La Scala has five tiers of boxes. The first is, of course, the one most exposed to the curiosity of the stalls. In order to dare show herself, it is necessary for a lady to be sure of her beauty, or to have forgone

nobili milanesi vi vanno a offrirsi ai cannocchiali dei loro ammiratori ed a ricevervi le visite dei loro conoscenti. [...] La Scala ha cinque ordini di palchi. Il primo ordine è quello naturalmente più esposto alla curiosità della platea. Bisogna che una donna sia sicura della sua bellezza, ovvero che ella abbia abdicato a qualunque specie di pretensione per osare esporvisi. Ella è guardata continuamente e da vicino da cannocchiali, e può udire facilmente le osservazioni che la sua persona o la sua toeletta ispira».

Il palco alla Scala era considerato uno *status symbol*, luogo esclusivo di rappresentanza delle classi superiori, riconoscimento tangibile di appartenenza all'*élite* cittadina, dove i palchettisti si recavano quasi ogni sera, non solo per godere dello spettacolo, ma per continuare quella vita sociale, mondana e culturale, dove, tra una cabaletta della primadonna e una romanza del tenore, si riprendeva la conversazione iniziata nel salone del palazzo patrizio.

In teatro si riproduceva, nella gerarchia dei posti, la gerarchia delle classi sociali. In ordine discendente: palchi, platea, loggione. Il prestigio sociale e il valore economico di un palco, a sua volta, diminuivano in base all'ordine (dal I e II al IV) e alla sua distanza dal Palco della Corona, situato al centro del II ordine. Quasi tutte le famiglie dell'antico patriziato lombardo avevano un palco, o talvolta più di uno, nelle prestigiose prime due file.

Il palco era al tempo stesso un *bene culturale* e una *forma d'investimento*, parte del patrimonio familiare che poteva essere venduto, affittato, donato, trasmesso per eredità, come una qualsiasi unità immobiliare.

any kind of pretension. She is continually and closely watched through opera glasses, and she can easily hear the observations that her person or her toilette arouse”.

A box at la Scala was considered a status symbol, an exclusive showcase for the upper classes, a tangible sign of belonging to the city's élite. The boxholders went there almost every evening, not only to enjoy the performance, but to continue their social and cultural lives, where, between a cabaletta of the primadonna and a romanza of the tenor, the conversations begun in the salons of the aristocratic palazzi would continue.

Inside the theatre, the hierarchy of the social classes was reproduced in the hierarchy of the seating, which was, in descending order, the boxes, the stalls and the loggione. On the other hand, the social prestige and the monetary value of a box dropped depending on the tier (from the first and second to the fourth), and on the distance from the Royal Box, situated at the centre of the second tier. Almost all the families of Lombardy's ancient aristocracy had a box, or sometimes even more than one in the first two tiers.

The box was at the same time cultural property and a form of investment, part of the family's heritage that could be sold, rented, donated or inherited just like any other piece of property.

Renting boxes was a reality from the very earliest years of the theatre's life. It guaranteed a safe income, generally higher than any other urban property. Among the illustrious figures who rented a box for the opening season, there were count Pietro Verri and Cesare Beccaria, who occupied box no. 16, first tier, right, belonging to Alberico and Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

L'affitto dei palchi è una realtà presente sin dai primi anni della vita del teatro; esso garantiva una rendita sicura, generalmente superiore a quella di qualsiasi altro edificio urbano. Tra gli affittuari illustri della stagione inaugurale vi erano il conte Pietro Verri e Cesare Beccaria, i quali occupavano il palco n° 16, I ordine, settore destro, di proprietà di Alberico e Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

L'affitto dei palchi rimase, tuttavia, fino alla metà dell'Ottocento un fenomeno piuttosto limitato, poiché prevalse la concezione settecentesca del palco come ‘salotto di famiglia’, complemento della casa.

Dopo il 1850 la funzione e il ruolo del teatro d'opera e quindi dei palchi mutò nettamente: per i ceti emergenti della borghesia imprenditoriale e delle professioni, la Scala era innanzi tutto il luogo dove assistere a uno spettacolo operistico o a un balletto; e quindi non occorre avere più di un palco, né frequentarlo quattro o cinque giorni la settimana; ne bastava uno e non necessariamente di proprietà.

Ecco quindi il moltiplicarsi degli affitti, gestiti attraverso scritture private o contratti notarili, fino al punto che all'inizio del Novecento solo due quinti dei palchi erano occupati stabilmente dai loro proprietari. Nonostante la presenza dagli anni Ottanta di una Amministrazione Palchi presso la direzione del teatro, l'affitto degli stessi dava luogo spesso a un «mercato indecente che avviene nelle adiacenze del Teatro», cioè al bagarinaggio. I consiglieri delegati del Corpo dei Palchettisti, d'accordo con la Direzione del teatro, per contrastare questo fenomeno, istituirono nel 1915 una speciale agenzia denominata Ufficio Palchi, la

Even so, up until the mid-19th century, the rental of boxes was a rather limited phenomenon, since the 18th-century idea of the box as an extension of the home, a “family salon”, continued to prevail.

After 1850, the function and the role of the opera theatre, and consequently of the boxes, changed radically. For the members of the rising entrepreneurial and professional classes, la Scala was above all where they went to see the opera or the ballet; therefore, it was not necessary to have more than one box, nor did they need to use it four or five times a week. One was enough and it did not necessarily have to be theirs.

From this moment, renting multiplied and was managed either through private agreements or notarial contracts. At the beginning of the 20th century, it was so common that only two fifths of the boxes were regularly occupied by their owners. Despite the presence of a Box Administration office, opened by the management of the theatre in the 1830s, renting boxes often gave way to an “indecent market that took place close to the theatre”, known as bagarinaggio (ticket touting). In 1915, in order to curb this phenomenon, the delegates of the Association of Boxholders, in agreement with the management of the theatre, instituted a special agency known as the Ufficio Palchi. This was the only body authorised to act as intermediary for the rents, with the aim of exercising control over the prices of boxes and eliminating any competition that might “harm the decorum of the Theatre and the general interest of the boxholders” (from a memorandum of the Delegation of the Association of Boxholders of 15th November 1915).

Caso mai un individuo
senza quanti si decide
venire stasera verso le 9.
Giuseppe Verdi
al Teatro vi sarebbe un
posto nel vostro Palco?
Rispondete a voce Sì o No.
E nel caso ditemi il numero
del Palco

Se siete ancora in teatro
fate guardare nel palco
ove era mia moglie
GIUSEPPE VERDI
che ha perduto una
spilla di Jais.
Se no; domattina,
Holl = 10 = 1a fila sinistra

Biglietto da visita di
Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi,
Archivio Storico Ricordi, Milano
*Caso mai un individuo senza quanti
si decidesse venire stasera verso
le 9. al Teatro vi sarebbe un posto
nel vostro Palco?
Rispondete a voce Sì o No.
E nel caso ditemi il numero del Palco*
—
*Giuseppe Verdi's calling card
to Giulio Ricordi, Archivio Storico
Ricordi, Milan*
If an unadorned individual were
to decide to come to the Theatre
tonight around 9. would he find
a seat in your Box?
Answer in person Yes or No.
And in case please let me know
which number

Biglietto da visita di
Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi,
in cui è visibile sul margine
destro un appunto autografo
a matita di Giulio Ricordi,
Archivio Storico Ricordi, Milano
*Se siete ancora in teatro fate guardare
nel palco ove era mia moglie che
ha perduto una spilla di Jais.
Se no; domattina.*
[N° 10 = 1a fila sinistra]
—
*Giuseppe Verdi's calling card
to Giulio Ricordi; on the right side
there is a note handwritten in pencil
by Giulio Ricordi, Archivio
Storico Ricordi, Milan*
If you are still in the theatre
please have somebody look in the box
where my wife was as she has lost
a jet brooch.
Otherwise, in the morning.
[No. 10 = 1st row left]

28-3-6
158
16-3-6
Puccini
Torre del Lago
Pappà ha riservato posto per te
nel tuo palco saremmo lieti vederti
Dannunzio riparte domenica mattina
arrivederci
Tito

217

Telegramma di Tito II Ricordi a
Giacomo Puccini, Milano, 28 marzo 1906,
Archivio Storico Ricordi, Milano
*Puccini
Torre del Lago
Pappà ha riservato posto per te
nel suo palco saremmo lieti vederti
Dannunzio riparte domenica mattina
arrivederci
Tito*
—
*Telegram from Tito II Ricordi
to Giacomo Puccini, Milan,
28th March 1906, Archivio Storico
Ricordi, Milan*
Puccini
Torre del Lago
Dad reserved a seat for you
in his box we would be glad to see you
Dannunzio leaves on Sunday morning
goodbye
Tito

I palchi ‘privati’ del Teatro alla Scala (1778-1920)

The “private” boxes of the Teatro alla Scala (1778-1920)

sola autorizzata a fare da intermediaria per gli affitti, in modo da esercitare un controllo sui prezzi dei palchi, eliminando una concorrenza, «lesiva del decoro del Teatro e dell’interesse generale dei palchettisti» (Circolare della Delegazione del Corpo dei Palchettisti, 15 novembre 1915).

All’indomani dell’Unità d’Italia il nuovo Stato si trovò a ereditare i teatri demaniali degli ex-regni della penisola. Il Governo nazionale cedette a titolo gratuito la proprietà dei teatri ai rispettivi municipi, con il conseguente onere del finanziamento degli spettacoli.

Cominciò allora un lungo braccio di ferro, durato oltre trent’anni, tra il Comune di Milano e la Società dei Palchettisti sull’obbligo del Comune di finanziare con denaro pubblico gli spettacoli del Teatro alla Scala i cui utenti principali, i palchettisti, appartenevano alle classi più abbienti della società. Alla fine si giunse a un punto di rottura quando, il primo luglio 1897, il Consiglio Comunale deliberò la soppressione del finanziamento pubblico previsto per quell’anno di L. 240.000, provocando la chiusura del teatro e la cancellazione della stagione.

La reazione dell’*élite* milanese non si fece attendere. Già nel marzo 1898 si costituì la Società Anonima per l’esercizio del Teatro alla Scala, con presidente il duca Guido Visconti di Modrone, che promosse una sottoscrizione per finanziare gli spettacoli del teatro raccogliendo un capitale di L. 316.500. La società esercente ottenne dal Comune un appalto triennale dal 1898 al 1901, rinnovato sino al 1907 e poi ancora sino al 1917. Nel 1902, alla morte del padre, Uberto gli succedette alla presidenza della società esercente.

Following the Italian Unification, the new nation found itself heir to the state-owned theatres of the former kingdoms of the peninsula. The national Government ceded gratuitously ownership of the theatres to the respective local administrations, with the consequent responsibility of financing performances.

This was the start of a thirty-year struggle between the City of Milan and the Association of Boxholders over the administration’s obligation to provide public funding for the performances at the Teatro alla Scala, whose principal clients, the boxholders, were among the better-off members of society. Breaking point was reached when, on 1st July 1897, the City council approved the suppression of public funding for that year, amounting to a cut of Lire 240,000, causing the theatre to close and the season to be cancelled.

The reaction of Milan’s élite was not long in coming. Already in March 1898, the Società Anonima per l’esercizio del Teatro alla Scala was formed, under the chairmanship of duke Guido Visconti di Modrone who promoted a campaign to fund performances at the theatre and raised Lire 316,500. The Società obtained a contract from the City for the period from 1898 to 1901, which was renewed until 1907 and again until 1917. In 1902, on the death of his father, Uberto succeeded him as chairman of the Società.

The Società decided to liquidate once and for all the role of impresario, whom Guido Visconti judged to be a “cynical slave trader”, and to hire an administrative director, an expert with tried and tested relations with the theatrical and artistic worlds, someone who would be responsible for the production of the performances; and by his side, an artistic director who would attend to the choice

La società esercente decise di liquidare definitivamente la figura dell'impresario che Guido Visconti giudicava un «cinico mercante di schiavi» e di assumere un direttore generale amministrativo, esperto e ben inserito nel mondo delle relazioni teatrali e artistiche che fosse responsabile della produzione degli spettacoli, affiancato da un direttore artistico per la scelta dei cantanti, dei professori d'orchestra e dei coristi. Su proposta di Arrigo Boito (vicepresidente), la società esercente nominò, rispettivamente, l'ingegnere Giulio Gatti-Casazza, già direttore del Teatro di Ferrara, e il giovane direttore d'orchestra Arturo Toscanini. Dopo una chiusura di sedici mesi, la Scala riaprì il 26 dicembre 1898 con *I Maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner. Sul podio Arturo Toscanini.

