

TOSCA

melodramma in tre atti
libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

musica di **Giacomo Puccini**

Teatro La Fenice

venerdì 23 maggio 2008 ore 19.00 turni A1-A2
sabato 24 maggio 2008 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 25 maggio 2008 ore 15.30 turni B1-B2
martedì 27 maggio 2008 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 28 maggio 2008 ore 19.00 turni D1-D2
giovedì 29 maggio 2008 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 30 maggio 2008 ore 19.00 turni E1-E2
sabato 31 maggio 2008 ore 15.30 turni C1-C2

La Fenice prima dell'Opera 2008 4

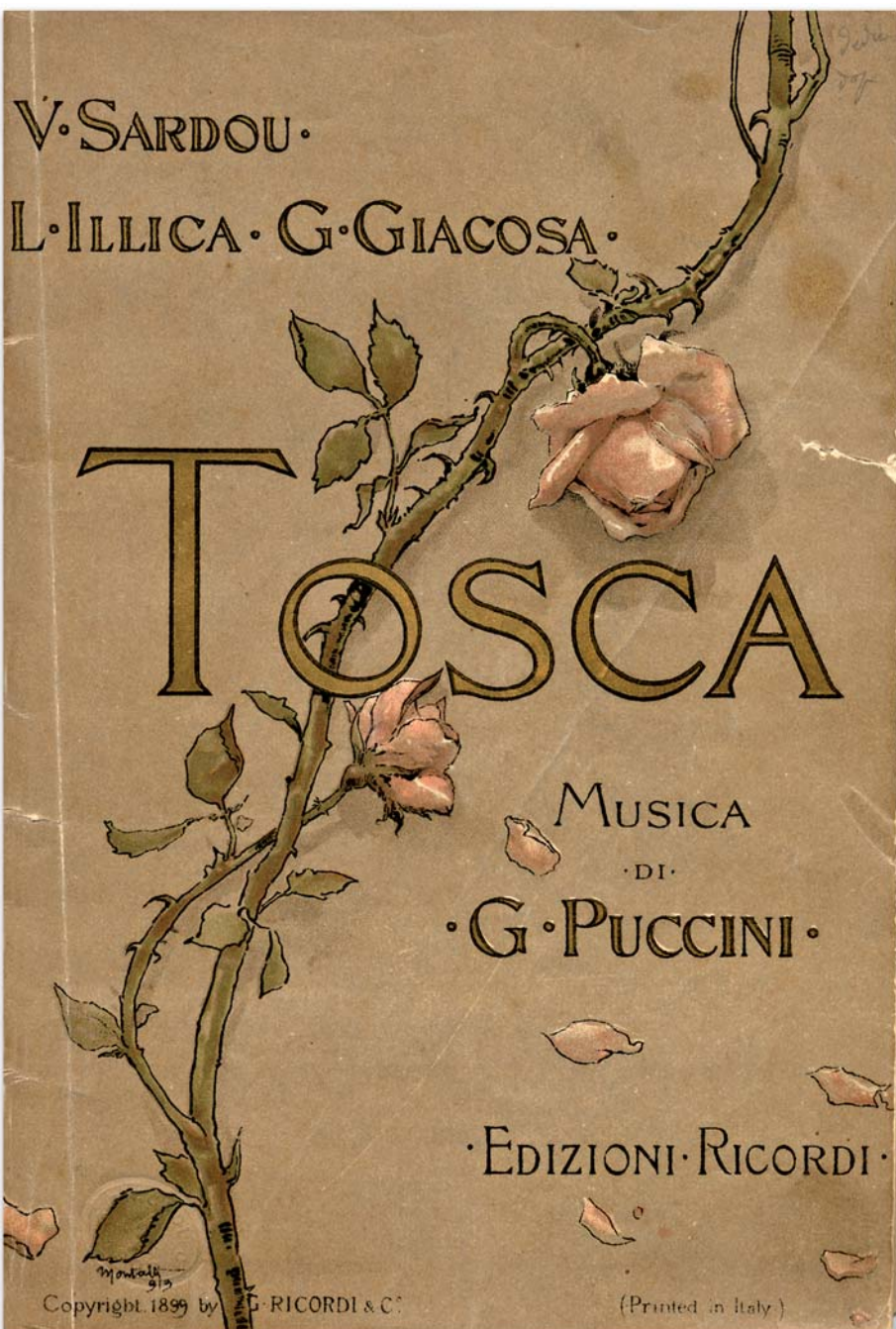




Giacomo Puccini in un ritratto fotografico (c. 1900) di Mario Nunes Vais (1856-1932). Firenze, Archivi Alinari.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Roma a teatro
di Michele Girardi
- 11 Andrea Chegai
Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in *Tosca*
- 25 John Rosselli
Politica, religione e opera
- 37 *Tosca*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 85 *Tosca*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 87 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 95 Massimo Acanfora Torrefranca
Bibliografia
- 101 *Online*: Diabolus in musica
a cura di Roberto Campanella
- 109 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Venezia la fosca per *Tosca*...
a cura di Franco Rossi



Copertina del libretto per la prima rappresentazione assoluta di *Tosca*. Nella Raccolta Rolandi della Fondazione Giorgio Cini (Venezia) sono conservati due esemplari del libretto, entrambi con dedica di Puccini (ad Aurelio Di Donato e Cesare Blasetti). La copertina è firmata Montalti (Alfredo; 1858-1928).

TOSCA

melodramma in tre atti

libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

musica di

Giacomo Puccini

personaggi e interpreti

<i>Floria Tosca</i>	Daniela Dessì (23, 25, 28, 30) Tiziana Caruso (24, 27, 29, 31)
<i>Mario Cavaradossi</i>	Walter Fraccaro (23, 25, 27, 29, 31) Fabio Armiliato (24, 28, 30)
<i>Il barone Scarpia</i>	Carlo Guelfi (23, 25, 28, 30) Giuseppe Altomare (24, 27, 29, 31)
<i>Cesare Angelotti</i>	Alessandro Spina
<i>Il sagrestano</i>	Roberto Abbondanza
<i>Spoletta</i>	Iorio Zennaro
<i>Sciarrone</i>	Franco Boscolo
<i>Un carceriere</i>	Giuseppe Nicodemo
<i>Un pastore</i>	Michelangelo D'Adamo

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia

Robert Carsen

scene e costumi Anthony Ward

light designer Davy Cunningham

regista collaboratore Didier Kersten

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

direttore del Coro Mara Bortolato

con sopratitoli

Originalproduktion der Hamburgischen Staatsoper

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>altro regista collaboratore</i>	John La Bouchadière
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>maestro di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Giovanni Dal Missier
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>altro maestro del Coro</i> (Piccoli Cantori Veneziani)	Diana D'Alessio
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene, attrezzeria e costumi</i>	Hamburgische Staatsoper (Amburgo)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)
	la cura dei testi proiettati è di
	Maria Giovanna Miggianni

Roma a teatro

Molti capolavori del teatro musicale vengono associati nella memoria collettiva a un dato saliente della trama, e più spesso al luogo dove la vicenda viene ambientata a mano a mano che ci si avvicina alla *fin de siècle*, e cresce l'attenzione dei compositori per l'ambiente non più considerato come un semplice sfondo, ma come elemento capace di condizionare l'azione. Nutrita la lista di esempi, specie se si guarda al catalogo di Puccini, intessuto di città (la Parigi della *Bohème*, soprattutto, ma anche della *Rondine* e del *Tabarro*, oltre che della *Louise* di Charpentier, la Firenze di *Gianni Schicchi*) e di luoghi situati in un 'altrove' esotico (il Giappone di *Madama Butterfly*, la California della *Fanciulla del West*, come la Spagna di *Carmen* di Bizet) e/o leggendario (la Cina di *Turandot*). Ma la Roma di *Tosca* è un caso speciale: senza la presenza 'attiva' della città papalina in cui si muovono Floria e Mario come burattini nelle mani di Scarpia, la trama non avrebbe lo stesso effetto. Nell'intelligente (e molto riuscita) regia di Jonathan Miller che viene citata da Andrea Chegai all'inizio del suo saggio (una riflessione originale su due concetti molto dibattuti dagli specialisti, storia e religione), il tempo storico della vicenda (l'anno 1800) era stato postdatato agli anni Quaranta del Novecento, ma la carica oppressiva del potere conservava tutta la sua importanza decisiva, perché il cambio di regime (il fascismo in luogo della polizia borbonica al servizio del papato) non ne intaccava la natura, ugualmente tirannica, perversa e sanguinaria. Miller non volle toccare Roma, che restava sempre sotto i riflettori, sia pure prosciugata di elementi visivi realistici. Se la vicenda di *Tosca* rimane legata alla città in cui si svolge il dramma è perché dietro a quelle vestigia e a quei sentieri «odorosi di timo» c'è una storia plurimillennaria di esercizio temporale del potere da parte dei papi che non ha riscontri in altri luoghi del mondo: per un uomo di teatro qual era Puccini non vi poteva essere occasione più ghiotta per trasmettere un messaggio di portata universale al proprio pubblico. Tra i fumi degli incensi processionali, nelle pieghe della devozione di facciata in ispregio all'autentica fede, è proprio *quel* potere, barbaramente esercitato a scapito di legittime aspirazioni alla libertà, che condiziona le sorti dei protagonisti.

Questo volume della «Fenice prima dell'Opera», oltre all'edizione del libretto (nuova) e alle rubriche, si apre con due saggi già apparsi nel programma di sala che il teatro veneziano ha dedicato a *Tosca* nel 2002: oltre a quello già citato di Andrea Chegai, aggiornato per l'occasione, anche l'agile disamina del rapporto fra politica e religione nell'opera dovuta all'insigne storico John Rosselli, scomparso nel gennaio del 2001, e usci-

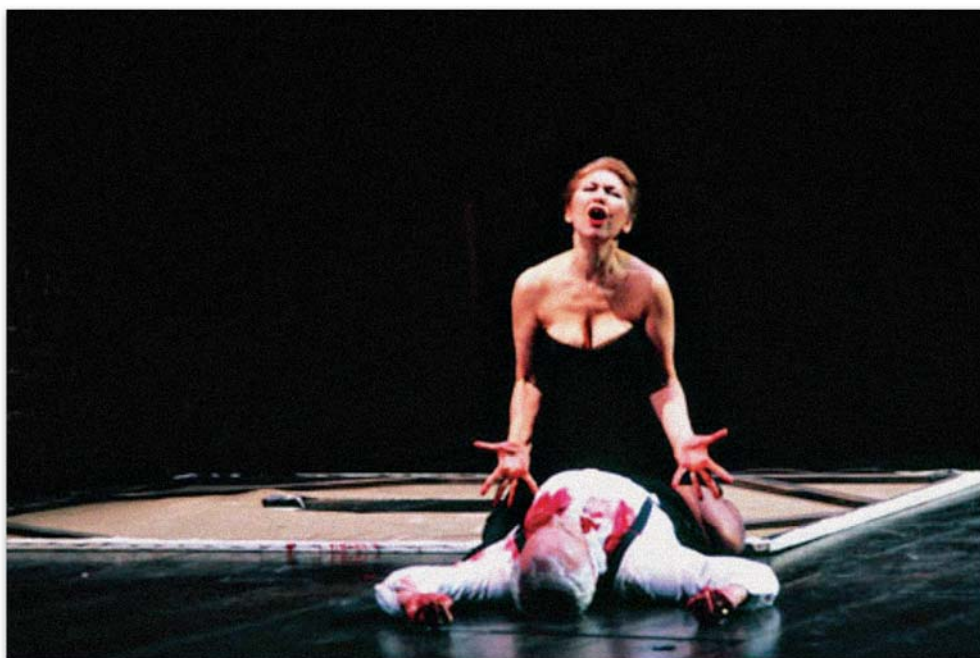
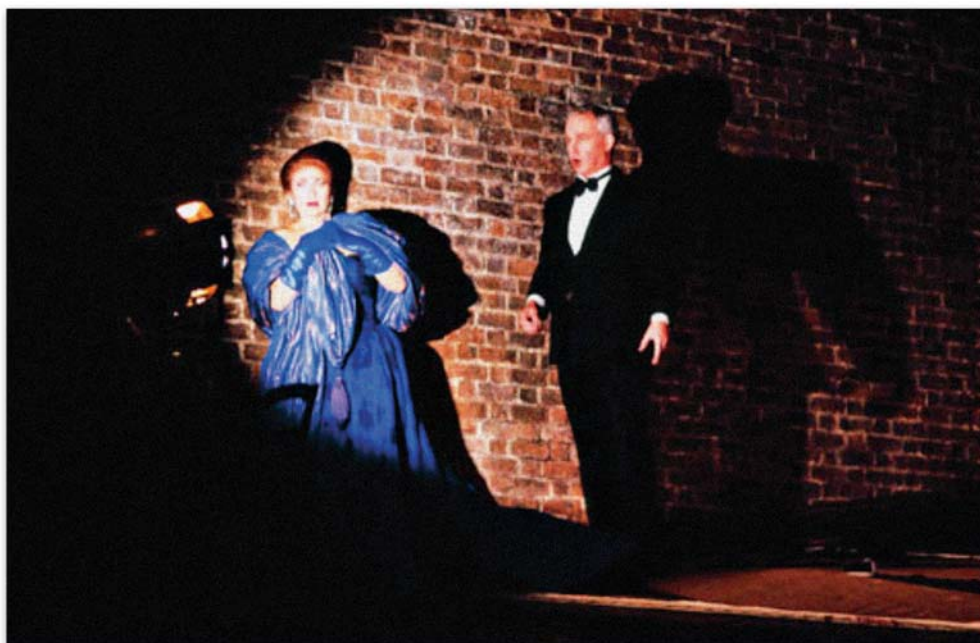
ta per la prima volta in «Studi pucciniani» (2, 2000, pp. 9-20), concepita come prolusione al convegno *Tosca nel terzo millennio* (Lucca, maggio 2000). Entrambi gli studiosi tendono a ridurre l'incidenza dell'elemento religioso sulla trama. Secondo Rosselli «se è impressionante il colpo di scena musicale del *Te Deum*, tuttavia il 'volterrianismo' di Cavaradossi e il bigottismo di Scarpia vengono rapidamente accennati a parole più che messi in atto musicalmente, e la stessa fede di Tosca rimane un incidente pittoresco, un'annotazione». Secondo Chegai, «c'è un ultimo aspetto, esterno alla loro sostanza, su cui Storia e religione hanno degli esiti, ed è quello della percezione temporale e spaziale. Quando la Storia non fa da protagonista, e in *Tosca* protagonista non è, non può che trasformarsi in una cronistoria, determinando l'articolazione temporale del dramma dall'esterno, e in una 'geografia culturale', come susseguirsi di localizzazioni inequivoche e dal valore simbolico. In questo meccanismo hanno buon gioco le contrastanti notizie della battaglia di Marengo, fra il *Te Deum*, la festa a corte e la smentita della sconfitta napoleonica, e il susseguirsi di male in peggio dei luoghi, dall'oscurità protettiva e rassicurante della chiesa inizialmente serrata, all'apertura della medesima al rito pubblico e a quello privato di Scarpia, al Palazzo Farnese, "luogo di lacrime", alla segregazione dolorosa di Castel Sant'Angelo: elementi che accompagnano e connotano l'evolversi della trama privata dei protagonisti».

Innegabilmente la critica pucciniana ha sovente discusso ed enfatizzato, negli ultimi tempi, il rapporto fra l'opera, la storia, la religione e l'ambiente, e non sempre in modo convincente. Ma resta fuor di dubbio che la Roma papalina ai primi dell'Ottocento sia un elemento basilare della trama di *Tosca*, e che il siciliano barone Scarpia ne incarni l'immagine all'interno della costellazione dei personaggi. Con questi elementi Puccini riuscì a fissare un ritratto indelebile di quel mondo bigotto e corrotto. Ogni data e ogni situazione, grazie alla fantasia di Sardou che le aveva poste in fertile relazione, si propongono come momento credibile del passato rivissuto artisticamente, senza che ciò limiti la ben superiore grandezza del lavoro di Puccini, che risiede nell'aver saputo sfruttare questo impianto drammatico per arricchire la narrazione, oltrepassando gli angusti limiti di una recita teatrale e di un tempo rigidamente determinato. La verosimiglianza stimola l'immaginazione simbolica dello spettatore, e se le opere d'arte sono anche strumenti per interpretare la realtà, a *Tosca* non si può negare il primato dell'aver saputo rappresentare come nessun altro lavoro l'autentico spirito di Roma. Uno spirito eterno che ha attraversato i secoli, e dall'età imperiale si è trasmesso alla Roma dei papi, la città della controriforma, di Pio IX, la capitale della cristianità, e infine d'Italia. Il suo ritratto visto con gli occhi del 'giacobino' Cavaradossi, ben più protagonista di quanto non si sia voluto ammettere sinora, non fu forse causa trascurabile delle contestazioni e tumulti durante la prima assoluta del 14 gennaio 1900: ai vizi dei suoi beneamati potenti il pubblico era talmente affezionato da non desiderare che venissero così palesemente messi alla berlina. Un esito artistico con apprezzabili risvolti etici che, come si può agevolmente constatare scorrendo la storia italiana dal secondo dopoguerra ai nostri giorni, non ha ancora perso la sua imbarazzante attualità.

Michele Girardi



Tosca (I; II) alla Staatsoper di Amburgo, 2007; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Anthony Ward. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2008.



Tosca (II) alla Staatsoper di Amburgo, 2007; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Anthony Ward. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2008.

Andrea Chegai

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

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

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

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

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

Senza entrare nel merito della legittimità di simili regie, fra le riserve dei più e l'autodifesa di Miller si annida a mio parere un punto di vista simile e conseguentemente un duplice malinteso. Da una parte si ritiene che il dato caratterizzante e imprescindibile

¹ ANTONIO D'ORRICO, *Tutte le opere sono incompiute. A colloquio con il regista Jonathan Miller*, in *Tosca*, 49° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1986, pp. 1073-1087 (programma di sala).

bile della *Tosca* sia l'originale contesto storico dal quale scaturiscono tipi umani inconfondibili ma da quel contesto prodotti e solo da quello resi possibili; dall'altro si considera l'opera pucciniana calata 'in un qualche' contesto storico compatibile, che non dev'essere necessariamente quello voluto da Sardou o da Puccini, quanto semmai quello degli spettatori, cui l'opera giungerebbe così intensificata (a mo' di 'storie di vita vissuta' per una maggiore verosimiglianza). Per gli uni e per gli altri si tratta quindi di un'opera determinata dalla componente storica, vuoi originaria, vuoi attualizzata.