A partire dagli anni Ottanta, il Teatro alla Scala non fu più soltanto il tempio della lirica e del balletto, ma divenne anche il punto di riferimento per tutta una serie di eventi non necessariamente di carattere musicale, promossi da diversi soggetti o istituzioni, per lo più di beneficenza, ai quali i palchettisti erano invitati a partecipare o, comunque, a mettere a disposizione 'gratuita' il proprio palco. Si andava dal Gran Concerto vocale e strumentale per i superstiti dell'isola d'Ischia (1883), alla Fiera di beneficenza per la somministrazione gratuita di una minestra agli operai disoccupati (1891); dalla celebrazione del primo decennio del Touring Club (1904), alla Conferenza per i Cinquant'anni del Regno d'Italia (1911), alla manifestazione pro Fiume e Dalmazia Italiana (1919) promossa dal Fascio delle Associazioni Patriottiche Milanesi.

of singers, musicians and choristers. The vice-president, Arrigo Boito, proposed that the Società should nominate Giulio Gatti-Casazza, former director of the Teatro di Ferrara, and the young conductor, Arturo Toscanini. La Scala was closed for sixteen months and re-opened on 26th December 1898 with Richard Wagner's Mastersingers of Nuremberg. On the podium, Arturo Toscanini. From the 1880s, the Teatro alla Scala was no longer only the temple of opera and ballet, but it also became the reference point for a whole series of events, not necessarily of a musical nature, promoted by various figures and institutions, mostly charitable organisations. The boxholders were invited to participate or, at least, to make their boxes available free of charge. Such events ranged from the Gran Concerto vocale e strumentale per i superstiti dell'isola d'Ischia (a concert held in 1883 in aid of the survivors of an earthquake at Ischia), to the Fiera della beneficenza for the provision of free soup for unemployed factory workers (1891); from the celebration of the tenth anniversary of the Touring Club (1904), to the Conferenza per i Cinquant'anni del Regno d'Italia (commemorating the 50th anniversary of Italian unity in 1911), to the pro Fiume e Dalmazia Italiana event of 1919 promoted by the Fascio delle Associazioni Patriottiche Milanesi, in aid of those areas incorporated into Yugoslavia after the First World War.

During the years that la Scala was managed by the Società, the overheads, for various reasons, continued to rise, despite increases in takings and the contained average costs of performances. The result was that the theatre's economic and financial balance sheets presented

Negli anni di gestione della Scala da parte della società esercente, nonostante l’incremento delle entrate e il contenimento del costo medio delle rappresentazioni, i costi fissi per varie ragioni continuarono a essere in crescita, sicché il bilancio economico-finanziario del teatro risultò essere in passivo, una passività in un certo senso inevitabile se si voleva mantenere alto il livello artistico che distinguesse la Scala rispetto a ogni altro teatro.

Nel settembre 1917, dopo un’ultima stagione artisticamente positiva, ma economicamente fallimentare, la Società Anonima presieduta dal duca Uberto Visconti di Modrone chiese la rescissione del contratto in scadenza l’anno successivo (1918). Restava il problema del personale del teatro che sarebbe rimasto inattivo e senza salario con la cessazione degli spettacoli. I dipendenti si riunirono in una Società Italiana fra gli Artisti Lirici che ottenne dal Comune l’appalto degli spettacoli della Scala per un anno, sino al dicembre 1918.

All’inizio del 1919 il teatro sospese le rappresentazioni. Ritornò in primo piano la trattativa tra la Società dei Palchettisti e l’amministrazione comunale per la cessione della proprietà dei palchi al Comune. Finalmente, il 25 febbraio 1920 il Consiglio Comunale ratificò il testo della Convenzione tra il Comune di Milano e la Delegazione dei Palchettisti che definiva la modalità e i tempi per la cessione dei palchi; il 9 luglio dello stesso anno, nacque ufficialmente l’Ente Autonomo Teatro alla Scala e nella stessa data venne nominata la Commissione esecutiva, costituita da rappresentanti del Comune e della Società dei

losses, losses that, in some ways, were inevitable as the aim was to maintain la Scala’s distinguishing high levels of artistry.

In September 1917, after a final season that proved to be artistically positive, but economically disastrous, the Società under the chairmanship of duke Uberto Visconti di Modrone, requested that the contract, which was due to expire in 1918, be revoked. The problem remained of the theatre staff who would have no work and no salaries once performances ceased. Employees formed a Società Italiana fra gli Artisti Lirici and obtained a contract with the City for the organisation of performances at la Scala until December 1918.

At the beginning of 1919, the theatre suspended performances. Negotiations between the Association of Boxholders and the city’s administration for the transfer of property rights to the City began again. Finally, on 25th February 1920, the City council ratified the text of the Agreement between the City of Milan and the Delegation of Boxholders defining how and when the boxes would be transferred. On 9th July of the same year, the Ente Autonomo Teatro alla Scala, an autonomous institution, was constituted and on the same day the Executive Board was nominated, comprising representatives of the local administration and members of the Association of Boxholders, charged with drawing up the statute and administering the autonomous institution.

Finally, with a memorandum of 30th November 1921, the delegated councillors informed the boxholders that the Group of Experts had concluded its task and had given each privately owned box a price. Overall, the boxes

Palchettisti incaricata di redigere lo statuto e di amministrare l'ente autonomo.

Infine, con circolare del 30 novembre 1921, i consiglieri delegati comunicarono ai signori palchettisti che il Collegio Peritale aveva concluso i propri lavori, assegnando a ogni palco di proprietà privata il suo prezzo, sicché i palchi nel loro insieme furono valutati sette milioni e quindicimila lire (L. 7.015.000), esclusi il Palco Reale e i due palchi demaniali, ex-arciducali (alla circolare fu allegata una tabella con i prezzi attribuiti ai singoli palchi).

Con questo ultimo atto si concluse la storia dei palchi 'privati' del Teatro alla Scala.

Antonio Schilirò

were, then, valued at Lire 7,015,000, excluding the Royal Box and the two state-owned – ex-archducal – boxes (the memorandum had an appendix with a table of the prices attributed to each single box).

And with this final act, the story of the privately-owned boxes of the Teatro alla Scala came to an end.

Guido Visconti di Modrone: palchettista e mecenate *Boxholder and patron of the arts*

«Chiuso per la morte del sentimento dell'arte, del decoro cittadino, del buon senso», si legge sulle porte della Scala la sera del 26 dicembre 1897, santo Stefano, giorno tradizionale di apertura della stagione fino al 1951. È il risultato di una pesante campagna portata avanti contro la Scala, cui si rimprovera di ospitare spettacoli, per giunta pagati con i soldi del Comune, per quello che veniva considerato uno svago dei ceti superiori. Sono anni di profonda crisi in tutto il Paese, tanto che nel maggio successivo i moti di Milano si chiuderanno con l'ordine del generale Fiorenzo Bava Beccaris di sparare sulla folla. Ma il Comune ha già interrotto le sue sovvenzioni e, per la prima volta nella sua storia, la Scala è costretta a chiudere. Riaprirà alla fine del 1898 grazie a un mecenate appartenente a una delle più celebri famiglie patrizie lombarde: il duca Guido Visconti di Modrone che, insieme a un gruppo di facoltosi cittadini, si fa promotore della costituzione della Società Anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala, della quale diventa presidente. Lo affianca come vicepresidente Arrigo Boito, su suggerimento del quale Giulio Gatti-Casazza viene nominato direttore generale amministrativo, di fatto il primo moderno sovrintendente della Scala, e Arturo Toscanini direttore artistico.

Guido Visconti di Modrone
palchettista, n° 4, I ordine,
settore sinistro – in un ritratto
di Alessandro Vanotti, 1902,
Fondazione Teatro alla Scala,
Milano

*boxholder, no. 4, first tier,
left – in a portrait by Alessandro
Vanotti, 1902, Fondazione
Teatro alla Scala, Milan*

“Closed due to the death of the sentiment of art, decorum of the city, common sense”. This was the notice posted on the doors of la Scala on the evening of 26th December 1897, the feast of st Stephen and, until 1951, the traditional début of the opera season. This was the result of a substantial campaign waged against la Scala: the theatre was accused of providing performances, financed from the city’s coffers, for the “enjoyment of the rich” alone. The whole country had been experiencing years of profound crisis, and in May of the following year, riots in Milan ended when general Fiorenzo Bava Beccaris ordered troops to open fire on the crowds. However, the city administration had already stopped subsidising the theatre and, for the first time in its history, la Scala was forced to close. It reopened at the end of 1898 thanks to a patron of the arts, a member of one of Lombardy’s most illustrious noble families: duke Guido Visconti di Modrone who, together with a group of the city’s most affluent citizens, promoted the founding of a public company for the running of the Teatro alla Scala (Società Anonima per l’esercizio del Teatro alla Scala), of which he became chairman. His vice-president was Arrigo Boito, who in turn proposed Giulio Gatti-Casazza as administrative director general, the first modern superintendent of la Scala, and Arturo Toscanini as artistic director.



ALLA MEMORIA DEL PONTIFICE PIETRO VINCENZO LOMBARDO
SACERDOTE DELLA CHIESA CATTOLICA ROMANA
VICARIO GENERALE DELLA DIOCESI DI TORINO
DICE 1810

Gli anni dell'illuminismo lombardo

The years of Lombard enlightenment

Il giorno dell'inaugurazione della Scala, il 3 agosto 1778, viene sottoscritto un atto davanti al notaio Carlo Negri in cui si ripartiscono proprietà, diritti e obblighi fra la Regia Camera e il Corpo dei Palchettisti della Scala, già proprietari di un palco nel Regio Teatro Ducale, andato a fuoco due anni prima. Tra i frequentatori della Scala delle origini ci sono anche alcuni filosofi e intellettuali dediti alla diffusione delle nuove idee illuministiche, come Pietro Verri e Cesare Beccaria, tra i fondatori dell'importante rivista letteraria «Il Caffè». Il soggetto per il sipario viene suggerito dal poeta Giuseppe Parini, il famoso autore de *Il Giorno*.

On 3rd August 1778, the day of the official opening of la Scala, a notary, Carlo Negri, oversaw the signing of the deeds dividing the property, rights and obligations between the Royal Chamber and la Scala's Association of Boxholders, who had already been owners of boxes in the Regio Teatro Ducale, which had been destroyed by fire two years earlier. Among the early patrons of la Scala, there were philosophers and intellectuals dedicated to the spread of the new ideas of the Enlightenment such as Pietro Verri and Cesare Beccaria, founders of the noteworthy literary review Il Caffè. The subject matter for the curtain was suggested by Giuseppe Parini, the famous author of Il Giorno.

1. Giulio Fedeli
palchettista, n° 3, II ordine,
settore sinistro – in un ritratto
di Anton Francesco Biondi,
1789 circa, Raccolte d'arte
dell'Ospedale Maggiore, Milano
–
*boxholder, no. 3, second tier,
left – in a portrait by
Anton Francesco Biondi,
circa 1789, Art collection of the
Ospedale Maggiore, Milan*

2. Teresa Litta D'Adda
palchettista, n° 1, I ordine,
settore destro – in un ritratto di
Antonio Perego, 1776-1777 circa,
Raccolte d'arte dell'Ospedale
Maggiore, Milano
–
*boxholder, no. 1, first tier, right –
in a portrait by Antonio Perego,
circa 1776-1777, Art collection
of the Ospedale Maggiore, Milan*

3. Giuseppe Parini
spesso ospite nel n° 5, II ordine,
settore sinistro, palco di
Bartolomeo Calderara –
in un ritratto di Martin Knoller,
1800-1810, Civiche Raccolte
Storiche, Milano
–
*often a guest in no. 5, second tier,
left, Bartolomeo Calderara's box –
in a portrait by Martin Knoller,
1800-1810, Civiche Raccolte
Storiche, Milan*

4. Pietro Verri
spesso ospite nel n° 16, I ordine,
settore destro, palco di Alberico
e Antonio Barbiano di Belgiojoso –
in un ritratto di un pittore anonimo,
XVIII secolo, collezione privata,
Milano
–
*often a guest in no. 16, first tier,
right, Alberico and Antonio Barbiano
di Belgiojoso's box – in a portrait
by an anonymous painter, 18th century,
private collection, Milan*



1.