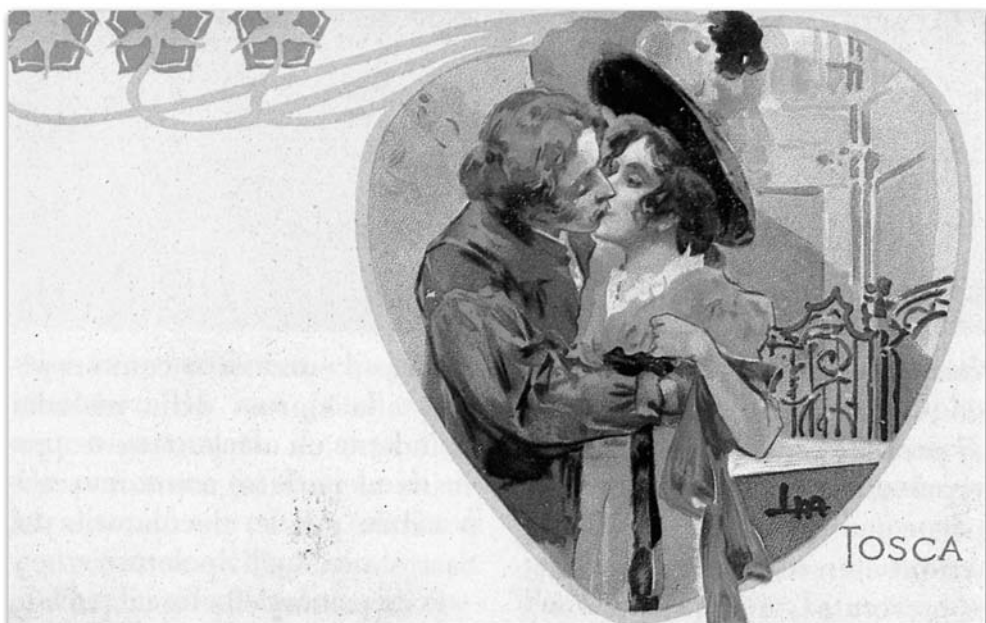
Invece di accanirsi contro l'improprietà filologica (si fa per dire) di un'ambientazione vistosamente stravolta, il pubblico e i critici dell'epoca avrebbero ben potuto interrogarsi – ma magari c'è chi lo ha fatto – sullo scopo dell'operazione e chiedersi se una così macroscopica trasformazione non dovesse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

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

Dalle vicende che scandirono la trasformazione della *pièce* in opera può scaturire qualche spunto. Prima che quella di Puccini la spodestasse con inarrestabile gradualità, la *Tosca* di Sardou (1887) aveva mietuto i suoi considerevoli successi, ma non sarà ingeneroso affermare che ciò avvenne soprattutto in virtù della mediazione attorale di Sarah Bernhardt, sulla quale il lavoro fu modellato e che costituì anche il primo motivo di attrazione del musicista lucchese nei confronti di quel drammone ipertrofico. Puccini vide la grande attrice nel 1889 a Milano e a Torino, la rivede a Firenze nel 1895, libretto di Illica alla mano. Nella sua mente Bernhardt/*Tosca* si sovrappose quindi a Manon e a Mimì, e se non fosse stato per l'improvvisa accensione di interesse nei confronti del romanzo di Murger, *Tosca* sarebbe nata un bel po' prima. A prescindere dal-



Alfons Mucha (1860-1939), manifesto per l'inaugurazione – con *Tosca* – del Teatro Sarah Bernhardt (21 giugno 1899). Zurigo, Collezione Wolfgang Swatek.



Cartoline postali disegnate da Leopoldo Metlicovitz (1848-1944).

l'ordine di arrivo, Puccini individuò da subito nella figura della gelosa cantante una naturale prosecuzione melodrammatica, nonché una tipologia femminile complessa e inaudita nell'opera non solo italiana. Non risulta invece che si sia mai espresso in toni altrettanto entusiastici per la vicenda in sé.

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

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

Quanto poi all'altrettanto spettacolare suicidio di *Tosca*, che Puccini immaginava folle e disperata ma salva («La vuol morta a tutti i costi quella povera donna»), è ancora il compositore a propendere per soluzioni che non fossero rivolte all'effetto puro e semplice e che non comportassero una 'morte universale'. I decessi delle sue precedenti eroine erano del resto sopraggiunti per estenuazione (*Manon*) e per malattia (*Mimi*); nella riluttanza per quel salto finale si intravede il distacco, almeno in chiusura

² Lettera di Giacosa a Giulio Ricordi in data 23 agosto 1896, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1858, n. 169, pp. 150-151.

³ Cfr. lettera di Puccini a Giulio Ricordi in data 13 gennaio 1899, in *Giacomo Puccini. Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928¹, 1982³, n. 64, pp. 80-81.

d'opera e quindi al suo suggello, dall'incalzante verismo, già avvertibile nell'uccisione di Scarpia. L'assassinio del capo della polizia sarebbe stato così l'unico momento realmente feroce nell'opera. Ben diverso è l'effetto sortito dall'uccisione di Cavaradossi, fucilato per finta ma sul serio; una morte, la sua, verista solo in apparenza in quanto resa evento ineluttabile dalle vicende pregresse (in questo senso il motivo ostinato di marcia che accompagna il plotone d'esecuzione non è che una sonorizzazione del destino che si avvia a compiersi).⁴

Il diabolico trucco di Scarpia era stato preannunciato sin dall'atto precedente: quando il pittore cade sotto i colpi ci assale un tragico senso di amarezza più di quanto non ci atterrisca o ci sorprenda l'evento in sé. Una traccia della follia di Tosca riesce comunque ad affiorare nelle sue ultime battute fino alla formidabile frase spezzata con cui termina l'opera («O Scarpia, avanti a Dio!...»), più plausibile del goffo epilogo del dramma di Sardou, in cui Tosca ha addirittura la lucidità di replicare botta e risposta a Spoletta («SPOLETTA / Ah, demonio!... ti manderò a raggiungere il tuo amante! / TOSCA / Vado a raggiungerlo, canaglie!...»).⁵ Quanto al suicidio finale, Sardou ebbe la meglio, e l'effetto più veristico dell'opera Puccini dovette subirlo suo malgrado, senza che ciò ne significasse la non riuscita.

Per quanto riguarda il dramma d'origine, la prolissità di Sardou nella ricostruzione ambientale era stata invece esemplare; non solo sono puntualizzati il giorno e l'anno (determinanti, in quanto collegati alla battaglia di Marengo, che mantiene anche nell'opera un valore iconico), ma viene anche espressa tutta una serie di riferimenti storici, culturali, ambientali. In quei dettagli – che per Sardou dettagli non erano, ma una sorta di garanzia nei confronti degli spettatori, nonché la perimetrazione stessa della propria azione creativa – si rispecchia il gusto del tempo. Una tradizione teatrale che affonda le proprie radici nella scuola di Scribe e che, se arriva a incidere sui melodrammi di Brunau tratti da Zola, non fu mai condivisa appieno dall'opera italiana, dove in maggior misura si verifica ciò che Dahlhaus definisce lo «spostamento delle motivazioni drammatiche da un ambiente socialmente determinato ad affetti 'genericamente umani'». ⁶ È pur vero che il Verismo nostrano, che della latente aspirazione realistica ottocentesca rappresenta un'estrema presa di coscienza, è incline a trarre ispirazione da soggetti rea-

⁴ Sui meccanismi narrativi del verismo si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31 (cfr. anche VIRGILIO BERNARDONI, *Le 'tinte' del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», v/1, 1998, pp. 43-68). Un'interpretazione di *Tosca* che fa giustizia della definizione di opera verista la si legge in SIEGHART DÖRING, *Il realismo musicale nella «Tosca»* [*Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca»*, 1984], in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78). Si leggano anche ALLAN ATLAS, *Puccini's «Tosca»: A New Point of View*, in *Studies in the History of Music*, III: *The Creative Process*, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-273; Giacomo Puccini «Tosca», a cura di Mosco Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁵ «SPOLETTA / Ah! Démon!... je t'enserrai rejoindre ton amante! / FLORIA / J'y vais, canailles! (Elle se lance dans le vide)».

⁶ CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* [*Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1982], Bologna, Il Mulino, 1987.

listici o realisticamente resi. Ma l'adozione di *Tosca* da parte di Puccini comporta solo di riflesso, e in seconda battuta, l'adozione di dati e circostanze del testo d'origine. Un po' come chi acquista una casa già ammobiliata, Illica e Giacosa si trovarono di fronte a un luogo definito sin nei particolari, e per questo affollato e angusto: per mancanza di spazio, prima di poter aggiungere qualcosa, molto dovettero togliere. E difatti, come sempre accade in questi casi, una gran quantità di dati vengono espunti nella trasposizione librettistica: oltre a due atti caduti (il secondo e il terzo), i personaggi passano da ventitré a nove; la villa di Cavaradossi, luogo di amori con Tosca e rifugio di Angelotti, è solo evocata. A seguito di tagli e soppressioni, ma anche delle diverse sue proprietà nel dramma e nell'opera, il materiale testuale è ridotto all'osso.

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

Se nel dramma di parola ci sentiamo tenuti a comprendere sin ogni sfumatura della trama – perché il dramma scaturisce innanzitutto dalla sostanza del narrato, che diviene azione –, nell'opera cogliamo in modo più approssimato certe minuzie relative a cose, fatti e persone (già per loro conto meno presenti) e ciò non ci turba affatto né ci preclude alcunché. Nel dramma ogni singolo personaggio ha il suo preciso e doveroso contorno di informazioni, dirette o indirette; nell'opera è la musica a farsi carico di illustrare con tre pennellate il profilo delle figure secondarie. Ecco quindi che del corredo di notizie che, in Sardou, serve a convalidare la plausibilità storica del testo, rimane in Puccini solo quanto è funzionale alla resa dei caratteri. Il fatto, infine, che Puccini abbia raccolto indicazioni particolareggiate sull'intonazione delle campane di San Pietro potrebbe solo a prima vista essere inteso come una prosecuzione di quella stessa idea di fedeltà e veridicità; altri e più evidenti aspetti del rito sono infatti reinventati, fra cui, come ha mostrato Girardi, l'esatta intonazione del *Te Deum* e l'improbabile antifona che lo precede («qualcosa da brontolare», «sarà vero o no»), inserita per finalità drammatiche: accompagnare il Capitolo verso l'altare nel tempo del monologo di Scarpia, senza costringerlo a spostamenti muti, creando al contempo un «effetto fonico». ⁷ Con le sue ricerche *in loco* Puccini volle calarsi nella situazione senza per questo proporsi una mimesi scrupolosa.

⁷ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000², pp. 149-196: 164-171.

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

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

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

⁸ Cfr. JOHN ROSSELLI, *Politica, religione e opera*, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 9-20 (in questo volume alle pp. 25-35); ANTHONY ARBLASTER, *Viva la libertà. Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992.

di Angelotti e Cavaradossi non si pone mai come un patrimonio ideologico condiviso da una determinata parte sociale, e assai facilmente si trasforma in una questione personale nei confronti del capo della polizia.

Il potere costituito è pure distorto dai progetti privatissimi di Scarpia e non si lascia afferrare nei suoi contorni ideologici; ne percepiamo i progetti e gli effetti solo attraverso la personalità deviata del barone siciliano. Dalla festa in onore di Melas data da Maria Carolina traspare un orientamento politico ben preciso, ma, come nel *Te Deum*, essa si risolve in un effetto realistico-spaziale, più che politico e dialettico: lo sfarzo dei saloni di Palazzo Farnese contrapposto al luogo segreto delle operazioni poliziesche di Scarpia e della tortura di Cavaradossi, senza alcun punto di contatto con le vicende di Tosca – che alla festa partecipa per dovere professionale –, né con quelle di Cavaradossi o di Scarpia. Costui anzi, con atteggiamenti di ruvido individualismo, manifesta la sua avversione per quelle cerimoniose ufficialità; all'avvio delle danze, che Scarpia commenta con una irriguardosa battuta («e strimpellan gavotte»), quindi nel momento più alto dell'inno che invade la sua stanza attraverso le finestre: stizzito si precipita a chiuderle, manifestando così indifferenza verso «il re dei re» che la cantata celebra e una totale dedizione ai suoi scopi, ormai conchiusi nel proprio satirismo sadico (in cui «ha più forte sapore la conquista violenta»). L'atto terzo è isolato dal mondo esterno per sua natura; il plotone d'esecuzione non è che una massa impersonale di automi, strumenti della vendetta di Scarpia più che non della giustizia di stato.

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

Dalla questione Storia deriva il problema religione, col quale la prima intesse rapporti diretti e consequenziali, dato l'assunto. La presenza di un certo tasso di anticlericalismo è stata recentemente commentata con dovizia di indagini analitiche (Girardi) ed ha sollevato stimolanti riflessioni.¹⁰ In particolare Puccini, tramite il trattamento

⁹ «the most obviously 'historical' opera in the active repertoire», SUSAN VANDIVER NICASSIO, *Tosca's Rome. The Play and the Opera in Historical Perspective*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999 (cfr. anche la recensione a questo volume di JOHN ROSSELLI, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 226-228).

¹⁰ Cfr. GIRARDI, *Giacomo Puccini* cit., ivi, e ROSSELLI, *Politica, religione e opera* cit.

motivico, sembra voler associare il personaggio di Scarpia al potere papale di cui è l'espressione; e questo sin dalle prime battute, con tre accordi improntati ad una sorta di modalismo pseudoecclesiastico, fino al *Te Deum*, in cui si verificherebbe una associazione, uno scambio osmotico fra il desiderio di possesso di Tosca da parte di Scarpia e la perfidia della gestione del potere temporale da parte del clero.

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

Chiesa di Sant'Andrea della Valle. Il primo contatto con la dimensione mistico-clericale lo si ha nella figura del sagrestano; la sua ottusa semplicità non può costituire un problema per Cavaradossi, e anche l'aiuto che Scarpia ne trae è del tutto inconsapevole; il personaggio non merita quindi che gli si addossino le (cattive) qualità del papato dell'epoca. La sua fede è venata di meschino opportunismo («Chi contrista un miscredente si guadagna un'indulgenza») ma non per questo meno sincera; il suo borbottare contro i volteriani – al pari di uno sconfiggiamento contro i comunisti che mangiano i bambini – si posiziona al grado zero della reazione antirepubblicana. Puccini ne era consapevole, tant'è vero che al sagrestano è assegnata una caratterizzazione musicale priva di venature polemiche e anzi animata da certa spensierata levità (è un *Allegretto grazioso*); la scansione ritmica staccata e punteggiata da pause allude più ai tic del personaggio che non al suo profilo morale e ciò lo rende comico senza che il musicista ci si accanisca con soverchia cattiveria. All'*Angelus* Puccini adotta il punto di vista del sagrestano medesimo con una delicata armonizzazione: un trattamento 'oggettivo' che dà modo di rinviare gli effetti dall'adozione di un punto di vista personale ai momenti più intensi della vicenda.

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

Il bigottismo di Tosca non è d'altra parte meno ambiguo. Volerne fare essenzialmente il riflesso automatico di una società a sua volta bigotta significherebbe indebolirne la funzione e gli effetti drammatici (fra l'altro anche Mimì *non va sempre a mes-*

sa ma prega assai il Signor, mentre Minnie insegna la Bibbia ai minatori, salvo afferrare il fucile o le carte da gioco, se ce n'è bisogno). Le schermaglie amorose con Cavaradosi ai piedi degli altari di Sant'Andrea e più gravemente l'uccisione di Scarpia non sono una reazione alla fede oppressiva (o addirittura all'ipocrisia latente in quel contesto ambientale), ma una potente affermazione dell'indipendenza della sfera erotica, emozionale e dell'istinto di sopravvivenza dalla fede medesima, anche se profonda: Tosca uccide da credente, il che non le impedisce di essere cinica nella preparazione del delitto (l'aver adocchiato un coltello ben affilato, l'esserselo procurato di soppiatto, l'averlo nascosto fino all'abbraccio mortale con Scarpia) ed efferata nell'inferire sul morente. Non le impedisce neppure di circondare il cadavere con candelieri e di mettergli tra le mani il crocifisso: un gesto che sancisce ulteriormente la distinzione dei due piani e la loro autonomia. Tosca 'bigotta' lo sarebbe stata assai più se fosse fuggita via, atterrita da quanto appena compiuto. Così può essere spiegato anche il senso della permanenza in partitura di «Vissi d'arte»: non solo un atto disperato e meditabondo di pietistica devozione, ma una preliminare sottolineatura della bipolarità di fede e passioni pochi attimi prima del delitto. Come già suggeriva d'Amico, la violenza dei contrasti pone *Tosca* in una luce espressionistica *ante litteram*;¹¹ senza che si debba ipotizzare una freudiana scissione della personalità, l'avvicinarsi di due piani emotivi distinti non può che causare sconvolgimento nella sua mente. Si gettano così sin dal finale secondo i semi della follia in cui il personaggio cadrà alle ultime battute dell'opera, follia annunciata anche dal nevrotico entusiasmo mostrato nell'ultimo duetto con Cavaradosi, spinto fino all'egocentrismo (e folli saranno anche Elektra e Wozzeck).

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

¹¹ FEDELE D'AMICO, *Puccini e non Sardou*, in *La stagione lirica 1966-67*, Roma, Teatro dell'Opera, 1966.



La facciata di Palazzo Farnese in una foto databile alla metà dell'Ottocento.

Palazzo Farnese. Interno del primo piano. Da *Le Palais Farnèse*, Rome, École française de Rome, 1980, II (planches), p. 263.

[Scarpia]

Nel tuo cuor s'annida Scarpia... Va', Tosca [*s'inchina e prega*]

Organo

[Capitolo]

Adjutorum nostrum in nomine Domini

[Folla]

Qui fecit cœlum et terram

Organo

[Scarpia]

A doppia mira tendo il voler.

[Capitolo]

Sit nomen Domini benedictum

[Folla]

et hoc nunc et usque in sæculum

Organo

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

C'è un ultimo aspetto, esterno alla loro sostanza, su cui Storia e religione hanno degli esiti, ed è quello della percezione temporale e spaziale. Quando la Storia non fa da protagonista, e in *Tosca* protagonista non è, non può che trasformarsi in una cronistoria, determinando l'articolazione temporale del dramma dall'esterno, e in una 'geografia culturale', come susseguirsi di localizzazioni inequivoche e dal valore simbolico. In questo meccanismo hanno buon gioco le contrastanti notizie della battaglia di Marengo, fra il *Te Deum*, la festa a corte e la smentita della sconfitta napoleonica, e il susseguirsi di male in peggio dei luoghi, dall'oscurità protettiva e rassicurante della chiesa inizialmente serrata, all'apertura della medesima al rito pubblico e a quello privato di Scarpia, al Palazzo Farnese, «luogo di lacrime», alla segregazione dolorosa di Castel Sant'Angelo: elementi che accompagnano e connotano l'evolversi della trama privata dei protagonisti.

A ciò cooperano in modo pure simbolico e quantomai efficace i persistenti rintocchi delle campane romane, che assommano alla funzione mistica quella di scandire il tem-



«L'interno vastissimo di Sant'Andrea della Valle è a croce latina con una navata ad un solo ordine di altissime colonne a fascio, fiancheggiata da grandi cappelle laterali intercomunicanti [...] La volta a botte, l'abside larga e splendente per ori ed affreschi, conferiscono all'ambiente un aspetto estremamente fastoso» (cfr. CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, *Roma. Sant'Andrea della Valle*, in *Tesori d'arte cristiana*, Bologna, «Il Resto del Carlino», 1967, v, p. 145).

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

John Rosselli

Politica, religione e opera

Che la *Tosca* sia un'opera a sfondo religioso oltre che politico lo ha dimostrato Michele Girardi nel suo recente, bello studio su Puccini, direi più che ampiamente, anzi con una certa insistenza e un senso che il cupo dominio poliziesco-clericale incombente sull'opera si può ritrovare in momenti di vita italiana meno lontani dell'anno 1800. Tale interpretazione è stata successivamente ribadita con gran copia di dettagli dal recente lavoro di Susan Vandiver Nicassio sulla Roma di *Tosca*. Questi due studiosi si distaccano notevolmente da quei critici d'una volta che vedevano nell'opera di Puccini soprattutto l'espressione d'un ardente erotismo, con intercalati effetti teatrali arbitrari di pura marca melodrammatica – tutto sommato, alla peggio, «that shabby little shocker» come scrisse Joseph Kerman, ancora nel 1956. Notiamo che più il pubblico ha assorbito l'esperienza dei regimi totalitari del Novecento più l'aspetto soprattutto politico di *Tosca*, opera lanciata nel primo anno del secolo (o, se vogliamo essere pedanti, nell'ultimo anno del secolo diciannovesimo) è venuto a sembrare plausibile e fors'anche profetico.

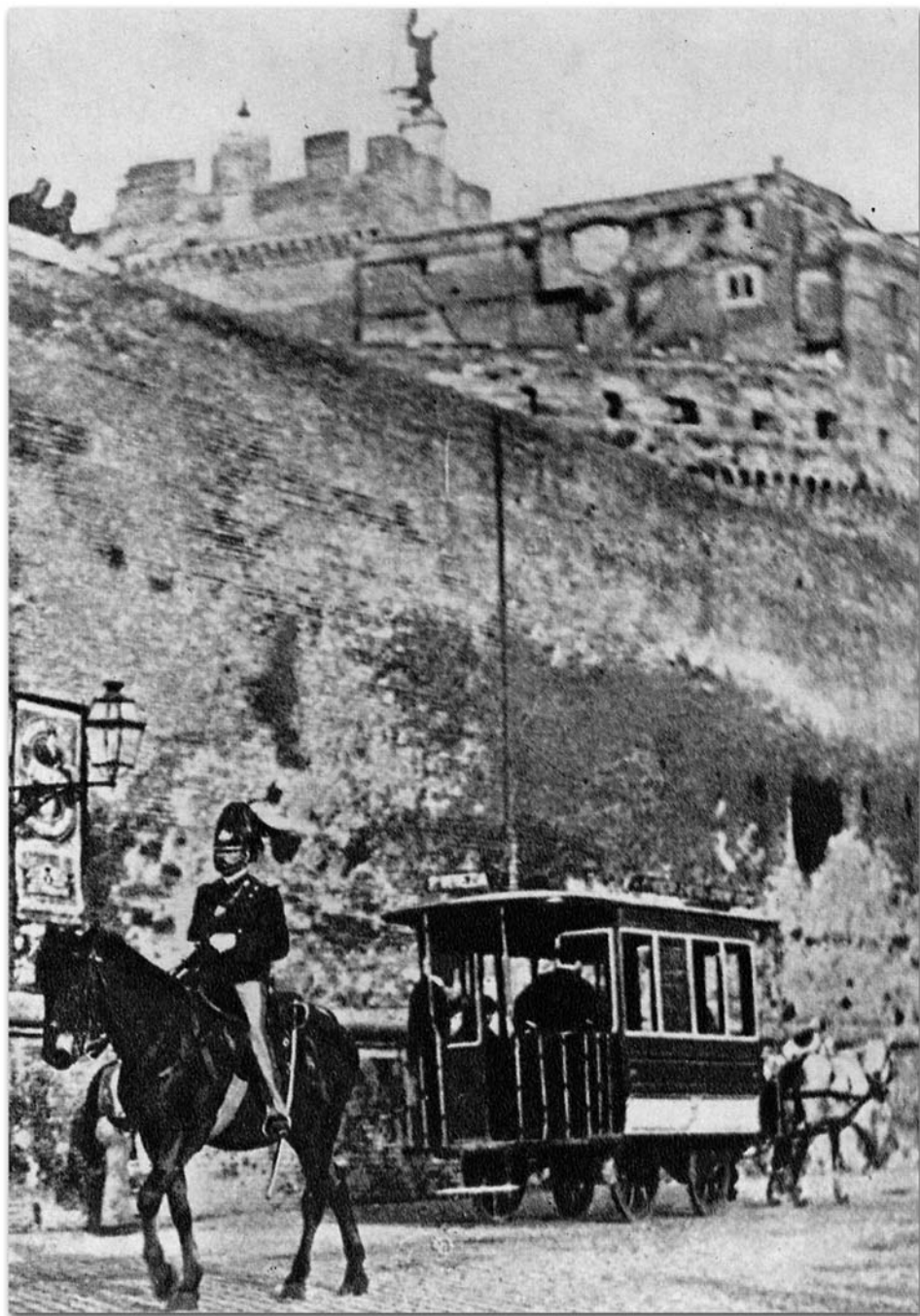
Come si inserisce, *Tosca*, in un filone di opere liriche che trattano di argomenti politici o religiosi, o di tutt'e due insieme? Prima di considerare la questione conviene tornare brevemente a un testo fondamentale, le *Riflessioni sulla storia mondiale* di Jacob Burckhardt, basate su lezioni universitarie che il grande storico svizzero tenne circa vent'anni prima che comparisse il lavoro di Puccini. Per Burckhardt, la storia si poteva considerare sotto tre aspetti, lo stato, la religione e la cultura; e questi erano infatti aspetti, non divisioni concrete ma modi di isolare, per metterle in luce e interpretarle, certe realtà del passato soprattutto mentali o spirituali. Stato e religione, secondo Burckhardt, sono universali e possono imporre agli uomini la loro autorità (nel senso che si ritrovano in qualche modo in tutti i tempi e tutte le società; persino l'Europa contemporanea, così poco credente, non sfugge al bisogno essenzialmente religioso di confrontarsi con l'ignoto e l'infinito). Invece la cultura, intesa in senso largo, quasi antropologico, raggruppa tutto ciò che è libero, spontaneo, non sempre autorevole o universale. Burckhardt prosegue considerando momenti della storia in cui uno di questi tre aspetti ha determinato uno degli altri; è ben nota la sua idea, anche se non più largamente condivisa, dello «stato come opera d'arte» nell'Italia del Rinascimento, esempio della cultura come determinante dello stato.

L'opera lirica, si sa, è nata come intrattenimento di corte; non deve quindi sorprendere se almeno il libretto e l'aspetto spettacolare di diverse opere del Seicento sono chia-

ramente determinati dalle esigenze dello stato e talvolta da quelle della religione – e con il libretto e l'aspetto spettacolare abbiamo citato buona parte di quel che costituiva allora le attrattive di un'opera lirica. Esempi estremi sono le opere di Lully, capostipite dell'opera lirica francese, palesemente congegnate per esaltare la monarchia del Re Sole, e quelle opere occasionali e *monstres* con le quali la corte di Vienna si autofesteggiava per un matrimonio imperiale o una vittoria: *Il pomo d'oro*, *La monarchia latina trionfante*. A un livello un po' più modesto, un lavoro come *Le pretensioni del Tebro e del Po* di Marco Marazzoli serviva a esaltare la politica di papa Urbano VIII e dei suoi Barberini nella guerra di Castro. Ma anche opere tendenti al genere pastorale, come l'*Orfeo* di Monteverdi nei suoi primi due atti, potevano confermare, a livello allegorico, l'immagine di se stessi cara ai principi italiani e all'ambiente di corte. Nel sistema di produzione dell'opera di quel periodo, sarebbe inutile aspettarsi che le singole opere potessero esprimere un atteggiamento verso lo stato monarchico se non del tutto remissivo ed elogiativo: anzi, l'opera è praticamente espressione dello stato.

Così pure, diverse opere romane basate su libretti del futuro papa Clemente IX Giulio Rospigliosi, patrocinate, ancora una volta, da papa Barberini o papa Chigi, affrontano le vite dei santi (*Il sant'Alessio*, *La comica del cielo*) o allegorie teologiche (*La vita humana*). Come nel dramma spagnolo di Calderón cui questi libretti sono vicini, l'agiografia può accompagnarsi a scene comiche, magari fra giovani paggi scherzosi, senza alcun segno di imbarazzo o di forzatura. Potremmo dire che opere di questo genere non 'si occupano' di religione, e tanto meno la prendono come sfondo o come decorazione: anzi, sono espressione di una società alla quale la religione è talmente inerente – come modo di comprendere e affrontare la vita e il mondo, come regola di condotta, come organizzazione gerarchica – da rendere difficile separare l'una dall'altra: la società o, come avrebbe detto Burckhardt, la cultura è praticamente assorbita dalla religione; l'opera con le sue scene comiche affiancate a quelle eroiche o comunque nobili raffigura, nella formula di Reinhard Strohm, l'insieme della società di corte.

Con ciò non si vuole, beninteso, dire che l'opera lirica secentesca rispecchi sempre fedelmente i dettami della dottrina cristiana o della morale ufficiale. L'opera veneziana, a gestione semi-commerciale e destinata a un pubblico in parte composto di viaggiatori, è sin dall'inizio plasmata – come ha dimostrato Ellen Rosand – dalle tendenze libertine degli intellettuali che fornivano i libretti. Ma il libertinismo nel senso di allora, scettico o sovversivo nei confronti della dottrina e specialmente della morale cristiana ma ancora incapace di sostituirvi una visione del mondo radicalmente diversa, potrebbe dirsi complemento anziché contestazione dell'impianto monarchico-religioso dell'Italia barocca. L'edonismo e l'eroticismo imperanti nell'opera veneziana del Seicento sono l'altra faccia d'una società intrisa di religione, religione alla quale l'individuo facilmente ricorre quando l'impulso erotico si esaurisce: così il duca di Saint-Simon ci riferisce che più d'una personalità di corte, dopo una carriera galante, si ritira nelle sue terre «et ne pensa plus qu'à son salut». Persino il Nerone dell'*Incoronazione di Poppea* più o meno monteverdiana, opera di cui son note l'ispirazione libertina e le molte ambiguità, potrebbe quasi rappresentare il lato voluttuario di Luigi XIV all'epoca dei suoi amori con



Tram a cavalli a Castel Sant'Angelo. Foto di Giuseppe Primoli (1851-1927). Roma. Fondazione Primoli.

Madame de Montespan; l'aspetto fiabesco della vicenda serve a bilanciare il suicidio obbligato di Seneca e l'esilio di Ottavia.

Finora ho parlato, come fa troppo spesso chi si avventura in un'analisi storica o sociologica dell'opera, soprattutto dei libretti. Invece occorrerebbe, come sempre, studiare insieme parole, musica e allestimento. Per il Seicento non è questo un compito che sarei in grado di assolvere. Notiamo comunque che in quel periodo, e ancora per buona parte del Settecento, l'oratorio era, in Italia, diffuso e seguito almeno quanto l'opera, che poco meno diffuso era il dramma gesuita, a volte cantato, e che, almeno nelle molte parti recitative, il linguaggio musicale di queste forme da chiesa o da scuola (spesso maneggiato dagli stessi compositori che in altri momenti scrivevano opere) non era radicalmente diverso da quello operistico. All'odierno ascoltatore l'oratorio di Stradella *San Giovanni Battista* sembra drammatico almeno quanto un'opera dello stesso periodo.

Nel periodo di transizione che va grosso modo dal 1680 al 1720, la crescente diffusione dell'opera oltre i teatri di corte e di Venezia si accompagna a significativi cambiamenti di sensibilità, segnati dalla cosiddetta rivoluzione nelle scienze, dalla filosofia di Locke e dal *Dizionario* proto-illuminista di Bayle, in Francia dalla *querelle* degli antichi e moderni, in Italia dalla fondazione dell'*Arcadia*. Il complesso monarchico-religioso-culturale barocco si dissolve; subentra una mentalità più critica, più analitica. L'opera come microcosmo della corte o del mondo non è più possibile: infatti il genere si divide, da una parte nell'opera seria, ora senza più scene scurrili o comiche, dall'altra nell'intermezzo o nell'opera buffa radicata nella realtà quotidiana, anche se stilizzata.

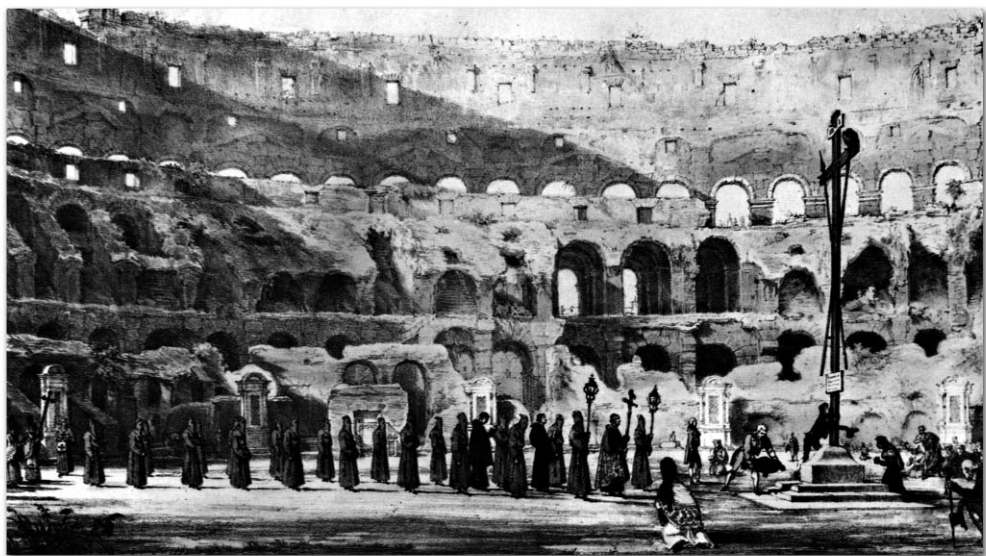
I soggetti storico-politici dell'opera, generalmente ricavati dalla storia antica o da quella più recente di paesi lontani come la Turchia o la Persia, perdono gran parte del tono fiabesco che avevano conservato nel Seicento. Nel contempo la religione cristiana non può più fungere da matrice dell'opera. Spia di quest'ultimo cambiamento sono le critiche indirizzate ad Amburgo nel tardo Seicento all'opera su soggetto biblico. Tale scelta di soggetto rappresentava un tentativo di far accettare ai luterani un genere innovativo; invece, per la sensibilità protestante di quel periodo, la Bibbia non doveva essere contaminata dall'ambiente teatrale. Anche in Inghilterra, dove l'opera s'insedia nei primi anni del Settecento, i soggetti biblici saranno vietati a teatro, con strani risultati in epoca posteriore, quando il *Mosè* di Rossini comparirà a Londra col titolo *Pietro l'eremita* (protagonista della prima crociata) e il *Nabucco* di Verdi con quello di *Nino* (personaggio della storia babilonese ma non biblico). Nel frattempo Händel avrebbe ripiegato, venendogli a mancare la possibilità di comporre opere, su oratorii generalmente di argomento biblico, con largo impiego di cori. L'idea che un oratorio come la sua *Teodora*, agiografico anziché biblico, si potesse dare a teatro è venuta solo nell'ultimo Novecento, con il recente allestimento a Glyndebourne; mentre non deve ingannare il lancio nel 1744, «in the manner of an oratorio», della sua *Semele*, francamente operistica ed erotica e rappresentata così solo per mancanza di mezzi. Infatti tale forma data alla *Semele* scontentò il pubblico, per il quale doveva ormai risaltare ben chiara la linea di demarcazione fra opera e oratorio.

Nella chiesa cattolica si fece strada un analogo processo di discriminazione, anche se non è facile rintracciarlo. A Roma il cardinale Ottoboni poteva ancora far musicare nel 1696 un'opera agiografica su Santa Rosalia, ma poco dopo subentrò il periodo di chiusura dei teatri pubblici imposto dai papi tra il 1698 e il 1710, con forse qualche autocensura in più nei teatri privati di nobili e cardinali. A Venezia, nel frattempo, l'ente governativo intitolato Esecutori contro la bestemmia proibì nel 1703 qualsiasi opera su soggetto biblico.¹ Per gran parte del Settecento, in ogni modo, pare che si siano mantenute le nuove divisioni, da un lato fra opera seria e opera buffa, dall'altro fra soggetti sacri adatti all'oratorio e soggetti storico-mitologici adatti all'opera. Solo negli ultimi anni del secolo si apre la possibilità di rappresentare l'opera durante la quaresima, fino a quel momento periodo di chiusura dei teatri; all'inizio del nuovo assetto stagionale l'opera veniva data in quaresima sotto forma di 'dramma sacro', spesso di argomento biblico, ma tale scelta, all'inizio obbligata, dopo poco divenne facoltativa, e sopravvennero episodi curiosi, come la discussione tra la soprintendenza dei teatri di Napoli e il ministero dell'interno borbonico, nel 1817, se permettere in quaresima che il titolo della nuova opera di Mayr recasse il nome di Venere; il titolo venne prima cambiato in *La vendetta di Giunone*, «più proprio per la corrente quaresima», e quando, dopo tutto, sembrò prudente evitare qualsiasi riferimento a una dea pagana, in *Mennone e Zemira*.²

Adottare soggetti storico-mitologici, sfrondata da elementi fiabeschi e comici, voleva dire prendere sul serio, almeno in una certa misura, il potere monarchico (omerico, alessandrino, romano, persiano o turco che fosse), e, in misura più ridotta, la religione alquanto vaga cui si appellavano i protagonisti: i vari Apollo, Diana, Nettuno, o più genericamente il 'cielo' e i 'numi' invocati in tanti libretti. Nel libretto metastasiano, dominante per gran parte del Settecento, possiamo seguire, grazie soprattutto alla raffinata critica di Jacques Joly, la delicata analisi dei sentimenti volta a inculcare nei principi regnanti atteggiamenti illuminati quali l'autodisciplina, il ritegno, la magnanimità. Che le infinite opere serie scritte su questi libretti tendessero a esaltare la monarchia cosiddetta assoluta è ovvio, e del resto lo stesso poeta cesareo Metastasio non avrebbe potuto essere più esplicitamente adulatorio nelle tante sue licenze e feste teatrali scritte per la corte di Vienna; notiamo tuttavia che il *Catone in Utica* e l'*Attilio Regolo*, testi per così dire minoritari nel senso di rispettare il non lieto fine storico e di essere stati musicati, soprattutto l'*Attilio*, da pochi compositori, esaltano ideali austeri della Roma repubblicana. Con tutto ciò ci si può domandare fino a che punto la lezione etico-politica metastasiana incidesse sul pubblico presente alla ennesima versione dell'*Adriano in Siria* o del *Demetrio*, in cui il libretto era stato in parte tagliato e rifatto, mentre l'interesse del pubblico era centrato sui cantanti. L'impero d'un Farinelli o d'un Caffarelli era

¹ Archivio di Stato, Venezia, Esecutori contro la bestemmia b. 60, reg. 99 c. 5 (decisione del 29 novembre 1703).

² La soprintendenza dei teatri al ministro dell'Interno, 1, 17 marzo 1817, Archivio di Stato, Napoli, Min. Interno II inventario f. 4353.



La *Via Crucis* nel Colosseo. Da GIAMPAOLO RUGARLI, *La divina Elvira. L'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini*, s.l., Silvana Editoriale, 1998. L'incisione (Parigi, 1823) è utilizzata per illustrare un sonetto pubblicato dal periodico «Vera Roma» in occasione della prima di *Tosca*: «Puccini ch'è n' artista, un bon' amico / pe' vede tutti quanti entusiasmati, / ha dovuto ricorrere ar tempo antico! / Li pezzi ch'anno fatto più impressione / de fatti, fijo mio, quali so' stati? / Tre: Campane, Te-Deum e Pricissione!» (pp. 128 e 140).

pur sempre una monarchia, ma, nel suo rapporto qualitativo con lo spettatore, più vicina a quella del 're' Elvis Presley che a quella di Luigi XIV.

E il 'cielo', e i 'numi'? È difficile credere che la religione degli dèi olimpici avesse molta presa sul pubblico settecentesco, almeno fin verso la fine del secolo. In quest'ultimo periodo, infatti, la forma dell'opera seria italiana (ma ormai internazionale) comincia a cambiare dietro l'influsso dell'opera francese. L'intensa drammaticità di certi cori di Rameau, provocata da avvenimenti straordinari o sovranaturali, invade testi ancora in gran parte sottomessi alle convenzioni metastasiane. Nell'*Idomeneo* di Mozart, del 1781, l'alito d'una forza sovranaturale possente si fa sentire nei grandi cori di terrore e di supplica, come nel discorso del gran prete; poco importa, di fronte alla potenza della musica, che si tratti del solito Nettuno, e in ogni modo la favola di Idomeneo è sempre stata un pretesto per rappresentare quella di Jefte, proveniente da uno degli strati più antichi o, se si vuole, più primitivi della Bibbia. Altri compositori dell'epoca fanno tentativi nello stesso senso. Cimarosa negli *Orazi* e i *Curiazi*, del 1796, dispiega una eloquenza che vuol essere rivoluzionaria (siamo ormai a sei anni dopo la presa della Bastiglia) e nel contempo, come Mozart, adopera mezzi drammatico-musicali di origine francese per incutere, nella scena dell'oracolo, sentimenti di riverente timore di fronte al sovranaturale e all'ignoto.

Ci siamo avvicinati all'opera rossiniana e ai suoi eredi nell'opera romantica, quella italiana, francese e tedesca, e poi, con un breve ritardo, quella dei paesi slavi. Tale ope-

ra nasce non, come quella di Cimarosa, al momento della rivoluzione francese, ma durante la reazione politica che segue le guerre rivoluzionarie e napoleoniche. L'opera, genere pubblico e quasi sempre sovvenzionato, deve fare i conti, ovviamente con le volontà e le paure dei governi reazionari, ma anche con il rilancio spontaneo del conservatorismo politico e del fervore religioso, spesso alleati e spesso presenti nella letteratura romantica.