2.



3. - 4.

La Milano napoleonica

Napoleonic Milan

«Il 15 maggio 1796 il generale Bonaparte entrò in Milano alla testa del giovane esercito che aveva passato il ponte di Lodi e mostrato al mondo come dopo tanti secoli Cesare e Alessandro avessero un successore»: così l'incipit del romanzo *La Certosa di Parma* (1839) di Stendhal, forse lo spettatore più entusiasta che la Scala abbia mai avuto. Giunto a Milano negli anni di Napoleone, Stendhal è autore di cronache fondamentali legate alla città e al suo teatro. Anche il giovane Alessandro Manzoni frequenta la Scala, preferendo però alla sala il Ridotto dei Palchi, con i suoi tavoli da gioco; si dice sia stato il poeta Vincenzo Monti a riportarlo sulla retta via. Un altro grande poeta, Ugo Foscolo, rappresenterà proprio alla Scala la sua tragedia *Ajace* nel 1811, in verità con poco successo.

“On 15th May 1796, general Bonaparte entered Milan at the head of a young army that had crossed the Lodi bridge and shown the world how, after so many centuries, Caesar and Alexander had a successor”, to quote the incipit of The Charterhouse of Parma (1839) by Stendhal, perhaps the most enthusiastic supporter that la Scala has ever had. Stendhal came to Milan during the Napoleonic years and was the author of some fundamental chronicles associated with the city and its theatre. The young Alessandro Manzoni also frequented la Scala, but rather than the auditorium, he preferred the box entrances with their gaming tables; it is said that he was brought back to the straight and narrow thanks to the poet, Vincenzo Monti. Another great poet, Ugo Foscolo, staged his tragedy Ajax at la Scala in 1811, albeit without much success.

1. Ugo Foscolo

spesso ospite nel n° 7, I ordine, settore sinistro, palco di Antonietta Fagnani Arese – in un ritratto di François-Xavier Fabre, 1813, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

–
often a guest in no. 7, first tier, left, Antonietta Fagnani Arese's box – in a portrait by François-Xavier Fabre, 1813, Biblioteca Nazionale Centrale, Florence

2. Stendhal

spesso ospite nel n° 3, III ordine, settore destro, palco di Ludovico di Breme – in una miniatura di L. Casinol, XIX secolo, Museo Teatrale alla Scala, Milano

–
often a guest in no. 3, third tier, right, Ludovico di Breme's box – in a portrait miniature by L. Casinol, 19th century, Museo Teatrale alla Scala, Milan

3. Alessandro Manzoni

spesso ospite nel n° 13, III ordine, settore sinistro, palco di Giuseppe Bernardo Arnaboldi Gazzaniga, acquirente di Casa Manzoni – in un ritratto di un pittore anonimo, XIX secolo, Casa Manzoni, Milano

–
often a guest in no. 13, third tier, left, box of Giuseppe Bernardo Arnaboldi Gazzaniga, who later bought Casa Manzoni – in a portrait by an anonymous painter, 19th century, Casa Manzoni, Milan

4. Vincenzo Monti

spesso ospite nel n° 6, I ordine, settore sinistro, palco di Andrea Appiani – in un ritratto di Andrea Appiani, 1805, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

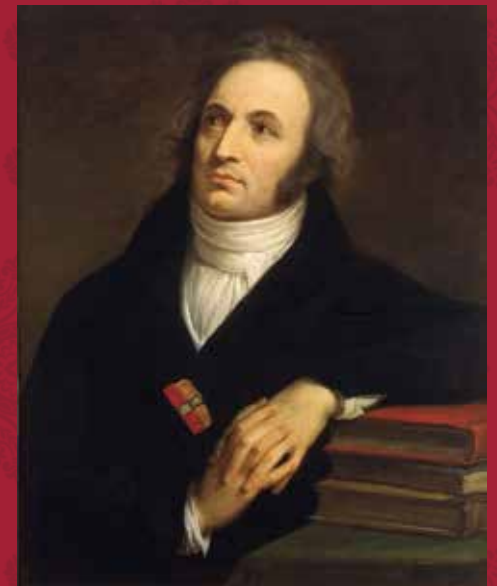
–
often a guest in no. 6, first tier, left, Andrea Appiani's box – in a portrait by Andrea Appiani, 1805, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome



1.



2.



3. - 4.

L'Austria governa per mezzo della Scala

Austria governs through la Scala

È Massimo d'Azeglio ad ammettere «la finezza e l'avvedutezza del governo austriaco. Esso, si può dire, ha governato per tant'anni la Lombardia per mezzo del teatro alla Scala» (*I miei ricordi*, 1867). La polizia austriaca controlla ogni movimento nel teatro, anche grazie al nuovo lampadario che permette di guardare meglio nei palchi, dove spesso si riuniscono veri e propri gruppi di cospiratori. Sono ad esempio i patrioti de «Il Conciliatore», periodico soppresso dalla censura austriaca nel 1819. Tra questi Federico Confalonieri, Silvio Pellico e Piero Maroncelli, i quali saranno infine arrestati e condotti nella fortezza austriaca dello Spielberg.

It was Massimo d'Azeglio who admitted "the shrewd and astute nature of the Austrian government. One might say that, for many years, it has governed Lombardy through La Scala" (My Memories, 1867). Austrian police officers kept an eye on any movement inside the theatre, thanks also to the new chandelier that permitted them to observe what was happening in the boxes, where groups of conspirators often met. One such group was that of the patriots of the Il Conciliatore, a journal banned by Austrian censors in 1819. Members included men such as Federico Confalonieri, Silvio Pellico and Piero Maroncelli, who were eventually arrested and taken to the Austrian fortress of Spielberg.

1. Carlo Arconati Visconti
palchettista, n° 10, III ordine,
settore destro – in un ritratto
di Paolo Borroni, 1816 circa,
Raccolte d'arte dell'Ospedale
Maggiore, Milano
–
*boxholder, no. 10, third tier,
right – in a portrait by
Paolo Borroni, circa 1816,
Art collection of the Ospedale
Maggiore, Milan*

2. Piero Maroncelli
spesso ospite nel n° 3, III ordine,
settore destro, palco di Ludovico
di Breme – in un ritratto di un
pittore anonimo, XIX secolo,
Museo del Risorgimento
"A. Saffi", Forlì
–
*often a guest in no. 3, third tier,
right, Ludovico di Breme's box –
in a portrait by an anonymous
painter, 19th century, Museo del
Risorgimento "A. Saffi", Forlì*

3. Silvio Pellico
spesso ospite nel n° 3, III ordine,
settore destro, palco di Ludovico
di Breme – in un ritratto di un
pittore anonimo, XIX secolo,
Palazzo Barolo, Torino
–
*often a guest in no. 3, third tier,
right, Ludovico di Breme's box –
in a portrait by an anonymous
painter, 19th century, Palazzo Barolo,
Turin*

4. Federico Confalonieri
palchettista, n° 5, I ordine,
settore destro – in un ritratto
di un pittore anonimo, XIX secolo,
Museo Nazionale del Risorgimento
Italiano, Torino
–
*boxholder, no. 5,
first tier, right – in a portrait
by an anonymous painter,
19th century, Museo Nazionale
del Risorgimento Italiano,
Turin*



1.



2.



3. - 4.



Le signore dei palchi *The ladies of the boxes*

Dei 1.223 proprietari di palchi finora individuati, ben 308 sono donne. Ad esempio, Cristina Trivulzio di Belgiojoso, affascinante protagonista del nostro Risorgimento, costretta a riparare a Parigi nel 1831. Pur non essendo proprietaria di palco, Clara Maffei viene ospitata regolarmente alla Scala dai suoi numerosi amici di salotto, il più frequentato di Milano, persino da personaggi come Balzac, Liszt, Verdi e tanti altri, tra cui Francesco Hayez. Quest'ultimo realizza ritratti di molte grandi dame del mondo milanese, tra cui le palchettiste Francesca Majnoni e Felicina Caglio Perego di Cremona, oltre alla cantante Matilde Juva Branca, anch'essa animatrice di un salotto nella casa paterna a due passi dalla Scala.

Of the 1,223 owners of boxes that have to date been identified, 308 were women. One example is Cristina Trivulzio di Belgiojoso, a charming protagonist of Italy's Risorgimento, who was forced into exile in Paris in 1831. Although not the owner of a box, Clara Maffei was a regular guest at la Scala thanks to her many friends who made her literary salon the most popular in Milan. They included Balzac, Liszt, Verdi, as well as the artist Francesco Hayez, who painted the portraits of many of Milan's great ladies: boxholders Francesca Majnoni and Felicina Caglio Perego di Cremona, as well as the singer, Matilde Juva Branca, the hostess of another salon at her father's home, just a short walk from la Scala.

**Cristina Barbiano
di Belgiojoso Trivulzio**
palchettista, n° 5, III ordine,
settore destro – in un ritratto
di Francesco Hayez, 1830-1831,
collezione privata, Milano

–
*boxholder, no. 5, third tier,
right – in a portrait by
Francesco Hayez, 1830-1831,
private collection, Milan*





Francesca Majnoni d'Intignano
palchettista, n° 20, IV ordine,
settore sinistro – in un ritratto
di Francesco Hayez, 1829,
Labirinto della Masone,
collezione Franco Maria Ricci,
Fontanellato

–
*boxholder, no. 20, fourth tier,
left – in a portrait by
Francesco Hayez, 1829,
Labirinto della Masone,
Franco Maria Ricci collection,
Fontanellato*



Felicina Caglio Perego di Cremnago
palchettista, n° 5, III ordine,
settore destro – in un ritratto
di Francesco Hayez, 1842,
collezione privata, Milano

–
*boxholder, no. 5, third tier, right –
in a portrait by Francesco Hayez,
1842, private collection, Milan*



Clara Maffei
spesso ospite nel n° 1, I ordine,
settore sinistro, palco di Eugenia
Attendolo Bolognini – ritratto
di Francesco Hayez, 1845 circa,
Museo Civico, Riva del Garda

–
*often a guest in no. 1, first tier, left,
Eugenia Attendolo Bolognini's box
– in a portrait by Francesco Hayez,
circa 1845, Museo Civico,
Riva del Garda*



Matilde Juva Branca
in un ritratto di Francesco Hayez,
1851 circa, Galleria d'Arte
Moderna, Milano

–
*in a portrait by Francesco Hayez,
circa 1851, Galleria d'Arte Moderna,
Milan*

L'Ottocento alla svolta del secolo

The 1800s towards the turn of the century

A partire dall'Unità d'Italia, nel 1861, il monopolio dei palchi da parte dell'aristocrazia cede gradualmente il passo a una crescente presenza borghese.

Si pensi ad esempio alla famiglia Ponti, proprietaria di una ditta nata attorno a un cotonificio di Solbiate Olona: a fine secolo Andrea Ponti è tra i più illustri rappresentanti di una borghesia imprenditoriale illuminata e influente. Patriota, filantropo e uomo di cultura, Andrea Ponti è stimato tanto dai capitalisti che dagli operai. Emma Weill-Schott è invece moglie di un importante banchiere ebreo di origine tedesca. Oltre a beneficiare l'Ospedale Maggiore, beneficherà anche il giovane Mussolini, di cui è ammirata sostenitrice, nominandolo suo erede.

Following Italian Unification in 1861, the aristocracy's monopoly over the theatre boxes began to yield to a growing middle-class presence. The Ponti family, for example, were the owners of a company that had begun life as a cotton mill in Solbiate Olona, north of Milan: at the end of the century, Andrea Ponti was one of the most illustrious representatives of an enlightened and influential entrepreneurial middle class. As a patriot, a philanthropist and a man of culture, he was admired by both capitalists and workers alike. Emma Weill-Schott was the wife of an important Jewish banker of German origin. As well as a benefactress of the Ospedale Maggiore, she also sponsored the young Mussolini, of whom she was an admiring supporter, by nominating him as her heir.