Sono ben noti i timori dei governi post-napoleonici e i risultanti divieti da parte delle censure. Conviene ricordare che almeno fino alle rivoluzioni del 1848 la censura dei vari stati italiani si preoccupava assai meno di possibili risvolti politici nell'opera lirica che di possibili offese alla religione, al buon costume, e a personalità del luogo che si temeva potessero venir prese in giro o comunque riconosciute. Certo, non ci si sognava di permettere il minimo accenno a libertà o a ribellione, almeno in ambientazioni più recenti della Gallia antica dove si svolge la *Norma* di Bellini, e quando la politica più tollerante della Francia permise la creazione di *grands-opéras* liberaleggianti, a cominciare dal *Guillaume Tell* di Rossini (1829), tali opere dovettero essere adattate per poter passare in Italia. In ogni modo la stessa forma dell'opera seria rossiniana, basata su ampie forme musicali chiuse, consentiva difficilmente spazi per il trattamento dei temi politici. Ne è testimone la *Semiramide*, del 1823, dove la questione dinastica così lucidamente esposta nella tragedia di Voltaire viene praticamente trascurata e la figura chiave della potenziale erede al trono diventa un personaggio comprimario quasi inesistente.

In senso più generale, si può avvertire nell'opera romantica italiana, come ha fatto Luigi Baldacci nel suo studio *Libretti d'opera*, un desiderio di autorità che Verdi concentrerà nella figura del padre, dotandola di musica di grande forza ed efficacia. Non occorre negare in Verdi una carica di energia che potremmo definire libertaria o rivoluzionaria; basta notare che anche figure rivoluzionarie in materia di diritti politici possono sostenere l'autorità patriarcale nell'ambito della famiglia e della società. In un'opera tarda come il *Don Carlos* Verdi dimostra quasi maggiore intima comprensione per il patriarca autoritario Filippo II che per la figura emblematica, abbastanza bidimensionale del libertario Posa e per lo stesso principe sfortunato Carlos. Del resto, con tutte le sue grandi bellezze il *Don Carlos* non sfugge al carattere illustrativo e persino didattico del *grand-opéra* francese, genere di cui è l'apogeo. Nell'*Aida*, che del *grand-opéra* è sia la summa che il superamento, l'opprimente regime sacerdotale è come assorbito dalla tragedia intima dei protagonisti; sarebbe difficile definirla opera politica o persino anticlericale, anche se Verdi era indubbiamente anticlericale e se i preti dell'antico Egitto vi fanno pessima figura.

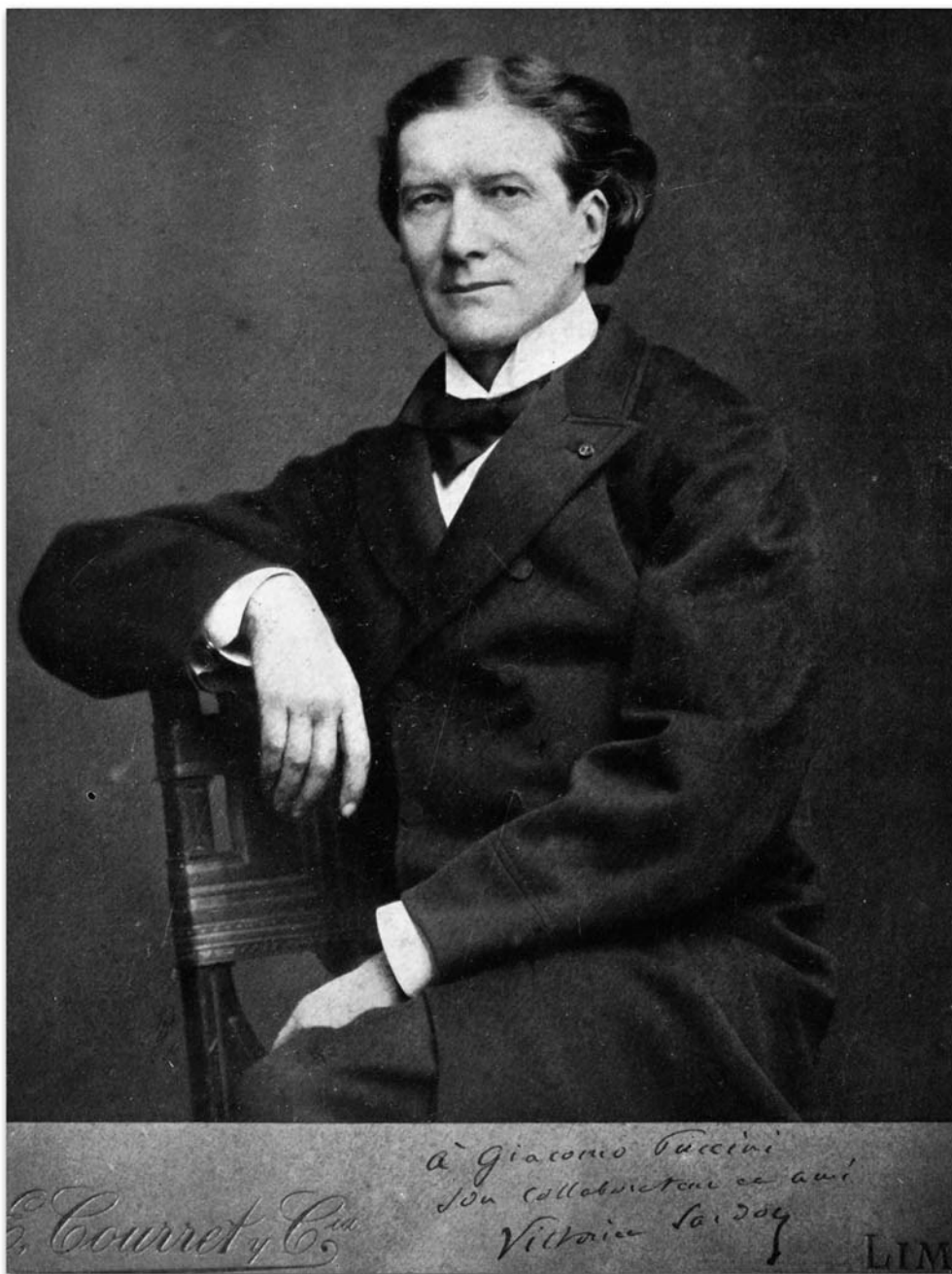
Solo, forse, nelle due opere storiche di Musorgskij, il *Boris Godunov* e la *Kovanščina*, arriviamo a un senso della storia intesa come processo insieme grandioso e ambiguo cui l'umanità deve sottostare, e in cui non è facile distinguere i buoni dai cattivi; infatti il popolo partecipa all'azione contemporaneamente da protagonista e da vittima. Risultato, questo, dell'intreccio fra il populismo russo degli anni 1850-1860 e il temperamento individuale del compositore.

Se la censura (compresa quella russa alla quale si dovette adattare Musorgskij) si preoccupava soprattutto di qualsiasi accenno al clero o al rito, il motivo era che la letteratura romantica cui si ispirava l'opera ricorreva volentieri al lato pittoresco della vita religiosa: eremiti, processioni, chiostri gotici e via dicendo. (Ricordiamo, nel *Robert le Diable* di Meyerbeer, gli spettri di monache peccatrici che sorgono dalle tombe per eseguire un balletto). Le censure italiane, memori del clamoroso *Ballo del Papa* del 1798, spettacolo giacobino messo in scena alla Scala con lo stesso papa Pio VI in scena, non accettavano alcuna rappresentazione del clero o del rito cristiano, ed erano contrarie anche ad accenni troppo specifici a sacerdoti ebrei nei drammi sacri o opere affini, quale il *Nabucco*. Arriviamo così al sublime detto di re Ferdinando II delle Due Sicilie, il quale nel 1838 proibì personalmente il *Poliuto* di Donizetti, già autorizzato con qualche modifica dai propri censori. Al tenore francese Alphonse Nourrit che aveva proposto la tragedia agiografica di Corneille, *Polyeucte*, come base del libretto, e che andò a supplicarlo, il re rispose «Lasciamo i santi nel calendario e non li mettiamo in scena».

In un certo qual modo re Ferdinando confermava ingenuamente che non era più possibile l'integrazione barocca di impulso spirituale e spettacolo teatrale ricercata dal Corneille. Infatti l'impulso spirituale represso dalla censura nelle altre opere italiane del periodo romantico sembra generalmente di poco conto. Persino il *Mosè* di Rossini, nelle sue due versioni (italiana e francese), esprime, a un livello elevato, grandiosità monumentale e spirito collettivo, ma frammisti a molto materiale più convenzionale e plasmato da un'estetica neoclassica fondamentalmente distaccata.

Nelle opere del periodo romantico compositori e librettisti desideravano più che altro mettere in scena situazioni imprevedute, pittoresche, impressionanti. Non era quindi troppo difficile trovare compromessi, ad esempio sostituire, nei *Lombardi* di Verdi, le parole «Ave Maria» con un non liturgico «Salve Maria», oppure fare di papa Leone nell'*Attila* «un antico romano» (tanto rimaneva il miracolo di Attila che rompe l'assedio di Roma e la grandiosa scena con solisti e cori). Si poteva persino, senza farne cenno nelle didascalie del libretto, mettere in scena il sacramento del battesimo, sempre nei *Lombardi*. Ma anche nel risultante celebre terzetto di riconciliazione è difficile non scorgere una illustrazione del sentimento religioso (con tanto di a solo di violino per stabilire l'atmosfera) anziché l'espressione di un impulso intimo.

Come, del resto, il terzetto avrebbe potuto esprimere un impulso intimo quando il suo autore era, secondo la formula diplomatica della moglie di Verdi, «poco credente»? In un primo momento Giuseppina Strepponi aveva scritto addirittura «ateo»; nell'Ottocento era difficile, soprattutto nei paesi latini ma non solo lì, per un artista o un intellettuale essere credente in senso attivo o profondo, e questo per motivi che non occorre elencare in questa sede. Invece è frequente la figura dell'artista che si serve del vocabolario e dell'immaginario religiosi per intensificare un discorso psicologico o per dare risonanza più larga a una propria mitologia personale. Esempi di prim'ordine sono, nella letteratura Victor Hugo, e nell'opera Richard Wagner. Il *Parsifal* di quest'ultimo, senza presentarsi dichiaratamente come dramma sacro, riesce da una parte a mettere in scena qualcosa di molto vicino ai sacramenti dell'eucaristia e del battesimo, e a



Victorien Sardou (1831-1908) in una fotografia con dedica («À Giacomo Puccini / son collaborateur et ami / Victorien Sardou»). Tra le opere con libretti tratti da *pièces* di Sardou (a parte *Tosca*): *Fedora* e *Madame Sans-Gêne* di Giordano, *Patrie!* di Paladilhe, *Les Barbares* di Saint-Saëns, *La sorcière* di Erlanger, *Le roi Carotte* di Offenbach.

far girare l'intera azione sul perno della redenzione dell'individuo e della comunità tramite il sacrificio di Cristo; d'altra parte la psicologia protofreudiana di Klingsor e Kundry, l'identificazione moderna del peccato originale con la sessualità, l'estrema raffinatezza dei mezzi musicali e scenografici dispiegati, con quelle voci di fanciulli «chantant dans la coupole», tutta questa geniale macchina intellettuale e produttiva si sposa stranamente con la voluta semplicità del «puro folle» Parsifal. L'intera opera è una stupenda chiosa all'eredità cristiana dell'Occidente, esposta con la maestria istrionica tipica, secondo Nietzsche, della decadenza.

L'elemento decadente è avvertibile anche nella *Tetralogia*, sulla quale Thomas Mann ha scritto pagine definitive; veramente dovremmo parlare della Trilogia col suo *Vorabend* o serata introduttiva, dato che Wagner sfidava Eschilo. La quale Trilogia si presta ad interpretazioni polivalenti, e in questo, tra l'altro, risiede la sua forza. L'interpretazione di Bernard Shaw, ripresa a Bayreuth nel noto allestimento di Patrice Chéreau, secondo la quale la vicenda rappresenta la lotta di classe nell'era capitalista moderna, non funziona del tutto, specie nell'ultima serata; altre interpretazioni come quella fondata sulla psicologia analitica junghiana hanno anch'esse le loro attrattive e i loro limiti. A molti spettatori, credo, rimane, alla fine delle quattro serate, il senso di aver assistito a una rappresentazione, di significato ambiguo ma profondo – di che? Forse del formarsi e sciogliersi a ritmo ciclico, nel progetto umano sulla terra, di aspirazioni altissime e di nodi conflittuali tremendi; nell'immaginario contemporaneo il cataclisma finale della *Götterdämmerung* non è, credo, lontano da una eventuale catastrofe nucleare. Visto così, il *Ring des Nibelungen* rimane la più acuta e inquietante allegoria del potere che ci sia stata data.

Dopo le tarde opere di Verdi e di Wagner, in un clima politico ormai dichiaratamente liberale, l'opera lirica poteva accostarsi al potere e alla religione con spirito antropologico, seguendo le orme di Zola. Come nella *Cavalleria rusticana* la processione pasquale, la maledizione di Santuzza e il morso all'orecchio sono annotazioni antropologiche, per fortuna travolte dalla musica dirompente, così nella *Tosca* vi è un residuo di intento antropologico nella rappresentazione del sagrestano, del popolino e della fede ingenuamente egoista di Floria Tosca. Devo dire che non riesco a seguire del tutto Michele Girardi nel considerare fortemente incombente sull'opera il tema religioso: se è impressionante il colpo di scena musicale del *Te Deum*, tuttavia il 'volterrianismo' di Cavaradossi e il bigottismo di Scarpia vengono rapidamente accennati a parole più che messi in atto musicalmente, e la stessa fede di Tosca rimane un incidente pittoresco, un'annotazione. Indubbio l'intento anticlericale, prima di Sardou e poi dei librettisti di Puccini, soprattutto nell'aver voluto spostare a Roma una vicenda molto più affine alla Napoli sanfedista del 1799, ma anche questa volta il compositore ha saputo inglobare la polemica nella musica. Invece, com'è noto, il tema del cupo strapotere di Scarpia domina l'opera dalle prime battute e il clima di oppressione, di ansia e di desolazione così finemente stabilito, ad esempio in certi passi strumentali (penso alla musica che accompagna l'estensione del salvacondotto, alla marcia prima e dopo l'esecuzione), questo clima giustifica chi, come il regista Jonathan Miller, ha voluto allestire l'opera nel periodo fascista.

Questa dote profetica o intuitiva di Puccini, dovuta, credo, alla sua capacità, come artista, di scavare nel proprio inconscio, è tanto più notevole in quanto la stessa dote in un (fortunato) compositore del nostro tempo andrebbe incontro a diversi ostacoli. Infatti è diventato di moda, negli allestimenti contemporanei di quasi qualsiasi opera, equiparare il potere, l'autorità, all'oppressione nella sua forma più ovvia (chi non ha visto le comparse in *Simon Boccanegra*, in *Fidelio*, persino in *Norma* trasformate in gregari fascisti con tanto di impermeabile e cappello floscio?), come è diventato di moda negli allestimenti operistici ridicolizzare l'autorità, in un tentativo di debellarla seguendo l'esempio più o meno ben compreso di Brecht. Penso, per fare un solo esempio, agli dèi della *Tetralogia* wagneriana nell'allestimento di Patrice Chéreau e in diversi successivi. Invece per Wagner e per la società ottocentesca l'autorità non solo politica ma religiosa e familiare era un vero problema incombente, da affrontare con la massima serietà. Un po' più tardi, in *Wozzeck* e in *Lulu* di Berg i personaggi autorevoli sono fantocci grotteschi, ma anche pericolosi. Invece un compositore odierno che volesse misurarsi con le forme spesso mostruose che ha assunto il potere nel Novecento inciamperebbe subito in *clichés* registici ormai svalutati.

Un altro motivo per cui è ormai particolarmente difficile per un compositore misurarsi con le grandi questioni del potere e della spiritualità è l'esistenza di un sistema produttivo che mette a nostra disposizione, se non a teatro almeno in CD, praticamente tutte le opere liriche importanti di tutti i tempi: almeno nella dimensione dell'opera lirica propriamente detta, può sembrare che tutto sia già stato fatto. Diversi compositori contemporanei hanno cercato e cercano tuttora il dramma musicale in ambienti diversi dal teatro d'opera, non solo per motivi economici, o per la difficoltà di trovare un linguaggio musicale che comunichi con il grande pubblico. Un raro esempio d'un dramma musicale contemporaneo del tutto calato in un argomento religioso è l'atto unico di Benjamin Britten *Curlew River* (1965). Per arrivarci Britten dovette assumere le convenzioni rituali del dramma *nō* giapponese, compreso l'uso delle maschere, ed inquadrare la vicenda nell'Inghilterra del primissimo medioevo fingendo che sia rappresentata da un gruppo di monaci che la iniziano e concludono col canto gregoriano; dovette per di più chiamarla non un'opera ma una «parable for church performance», e infatti la fece rappresentare in chiesa. Forse sono ormai per noi obbligatorie tutte queste maschere e inquadrature per consentirci di giungere con mezzi artistici alla sincerità.



La Tosca di Sardou (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 27 novembre 1887). In scena: Sarah Bernhardt (Tosca), Pierre-Francisque-Samuel Berton (Scarpia). Berton (1842-1912) fu anche autore drammatico; da *Zaza* (scritta con Ch. Simon) Leoncavallo trasse il libretto della sua opera omonima. La prima rappresentazione italiana della *Tosca* ebbe luogo a Bologna, Arena del Sole, 15 luglio 1890 (Compagnia Bertini-Falconi; protagonista, Teresa Boetti Valvassina).

TOSCA

Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Giacosa in un disegno di Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Giacosa (1847-1906) scrisse per Puccini (insieme con Illica) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Ridusse inoltre a libretto *Una partita a scacchi* (per Pietro Abbà Cornaglia) e scrisse *Trionfo d'amore* (musicato da Luigi Minuto e Alessandro Sigray di San Marzano; entrambi i libretti sono conservati nella Raccolta Rolandi, presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia).

Tosca, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Il libretto di *Tosca* che appare nelle pagine successive segue fedelmente l'edizione pubblicata da Ricordi in occasione della *première* al Teatro Costanzi di Roma, avvenuta il 14 gennaio 1900, non correggendo la grafia (Floria dà appuntamento al suo Mario «stassera» e non stasera) ma eliminando tacitamente i refusi.¹ Esso risulta diviso in sezioni che corrispondono alla tradizionale articolazione per scene, e abbiamo perciò introdotto la numerazione; vi sono stati inoltre inseriti fra parentesi quadre alcuni passi che figurano solo in partitura, ma che fanno parte a buon diritto del testo, e precisamente l'*Angelus* declamato dal sagrestano (I.2), il *Te Deum* del finale primo, la cantata che s'intona fuori scena (II.2-3) e i tre versetti del *Dies iræ* mormorato da Spoletta nel corso dell'interrogatorio-tortura subito da Cavaradossi (II.4), infine lo stornello in dialetto romanesco, attribuibile al poeta Giggi Zanazzo, che risuona nel preludio all'atto terzo. Salvo quest'ultimo caso (versi caratteristici senza particolare valore letterario, probabilmente sgraditi ai librettisti Giuseppe Giacosa e Luigi Illica anche perché non li avevano scritti), si può supporre che i brani in qualche maniera legati al repertorio liturgico (non la cantata, dove però una donna menziona «il re dei re» mentre un pervertito sta per dar sfogo alla libidine che lo domina) fossero sgraditi nell'ambiente romano, nonostante Porta Pia fosse stata «sbrecciata» dalle truppe italiane quasi trent'anni prima. Che non fosse utile *scherzare coi santi*, del resto, era necessità ben presente all'editore-impresario Giulio Ricordi, che non cessò mai di raccomandare prudenza, visto il soggetto, ai tre autori di *Tosca*, nessuno dei quali portava *fiori agli altar*, per dirla con la protagonista. Puntualmente, e nonostante le precauzioni, il pubblico contestò la prima assoluta. C'è chi scrive che il rumore fosse dovuto alla pretesa dei «milanesi» di allestire l'opera senza valersi delle forze locali (portarono con sé persino il *set* di campane che tratteggiano l'atmosfera della Città eterna), ma se si pensa che Spoletta declama «*Judex ergo cum sedebit / Quidquid latet apparebit / Nil inultum remanebit*», vale a dire «Davanti al Giudice, assiso / in trono, apparirà ogni segreto, / nulla rimarrà impunito», proprio nel momento in cui l'ingiusto supplizio di Cavaradossi davanti al «Giudice del fi-

¹ *TOSCA / melodramma in tre atti / di V. SARDOU – L. ILICA – G. GIACOSA / musica di / G. PUCCINI / Roma – Teatro Costanzi / Stagione 1899-1900 / [...] / G. Ricordi & C. / Milano-Roma-Napoli-Palermo-Parigi-Londra / copyright 1899. Parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo, mentre le varianti in partitura sono state segnalate in nota (con esponenti in cifre romane).*

sco» raggiunge l'acme, appare chiaro come in questo, e negli altri casi, fosse preferibile, se non obbligato, non lasciar traccia scritta in pubblicazioni di larga diffusione, come un libretto.

Tosca si differenzia dalle opere precedenti di Puccini perché segue le unità di tempo, luogo, azione. La vicenda dura infatti poco più di sedici ore, dall'*Angelus* recitato dal sagrestano poco dopo l'inizio fino all'«ora quarta» fissata da Scarpia per l'ultimo colloquio fra Tosca e l'amante. D'altronde i luoghi dei tre atti distano tra loro poche centinaia di metri, tanto che il mattutino dell'atto terzo e l'aria di Cavaradossi durano poco più del tempo necessario alla protagonista, se si trovasse a Roma e non sulle tavole di un palcoscenico, per coprire il percorso che va da Palazzo Farnese a Castel Sant'Angelo. L'unità d'azione è a sua volta il fondamento del dramma, governato da una logica ferrea: ogni premessa trova il suo esito consequenziale entro l'arco di accadimenti che, senza conoscere alcuna deviazione, va dalla fuga di Angelotti sino al suicidio di Tosca. Tale impianto narrativo richiese a Puccini un trattamento musicale diverso da quello impiegato per le due opere precedenti, dove l'elemento lirico aveva un rilievo molto maggiore. La tavolozza armonica è più cosparsa di dissonanze; orchestrazione, agogica e dinamica sono sovente sospinte ai limiti estremi e caricate di laceranti tensioni espressive, in ossequio a una vicenda ove, in poco più di un'ora e mezza, si succedono un'evasione, una scena di tortura, la notizia di un suicidio, un tentativo di violenza sessuale con l'uccisione del mancato stupratore, una fucilazione e il suicidio della protagonista. Una condizione simile non rende certo facile il compito dell'analista, perché i temi s'avviluppano e si sciolgono in continuazione, né, sulla scorta dell'esempio wagneriano del *Ring des Nibelungen*, offrono un campo semantico dal significato univoco.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).²

ATTO PRIMO	p.	43
ATTO SECONDO	p.	60
ATTO TERZO	p.	74
APPENDICI:		
<i>L'orchestra</i>	p.	81
<i>Le voci</i>	p.	83

² GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, melodramma in tre atti, Milano, Ricordi, © 1900 (P.R. 111). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); → Do significa che si modula verso Do maggiore, e Do → a partire da quella tonalità.

TOSCA

Melodramma in tre atti

di V.[ictorien] Sardou, L.[uigi] Illica e G.[iuseppe] Giacosa

Musica di Giacomo Puccini

PERSONAGGI

FLORIA TOSCA, *celebre cantante*

MARIO CAVARADOSSI, *pittore*

IL BARONE SCARPIA, *capo della polizia*

CESARE ANGELOTTI

IL SAGRESTANO

SPOLETTA, *agente di polizia*

SCIARRONE, *gendarme*

UN CARCERIERE

UN PASTORE

Un Cardinale – Il Giudice del Fisco. Roberti, esecutore di Giustizia –

Uno Scrivano. Un Ufficiale – Un Sergente.

Soldati, Birri, Dame, Nobili, Borghesi, Popolo, ecc.

Roma: Giugno 1800.

VOCI

Soprano

Tenore

Baritono

Basso

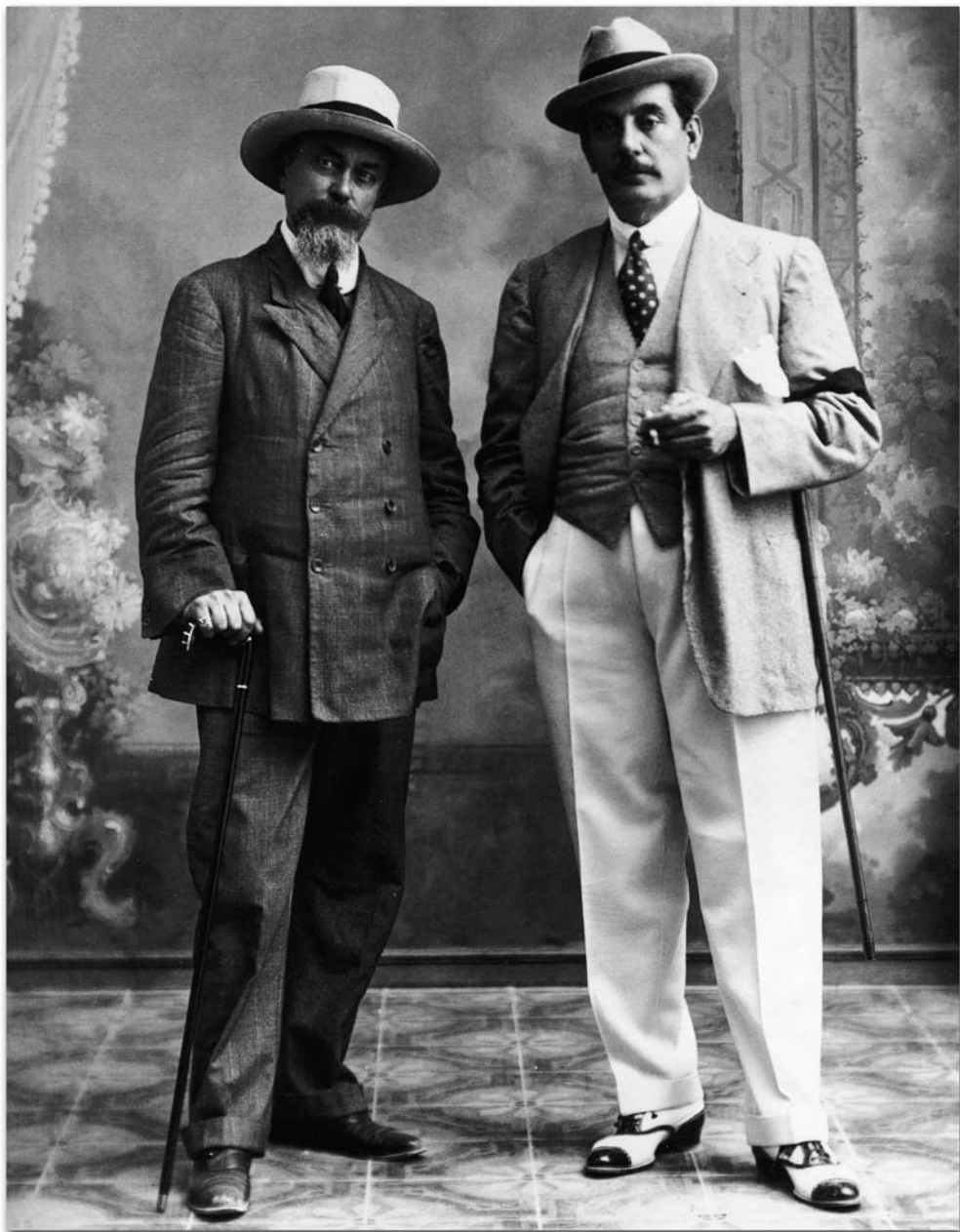
Baritono

Tenore

Basso

Basso

Ragazzo [= voce bianca]



Puccini con Luigi Illica (c. 1900). Foto Magini. Collezione privata. Giornalista, commediografo e librettista, Illica (1857-1919) scrisse per Puccini (insieme con Giacosa) *La bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*; collaborò inoltre alla definizione del libretto di *Manon Lescaut*. Tra gli altri suoi libretti: *La Wally* (per Catalani), *Nozze istriane* (per Smareglia), *Cristoforo Colombo* e *Germania* (per Franchetti), *Andrea Chénier* e *Siberia* (per Giordano), *Iris*, *Le maschere* e *Isabeau* (per Mascagni), *Cassandra* (per Gnechi), *Il principe Zilah* (per Alfano), *Hellera* (per Montemezzi).

ATTO PRIMO

La Chiesa di Sant'Andrea alla Valle.¹ A destra, la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da tela. Attrezzi vari da pittore. Un paniere.

[SCENA PRIMA]

ANGELOTTI (*vestito da prigioniero, lacero, sfatto, tremante dalla paura, entra ansante, quasi correndo,*

dalla porta laterale. Dà una rapida occhiata intorno)

Ah!... Finalmente!...Nel terror mio stolto²

vedea ceffi di birro in ogni volto.

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

La pila... la colonna...

«A piè della Madonna»

mi scrisse mia sorella...

(*Vi si avvicina, cerca ai piedi della Madonna e ne ri-*

¹ Puccini aveva già evocato in modo affascinante la Parigi degli artisti nella *Bohème*, e in numerose occasioni successive – dal Giappone di *Madama Butterfly* fino alla Cina leggendaria di *Turandot* – avrebbe dimostrato un'abilità sempre crescente nell'uso di mezzi musicali per descrivere un ambiente in funzione drammatica. In nessuno di questi casi, però, la relazione fra il luogo dove l'opera si svolge e le sorti dei personaggi è così stretta come in *Tosca*. La Roma papalina ai primi dell'Ottocento qui artisticamente ricreata non si limita ad essere lo sfondo per le azioni dei protagonisti, ma contribuisce a motivare le loro scelte e la loro ideologia. Il ruolo preminente che la *couleur locale* esercita in *Tosca* è tra l'altro dovuto alla decisione di eliminare dal libretto gli atti della *pièce* di Sardou che contraddicevano l'unità di azione e di luogo; ne deriva il rilievo assoluto cui assurgono i tre spazi dove si svolge la vicenda: la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e la piattaforma di Castel Sant'Angelo. Se ciò da un lato rese più oscuri alcuni dettagli della trama, dall'altro indusse il compositore a legare strettamente l'aspetto politico del dramma all'immagine di Roma capitale della cristianità, ossia come un luogo dominato da forze bigotte e crudeli che si oppone alla felicità di Floria e Mario. Egli realizzò una piena interazione fra personaggi e ambiente, al centro della quale pose il barone Scarpia. L'attenzione di Puccini si concentrò principalmente su due ampi scorci: la cerimonia solenne che conclude l'atto primo e l'alba romana che apre il terzo. Per innalzare questi momenti fino ad un livello simbolico, egli dovette anzitutto identificare la forza maligna di Scarpia e metterla in relazione con la Chiesa. Lo fece all'inizio dell'opera, a sipario abbassato, con l'anomala successione discendente di tre triadi maggiori, dalla tonica, Si $\flat$, alla sensibile abbassata, La $\flat$ (il primo fra i tanti dotti riferimenti alla chiesa di cui l'opera abbonda), fino al piombare dell'intera orchestra a tutta forza sul quarto grado alterato, Mi (un percorso delle fondamentali posto quindi su tre gradi della scala per toni interi). La sequenza (*Andante molto sostenuto* – $\frac{3}{2}$; es. 1) è estremamente violenta, e i tre accordi – prima che il testo stabilisca la loro relazione con Scarpia – determinano un clima d'inquietudine e terrore ulteriormente accentuato dall'intervallo di quinta diminuita fra la prima e l'ultima triade (il *diabolus in musica* dei teorici medievali). Questa atmosfera si legherà, nell'inconscio dello spettatore, agli interni della chiesa di Sant'Andrea della Valle dove si agita con affanno l'evaso Angelotti:

ESEMPIO 1 (I, ¹⁴¹)

Il tema torna complessivamente ventisette volte, in tre casi trasposto di una quarta aumentata (Mi, Re, Si $\flat$), in uno alla quinta inferiore. Nel finalino dell'atto secondo, dopo la morte di Scarpia, per tre volte di fila la triade di Mi è volta in minore, e così si presenta ancora per l'ultima volta. Vedremo poi come da questo tema traggano origine altre sequenze con carattere autonomo.

² L'estrema concentrazione di eventi obbligò Puccini a seguire una scansione temporale accelerata, e perciò a modificare la consolidata tecnica narrativa basata sul ricorrere di temi e reminiscenze che identificassero figure e si-

tira, con un soffocato grido di gioia, una chiave)

Ecco la chiave!... Ed ecco la Cappella!...
(Addita la Cappella Attavanti; con gran precauzione introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata, penetra nella Cappella, richiude... e scompare)

[SCENA II^a]

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

E frega e¹ lava!... Ogni pennello è sozzo³
peggio che il^u collarin d'uno scagnozzo.

Signor pittore... Tò!...

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

Nessuno! Avrei giurato

che fosse ritornato

il cavalier Cavaradossi.

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

segue nota 2

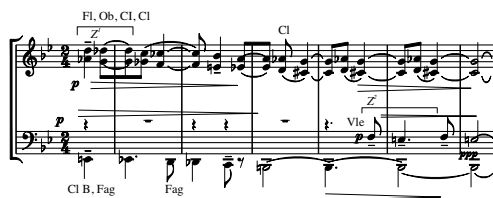
tuaioni senza particolari gerarchie. Egli coordinò invece una fitta trama musicale, capace di realizzare un agile commento sonoro al frenetico succedersi dei fatti. Si valse degli accordi di Scarpia, e in relazione ad essi della scala esatonale, come cardine su cui far ruotare l'opera. Sulla musica che dopo le tre battute iniziali accompagna l'ingresso di Angelotti (¹¹1, *Vivacissimo con violenza* – $\frac{2}{4}$, sol) Scarpia già aleggia. Un tema conciso, fatto di un semplice tetracordo frigio staccato dall'intera orchestra con forza parossistica (es. 2 Y),

ESEMPIO 2 (I, ¹¹1)



è seguito da una scala cromatica completa che scende da Re $\flat$ a Re $\sharp$ procedendo per incisi di due note (es. 2, Z). Nella successiva iterazione (es. 3) la sonorità decresce fino a concentrarsi nel timbro dei due clarinetti sopra il pedale inferiore del fagotto, mentre l'inciso prende la forma d'un lamento affidato alle viole (seconda minore, es. 3, Z²) e le terze della cellula Z divengono bicordi di quinta diminuita (es. 3, Z¹):

ESEMPIO 3 (I, 1³)



Questo scorcio non è quindi una semplice etichetta che si applica a Angelotti, né le quinte diminuite esauriscono la loro funzione nel creare un richiamo al *diabolus in musica* disegnato dal movimento degli accordi di Scarpia sulla scala per toni interi. Piuttosto, l'intera sequenza rappresenta in tempo reale la sensazione di terrore che prova l'evaso, e al tempo stesso allude alle cause che ne hanno provocato il travaglio, come se Scarpia stesse braccando il fuggiasco.

¹ «sempre».

¹¹ «d'un».

³ La struttura formale dell'atto primo di *Tosca* è determinata dalle ricorrenze degli accordi di Scarpia. L'esplosivo inizio imprime una potente accelerazione alle scene che si susseguiranno, in una catena ove ogni azione in corso verrà bruscamente interrotta dalla successiva, secondo uno stile di narrazione aderente alla realtà del febbrile intrecciarsi degli eventi. Dopo il fulminante ritratto della condizione umana di Angelotti, Puccini tratta con abili-

No,

sbaglio. Il paniere è intatto.

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

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

SCENA III^a]*CAVARADOSSI (dalla porta laterale, vedendo il sagrestano in ginocchio)*

Che fai?

SAGRESTANO *(alzandosi)*

Recito l'«Angelus».

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

O sante

ampolle! Il suo ritratto!...

CAVARADOSSI

Di chi?

SAGRESTANO

Di quell'ignota

che i dì passati a pregar qui venìa...

tutta devota – e pia.

*(E accenna verso la Madonna dalla quale Angelotti trasse la chiave)*CAVARADOSSI *(sorridendo)*

È vero. E tanto ell'era

infervorata nella sua preghiera

ch'io ne pinsi, non visto, il bel sembiante.

SAGRESTANO

(Fuori, Satana, fuori!)

CAVARADOSSI

Dammi i colori!

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

segue nota 3

tà un episodio 'buffo' (6, *Allegretto grazioso* – $\frac{6}{8}$, Do) senza perdere di vista la direzione principale del dramma. Lo dimostra la nuova veste del tetracordo precedente (es. 2, Y), che passa da frigio a dorico e viene provvisto di una diversa coda: in questa forma riunisce in un unico concetto – la lotta contro l'oppressione politica – il fuggiasco e sua sorella, la marchesa Attavanti (es. 4 a, Y), e metterà poco dopo in evidenza la prima entrata di Cavaradossi, per ricomparire nel corso del suo colloquio col perseguitato. In apparenza la scenetta pantomimica del sagrestano funge da umoristico diversivo per attenuare la tensione; in realtà va prendendo corpo la caratterizzazione del sostrato clericale dell'opera. Il goffo incedere del basso è caratterizzato da un temino saltellante (che lo individuerà anche al suo rientro in scena),^{8a} ove le pause che simulano la balbuzie – spezzando le parole – corrispondono a un «tic nervoso segnato da un rapido movimento del collo e delle spalle», notato con un simbolo in partitura ($\oplus$, es. 4 b):

ESEMPIO 4 a (I, 8⁴)ESEMPIO 4 b (I, 10²)

Il personaggio si aggira brontolando e tiene d'occhio avidamente il paniere col cibo destinato al pittore. Frattanto lo scaccino è pronto tanto sia ad inginocchiarsi per pregare non appena si odono i primi tre dei dodici tocchi di campana che annunciano l'Angelus, quanto sia a dare un'ulteriore prova di bigottaria reagendo scandalizzato alla vista della Maddalena che Cavaradossi va dipingendo.

Recondita armonia^{4a}

di bellezze diverse!... È bruna Floria,
l'ardente amante mia...

e te, ^{III}nobile fior, cinge la gloria
dell'ampie^{III} chiome bionde!

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

L'arte nel suo mistero
le diverse bellezze insieme confonde:
ma nel ritrar costei,
il mio solo pensiero, *Tosca, tu sei!*^{IV}

SAGRESTANO (*fra sé brontolando*)

(Scherza coi fanti e lascia stare i santi.

Queste diverse gonne^{4b}
che fanno concorrenza alle madonne
mandan tanto d'inferno.

Ma con quei cani – di volterriani
nemici del santissimo governo
non c'è da metter voce!...

Facciam piuttosto il segno della croce.)

(A Cavaradossi)

Vado, Eccellenza?

CAVARADOSSI

Fa il tuo piacere!

(*Ritorna a dipingere*)

SAGRESTANO (*indicando il cesto*)

Pieno è il paniere...

Fa penitenza?

CAVARADOSSI

Fame non ho.

SAGRESTANO (*con ironia, stropicciandosi le mani*)

Oh!... Mi rincresce!...

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

Badi, quand'esce

chiuda.

CAVARADOSSI

Va!...

SAGRESTANO

Vo!