Andrea Ponti
palchettista, n° 5, II ordine,
settore sinistro – in un ritratto
di Giuseppe Bertini, 1886 circa,
Museo Civico d'Arte Moderna
e Contemporanea, Varese
–
*boxholder, no. 5, second tier,
left – in a portrait by
Giuseppe Bertini, circa 1886,
Museo Civico d'Arte Moderna
e Contemporanea, Varese*

**Emma Polacco
Weill-Schott Cortella**
palchettista, n° 10, II ordine,
settore sinistro – in un ritratto
di Sebastiano De Albertis,
1875 circa, Raccolte d'arte
dell'Ospedale Maggiore, Milano
–
*boxholder, no. 10, second tier,
left – in a portrait by Sebastiano
De Albertis, circa 1875,
Art collection of the Ospedale
Maggiore, Milan*



Gli ultimi palchettisti

The last of the boxholders

La storia dei palchi privati si avvia alla conclusione nel 1920, quando il Consiglio Comunale ratifica il testo della Convenzione tra il Comune di Milano e la Delegazione dei Palchettisti per la cessione dei palchi. Viene così costituito per un periodo di prova di nove anni l'Ente autonomo Teatro alla Scala, che assume la gestione del teatro senza fini di lucro: è il risultato di un paziente lavoro del sindaco socialista Emilio Caldara, con il sostegno del direttore del «Corriere della Sera» Luigi Albertini. L'ispiratore di questo nuovo modo di intendere il teatro è Arturo Toscanini. Nel 1928 il Comune viene autorizzato a disporre l'esproprio di tutti i palchi di proprietà privata e dei relativi camerini non ancora ceduti «per causa di pubblica utilità».

The history of the private boxes drew to a close in 1920, when the city's administration ratified the Agreement between the City of Milan and the Delegation of Boxholders for the transfer of ownership. The Autonomous Institution of the Teatro alla Scala came into being for a trial period of nine years and undertook to manage the theatre as a non-profit organisation. This was the result of the patient work of the socialist mayor, Emilio Caldara, with the support of the editor of Corriere della Sera, Luigi Albertini. This new vision of the theatre was inspired by Arturo Toscanini. In 1928, the City was authorised to expropriate all the boxes, along with the associated side rooms, that were still in private hands, "for reasons of public utility".

1. Adele De Capitani da Vimercate palchettista, proscenio, III ordine, settore destro – in un ritratto di Giuseppe Palanti, 1936 circa, Raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore, Milano

–
boxholder, proscenium, third tier, right – in a portrait by Giuseppe Palanti, circa 1936, Art collection of the Ospedale Maggiore, Milan

2. Guido De Capitani da Vimercate palchettista, proscenio, III ordine, settore destro – in un ritratto di Giuseppe Palanti, 1936 circa, Raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore, Milano

–
boxholder, proscenium, third tier, right – in a portrait by Giuseppe Palanti, circa 1936, Art collection of the Ospedale Maggiore, Milan

3. Carla Francetti Frova palchettista, proscenio, III ordine, settore sinistro – in un ritratto di Ambrogio Alciati, 1910 circa, Raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore, Milano

–
boxholder, proscenium, third tier, left – in a portrait by Ambrogio Alciati, circa 1910, Art collection of the Ospedale Maggiore, Milan

4. Ida Allocchio Villani Crivelli palchettista, n° 11, I ordine, settore sinistro – in un ritratto di Eugenio Giuseppe Conti, 1900 circa, Raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore, Milano

–
boxholder, no. 11, first tier, left – in a portrait by Eugenio Giuseppe Conti, circa 1900, Art collection of the Ospedale Maggiore, Milan



1. - 2.



4.

3.





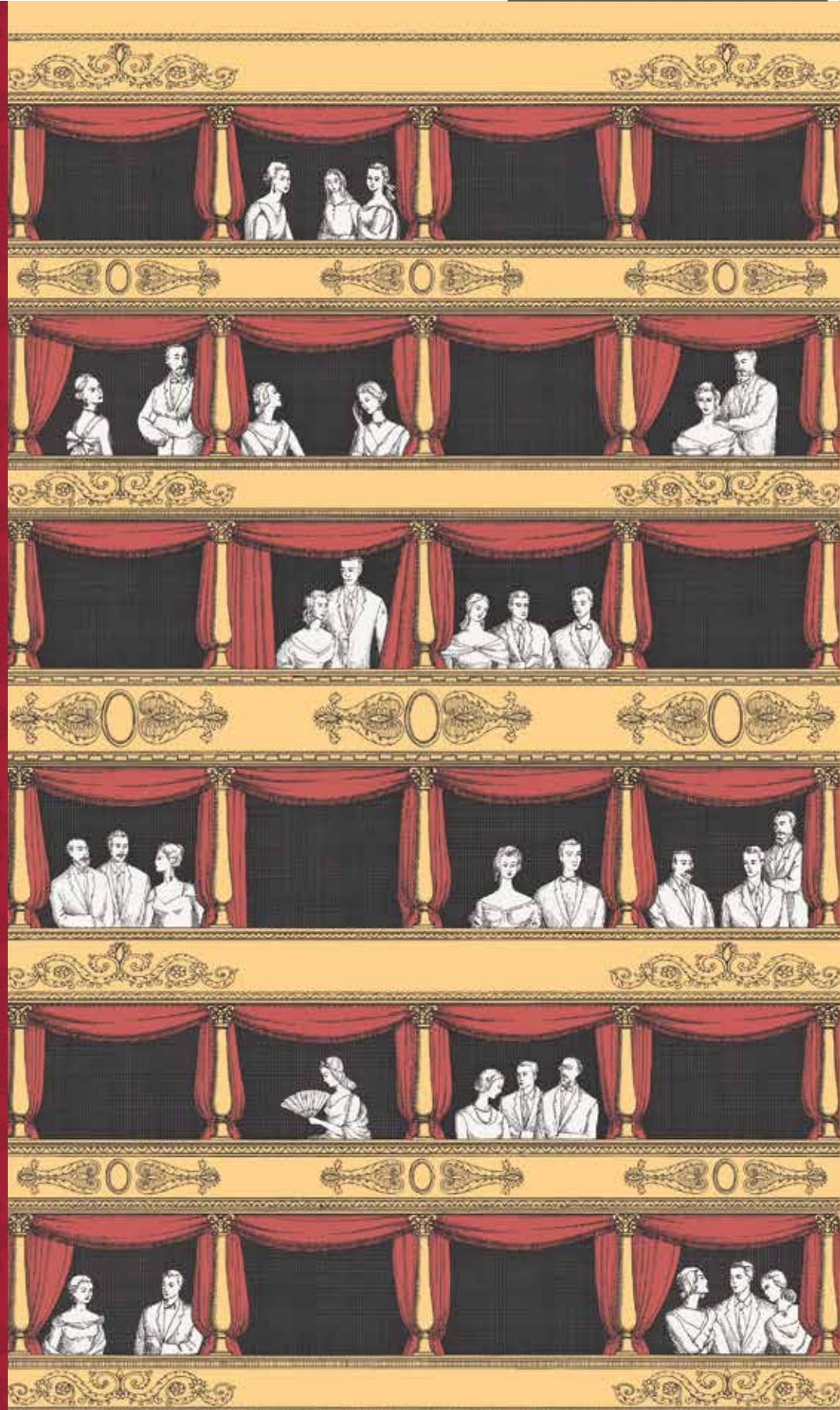
«Un gentiluomo non si può presentare convenientemente in un palco che in frac, cravatta messa con gusto e guanti. Le Signore dal canto loro non ricevono che in toeletta da serata o da ballo; ben di rado un cappello, per elegante che sia, si mostra sul davanti di un palco, e le pettinature in capelli, i turbandi e i ricchi bonnets sono l'acconciamento generale che vi domina. Le Milanesi d'altronde si vestono con gusto ed osservano con esattezza le mode parigine».

—
“A gentleman can only comfortably enter a box wearing full evening dress, a tastefully arranged tie and gloves. The ladies for their part only receive in evening dress or wearing ball gowns; as elegant as it may be, very rarely is a hat observable at the front of a box, and combs in the hair, turbans and richly-decorated bonnets are the headgear generally observable. The ladies of Milan dress with great taste and observe Parisian fashions to the letter”.

Jules Laconte, in «La Moda», 5 ottobre 1840 / La Moda, 5th October 1840

Piero Fornasetti, tappezzeria
Teatro, per gentile concessione
dell'Archivio Fornasetti
© Immaginazione S.r.l.

—
Piero Fornasetti, Teatro wallpaper,
courtesy of Fornasetti Archive
© Immaginazione S.r.l.



«Dentro, nel sinfoniale di gesso caramellato, era un
pissi pissi da non dire: un cicìp e ciciàp, una chiàcchiera,
un passeraio, di un par di migliaia di passeri e passere,
in attesa del loro becchime sviolinativo».

—
“*Inside, in the symphony of caramelized chalk, was an
incredible psss-psss, a cheep-cheep and tweet-tweet, a chit-chat,
a bird’s nest, with a couple of thousand sparrows and larks,
awaiting their violins-worth of birdseed*”.

Carlo Emilio Gadda, *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, 1944

1 - 2 - 3.

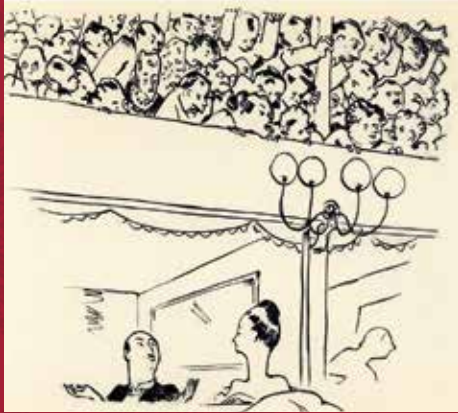
Tre caricature di Giuseppe Novello,
tratte da *Novello pittore e...
loggionista*, catalogo della mostra,
Museo Teatrale alla Scala,
1-22 aprile, Milano 1989

—
*Three caricatures by Giuseppe Novello,
from Novello pittore e... loggionista,
exhibition catalogue, Museo Teatrale
alla Scala, 1st-22nd April,
Milan 1989*

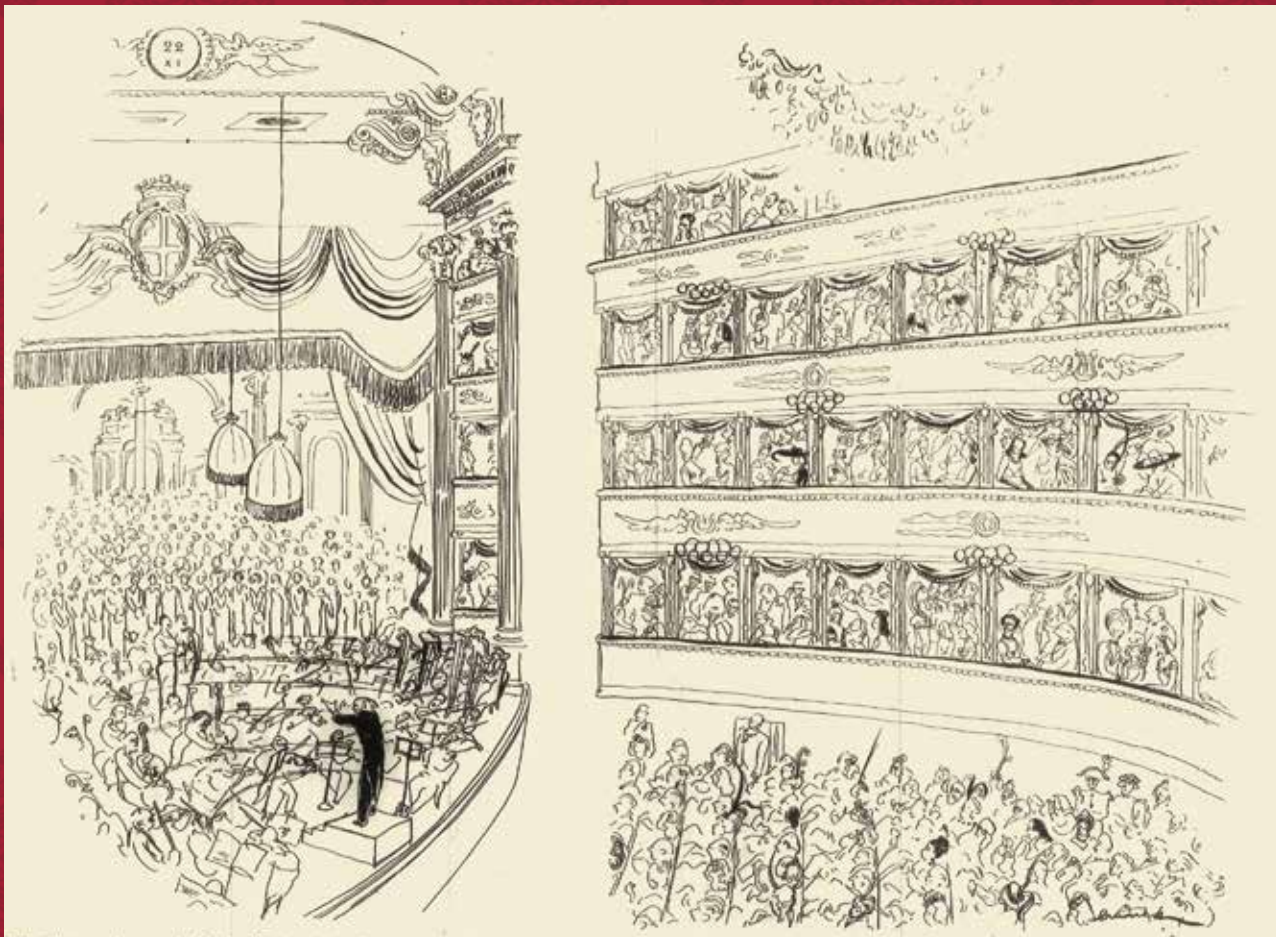
4.

Illustrazione di Brunetta
Ricordo di una grande serata,
in «Bellezza», luglio 1946

—
*Drawing by Brunetta Ricordo
di una grande serata,
in Bellezza, July 1946*



1-2-3



4

Modelli Fercioni, *Vanna alla Scala*,
illustrazione di Federico Pallavicini,
in «Bellezza», luglio 1946

—
Fercioni's designs, Vanna alla Scala,
drawing by Federico Pallavicini,
in Bellezza, July 1946





LA DOMENICA DEL CORRIERE

SI PUBBLICA A MILANO OGNI DOMENICA
 Dono agli Abbonati del "Corriere della Sera"
 Anno II - N. 23
 20 Giugno 1909
 Centesimi 10 il Numero



FIERA DI BENEFICENZA AL TEATRO LA SCALA, DI MILANO, PER LA FONDAZIONE DI UN SANATORIO POPOLARE.
 (Disegno di A. Belloni da scene del vero.)

LA DOMENICA DEL CORRIERE

Supplemento settimanale illustrato del nuovo CORRIERE DELLA SERA - Abbonamenti: Italia, anno L. 7400, sem. L. 730 - Estero, anno L. 2030, sem. L. 1050
 Anno 54 - N. 50
 14 Dicembre 1902
 L. 30.-



Prima alla Scala. Con il "Macbeth" di Verdi si è inaugurata alla Scala, il giorno di Sant'Andrea, la classica stagione lirica invernale. Secondo la tradizione Milano apre così la serie delle grandi stagioni d'opera che poi da Roma a Napoli, da Genova a Bologna, da Palermo a Torino, si susseguiranno con il Maggio musicale di Firenze.
 (Disegno di Walter Rutso.)

Tre copertine de
«La Domenica del Corriere»

In questa pagina:
19 maggio 1946, raffigurante
il concerto di Arturo Toscanini
di riapertura del teatro alla
Scala dopo gli eventi bellici

A fronte:
10 giugno 1900, raffigurante
la Fiera di beneficenza al Teatro
alla Scala per la fondazione
di un sanatorio popolare;
14 dicembre 1952, raffigurante
la prima alla Scala del *Macbeth*
di Giuseppe Verdi

—
Three covers from
La Domenica del Corriere

On this page:
19th May 1946, *Arturo Toscanini's*
concert for the re-opening of the
theatre after the war

Opposite page:
10th June 1900, *the Charity Fair*
at Teatro alla Scala for the
foundation of a sanatorium;
14th December 1952, *the premiere*
of Giuseppe Verdi's Macbeth



Vita nei palchi: rappresentanza e rappresentazione

Life in the boxes: performance and display

L'assiduità della frequentazione del teatro nel corso dell'Ottocento, spesso quotidiana, è tale che l'opera o il balletto messi in scena passano quasi in secondo piano rispetto alle occasioni d'incontro tra il pubblico. Non è un caso che sia proprio la Scala il centro della vita sociale di Milano, tanto che cinque volte alla settimana – sei nel periodo di Carnevale –, dalle sette di sera fino a notte inoltrata, le signore e i signori milanesi vanno a offrirsi ai cannocchiali del pubblico e a ricevere le visite dei loro conoscenti. Alla Scala lo spettacolo è tanto sul palcoscenico quanto nel resto del teatro, e in particolare nei palchi: d'altronde l'etimologia è la stessa. Connessa alla dimensione sociale della Scala è la passione per il gioco d'azzardo, praticato nel Ridotto dei Palchi fino al 1815, anno in cui viene definitivamente soppresso.

Throughout the 19th century, people were keen to come to the theatre, often on a daily basis, which meant that the opera or ballet being performed merely acted as a backdrop to public gatherings. Indeed, la Scala stood at the heart of Milan's social life: five times a week – six during Carnival – from 7.00 pm until late at night, the ladies and gentlemen of the city went to be observed through the opera glasses of the public and to receive visits from their acquaintances. At la Scala, the spectacle was just as much around the theatre, particularly in the boxes, as it was on the stage. Also associated with la Scala's social dimension was the passion for gambling, which was common in the rooms behind the boxes until 1815, when it was finally banned.

L'interno di un palco di V ordine del Teatro alla Scala, da una strena del 1844, in *La Scala attraverso l'immagine*, a cura di G. Morazzoni, Amici del Museo Teatrale alla Scala, Milano 1928

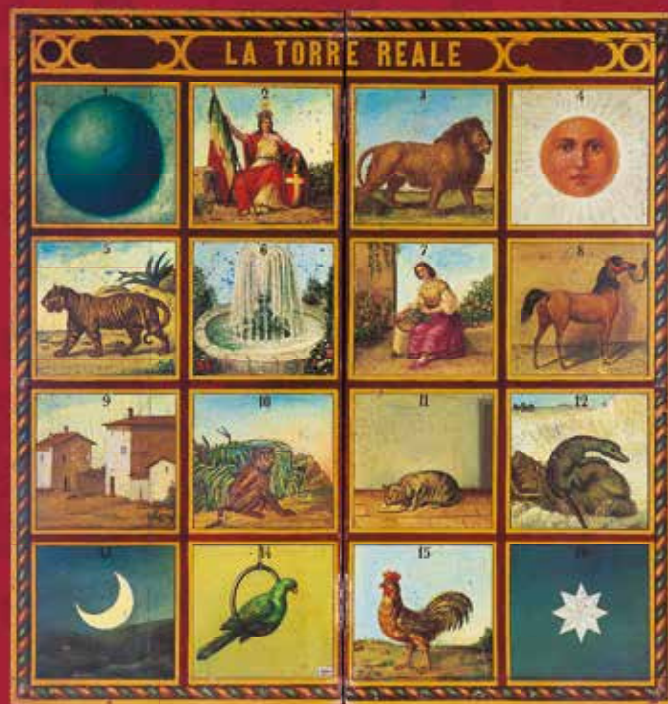
–
In a box on the fifth tier of Teatro alla Scala, from a 1844 gift book, in La Scala attraverso l'immagine, edited by G. Morazzoni, Amici del Museo Teatrale alla Scala, Milan 1928



«L'eseccabile ridotto Là dove un uomo ricco sfondolato
Sur una carta spiantasi di botto».

—
*“The abominable entrances to the boxes, where a filthy
rich man comes undone on one card”.*

Giuseppe Parini, *Il teatro*, 1754



Torre Reale e Lotto Reale,
due rari esempi di tavole
da gioco lignee della prima metà
del XIX secolo,
Museo Teatrale alla Scala, Milano

—
*Torre Reale and Lotto Reale,
two rare examples of wooden
game boards from the first half
of the 19th century.
Museo Teatrale alla Scala, Milan*

LOTTO REALE

1 2 3 4 5 6 7 8 9

PARI DENTRO	MANCA	LOTTO REALE									PASSA	DISPARI DENTRO
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
DISPARI											PARI	
DENTRO												FUORI
DISPARI FUORI		BIANCA		ROSSA		PARI FUORI						





Incisione con lo sviluppo
della curva dei palchi
del Teatro alla Scala, 1810,
Civica Raccolta delle stampe
"Achille Bertarelli", Milano

—
Woodcut showing the linear
development of the curve of the
boxes in Teatro alla Scala, 1810,
Civica raccolta delle stampe
"Achille Bertarelli", Milan





Spiare le vite degli altri *Spying on the lives of others*

L'arredamento dei palchi, per come è riportato negli inventari dell'epoca, è piuttosto semplice, costituito da «cadregghe, tamburini, panchette, panchetti impagliati o imbottiti su ossatura di noce alla veneziana». Ma gli elementi di arredo più importanti sono senza alcun dubbio le specchiere, oggi rimaste in alcuni palchi del II ordine sinistro. Utili alle signore per controllare le loro *toilettes*, questi imponenti specchi potevano servire anche per sbirciare il pubblico senza essere notati, circostanza che rende le funzioni di un palco più numerose di quanto forse ci si aspetti. Un palco è un teatro in miniatura per mostrarsi in pubblico, un salotto privato in cui ricevere gli ospiti, ma anche una postazione di controllo per osservare gli altri indisturbati.

According to the inventories of the time, the boxes were rather simply furnished with “chairs, stools, benches, Venetian-style walnut frame cane or cushioned seating”. However, the most important pieces were undoubtedly the mirrors, some of which are still visible in some of the left-hand side second-tier boxes. Used by the ladies to check their appearance, these imposing mirrors could also be used to spy on the public without being noticed, increasing the functions of a box further than might be expected. A box was a miniature theatre in which people were on public display; it was a private salon in which visitors could be received; but it was also an observation point from which occupants could watch others without being detected.











Palco e Palchetti Reali *Royal Boxes*

Gran Palco della Corona, o più semplicemente Palco della Corona, Gran Loggia, Loggia del Governo, Palco Grande, Palchettone, Palchettone Reale, Palco Reale: sono i tanti nomi che definiscono il palco centrale collocato di fronte al palcoscenico, in passato destinato a ospitare il sovrano regnante o un sovrano straniero in visita a Milano, e ancora oggi palco di rappresentanza. L'arciduca Ferdinando, figlio dell'imperatrice Maria Teresa e governatore della Lombardia, lo occupa il 3 agosto 1778, giorno dell'inaugurazione della Scala; ma dal 1780 l'arciduca preferirà i palchi numero 1 e 2 del II ordine, settore sinistro, usualmente definiti Palchetti Reali. Questi ultimi sono un palco doppio, riservato fin dalla costruzione del teatro alla corte arciducale. Nel corso dei lavori di restauro del teatro, si sono ritrovati nei suoi pilastri estesi resti di una sottostante decorazione, con delicati ornati a chiaroscuro su fondo celeste, tracce dell'assetto decorativo precedente l'intervento del 1830 di Alessandro Sanquirico.