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

^{4a} L'aria del tenore, «Recondita armonia» (17, *Andante lento* – $\frac{3}{4}$, Fa) offre, dopo il tragico di Angelotti e il buffo del sagrestano, il primo momento di contrasto lirico, e i colori evocati dai versi si trasferiscono dalla tavolozza del pittore al timbro dei due flauti. Muovendosi per quinte e quarte parallele con impressionistiche pennellate, i due strumenti introducono la lirica esaltazione della bellezza femminile, che nella breve sezione centrale trova accenti appassionati (es. 5 b):

ESEMPIO 5 a (I, 315)



ESEMPIO 5 b (I, 18⁸)



opposti al brontolio del sagrestano «Scherza coi fanti e lascia stare i santi». Peraltro si consideri con attenzione la cellula formata da una quarta giusta discendente e da una seconda maggiore ascendente (Q) che appare quando Cavaradossi scopre il ritratto della Maddalena (es. 5 a), causando l'indignazione del sacrista e assume poco dopo forma lirica mentre il pittore contempla il ritratto della donna ignota (es. 5 b, quarta e terza minore): essa prende sin da qui il ruolo di caratterizzare l'espansione amorosa, in vista del successivo duetto d'amore con Floria (cfr. es. 7 a e b), ma evita una connotazione univoca (visto che qui è almeno condivisa con la Maddalena-Attavanti). Il brano si conclude con la ripresa dell'introduzione, e mentre il tenore si lancia verso il Sib₃ lo scaccino si butta in una tirata misogina.^{4b} Nel suo sistema di valori codino «sono impenitenti tutti quanti», e i «cani di volterriani / nemici del santissimo governo» vanno esorcizzati con un rapido segno di croce, ch'egli si fa prima d'andarsene fuggendo due prese di tabacco (anche questo gesto è meticolosamente prescritto), non senza aver messo da parte il paniere col cibo rifiutato dal pittore: un atto importante che non solo palesa la sua cupidigia, ma che di lì a poco diverrà un indizio decisivo per le indagini del poliziotto Scarpia, che risolverà il giallo della fuga di Angelotti grazie alla sua delazione.

^{III} «beltade ignota, / cinta di».

^{IV} «sei tu! Tosca sei tu!».

[SCENA IV^a]CAVARADOSSI (*al cigolio della serratura si volta*)Gente là dentro!!...^{5a}

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

ANGELOTTI

Voi? Cavaradossi!

Vi manda Iddio!

CAVARADOSSI

Ma...

ANGELOTTI (*va fin sotto l'impalcato*)

Non mi ravvisate?

Il carcere m'ha dunque assai mutato!

CAVARADOSSI

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

Angelotti!

ANGELOTTI

Appunto.

CAVARADOSSI

Il console

della spenta repubblica romana!

(*Corre a chiudere la porta a destra*)

ANGELOTTI

Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo!...^{5b}

CAVARADOSSI

Disponete di me!

Voce di TOSCA

Mario!

(*Alla voce di Tosca, Cavaradossi fa un rapido cenno ad Angelotti di tacere*)

CAVARADOSSI

Celatevi!^{5c}

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

Voce di TOSCA

Mario!

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

Eccomi!

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

Sono

stremo di forze, più non reggo...

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

In questo

panier v'è cibo e vino!

^{5a} Lo scambio fra Angelotti e Cavaradossi (21³, *Allegro molto agitato* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$) è brevissimo, ma offre un ulteriore esempio del movimento tematico in funzione dell'azione che trascolora con la rapidità del vento. Il motivo su cui Angelotti spiega di essere fuggito da Castel Sant'Angelo (es. 6 a)^{5b} verrà ripreso tale e quale quando Scarpia chiede di perquisire la Cappella degli Attavanti (1, 58⁶), collegando i due momenti temporali.^{8b} Dal canto suo la cellula Q (cfr. es. 5 a)^{5c} ribadisce il suo ruolo nel determinare un vasto sistema di relazioni, e non si limita a identificare solo un'eventuale desiderio platonico del pittore per l'Attavanti, o il sentimento che lo lega a Floria: allude anche a uno spiacevole corollario alla passione della cantante, visto che Mario la presenta all'amico come una donna gelosa (es. 6 b):

ESEMPIO 6 a (1, 22³)ESEMPIO 6 b (1, 22¹⁰)

E, poiché la trama si sviluppa come in un poliziesco, il prossimo indizio prende consistenza quando il panier preparato dal sagrestano passa di mano per rifocillare Angelotti.

ANGELOTTI

Grazie!

CAVARADOSSI

Presto!

(Angelotti entra nella Cappella)[SCENA V^a]Voce di TOSCA (*chiamando ripetutamente, stizzita*)
Mario!CAVARADOSSI (*apre*)Son qui!^{6a}TOSCA (*entra con una specie di violenza, allontana bruscamente Mario che vuole abbracciarla e guarda sospettosa intorno a sé*)

Perché chiuso?

CAVARADOSSI

Lo vuole

il sagrestano...

TOSCA

A chi parlavi?

CAVARADOSSI

A te!

TOSCA

Altre parole bisbigliavi. Ov'è?...
CAVARADOSSI

Chi?

TOSCA

Colei!... Quella donna!...

Ho udito i lesti

passi ed un fruscio di vesti...

^{6a} Cavaradossi ha dunque appena il tempo di riconoscere l'amico che la loro drammatica agnizione viene interrotta sul nascere. Tosca è la terza eroina pucciniana che udiamo prima di vederne le fattezze, ma stavolta non ci attende una ragazza dolce come Fidelia o Mimì. È il momento della passione (25, *Andantino sostenuto* – e, La $\flat$), ma all'idea di evoluzione dinamica del dramma non sfugge neppure la definizione dell'elemento lirico. L'amore, infatti, non occupa un posto predominante in *Tosca* come elemento in sé, bensì come rifugio dalle tensioni di una vita difficile e opprimente, come anelito alla felicità dei sensi da realizzarsi in luoghi lontani dal mondo, al riparo dai tentacoli secolari dalla Roma pontificia (che altrimenti la passione viene vissuta alla Scarpia, propenso a goderne all'ombra dei tabernacoli a cui Floria eleva la sua preghiera). La cantante, che pur non ama i «minuscoli amori» e le effusioni nei luoghi di culto, ha tuttavia qualcosa in comune con il suo implacabile persecutore: va a trovare Mario in Sant'Andrea, giungendo inopportuna, e all'inizio del loro incontro (es. 7 a),

ESEMPIO 7 a (I, 25)

ESEMPIO 7 b (I, 35)



come nella seconda parte del duetto (es. 8), udremo i due temi che inequivocabilmente rappresentano il sentimento che li unisce:

ESEMPIO 8 (I, 37)



In questa estesa forma lirica le melodie percorreranno l'opera da cima a fondo. Si noti che la cellula Q (cfr. ess. 5 a e b e 6 b), generatrice della seconda melodia, caratterizza entrambe confermando la sua versatilità semantica (passa dal desiderio per la «beltade ignota» a espressione del più univoco fra i sentimenti): quando Cavaradossi riprende con slancio la melodia amorosa le sue parole non lasciano dubbi: «Mia Tosca idolatrata» (I, 37¹⁰), e ancora «Mia vita, amante inquieta / dirò sempre: «Floria t'amo!»» (I, 38). Anche Floria Tosca, celebre cantante (ossia prima donna al quadrato), appartiene alla sfera devozionale e romana. Lo attesta il mazzo di fiori con cui intende farsi perdonare in anticipo, dall'Immacolata, la visita all'amante per fissare l'appuntamento serale alla villa e fors'anche gli inevitabili «peccata» durante il loro ardente duetto d'amore. Nella lunga sezione iniziale amor sacro e amor profano si mescolano senza soluzione di continuità: a Cavaradossi va il sospetto, alla Madonna l'omaggio floreale (fiori che torneranno a profumare nella sezione lirica del «Vissi d'arte», che è reminiscenza dell'es. 7 a).

CAVARADOSSI

Sogni!

TOSCA

Lo neghi?

CAVARADOSSI

Lo nego e t'amo!

*(Per baciarla)*TOSCA *(con dolce rimprovero)*

Oh! Innanzi alla Madonna...

Lascia pria ch'io l'infiori e che la preghi...^v*(Si avvicina alla Madonna, dispone con arte, intorno ad essa, i fiori che ha portato con sé, si inginocchia e prega con molta devozione, poi s'alza. A Cavaradossi, che si è avviato per riprendere il lavoro:)*

Ora stammi a sentir – stassera canto,

ma è spettacolo breve. – Tu m'aspetti

sull'uscio della scena

e alla villa ne andiam^{vi} soli e soletti.CAVARADOSSI *(che fu sempre soprapensieri)*

Stassera?!

TOSCA

È luna piena

e il notturno effluvio floreale

inebria il cor. Non sei contento?

CAVARADOSSI *(ancora un po' distratto e peritoso)*

Tanto!

TOSCA *(colpita da quell'accento)*

Tornalo a dir!

CAVARADOSSI

Tanto!

TOSCA

Lo dici male:

*(Va a sedere sulla gradinata presso a Cavaradossi)*Non la sospiri la nostra casetta^{6b}

che tutta ascosa nel verde ci aspetta?

Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,

pien d'amore e di mister?

Oh, al tuo fianco sentire

per le silenziose

stellate ombre, salire

le voci delle cose!...

Dai boschi e dai roveti,

dall'arse erbe, dall'imo

dei franti sepolcreti

odorosi di timo,

la notte escon bisbigli

di minuscoli amori

e perfidi consigli

che ammoliscono i cuori.

Fiorite, o campi immensi, palpitate

aure marine, nel lunare albor,

piovete voluttà, volte stellate!

Arde a Tosca nel sangue il^{vii} folle amor!CAVARADOSSI *(vinto, ma vigilante)*

Mi avvinci nei tuoi lacci!...

Sì, verrò, mia sirena!^{viii}^v «che la preghi, che l'infiori...».^{vi} «alla tua villa andiam».^{6b} Legata a doppio filo al suo bigottismo, la straripante sensualità della protagonista esce allo scoperto sulla melodia di «Non la sospiri la nostra casetta», doppiata con leggerezza dai tocchi dell'arpa e della celesta (I, 28³), la prima ampia forma strofica regolare di un libretto che riesce mirabilmente a conciliare le ragioni della poesia con quelle di una musica che concede poco spazio all'espansione lirica. La struttura del duetto, dove questo *Allegro moderato* (c, Re_♭) occupa il posto centrale, è al servizio della piena naturalezza espressiva; e quando Tosca tocca il massimo della passionalità Cavaradossi si aggancia con naturalezza al suo canto a partire dal Si_{♭3}. Nel tessuto lirico fa capolino una figura ornamentale (in funzione di cadenza (es. 9 a, gr), quasi un tocco di frivolezza dedicata all'amore e al mister, un'immagine della casetta «ascosa al mondo inter» che Floria fa guizzare davanti agli occhi dell'amante.

ESEMPIO 9 a (I, 429)

^{vii} «in Tosca un».^{viii} «Mia sirena, verrò / TOSCA / O mio amore!».

ESEMPIO 9 b (II, 59)



(Guarda verso la parte d'onde uscì Angelotti)
Ma or lasciami al lavoro.

TOSCA

Mi discacci?^{6c}

CAVARADOSSI

Urge l'opra, lo sai!

TOSCA

Vado!

(Alza gli occhi e vede il quadro)

Chi è quella

donna bionda lassù?

CAVARADOSSI

La Maddalena.

Ti piace?

TOSCA

È troppo bella!

CAVARADOSSI (*ridendo ed inchinandosi*)

Prezioso elogio!

TOSCA (*sospettosa*)

Ridi?

Quegli occhi cilestrini io già li vidi...

CAVARADOSSI (*con indifferenza*)

Ce n'è tanti pel mondo!...

TOSCA (*cercando [di] ricordare*)

Aspetta... Aspetta...

È l'Attavanti!...

CAVARADOSSI (*ridendo*)

Brava!...

TOSCA (*cieca di gelosia*)

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

A me!

CAVARADOSSI (*serio*)

La vidi ieri, ma fu puro
caso. A pregar qui venne... ^{ix}e la ritrassi
non visto.^{ix}

TOSCA

Giura!

CAVARADOSSI (*serio*)

Giuro!

TOSCA (*sempre con gli occhi rivolti al quadro*)

Come mi guarda
fiso!

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

Vien via!

TOSCA

Di me beffarda,
ride.

(*Sono scesi*)

CAVARADOSSI

Follia!

(*La tiene presso di sé fissandola in viso*)

^{6c} La figura *gr* riapparirà tale e quale, svelando la sua funzione di segnale per la memoria, quando la villa viene menzionata sia da Mario a Angelotti (I, 47), sia da Spoletta a Scarpia (nel suo rapporto sull'arresto del pittore: II, 107), ma già nell'immediato prosiegua esercita un ruolo duttile nel congiungere diversi scorci, senza legarsi con precisione a un concetto o a un fatto. La si ode infatti nel momento in cui Tosca fissa furente il quadro della Maddalena-Attavanti (I, 32 e 33), nel contesto di una breve sezione di transizione impastata di richiami che suggeriscono il vero motivo della distanza di Mario, l'urgenza di salvare Angelotti, e in particolare con la ripresa del tema iniziale (cfr. es. 2 Y; riapparirà a introdurre il monologo di Scarpia nel finale). Avremo modo di verificare in quanti differenti punti-cardine dell'azione figure ornamentali determinino il profilo delle melodie, anche in istanti drammatici come lo scontro fra Scarpia e Tosca nell'atto secondo, o la musica che accompagna Scarpia mentre verga il salvacondotto (es. 9 b, *gr*), ma è opportuno sottolineare come anche espedienti come questo di costruire temi e melodie su un *pattern* comune (la testa del motivo dell'es. 9 a, infatti, è formata da una figura a guisa di gruppetto, come quella dell'es. 9 b) facciano parte di quella strategia messa in atto da Puccini fin dall'inizio, in grado di assicurare un commento agli eventi mediante associazioni motiviche su vasta scala.

^{ix} «non visto, / la ritrassi...».

TOSCA (*insistente*)

Ah, quegli occhi!... *Quegli occhi!*...

CAVARADOSSI

Quale occhio al mondo *mai* può star di paro^{6d}
al limpido e^x ardente occhio tuo nero?

*In quale mai dell'anima il mistero
si rivelò più subito e più chiaro?*

È ^{xi}*questo il desiato, è questo il caro
occhio ove^{xi} l'esser mio s'affisa intero.*

Occhio all'amor soave, all'ira fiero,
qual altro al mondo *ti può star di paro?*^{xii}

TOSCA (*rapita, appoggiando la testa alla spalla di Cavaradossi*)

Oh, come la sai bene

l'arte di farti amare!

(*Sempre insistendo nella sua idea*)

Ma... falle gli occhi neri!...

CAVARADOSSI

Mia gelosa!

TOSCA

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

CAVARADOSSI

Mia gelosa!

TOSCA

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

CAVARADOSSI

^{xiii}Ogni cosa in te mi piace;^{xiii}

l'ira audace

e lo spasimo d'amor!

TOSCA

Dilla ancora

la parola – che consola...

dilla ancora!

CAVARADOSSI

Sì, mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: «Floria, t'amo!»

Se la dolce anima^{xiv} acquieta,

^{xv}«T'amo!» sempre^{xv} ti dirò!

TOSCA (*sciogliendosi, paurosa d'esser vinta*)

Dio! Quante peccata!

M'hai tutta spettinata!

CAVARADOSSI

Or va, lasciami!

TOSCA

Tu fino a stassera

stai lì, fermo al lavoro. E mi prometti

che sia caso o fortuna,

sia treccia bionda o bruna,

a pregar non verrà, donna nessuna!

CAVARADOSSI

Lo giuro, amore!... – Va!

TOSCA

Quanto mi affretti!

CAVARADOSSI (*con dolce rimprovero, vedendo rispuntare la gelosia*)

Ancora?

TOSCA (*cadendo nelle sue braccia e porgendogli la guancia*)

No, perdona!...

CAVARADOSSI (*sorridendo*)

Davanti alla Madonna?

TOSCA

^{xvi}È tanto buona!^{xvi}

(*Un bacio e Tosca esce correndo*)

^{6d} L'ultima sezione del duetto è dominata da una melodia che deriva dal tema d'amore iniziale (es. 7 b, L: cfr. es. 7 a, L), secondo un principio di sviluppo delle idee tematiche in aderenza alle esigenze dell'azione. L'amore trionfa anche nel suo lato fisico, e la cellula Q appone il suo suggello al duetto («Dio! Quante peccata») mentre Tosca reagisce con un tocco di bigotta civetteria alle attenzioni dell'amante.

^x «all'».

^{xi} «qui che».

^{xii} «può star di paro all'occhio tuo nero?».

^{xiii} «Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace».

^{xiv} « Ah! L'alma».

^{xv} «sempre "T'amo!"».

^{xvi} «È tanto buona! / Ma falle gli occhi neri».

[SCENA VI^a]

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

CAVARADOSSI (aprendo la cancellata ad Angelotti, che naturalmente ha dovuto udire il dialogo precedente)

È buona la mia Tosca, ma credente^{7a}
al confessor nulla tiene celato,
ond'io mi tacqui. È cosa più prudente.

ANGELOTTI

Siam soli?

CAVARADOSSI

Sì. Qual è il vostro disegno?...

ANGELOTTI

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

CAVARADOSSI

L'Attavanti?

ANGELOTTI

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

CAVARADOSSI

Ora comprendo!

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

ANGELOTTI

Tutto ella ha osato
onde sottrarmi a Scarpia, scellerato!

CAVARADOSSI

Scarpia?! Bigotto satiro che affina
colle devote pratiche la foia
libertina – e strumento
al lascivo talento
fa il confessore e il boia!

^{xvii}Vi salverò, *ne andasse della vita!*^{xvii}

Ma indugiar fino a notte è mal sicuro...

ANGELOTTI

Temo del sole!...

CAVARADOSSI (*indicando*)

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

7a Dopo aver spinto l'amante verso l'uscita Cavaradossi, riprendendo il dialogo con Angelotti, anticipa il nucleo drammatico dell'opera rivelandogli che «È buona la mia Tosca, ma credente / al confessor nulla tiene celato ...», un ulteriore aspetto dell'amante che la cellula Q riunisce in unico tratto contraddittorio (40, Allegro – $\frac{2}{4}$). Questo pregnante *raccourci* ci mette anche in guardia circa il pericoloso rapporto tra fede e politica, poiché l'allusione al confessore investe in modo sottile ma diretto il barone Scarpia là dove il pittore, dopo l'accensione eroica in orchestra sul motto degli Angelotti (cfr. es. 4 a) si sfoga con astio sottile descrivendone la figura come quella di un «Bigotto satiro»:

ESEMPIO 10 (l, 46)

Cavaradossi

Accompagnando ogni verso di questa invettiva, i tre accordi dell'inizio (cfr. es. 1) rafforzano l'interazione dei molteplici aspetti della personalità di Scarpia – dalla perversione sessuale alla frequentazione delle chiese – dai quali deriva la sua abilità nell'ottenere confessioni. Questa associazione è inoltre una fulminea sintesi delle principali condizioni che rendono possibile la trama di *Tosca*.

^{xvii} «La vita mi costasse vi salverò».

ANGELOTTI

Mi è nota...

CAVARADOSSI

Ecco la chiave – innanzi sera

io vi raggiungo; portate con voi

le vesti femminili.

ANGELOTTI (*raccoglie in fascio le vestimenta sotto l'altare*)

Ch'io le indossi?

CAVARADOSSI

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

ANGELOTTI (*per uscire*)

Addio!

CAVARADOSSI (*accorrendo verso Angelotti*)

Se urgesse il periglio, correte^{7b}

al pozzo del giardin. L'acqua è nel fondo,

ma a mezzo della canna (*e sporgon pietre
ad agevol discesa*) un picciol varco

guida ad un antro oscuro,
rifugio impenetrabile e sicuro!

(Un colpo di cannone; i due si guardano agitatissimi)

ANGELOTTI

Il cannon del castello!...

CAVARADOSI

Fu scoperta^{8a}

la fuga! Or Scarpia i suoi sbirri sguinzaglia!

ANGELOTTI

Addio!

CAVARADOSSI (con subita risoluzione)

Con voi verrò! Staremo all'erta!

ANGELOTTI

Odo qualcun!

CAVARADOSSI (*con entusiasmo*)

Se ci assalgon, battaglia!