Gran Palco della Corona, *or more simply* Palco della Corona, Gran Loggia, Loggia del Governo, Palco Grande, Palchettone, Palchettone Reale, Palco Reale: *these are the many names that define what is known in English as the Royal Box that is situated facing the stage, and which in the past, was reserved for the ruling sovereign or a foreign monarch visiting Milan; even today it stills serves to entertain guests of honour. On 3rd August 1778, the date of la Scala's opening, archduke Ferdinand, the son of the empress, Maria Theresa, and governor of Lombardy, occupied it. However, from 1780, the archduke preferred boxes nos. 1 and 2 in the second tier, left, known usually as the Palchetti Reali (Lesser Royal Boxes). They are arranged as a double box and were designated for the use of the archducal court from the very beginning. During restoration work on the theatre, the extensive remains of previous decoration were found in its pillars. These included delicate chiaroscuro motifs on a light blue background, traces of the decoration previous to Alessandro Sanquirico's intervention in 1830.*







«A Milano per essere riconosciuti come stranieri è sufficiente la domanda: “Andate questa sera alla Scala?” Domanda superflua, oziosa e inutile, domanda che i milanesi non si rivolgono. Per essi non vi sono dubbi: tanto varrebbe chiedere se si vive ancora».

—
“In Milan, to be recognised as a foreigner, it is enough to ask: ‘Are you going to La Scala this evening?’ A superfluous, idle and useless question, one that the people of Milan do not ask each other. There is no doubt in their minds: it would be like asking whether one were still alive”.

Franz Liszt, in «Revue musicale de Paris», maggio 1838 / *Revue musicale de Paris, May 1838*



Un palcoscenico di proteste *A stage for protests*

In una relazione al cancelliere austriaco Klemens von Metternich si legge: «La città di Milano [...] ha fissato il gran centro di tutte le relazioni sociali nel Teatro alla Scala», dove il pubblico è sempre stato molto reattivo. Un esempio passato alla storia è la violenta contestazione alla ballerina austriaca Fanny Elssler a un mese dall'insurrezione delle Cinque Giornate di Milano, nel 1848. Pochi mesi dopo, durante il balletto *Gli Afgani*, il pubblico getta mazzi di fiori legati con nastri bianchi, rossi e verdi. Ma anche nel Novecento la Scala si rivela un palcoscenico di proteste sociali: nel 1968 il teatro entra nell'occhio del ciclone durante le contestazioni studentesche guidate da Mario Capanna, sui cartelli si legge: «Ricchi, godete, questa sarà l'ultima volta». Il 7 dicembre 1965, alla fine del primo atto della *La forza del destino*, è avvenuta la pioggia di volantini dell'immagine a fronte; alcuni erano per una lotta sindacale del cotonificio Vallesusa.

In a report to the Austrian chancellor, Klemens von Metternich, we read: "The city of Milan ... has set the very centre of all social relations in the Teatro alla Scala", where the public has always been rather reactive. One example of this is the violent protest reserved for the Austrian ballerina, Fanny Elssler, a month after the 1848-insurrection, known as the Five Days of Milan. A few months later, during the performance of the ballet Gli Afgani, the public threw bouquets of flowers tied with red, white and green ribbons. In the 20th century, too, la Scala has been the stage for social protests. In 1968, the theatre was dragged into the eye of the cyclone during student protests led by Mario Capanna. Banners appeared bearing threats such as "Enjoy the show, you rich people. It will be the last time". On 7th December 1965, at the end of the first act of La forza del destino, there was a downpour of fliers, some of which in favour of the trade union's struggle for the Vallesusa cotton mill.

Lancio di volantini durante
l'inaugurazione della stagione
 lirica del Teatro alla Scala,
7 dicembre 1965, Archivi Farabola,
Vaiano Cremasco

—
*Leaflets thrown during the
inauguration of the opera season at
Teatro alla Scala, 7th December 1965,
Archivi Farabola, Vaiano Cremasco*



Mappa digitale dei proprietari dei palchi (1778-1920) *Digital map of the boxholders (1778-1920)*

Il Teatro alla Scala si è unito al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano e alla Biblioteca Nazionale Braidense nella realizzazione di uno studio sui palchi e i palchettisti del Teatro alla Scala dal 1778, anno dell'apertura, sino al 1920, quando si costituisce l'Ente Autonomo e il Comune inizia l'esproprio dei palchi privati. Lo studio, coordinato per il teatro da Franco Pulcini, è stato condotto da studenti e diplomati del corso di musicologia del Conservatorio, selezionati mediante bando di concorso, con il controllo scientifico di Pinuccia Carrer, docente di discipline musicologiche dell'Istituto, e di Antonio Schilirò quale ideatore del progetto ed esperto esterno. I risultati della ricerca sono stati ordinati in una base dati sviluppata da Massimo Gentili-Tedeschi, responsabile dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Braidense: una vera e propria mappa digitale resa disponibile alla consultazione negli spazi della mostra e raggiungibile on-line dal sito ufficiale del Teatro alla Scala.

Il lettore che si avventura nella mappa viaggia attraverso 143 anni di vita scaligera riflessa nei suoi 155 palchi e nelle vicende dei 1.223 proprietari. Da una vista panoramica del teatro, costituita da 18.445 'riprese', si mette a fuoco ogni singolo palco, anno per anno, con la propria storia. È la prima volta che uno studio sistematico delle fonti dell'epoca, edite e inedite, ritrovate in biblioteche

The Teatro alla Scala has joined the Conservatorio Giuseppe Verdi of Milan and the Biblioteca Nazionale Braidense in producing a study of the boxes and the boxholders of la Scala from 1778, the theatre's opening year, to 1920, when the Autonomous Institution was founded and the City began the task of expropriation of the private boxes. The study, coordinated for the theatre by Franco Pulcini, has been conducted by students and graduates of the course in musicology of the Conservatorio, selected following a public call for applications. Pinuccia Carrer, lecturer in musicological disciplines at the Conservatorio, and Antonio Schilirò, the project creator and external expert, have been responsible for the scientific supervision. The results of the research have been uploaded onto a database developed by Massimo Gentili-Tedeschi, responsible for the Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Biblioteca Braidense, a true digital map available for consultation inside the exhibition and online via the official website of the Teatro alla Scala.

The reader who ventures into the map travels through 143 years of la Scala's existence, reflected in its 155 boxes and the stories of their 1,223 owners. From a panoramic view of the theatre, made up of 18,445 "clips", it is possible to focus in on each individual box, year by year, with its own story. It is the first time that a systematic study of the published and unpublished sources of the time, unearthed in libraries and archives

e archivi dell'Italia e del mondo, produce un tale ponderoso risultato.

La mappa non è un libro a lettura sequenziale e offre molteplici possibilità di navigazione; non manca una ricerca avanzata per l'utente specializzato.

Scorrendo la 'striscia' diacronica i dati si possono presentare in un elenco cronologico dei possessori di uno o più palchi, oppure in una lista di persone, famiglie, enti. I nomi sono corredati da note biografiche e genealogiche, link a eventuali ritratti, attributi essenziali: nobile, imprenditore, professionista, funzionario, militare, ecclesiastico, musicista, letterato, politico, patriota e benefattore.

Per ogni palco e per ogni anno viene registrato nel dettaglio quanto segnalano i documenti e sono riportati settore, ordine, numero, nomi dei proprietari con le eventuali varianti e fonte dei dati. Una scheda per ogni singolo palco racconta i passaggi di proprietà nel contesto di notizie storiche, ipotesi o conferme di frequentazioni illustri, aneddoti e curiosità; ogni scheda apre un piccolo scenario di storia milanese.

Esplorando la mappa digitale si può capire perché il Teatro alla Scala sia da sempre fulcro ed epicentro delle vicende culturali, sociali, politiche e mondane della nostra città.

Pinuccia Carrer

Hanno redatto le schede Maria Grazia Campisi, Pinuccia Carrer, Giulia Ferraro, Lorenzo Paparazzo, Antonio Schilirò, Claudia Strano, Creusa Suardi, Maurizio Tassoni.

from around Italy and across the world, has produced such a huge result.

The map is not a book to be read from one page to the next and it offers a variety of navigational possibilities; indeed, there is even an advanced search for specialised users. By scrolling the diachronic "strip", it is possible to browse through a chronological list of the owners of one or more boxes, or view a list of people, families or institutions. The names all have biographical and genealogical notes, links to portraits, essential attributes: noble, entrepreneur, professional, civil servant, member of the military or of the clergy, musician, literato, politician, patriot and benefactor.

For each box and for each year, details are provided as recorded in the documents giving the sector, tier, number, owners' names with any variations and data sources. A description for each single box recounts changes of ownership within the context of historical information, hypotheses or confirmation of famous guests, anecdotes and curious details; every description provides some brief background information about Milan's history.

While exploring the digital map, it is possible to understand why the Teatro alla Scala has always been the heart and epicentre of the city's cultural, social, political and worldly events.

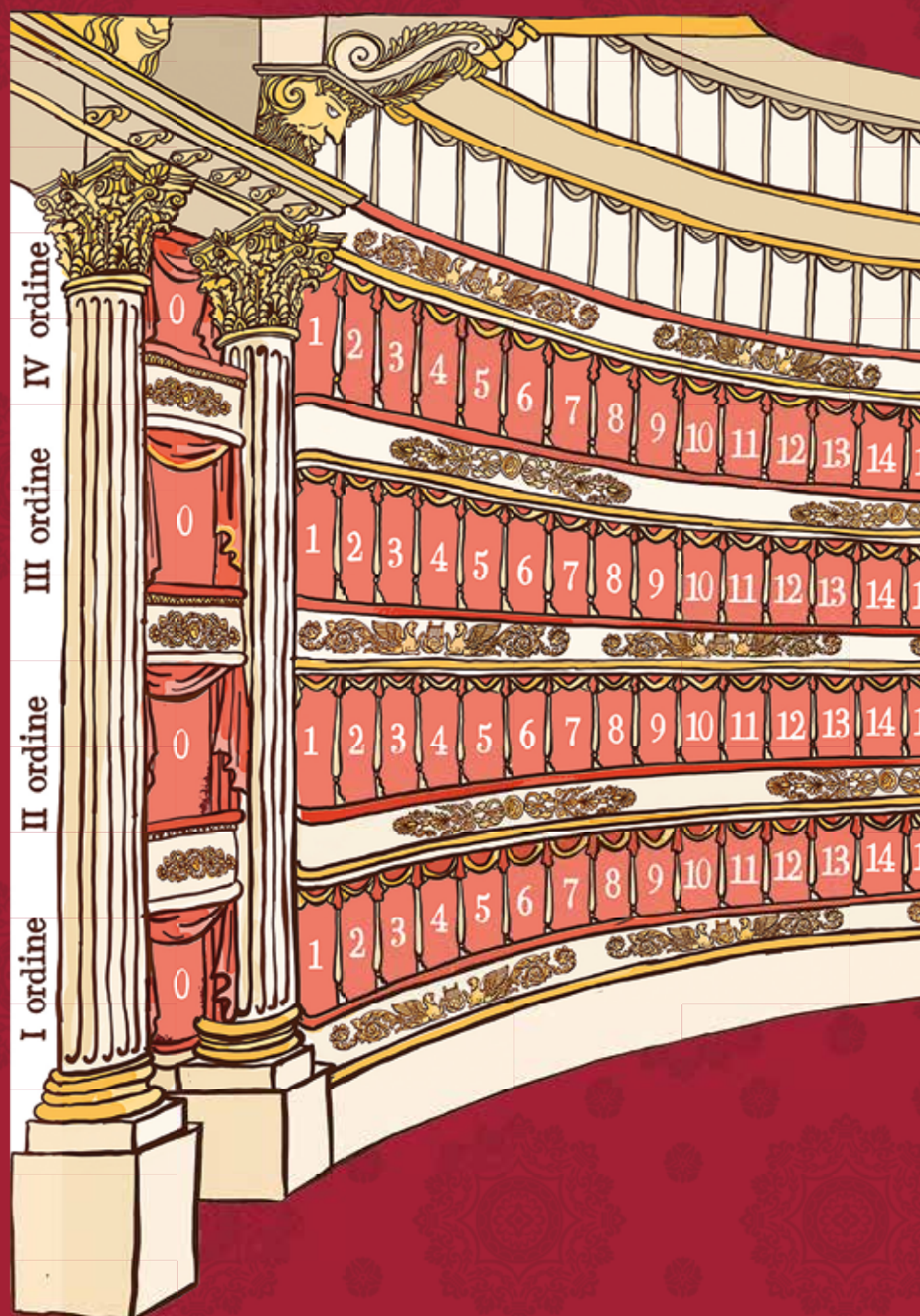
The texts have been prepared by Maria Grazia Campisi, Pinuccia Carrer, Giulia Ferraro, Lorenzo Paparazzo, Antonio Schilirò, Claudia Strano, Creusa Suardi, Maurizio Tassoni.

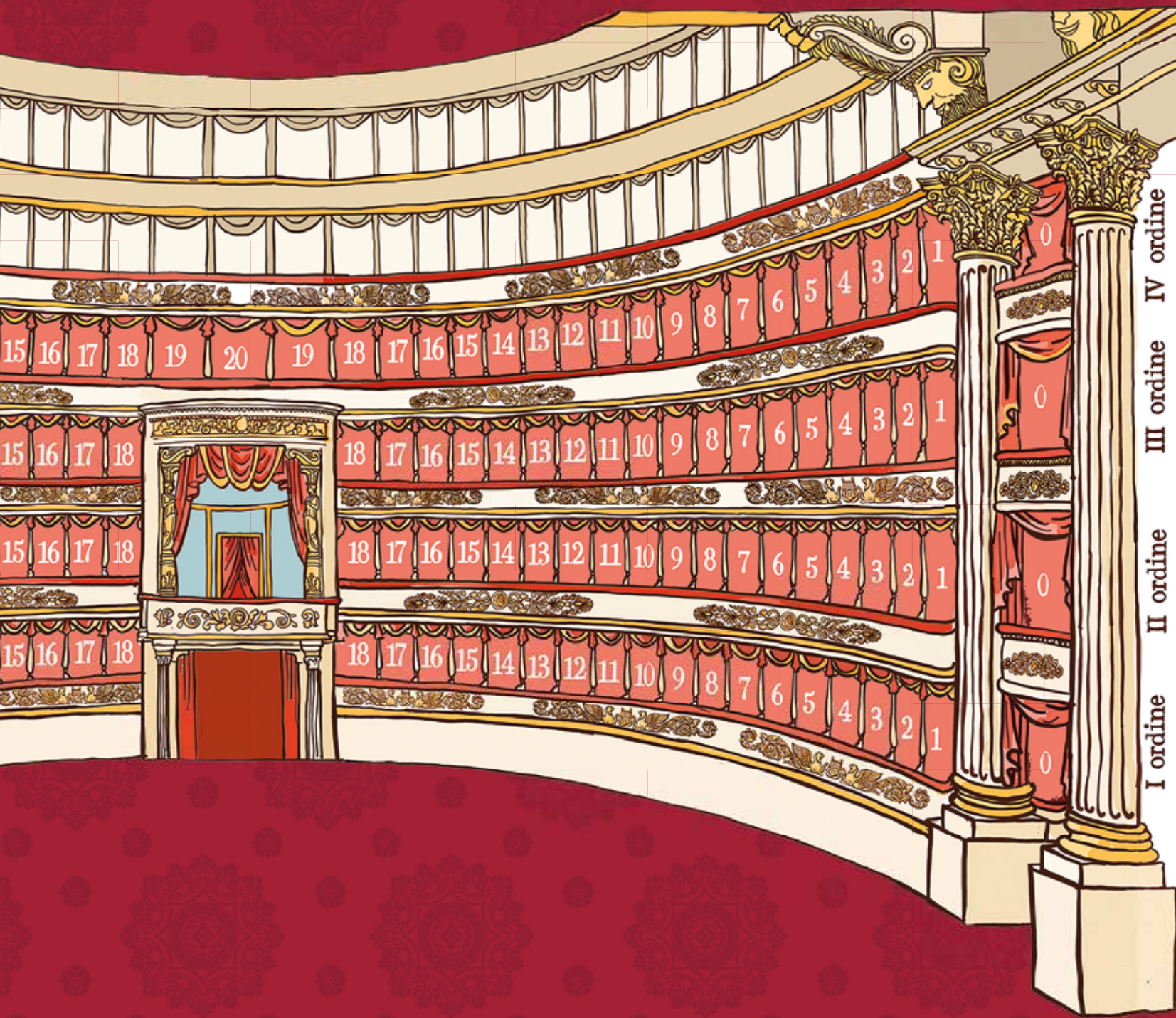
Bozzetto di Gianluca Biscalchin
per la homepage della mappa digitale

—
*Sketch by Gianluca Biscalchin
for the homepage of the digital map*

Alle pagine successive / *On the following pages:*
Esempi di schede palco tratte
dalla base dati dei palchettisti

—
*Examples of box descriptions
from the database of the boxholders*





IV ordine

III ordine

II ordine

I ordine



N° 19, IV ordine, settore destro

Il palco di casa Ricordi

Appannaggio all'inizio dei fratelli Fè, costruttori del Teatro alla Scala e della Canobbiana, passò nel 1787 a Pietro Marliani, altro impresario edile, e venne acquisito a fine Settecento dalla famiglia Anguissola, che lo tenne pochi decenni poiché fortemente indebitata. Dal 1848 la storia del palco si intreccia con quella della famiglia Ricordi, grandi editori musicali.

Giovanni Ricordi (1785-1853), violinista e copista teatrale, dopo il tirocinio del 1807 a Lipsia come tipografo da Breitkopf & Härtel, dove apprese le moderne tecniche di stampa, fondò nel 1808 Casa Ricordi. Rilevò nel 1825 l'intero archivio musicale Teatro alla Scala e ottenne nel 1830 la proprietà su tutte le nuove opere rappresentate. Si legò alle fortune di Rossini, Bellini e Donizetti. Fondò nel 1842 la «Gazzetta musicale di Milano». Giovanni acquistò il palco con atto notarile il 20 dicembre 1847, ma era stato affittuario dal 1833 dei palchi 19 e 20 del V ordine destro.

Erede universale del padre, Tito I Ricordi (1811-1888) ne continuò l'attività e la politica commerciale, legando il proprio nome a quello di Giuseppe Verdi e istituendo una sorta di 'monopolio del melodramma italiano', con la rilevazione della concorrente casa editrice Lucca e l'apertura di numerose filiali in tutta Europa, da Parigi a Londra.

Dei tre figli, fu Giulio (1840-1912) a ereditare azienda e palco alla morte del padre. Direttore della «Gazzetta musicale», traghettò le fortune delle edizioni verso il nuovo stile di Giacomo Puccini, di cui era grande amico, ed esportò il nome dell'impresa oltreoceano con una filiale anche a New York. A Giulio è dedicata la statua che ora è situata in largo Ghiringhelli, davanti alla Scala, proprio dove un tempo si affacciavano le vetrine dello storico negozio Ricordi. In totale rottura con il figlio Tito II, Giulio lasciò già nel 1903 il palco scaligero al fratello Giuseppe e ai nipoti, Alberto (figlio di Giuseppe e già erede dalla madre del palco n° 9, III ordine, settore sinistro) e Paolina Brentano Quinterio (figlia della sorella Amalia). Mentre i discendenti di questo ramo di famiglia Ricordi mantennero il palco fino alla fine, Tito II rivendicò alla morte del padre la gerenza della ditta, per poi dimettersi nel 1919 a favore di Valcarenghi e Clausetti, ponendo fine a oltre un secolo di guida solitaria della famiglia Ricordi.

Giulia Ferraro



No. 19, fourth tier, right

The box of the Ricordi family

Initially a privilege of the Fè brothers, the builders of the Teatro alla Scala and of the Canobbiana, it passed into the possession of Pietro Marliani, another builder, and it was purchased at the end of the 18th century by the Anguissola family who held it for only a few decades as they were heavily in debt. From 1848, the story of the box is linked with the Ricordis, the great family of music publishers.

Giovanni Ricordi (1785-1853) was a violinist and copyist. Following an apprenticeship in 1807 with Breitkopf & Härtel of Leipzig, where he learned about modern printing techniques, he founded Casa Ricordi in 1808. He acquired the entire musical archive of the Teatro alla Scala in 1825 and obtained the rights to all the newly performed operas in 1830. His name was linked to the fortunes of Rossini, Bellini and Donizetti. In 1842, he founded the Gazzetta musicale di Milano. Giovanni purchased the box signing the deeds on 20th December 1847, although he had rented boxes 19 and 20, fifth tier, right, since 1833.

Tito I Ricordi (1811-1888) was his father's sole heir and he continued his predecessor's activity and commercial strategy by linking his own name to that of Giuseppe Verdi and creating a kind of "monopoly of Italian opera" after buying out his competitor, casa editrice Lucca, and on opening numerous branches throughout Europe, from Paris to London.

Of his three sons, it was Giulio (1840-1912) who inherited the company and the box on his father's death. As director of the Gazzetta musicale, he guided the fortunes of his publications towards the new style of Giacomo Puccini, who was a great personal friend, and he exported the name of the company over the ocean opening a branch in New York. A statue dedicated to Giulio stands in largo Ghiringhelli, where the windows of the historic Ricordi store once looked out at la Scala. In a complete break with his son, Tito II, Giulio bequeathed the box in 1903 to his brother Giuseppe and to his nephew Alberto, Giuseppe's son, already heir to his mother's box (no. 9, third tier, left), and his niece Paolina Brentano Quinterio, daughter of his sister, Amalia. While the descendants of this branch of the Ricordi family maintained the box until the end, on his father's death, Tito II insisted on managing the firm, only to resign in 1919 in favour of Valcarenghi and Clausetti, so ending more than a century of the Ricordi family's single-handed ownership.

Giulia Ferraro



N° 4, I ordine, settore sinistro

Il palco di Luchino Visconti

Censito nel 1778 come «eredità del conte Francesco Litta», il palco appartenne all'inizio a una delle più antiche famiglie nobiliari cittadine sin dal 1258, al tempo del ducato di Milano. I Litta si divisero in Litta Visconti Arese, Litta Modignani, Litta Biumi. Bartolomeo (1610-1674) fondò il palazzo di corso Magenta con il teatro annesso, ancor oggi attivo. Nel 1794 la proprietà passò a Carlo Litta Biumi e nel 1813 alla contessa Antonia Litta Biumi Brentani.

Nel 1840 subentrò in comproprietà il duca Uberto Visconti di Modrone, con Marietta Litta Biumi vedova Vimercati e il conte Pompeo Litta Biumi (1781-1852), famoso genealogista e autore di una toria delle 113 *Famiglie celebri italiane*.

Dopo l'Unità, il palco passò nel 1871 interamente al conte Luigi Visconti di Modrone e nel 1886 a Guido, figlio di Uberto, importante imprenditore e poi presidente dello stabilimento tessile Visconti di Modrone di Vaprio d'Adda. Nel 1906 subentrò il figlio Giuseppe Visconti di Modrone (1879-1941), gentiluomo di corte della regina Elena di Savoia e imprenditore dagli eclettici interessi. Sposato con Carla Erba, nipote dell'industriale farmaceutico, appassionato di letteratura e melodramma, Giuseppe entrò nel Consiglio d'Amministrazione del Teatro alla Scala e gestì dal 1914 il Teatro Manzoni, creando una compagnia teatrale insieme al drammaturgo Marco Praga (1862-1929). Dal 1914 al 1919 fu presidente dell'Inter. Con l'architetto Alfredo Campanini, realizzò il borgo neo-medioevale di Grazzano. Nel 1937 ricevette il titolo di duca. Giuseppe è noto anche per essere stato padre del regista Luchino Visconti, che da questo palco ammirò Maria Callas, decidendo di riformare con lei la regia dell'opera.