(Escono rapidamente dalla Cappella)

^{7b} La sequenza degli accordi di Scarpia genera anche un tema autonomo, che appare per la prima volta quando Cavaradossi indica all'evaso il «rifugio impenetrabile e sicuro» (es. 11 a). Esso è ottenuto mediante l'aggiunta della triade di Do all'inizio e di quella di Sol^b prima della risoluzione sul Mi, così da ottenere una gamma esatonale difettiva di un grado. La scala si presenterà poi per intero durante l'interrogatorio, là dove il basso scende da Re a Mi (II, ²²⁰),^{12c} per riproporsi nella forma originale quando Tosca confessa il luogo dove si nasconde l'evaso (es. 11 b). Mediante l'ampliamento e la contrazione dei gradi, la musica suggerisce l'idea di un poliziotto onnisciente e sadico, che interroga e tortura per il piacere di farlo:

ESEMPIO 11 *a* (I, 48¹⁰)ESEMPIO 11 *b* (II, 39)

Cavaradossi

Se urgesse il pe- ri- gli-o, correte al pozzo del giardin.

pp Cel. Ob, Fl

pp Arpa

pp Fag

pp Fag, Ch

pp TTrb

Tosca

Nel pozzo... Nel giar-di-no...

On, Fl, Ob, Cl, Vi, Vlc

Fag, Cing, Trbn, Vlc, Cb

Bp-Vc-Cb

^{8a} Il fragoroso boato del cannone interrompe anche questo scorcio, e da questo punto fino alla fine dell'atto l'atmosfera chiesastica si erge nello sfondo, fino a passare in primo piano nella grandiosa conclusione. Le ultime parole dei due amici (49, *Allegro vivo* – $\frac{2}{4}$, Mib) si odono mentre il tema del sagrestano (cfr. es. 4 b) risuona a piena orchestra, quasi a rinforzare la stretta relazione fra Scarpia e il suo mondo: la musica permette così che due azioni si svolgano simultaneamente, senza soluzione di continuità. Lo scaccino torna in scena alla testa d'un nutrito gruppo di chierici per preparare il rito solenne indetto nelle chiese a celebrazione della presunta vittoria delle truppe austriache a Marengo. Il connubio tra mondanità, politica e fede è siglato dalle campane, i cui rintocchi sono una vera pennellata di colore che ravviva la danza festosamente intrecciata dai bimbi e dal sagrestano (in attesa del «doppio soldo»).

[SCENA VII^a]

SAGRESTANO (*entra correndo, tutto scalmanato, gridando:*)

Sommo giubilo, Eccellenza!...

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

Non c'è più! Ne son dolente!...

Chi contrista un miscredente

si guadagna un'indulgenza!

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

Tutta qui la cantoria!

Presto !...

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

ALLIEVI (*colla massima confusione*)

Dove?

SAGRESTANO

In sagrestia.

(*Spinge alcuni chierici*)

ALCUNI ALLIEVI

Ma che avvenne?

SAGRESTANO

Nol sapete?

Bonaparte... scellerato...

Bonaparte...

ALTRI ALLIEVI

Ebben? Che fu?

SAGRESTANO

Fu spennato, sfracellato,

è piombato a Belzebù!

ALLIEVI, CANTORI, ecc.

Chi lo dice?

– È sogno!

– È fola!

SAGRESTANO

È veridica parola;

or ne giunse la notizia!

E questa sera

gran fiaccolata

veglia di gala a Palazzo Farnese,

ed un'apposita

nuova cantata

con Floria Tosca!...

E nelle chiese

inni al Signore!

Presto a vestirvi,

non più clamore!

TUTTI (*ridendo e gridando gioiosamente*)

Doppio soldo... «Te Deum»... «Gloria»!

Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!

[SCENA VIII^a]

(*Le loro grida e le loro risa sono al colmo, allorché una voce ironica tronca bruscamente quella gazzarra volgare di canti e risa. È Scarpia: dietro a lui Spoletta e alcuni birri*)

SCARPIA

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!^{8b}

SAGRESTANO (*balbettando impaurito*)

Eccellenza! il gran giubilo...

SCARPIA

Apprestate

per il «Te Deum».

^{8b} Certamente non è baccano degno d'una chiesa – come afferma ipocritamente l'autoritario barone che irrompe, annunciato dai suoi tre accordi, facendo cessare il festino e mettendo tutti a zittire nel terrore (56^e, *Andante sostenuto molto* – ¾-c, Mi →). Oltre a collegarsi in profondità con l'ambiente, il tema stabilisce anche la natura dei rapporti tra il barone e gli altri personaggi, come qui, quando la serie degli accordi si sovrappone in contrappunto al motivo del sagrestano (1, 57), suggerendo quasi una prolessi musicale del poliziesco interrogatorio che sta per iniziare. È *coup de théâtre* magistrale che marca una netta cesura fra la prima e la seconda parte dell'atto introducendo un clima di pressioni e sospetti, nonché di argute perfidie. La lunga attesa del suo ingresso – quasi annunciato, più volte, dal tema che lo mantiene costantemente al centro dell'azione – serve ad accrescere l'interesse per la sua figura (si pensi quali risultati questa tecnica avrebbe poi conseguito in *Butterfly*, ma soprattutto in *Turandot*), e fornisce un'ulteriore prova di come Puccini abbia intenzionalmente fatto convergere su di lui la drammaturgia. Scarpia inizia l'interrogatorio partendo dalla fuga di Angelotti (evocata dalla reminiscenza di uno spezzone del dialogo precedente fra i due amici, cfr. es. 6 a, come se il poliziotto vi avesse assistito di soppiatto); mostra

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

Tu resta!

SAGRESTANO (*impaurito*)

Non mi muovo!

SCARPIA (*a Spoletta*)

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

SPOLETTA

Sta bene!

(Fa cenno a due sbirri di seguirlo)

SCARPIA (*ad altri birri*)

Occhio alle porte,

ma senza dar sospetti!

(Al sagrestano)

Ora a te! Pesa

le tue risposte. Un prigionier di Stato

pur or fuggito di^{xviii} *Castel Sant'Angelo...*

S'è rifugiato qui.

SAGRESTANO

Misericordia!

SCARPIA

Forse c'è ancora. Dov'è la Cappella

degli Attavanti?

SAGRESTANO

Eccola.

(Va al cancello e lo vede socchiuso)

Aperta! Arcangeli!

E... un'altra chiave!

SCARPIA

Buon indizio... Entriamo.

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

Tardi! Fu grave sbaglio

quel colpo di cannone! Il mariolo

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

preziosa: un ventaglio.

Qual complice il misfatto

preparò?

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

La marchesa

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

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

Il suo ritratto!

(Al sagrestano)

Chi fe' quelle pitture?

SAGRESTANO

Il cavaliere

Cavaradossi...

SCARPIA

Lui!

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

SAGRESTANO (*vedendolo*)

Numi! Il paniere!

SCARPIA (*seguitando le sue riflessioni*)

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

Un volterrian!

SAGRESTANO (*che andò a guardare il paniere*)

Vuoto? Vuoto!

SCARPIA

Che hai detto?

(Vede il birro col paniere)

Che fu?...

SAGRESTANO (*prendendo il paniere*)

Si ritrovò nella Cappella

questo panier.

segue nota 8b

poi di sapere della cappella privata degli Attavanti, che fa subito perquisire dagli sgherri trovando il ventaglio della marchesa. Inoltre, lo scaccino terrorizzato, da buona spia, gli fornisce l'indizio che completa il quadro: il paniere gelosamente nascosto ritrovato vuoto all'interno della cappella. Scarpia ha quindi a questo punto compreso l'accaduto, e l'improvviso ritorno di Tosca, venuta a comunicare all'amante la sua indisponibilità per la serata, sollecita prontamente la sua fantasia inquisitoria.

^{xviii} «fuggì pur ora da».

SCARPIA

Tu lo conosci?

SAGRESTANO

Certo!

(È esitante e pauroso)

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

SCARPIA

Sputa quello che sai.

SAGRESTANO

Io lo lasciai ripieno

di cibo prelibato...

Il pranzo del pittore!...

SCARPIA *(attento, inquirente per scoprire terreno)*

Avrà pranzato!

SAGRESTANO

Nella Cappella? Non ne aveva la chiave

né contava pranzar... disse egli stesso.

Ond'io l'avea già messo...

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

SCARPIA

(Tutto è chiaro...)

La provvista – del sacrista

d'Angelotti fu la preda!)

(Scorgendo Tosca che entra frettolosa)

Tosca? Che non mi veda.

*(Ripara dietro la colonna dov'è la pila dell'acqua benedetta)**(Per ridurre un geloso allo sbaraglio)*

Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)

[SCENA IX^a]TOSCA *(corre al palco sicura di trovare Cavaradossi e sorpresa di non vederlo)*

Mario?! Mario?!

SAGRESTANO *(che si trova ai piedi dell'impalcato)*

Il pittore

Cavaradossi?

Chi sa dove sia?

l'eretico e con chi?

Sgattaiolò, svanì

per sua stregoneria.

(E se la svigna)

TOSCA

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

Tradirmi egli non può!

SCARPIA *(ha girato la colonna e si presenta a Tosca, sorpresa del suo subito apparire. Intinge le dita nella pila e le offre l'acqua benedetta; fuori suonano le campane che invitano alla chiesa)*Tosca divina^{8c}

la mano mia

la vostra aspetta – piccola manina,

non per galanteria

ma per offrirvi l'acqua benedetta.

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

Grazie, signor!

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

^{8c} Le campane tornano a suonare durante il duetto (68³, *Andante mosso* – c, Mi^b), uno dei punti fondamentali per la caratterizzazione dell'opera: l'impiego dei bronzi travalica il compito di segnalare l'inizio imminente della solenne cerimonia per simboleggiare il perbenismo baciapile dei due personaggi, che a stento cela un desiderio erotico pur mirante a diversi oggetti. Il riferimento alla gelosia della protagonista torna in campo fin da quando Tosca ripiomba in scena, avvolta nel tema d'amore (cfr. es. 8) e viene notata da Scarpia (I, 66⁴), che coglierà al volo la possibilità di trarre partito dal suo affanno mostrandole il ventaglio lasciato dall'Attavanti: i due versi «Per ridurre un geloso allo sbaraglio / Jago ebbe un fazzoletto ... ed io un ventaglio» non sono solo un affettuoso omaggio a Verdi, Boito, Shakespeare e all'*Otello*, ma anche un modo di potenziare il tema della gelosia come sentimento che mette in moto il meccanismo della catastrofe – e la cellula Q¹ torna puntualmente («Là su quel palco», VI.), richiamando qui la melodia nell'aria di Cavaradossi (cfr. es. 5 b). L'offerta dell'acqua benedetta da parte del barone alla cantante è significativa, in questo mellifluido clima di ricatti, e l'abilità con cui Scarpia gioca le sue carte non lascia dubbi sulla riuscita dei suoi progetti. Il motto di Angelotti (es. 2) riappare ancora quando il soprano viene colta dalla gelosia al pensiero del suo «bel nido insozzato di fango». In ambo i casi il tema dà un'informazione drammatica: se all'inizio segnalava un imminente pericolo, qui traduce in suoni l'effetto del piano del baritone, volto a ingelosire Tosca per scoprire dove si nasconda la sua preda.

re; la folla rivolta verso l'altare maggiore, si accalca nella navata principale)

SCARPIA

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

TOSCA (*distratta e pensosa*)

Bontà vostra.

SCARPIA

Le pie donne son rare...
Voi calcate la scena...
(*Con intenzione*)
ma^{xix} in chiesa ci venite per pregare.

TOSCA (*sorpresa*)

Che intendete?...

SCARPIA

E non fate
come certe sfrontate
che han di Maddalena
(*Indica il ritratto*)
viso e costumi... e vi trescan d'amore!

TOSCA (*scatta pronta*)

Che? D'amore? Le prove!

SCARPIA (*mostra il ventaglio*)

È arnese di pittore
questo?

TOSCA (*lo afferra*)

Un ventaglio? Dove
stava?

SCARPIA

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

TOSCA (*esaminando il ventaglio*)

La corona! Lo stemma! È l'Attavanti!

Ah! Presago sospetto!

SCARPIA

(Ho sortito l'effetto!)

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

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

SCARPIA

(Già il veleno l'ha rosa!)

(*Mellifluo a Tosca*)

O che v'offende,
dolce signora?...

Una ribelle
lagrima scende
sovra le belle
guancie e le irrorà;
dolce signora,
che mai v'accora?

TOSCA

Nulla!

SCARPIA (*insinuante*)

Io darei la vita
per asciugar quel pianto.

TOSCA (*non ascoltandolo*)

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

SCARPIA

(Morde il veleno!)

TOSCA (*sempre più crucciosa*)

Dove son? Potessi
coglierli, i traditori! Oh qual sospetto!
Ai doppi amori
è la villa ricetta!

(*Con immenso dolore*)

Oh mio bel nido insozzato di fango!

(*Con pronta risoluzione*)

Vi piomberò inattesa!

(*Rivolta al quadro, minacciosa*)

Tu non l'avrai stassera. Giuro!

SCARPIA (*scandalizzato, quasi rimproverandola*)

In chiesa!

TOSCA

Dio mi perdona... Egli vede ch'io piango!
(*Parte in grande agitazione Scarpia l'accompagna,*

fingendo di rassicurarla. Appena uscita Tosca, Scarpia ritorna presso la colonna e fa un cenno)

SCARPIA (*a Spoletta che sbuca di dietro la colonna*)

xx Tre birri...xx Presto – seguila^{9a}

dovunque vada... non visto... e provvedi!

SPOLETTA

Basta.xxⁱ Il convegno?

SCARPIA

A Palazzo Farnese!

(*Spoletta parte rapidamente con tre birri*)

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

Egli ti segue e ti sospinge. È Scarpia

che scioglie a volo il falco

della tua gelosia. Quanta promessa

nel tuo pronto sospetto!

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

CAPITOLO e FOLLA

«Adjutorum nostrum in nomine Domini.

Qui fecit cælum et terram.

Sit nomen Domini benedictum.

Et hoc nunc et usquem in sæculum.»

SCARPIA]

A doppia mira^{9b}

tendo il voler, né il capo del ribelle

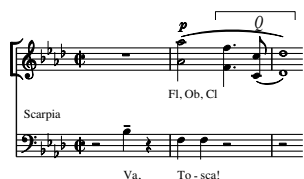
è la più preziosa. Ah di quegli occhi

vittoriosi veder la fiamma

xx «Tre sbirri... Una carrozza...».

^{9a} Tre battute in cui riappare il tetracordo di Angelotti (80, *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$, sol; cfr. es. 2 Y) ci riportano al momento in cui l'azione è iniziata, e introducono il «Finale primo» (80^a, *Largo religioso sostenuto molto* – $\frac{6}{8}$, Si₁ ipomisolidio → Mi₁). Mentre i fedeli cominciano ad affollare la chiesa il barone fissa l'appuntamento con Spoletta a Palazzo Farnese: da qui inizia un ostinato delle campane che accompagnerà tutto il successivo monologo («Va', Tosca!»). È il primo tocco di colore liturgico, dovuto sia al timbro sia al fatto che le note delle campane vengano recepite rispettivamente come una *finalis* (Si₁) e una *repercussio* (Fa₁) gregoriane. In realtà Puccini ha creato la sua melodia unendo la nota conclusiva del secondo versetto del *Te Deum* in uso presso le chiese romane a quello successivo, ottenendo così una scala modale ipomisolidia trasposta di una terza (Si₁–Si₃), dove il Fa₁ della campana è il limite della inferiore della *plaga*, il Si₁ la *finalis*, il Mi₁ la *repercussio*. Sopra di esse si snoda la sinuosa melodia di viole e celli, mentre armonie di settima e nona intorbidano l'impianto tonale per determinare il clima più adatto ad accogliere il sogno erotico declamato da Scarpia. Si noti che la cellula Q, sinora espressione costitutiva di amore e gelosia tra Floria e Mario, caratterizza proprio l'*incipit* del monologo (es 12 a), come se il barone si appropriasse dell'anima della donna:

ESEMPIO 12 a (I, 581)



ESEMPIO 12 b (II, 88)



xxi «Sta bene.».

^{9b} Questo finale è il punto d'arrivo di una precisa strategia drammatica, tesa ad associare in un unico campo semantico i concetti di romanità, fede bigotta, ipocrisia, potere e corruzione. Il barone si porta man mano verso il proscenio, e le sue riflessioni vengono dunque rivolte al pubblico, mentre il vescovo raggiunge l'altar maggiore accompagnato dai versi delle antifone recitate dai fedeli e accompagnate dall'organo che si è aggiunto all'orchestra. Entrambe le situazioni crescono parallelamente fino al parossismo: il culmine viene raggiunto quando Scarpia, incurante delle preghiere, intona una melodia cromatica («A doppia mira / tendo il voler»), in un sensuale clima armonico di triadi aumentate, rivelando alla fine il suo progetto verso la coppia: «L'uno al capestro, / l'altra fra le mie braccia». Per qualche istante resta ancora in faccia al pubblico, immobile quasi guardando nel vuoto, mentre l'assemblea intona a voce piena il *Te Deum*. Infine si scuote, come riavendosi da un sogno, e s'inginocchia unendosi ai fedeli nel canto dell'inno più solenne della chiesa.

illanguidir nello^{xxii} spasmo d'amore!
*La doppia preda avrò. L'uno al capestro,
 l'altra fra le mie braccia... me ne affida
 l'invincibil desio...*

[FOLLA

«Te Deum laudamus:^{9c}
 Te Dominum confitemur!

Te æternum Patrem
 omnis terra veneratur!»

SCARPIA]

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

Tosca, mi fai dimenticare Iddio!
(S'inginocchia e prega devotamente.)

^{xxii} «CON».

^{9c} L'unisono delle voci, rafforzato dagli ottoni in scena e da quelli in buca (es. 12 *b*), è seguito dai tre accordi che concludono clamorosamente l'atto sul Mi^b, raggiunto con una progressione che s'innesta con potenza centuplicata grazie alle scelte di Puccini, che evidentemente conosceva e rispettava il gregoriano: la melodia del *Te Deum* risolve con forza sul primo dei tre accordi su cui l'opera era iniziata, principale nel contesto della gamma liturgica e dominante di Mi^b, saldandolo al tema di Scarpia senza soluzione di continuità. L'intero episodio è dunque riconducibile a un'ossatura modale arricchita da cromatismi e con implicazioni tonali; e conferma l'abilità di Puccini nel realizzare un evento drammatico mediante una struttura musicale estremamente sofisticata, densa di riferimenti e suggestioni. Ritroviamo in questo modo di rivivere il gregoriano un atteggiamento caro a Verdi, l'idea che «inventare il vero» sia meglio che copiarlo. Nel contesto d'una trama che mira a collegare chiesa e potere temporale, questo finale è fondamentale. A livello simbolico siamo in presenza d'una tra le più riuscite creazioni di tutto il teatro di Puccini, la cui attenzione verso i minimi dettagli del rito risulta ben motivata e comprensibile: è così che l'azione stessa si fa simbolo, che la perversione sessuale di Scarpia si staglia come l'altra faccia del suo bigottismo ipocrita; ed entrambe sono legate all'esercizio del potere tramite lo sfondo ufficiale della cerimonia, senza il quale gli imbarazzanti propositi del barone perderebbero gran parte del loro effetto. Difficile sintetizzare meglio le caratteristiche ufficiali della romanità papale e politica: dietro questo finale si avvertono i fantasmi dei Borgia e dei Carafa, e di tutti quelli che nel tempo, nei palazzi della capitale d'Italia, hanno continuato la loro tradizione.

ATTO SECONDO

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

[SCENA PRIMA]

SCARPIA (*è seduto alla tavola e vi cena. Interrompe a tratti la cena per riflettere. Guarda l'orologio: è smanioso e pensieroso*)

Tosca è un buon falco!...^{10a}

Certo a quest'ora

i miei segugi le due prede azzannano!

Doman sul palco

vedrà l'aurora

Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.

(*Suona – entra Sciarrone*)

Tosca è a palazzo?...