Pinuccia Carrer



No. 4, first tier, left

The box of Luchino Visconti

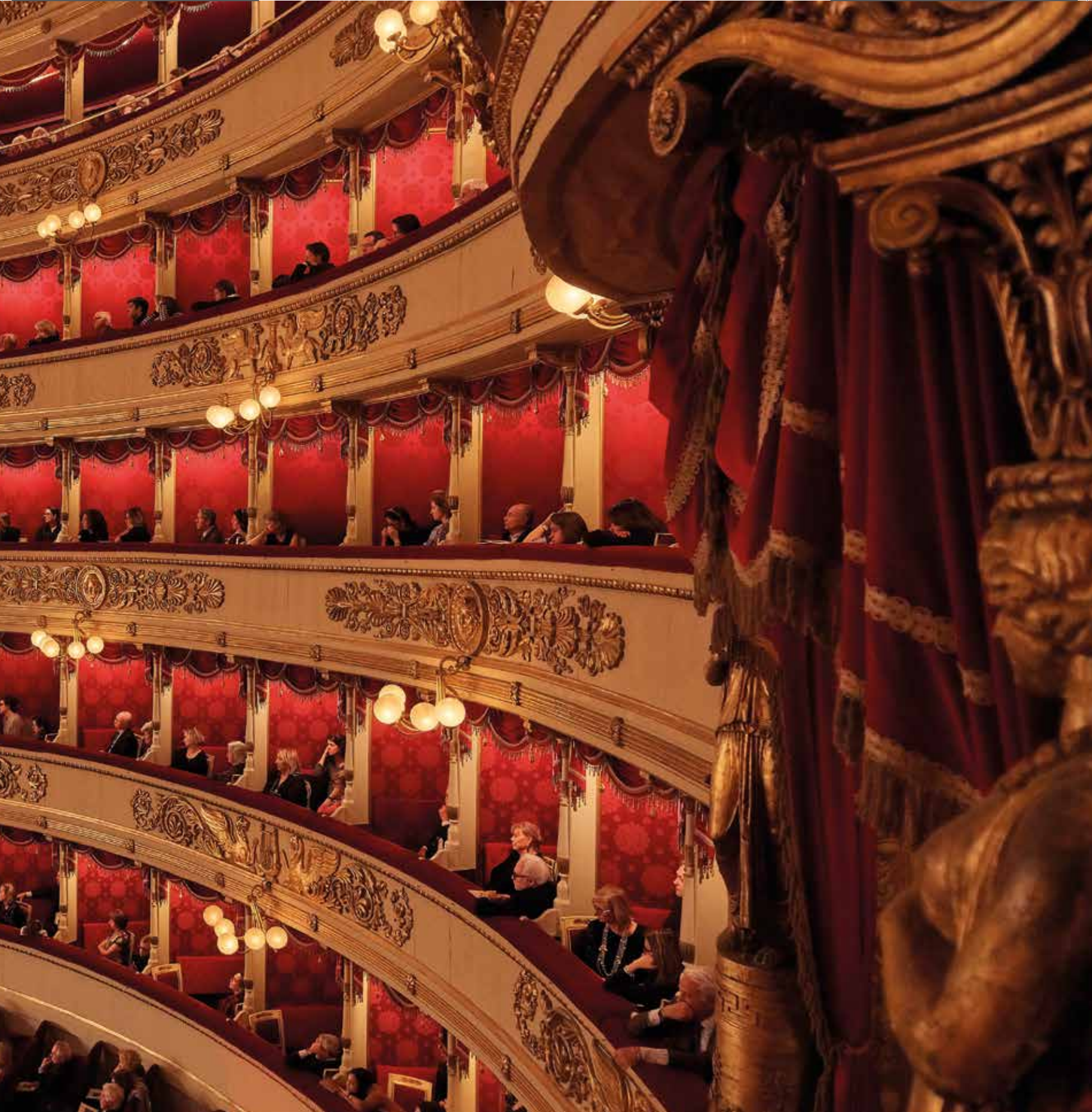
Recorded in 1778 as the “inheritance of count Francesco Litta”, the box initially belonged to one of the most ancient noble families of the city, dating back to 1258 and the time of the Duchy of Milan. The Littas were divided into various branches: Litta Visconti Arese, Litta Modignani, Litta Biumi. Bartolomeo (1610-1674) founded the palazzo in corso Magenta with the adjacent theatre which is still open today. In 1794, ownership passed to Carlo Litta Biumi and in 1813, to countess Antonia Litta Biumi Brentani.

In 1840, co-ownership was extended to duke Uberto Visconti di Modrone, with Marietta Litta Biumi, the widow of Vimercati, and count Pompeo Litta Biumi (1781-1852) a famous genealogist and author of a history of 113 famous Italian families (Famiglie celebri italiane).

In 1871, following Italian unification, the box became the sole property of Luigi Visconti di Modrone and in 1886, of Guido, Uberto’s son and an important entrepreneur and later president of the textile firm Visconti di Modrone at Vaprio d’Adda. In 1906, possession fell to his son, Giuseppe Visconti di Modrone (1879-1941), a gentleman of the court of queen Elena of Savoy and entrepreneur of varying interests. Giuseppe was married to Carla Erba, and he was passionate about literature and opera. He entered the Board of the Teatro alla Scala and managed the Teatro Manzoni from 1914, creating a theatre company with the playwright, Marco Praga (1862-1929). Between 1914 and 1919 he was president of Inter Milan. Together with the architect, Alfredo Campanini, he created the neo-medieval village of Grazzano. In 1937, he was endowed with the title of duke. Giuseppe is also known as the father of the film director Luchino Visconti, who admired Maria Callas from this box and decided to change how opera is directed with her.

Pinuccia Carrer





Più che l’Aida poté la moda **Fashion was more able than Aida**

Il rapporto della Scala con la moda, specialmente quella femminile, diventa ancora più evidente una volta chiarito il voyeurismo intrinseco nella struttura del Teatro all’italiana. L’appuntamento più importante è ovviamente la serata inaugurale, che nel 1951 viene spostata dal 26 – santo Stefano – al 7 dicembre, giorno di sant’Ambrogio. Ma il pubblico della Scala ha con la moda un legame più profondo, dovuto al ruolo trainante che il settore tessile ha avuto nella rivoluzione industriale lombarda. Gran parte dell’alta borghesia che si è affermata a Milano nel corso dell’Ottocento si è guadagnata un posto in società – e quindi nello scacchiere della Scala – grazie alla produzione e al commercio della seta e del cotone: non è un caso che Milano, pochi decenni più tardi, sarebbe diventata uno dei poli più importanti della moda in Italia e nel mondo.

«Corriere Lombardo»,
8 dicembre 1956

La Scala’s relationship with fashion, especially women’s fashion, becomes even more evident once the voyeurism intrinsic to the structure of the “Italian theatre” becomes clear. The most important date on the calendar is, of course, the opening night, which in 1951 was moved from 26th December – the feast of st Stephen – to 7th December, the feast of st Ambrose. But the theatregoing public of la Scala has a closer tie with fashion, due to the leading role played by the textile sector in Lombardy’s industrial revolution. Many members of the upper middle class that won affirmation in Milan during the 19th century gained a place in society – and as a result, on the chessboard of la Scala – thanks to the production of and trade in silk and cotton. It is no coincidence that just a few decades later, Milan was to become one of the most important centres of fashion both nationally and internationally.

Corriere Lombardo,
8th December 1956





Patrice Chéreau
—
Mikhail Baryshnikov





Il presidente della Repubblica Francese
Charles de Gaulle e il presidente
della Repubblica Italiana Giovanni Gronchi
*The President of the French Republic
Charles de Gaulle and the President
of the Italian Republic Giovanni Gronchi*

A fronte / *Opposite page*
Il Quartetto Cetra
The Quartetto Cetra

—
Leyla Gencer, Anna Crespi,
Vittoria Crespi Morbio e Nandi Ostali
*Leyla Gencer, Anna Crespi, Vittoria Crespi
Morbio and Nandi Ostali*

Wally Toscanini e Valentina Cortese
Wally Toscanini and Valentina Cortese

—
Renata Tebaldi e Giulietta Simionato
Renata Tebaldi and Giulietta Simionato





Papa Benedetto XVI
Pope Benedict XVI

A fronte / *Opposite page*
Eugenio Montale

—
Wally e Arturo Toscanini
Wally and Arturo Toscanini

Liliana Segre

—
Carla Fracci e Rita Levi-Montalcini
Carla Fracci and Rita Levi-Montalcini





Il presidente della Repubblica Italiana
Luigi Einaudi con la moglie Ida Pellegrini
*The President of the Italian Republic Luigi
Einaudi with his wife Ida Pellegrini*

A fronte / *Opposite page*
Maria Callas e Franco Corelli.
Nel palco di prosenio:
Ranieri III, principe di Monaco,
Grace, principessa di Monaco,
e Aristotele Onassis
Maria Callas and Franco Corelli.
In the proscenium: Rainier III,
Prince of Monaco, Grace, Princess
of Monaco, and Aristotele Onassis

Il presidente della Repubblica Italiana
Carlo Azeglio Ciampi con la moglie
Franca Pilla, il sindaco di Milano
Gabriele Albertini e il ministro
dei Beni e delle Attività Culturali
Rocco Buttiglione
The President of the Italian Republic
Carlo Azeglio Ciampi with his wife
Franca Pilla, the Mayor of Milan
Gabriele Albertini and the Minister
of Culture Rocco Buttiglione

Il presidente della Repubblica Italiana
Giorgio Napolitano con la moglie
Clio Bittoni, il presidente del Togo
Faure Gnassingbé, il sindaco di Milano
Letizia Moratti, il presidente della
Commissione Europea José Manuel
Durão Barroso con la moglie
The President of the Italian Republic
Giorgio Napolitano with his wife Clio Bittoni,
the President of Togo Faure Gnassingbé,
the Mayor of Milan Letizia Moratti,
the President of the European Commission
José Manuel Durão Barroso with his wife





Il presidente greco Károlos Papoúlias
con la moglie, il sindaco di Milano
Letizia Moratti, il cancelliere tedesco
Angela Merkel e il primo ministro
italiano Romano Prodi

*The President of the Hellenic Republic
Károlos Papoúlias with his wife,
the Mayor of Milan Letizia Moratti,
the Chancellor of Germany Angela Merkel
and the Italian Prime Minister
Romano Prodi*

—
Evita Perón

*A fronte / Opposite page
Re Juan Carlos I di Spagna
Juan Carlos I King of Spain*

—
Elisabetta II, regina del Regno Unito
e Filippo, duca di Edimburgo
*Elizabeth II, Queen of the United Kingdom
and Philip, Duke of Edinburgh*

—
Carolina, principessa di Monaco,
e Stefano Casiraghi
*Caroline, Princess of Monaco,
and Stefano Casiraghi*

—
Diana, principessa di Galles,
e Carlo, principe di Galles
*Diana, Princess of Wales,
and Charles, Prince of Wales*





Il presidente della Repubblica Italiana
Sergio Mattarella con la figlia Laura,
il ministro per i Beni e le Attività
Culturali Alberto Bonisoli
e il sindaco di Milano Giuseppe Sala
*The President of the Italian Republic
Sergio Mattarella with his daughter
Laura, the Minister of Culture
Alberto Bonisoli and the Mayor of Milan
Giuseppe Sala*

A fronte / *Opposite page*
Rudolf Nureev e Margot Fonteyn
Rudolf Nureev and Margot Fonteyn

—
Maria Callas

Alle pagine successive / *On the following pages*
Fotografia di scena di Lelli e Masotti
de *I Vespri Siciliani* di Giuseppe Verdi,
7 dicembre 1989, direzione di
Riccardo Muti, regia di Pier Luigi Pizzi,
Archivio fotografico Teatro alla Scala,
Milano

—
*Lelli and Masotti's photograph of the stage
during Giuseppe Verdi's I Vespri Siciliani,
7th December 1989, conducted by
Riccardo Muti, directed by Pier Luigi Pizzi,
Archivio fotografico Teatro alla Scala,
Milan*







©
Proprietà artistica e letteraria riservata
Istituto della Enciclopedia Italiana
fondata da Giovanni Treccani

2019

ISBN 978-88-12-00836-0

Le fotografie degli interni del Teatro alla Scala presenti nel catalogo
sono state realizzate per questa occasione da Giovanni Hänninen.

Per quanto riguarda i diritti di riproduzione, il Museo Teatrale alla Scala
si dichiara pienamente disponibile a regolare eventuali spettanze per quelle immagini
di cui non sia stato possibile reperire la fonte, nonché per eventuali
omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti.

Printed in Italy