SCIARRONE

Un ciambellan ne usciva

pur ora in traccia...

SCARPIA (*accenna la finestra*)

Apri. – Tarda è la notte...

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

Alla cantata ancor manca la Diva,

e strimpellan gavotte.

(*A Sciarrone*)

Tu attenderai la Tosca in sull'entrata;

le dirai ch'io l'aspetto

finita la cantata...

O meglio...

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

le darai questo biglietto.

(*Sciarrone esce. Scarpia siede ancora a tavola*)

Ella verrà... per amor del suo Mario!

Per amor del suo Mario al piacer mio

s'arrenderà. Tal dei profondi amori,

è la profonda miseria. Ha più forte^{10b}

sapore la conquista violenta

che il mellifluo consenso. Io di sospiri

e di lattiginose albe lunari

^{10a} L'atto secondo s'apre con un ritratto privato di Scarpia cui tende tutta la struttura musicale che precede l'ingresso di Cavaradossi, organicamente basata sui campi tonali dei suoi tre accordi (*Andante* – $\frac{3}{4}$, La). La melodia discendente del breve preludio che accompagna la sua cena gravita sul pedale di dominante, con accordi di tredicesima e tonica in primo rivolto. Nello spazio di poche battute s'inseguono tre temi apparsi in precedenza, come se Scarpia passasse in rassegna gli eventi del passato prossimo: la fuga del prigioniero (es. 13 W, cfr. es. 6 a), l'immagine di Floria innamorata e gelosa e, a un tempo, gli sviluppi del suo piano (es. 13 Q, cfr. ess. 8 e 12 a), l'amore sensuale fra Floria e Mario, che lo eccita e motiva ancor più la sua azione distruttiva (es. 13 L, cfr. ess. 7 a e b). Davvero impossibile realizzare un livello di concentrazione semantica più denso di così:

ESEMPIO 13 (II, ¹³¹)

Scarpia fa aprire la finestra, un gesto che conferisce rilievo visivo all'inizio sonoro dei festeggiamenti che provengono dall'altro piano di Palazzo Farnese: la gavotta (3 – $\frac{4}{8}$, Re) eseguita da flauto, viola e arpa serve da spunto al barone, che riconosce la danza, per dileggiare le smancerie di corte e, con la medesima naturalezza, far avanzare la sua opera di 'seduzione', facendo recapitare a Tosca, che eseguirà la cantata celebrativa, un biglietto. Poche battute di riepilogo, un concentrato di quelle iniziali, ma più rallentate (5^a, *Andante lento*), fissano la debolezza del profondo amore, contrapposto al realismo perverso del barone.

^{10b} Il breve arioso è la *summa* del 'pensiero' di Scarpia (6, *Andante un po' agitato* – c, La^b) che l'*incipit* chiarisce senza possibilità di fraintendimenti («Ha più forte / sapore la conquista violenta / che il mellifluo consenso»); Puc-

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

(*Alzandosi*)

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

(*Beve*)

SCIARRONE (*entrando*)

Spoletta è giunto.

SCARPIA

Entri. In buon punto!

[SCENA II^a]

SCARPIA (*si siede e tutt'occupato a cenare, interroga intanto Spoletta senza guardarlo*)

O galantuomo, come andò la caccia?...

SPOLETTA

(Sant'Ignazio m'aiuta!)^{11a}

Della signora seguimmo la traccia.

Giunti a un'erma villetta

tra le fratte perduta

ella v'entrò. Ne uscì sola ben presto.

Allor scavalco lesto

il muro del giardin coi miei cagnotti

e piombo in casa...

SCARPIA

Quel bravo Spoletta!

SPOLETTA (*esitando*)

Fiuto!... Razzolo!... Frugo!...

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

Ahi! L'Angelotti?...

SPOLETTA

Non s'è trovato.

SCARPIA (*furente*)

Ah cane! Ah traditore!

Ceffo di basilisco,
alle forche!...

SPOLETTA

Gesù!

(*Cercando di scongiurare la collera di Scarpia*)

C'era il pittor...

SCARPIA

Cavaradossi?

SPOLETTA (*accenna di sì, ed aggiunge pronto:*)

Ei sa^{11b}

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

SCARPIA (*con sospiro di soddisfazione*)

Meno male!

SPOLETTA (*accenna all'anticamera*)

Egli è là.

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

segue nota 10b

cini lo ricava da una struttura di versi di scena polimetrica, mettendo in evidenza i punti chiave, al di là della disposizione fraseologica. Nella sezione centrale l'inaspettata virata a Mi (palese richiamo alla disposizione dei due ultimi accordi del tema) e le brusche impennate della voce verso il Mi e il Fa acuto («Bramo. La cosa bramata / perseguo, me ne sazio e via la getto») ripropongono con maggior forza l'immagine dell'uomo di potere pronto a realizzare il suo piano.

^{11a} Scarpia fa poi valere la sua forza terrorizzando Spoletta, tanto da spingerlo ad invocare l'aiuto di Sant'Ignazio (protettore degli sbirri) durante il rapporto sull'arresto di Cavaradossi (9⁵, *Allegro moderato* – 3/4, fa#). Il caratterista ha modo di mettersi in mostra là dove decanta il lavoro dei suoi «cagnotti» intenti a perquisire la villa («Fiuto!... Razzolo!... Frugo!...»), il cui movimento è mimato da piccole scariche di figure sincopate divise fra i legni dell'orchestra. Due segnali musicali intensificano questo breve scorcio, premesso alla tortura: la figura ornamentale che identificava la villa di Cavaradossi (cfr. es. 9 a)^{6b} e il tetracordo degli Angelotti (12, cfr. es. 4 a),³ che materializza l'obiettivo dei persecutori.^{11b}

[CORO

Sale, ascende l'uman cantico,^{12a}
 varca spazi, varca cèli,
 per ignoti soli empirei,
 profetati dai Vangeli,
 a te giunge o re dei re,
 questo canto voli a te.]

SCARPIA (*a Spoletta*)

Introducete il Cavaliere.

(*Spoletta esce. A Sciarrone*)

A me

Roberti e il Giudice del Fisco.

(*Sciarrone esce. Scarpia siede di nuovo*)[SCENA III^a]CAVARADOSSI (*alteramente*)

Tale violenza!...

SCARPIA (*con studiata cortesia*)

Cavalier, vi piaccia

accomodarvi...

CAVARADOSSI

Vo' saper...

SCARPIA (*accennando una sedia al lato opposto della tavola*)

Sedete...

CAVARADOSSI (*rifutando*)

Aspetto.

SCARPIA

E sia! V'è noto che un prigionio...

(*Odesi la voce di Tosca che prende parte alla Cantata*)

[Voce di TOSCA e CORO

A te quest'inno voli^{12b}

sommo Iddio della vittoria.

Dio che fosti innanzi ai secoli

alle cantiche degli angeli

quest'inno di gloria

or voli a te!]

CAVARADOSSI

La sua voce!...

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

... v'è noto che un prigionio

oggi è fuggito di Castel Sant'Angelo?

CAVARADOSSI

Ignoro.

SCARPIA

Eppur, si pretende che voi

l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto
di cibo e di vesti...CAVARADOSSI (*risoluto*)

Menzogna!

SCARPIA (*continuando a mantenersi calmo*)

... e guidato

ad un vostro podere suburbano...

CAVARADOSSI

Nego. – Le prove?

SCARPIA (*mellifluo*)

Un suddito fedele...

^{12a} Il realistico inserto della musica in scena proveniente dalla finestra fatta spalancare da Scarpia rende tangibile l'attesa della diva impegnata come solista, che dovrà poi raggiungere il piano inferiore di Palazzo Farnese (13, *Andante sostenuto* – la). L'esecuzione della cantata celebrativa s'incrocia con l'interrogatorio (in due metri diversi, rispettivamente $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$), e la fonte sonora aggiunta, rimandando a uno spazio più grande di quello del palcoscenico, nonché diversamente articolato, permette lo svolgimento sincronico di due eventi in relazione reciproca, con quello da fuori scena a rafforzare la presa drammatica dell'azione principale, divenendo causa di ulteriori sviluppi. Sul l'accompagnamento dei bassi si snoda una tetra cantilena dei legni che funge da sfondo alle inchieste di Scarpia alternandosi alle voci, fra le quali Cavaradossi riconosce con emozione quella dell'amante:^{12b} lo spettatore assume qui la prospettiva del personaggio, e perciò cresce a dismisura il suo coinvolgimento nella vicenda. Puccini sfruttò questa combinazione anche per un grande *coup de théâtre*: alla fine dell'episodio unì il tema dei legni alla cantata, facendo sì che l'accresciuto livello di elaborazione musicale dia una motivazione sonora a Scarpia per precipitarsi, da vero burattinaio, a chiudere realisticamente la finestra. In tal modo tutta l'attenzione si concentra sulle ultime domande^{12c} (cui la scala per toni interi imprime un'aura di minaccia sinistra),^{7b} prima che la diva irrompa trafelata nella stanza, appena in tempo per sentire l'ordine d'inizio della tortura (mentre la cantilena, affidata agli ottoni, esplode con forza).^{12d}

CAVARADOSSI

Al fatto. Chi mi accusa? I vostri birri
frugaro invan tutta^{xxiii} la villa.

SCARPIA

Segno

che è ben celato.

CAVARADOSSI

Sospetti di spia!

[Voce di TOSCA e CORO

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

SPOLETTA (*offeso, interviene*)

Alle nostre ricerche egli rideva...

CAVARADOSSI

E rido ancor!

SCARPIA (*con accento severo*)

Questo è luogo di lacrime!

(*Si alza e chiude stizzito la finestra per non essere disturbato dai canti che hanno luogo al piano sottostante: poi si rivolge imperioso a Cavaradossi:*)

Ov'è Angelotti?

CAVARADOSSI

Non lo so.

SCARPIA

Negate^{12c}

avergli dato cibo?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E vesti?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

Ed asilo nella villa?

CAVARADOSSI

Nego!

SCARPIA

E che là sia nascosto?

CAVARADOSSI (*con forza*)

Nego! Nego!

SCARPIA (*astutamente, ritornando calmo*)

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

CAVARADOSSI

Non lo so.

SCARPIA

Badate;^{xxv}

l'ultima volta. Dov'è?

CAVARADOSSI

Non lo so!

SPOLETTA

(O bei tratti di corda!)

[SCENA IV^a]TOSCA (*entra affannosa*)SCARPIA (*vedendo Tosca*)

(Eccola!)

TOSCA (*vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo*)Mario?!^{12d}

Tu qui?

CAVARADOSSI (*sommessamente*)

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

(*Tosca accenna che ha capito*)SCARPIA (*con solennità*)

Mario Cavaradossi,

qual testimone il Giudice vi aspetta.

(*A Roberti*)

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

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

^{xxiii} «invan frugar».^{xxiv} «riflettete: saggia / non è cotesta ostinatezza vostra. / Angoscia grande pronta confession / eviterà! Io vi consiglio, dite:».^{xxv} «Ancor».

SCARPIA

^{xxvi}Ed or fra noi da buoni amici. Via^{12e}quell'aria sgomenta...^{xxvi}*(Accenna a Tosca di sedere)*TOSCA *(siede con calma studiata)*

Sgomento alcun non ho...

SCARPIA

La storia del ventaglio?...
*(Passa dietro al canapè sul quale è seduta Tosca e vi**si appoggia, parlando sempre con galanteria)*TOSCA *(con simulata indifferenza)*

Fu sciocca gelosia...

SCARPIA

L'Attavanti non era dunque alla villa?

TOSCA

No:

egli era solo.

SCARPIA

Solo? Ne siete ben sicura?

TOSCA

Nulla sfugge ai gelosi. Solo! Solo!

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

Davver?!

TOSCA *(irritata)*

Solo, sì!

SCARPIA

Quanto fuoco! Par che abbiate paura di tradirvi.

(Chiamando)

Sciarrone, che dice il Cavalier?

SCIARRONE *(apparso sul limitare dell'uscio)*

Nega.

SCARPIA *(a voce più alta verso l'uscio aperto)*

Insistiamo.

*(Sciarrone rientra nella camera della tortura, chiudendone l'uscio)*TOSCA *(ridendo)*

Oh, inutile!

SCARPIA *(serissimo, si alza e passeggia)*

Lo vedremo, signora.

TOSCA

Dunque, per compiacervi, si dovrebbe mentir?

SCARPIA

No, ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora^{12f} assai penosa...TOSCA *(sorpresa)*

Un'ora penosa? Che vuol dir?

Che avviene in quella stanza?

SCARPIA

È forza che si adempia

la legge.

^{xxvi} «Ed or fra noi parliam da buoni amici. Via / quell'aria sgomentata...».

^{12e} I convenevoli tra Tosca e Scarpia (25¹, *Andantino moderato* – 8, Sib) durano ben poco. L'orchestra si tende con sonorità lanciaanti su corte frasi dei legni, con viole e celli spinti in tessiture acute sulle prime corde (28, *Andante sostenuto* – re) e il loro colloquio si trasforma in uno scontro terribile che li impegna in drastiche contrapposizioni vocali: qui, come altrove, Puccini immette nella linea vocale di Tosca un 'madrigalismo', prescrivendo un salto di tredicesima dal Do₃ al Mi_b, ad evocare l'immagine del «demone» che sogghigna (cfr. es. 14 a).^{12f} A motivare l'angoscia della donna giungono i lamenti di Cavaradossi da fuori scena, dopo che Scarpia ha fatto spalancare la porta,^{12g} che spingono la tensione al massimo e la voce a nuove impennate, ma si noti come un'altra figura ornamentale, che verrà richiamata nel prosieguo (es. 14 b, X) tratteggi quasi un tocco d'isteria nella voce del soprano, che salta giù con un balzo d'ottava dal Do₃ e dal Sib₄:

ESEMPIO 14 a (II, 29¹)

Scarpia (con espressione di ferocia e con forza crescente)

Le - ga - to mani e piè, il vostro amante ha un cerchio un - ci - na - to al - le tem - pie che ad o - gni

Tosca

nie - go ne sprizza san - gue sen - za mer - cè Non è ver, non è ver! _ sog - ghi - gno di de - mone!

ESEMPIO 14 b (II, 36²)

Tosca

Ah! _ ces - sa - te il mar - tir! _ è trop - po sof - fri!

TOSCA

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

SCARPIA

Legato mani e piè

il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,
che ad ogni niego ne sprizza sangue senza mercé!TOSCA (*balza in piedi*)

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

Quale orrendo silenzio!...^{xxvii} Ah! Un gemito... pietà!
(*Ascolta ansiosamente*)

SCARPIA

Sta in voi salvarlo.

TOSCA

Ebben... ma cessate!

SCARPIA (*va presso all'uscio*)

Sciarrone,

sciogliete!

SCIARRONE (*si presenta sul limitare*)

Tutto?

SCARPIA

Tutto.

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

Ed or... la verità.

TOSCA

Ch'io lo veda!...

SCARPIA

No!

TOSCA (*riesce ad avvicinarsi all'uscio*)

Mario!

La voce di CAVARADOSSI

Tosca!

TOSCA

ancora?

Ti fanno male^{xxviii}

La voce di CAVARADOSSI

No – Coraggio – Taci – Sprezzo il dolor!

SCARPIA (*avvicinandosi a Tosca*)

Orsù, Tosca, parlate.

TOSCA (*rinfrancata dalle parole di Cavaradossi*)

Non so nulla!

SCARPIA

Non vale

la prova?^{xxix} Ripigliamo...TOSCA (*si frappone fra l'uscio e Scarpia, per impedire che dia l'ordine*)Fermate!... No... *Che orror!*

SCARPIA

Parlate!...

TOSCA

No... mostro!

Lo strazi... l'uccidi!

SCARPIA

Lo strazia quel vostro
silenzio assai più.

TOSCA

Tu ridi... *tu ridi*
all'orrida pena?SCARPIA (*con feroce ironia*)Mai Tosca alla scena
più tragica fu!(*Con fermezza a Tosca, guardandola fissa negli occhi*)*Qui pianti e rimbrotti*
*son vani.*TOSCA (*supplichevole*)*Mercé!*

SCARPIA

Ov'è l'Angelotti?
Rispondi, dov'è?

 segue nota 12e

Ogni funzione non gestuale scompare dal tessuto musicale, che diviene puro sfondo, movimentatissimo, dell'azione. Il livello di parossistica tensione che si raggiunge in questi frangenti impone di valutare *Tosca* in un ambito estetico premonitore di soluzioni espressionistiche, per l'esasperazione del declamato vocale e la violenta forza dell'accompagnamento orchestrale. Ma neppure qui Puccini perde di vista la caratterizzazione clericale, facendo recitare a Spoletta alcuni versi del *Dies iræ*.

^{xxvii} «La voce di CAVARADOSSI / Ahimé! / TOSCA /».

^{xxviii} «straziano».

^{xxix} «quella prova? Allora».

TOSCA (*con voce soffocata*)

Nol so.

SCARPIA

La vendetta

Su Mario cadrà.

(*Grida in tono di comando*)

Sciarrone!

TOSCA (*smarrita*)

No... aspetta...

(*Vuol parlare, smania, resiste ancora*)

Non posso...

(*A mani giunte*)

Pietà...

SCARPIA (*per finirla*)

Aprirete le porte^{12g}

che n'oda i lamenti!

(*Spoletta apre l'uscio e sta ritto sulla soglia*)

La voce di CAVARADOSSI

Vi sfido!

SCARPIA (*imperioso*)

^{xxx}Più forte!

TOSCA

È troppo martir!^{xxx}

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

O Mario, consenti

ch'io parli?...

La voce di CAVARADOSSI

No.

TOSCA (*con insistenza*)

Ascolta,

non posso più...

La voce di CAVARADOSSI

Stolta,

che sai?... che puoi dir?...

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

Ma fatelo tacere!

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

TOSCA

Io...^{xxxi} Son io

che così torturate!... Torturate

l'anima...

(*Scoppia in singhiozzi strazianti, mormorando:*)

Sì, mi torturate l'anima!

[SPOLETTA

«Judex ergo cum sedebit

Quidquid latet apparebit

Nil inultum remanebit.»]

(*Scarpia, profittando dell'accasciamento di Tosca, va presso la camera della tortura e fa cenno di ricominciare il supplizio – un grido orribile si fa udire*)

TOSCA (*si alza di scatto e subito con voce soffocata dice rapidamente a Scarpia*)

Nel pozzo... nel giardino...^{12h}

SCARPIA

Là è l'Angelotti?...

TOSCA

Sì.

SCARPIA (*forte, verso la camera della tortura*)

Basta, Roberti.

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

^{xxxi} «Che v'ho fatto in vita mia?».

^{12h} Rapida la confessione di Tosca, annunciata dal motto già apparso nell'atto primo (cfr. es. 11 b)^{7b} mentre l'orchestra si spegne quasi di colpo subito dopo, e amarissima la derisione che Scarpia infligge al rivale, dando gli ordini a Spoletta, che sbugiarda la donna agli occhi dell'amante. Aver retto alla tortura non è servito a nulla, perché l'eroismo etico è un valore in liquidazione nei palazzi romani. Suona dunque inutile e un po' isterica l'accensione eroica (43, *Allegra concitato* – 3, si) di Cavaradossi alla notizia della vittoria di Napoleone (innestata dal tetracordo degli Angelotti, ⁹43, cfr. es. 4 a: è metafora di lotta contro la tirannide), che è un modo perché appaia chiara la sua caratteristica, moderna, di perdenza.¹²ⁱ

SCIARRONE (*che ha aperto l'uscio*)

È svenuto!

TOSCA (*a Scarpia*)

Assassino!

Voglio vederlo.

SCARPIA

Portatelo qui!...

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

CAVARADOSSI (*riavendosi*)

Floria!

TOSCA (*coprendolo di baci*)

Amore...

CAVARADOSSI

Sei tu?

TOSCA

Quanto hai penato

anima mia!...^{xxxii} Ma il sozzo

birro la pagherà!^{xxxii}

CAVARADOSSI

Tosca, ho^{xxxiii} parlato?

TOSCA

No, amor...

CAVARADOSSI

Davver?...

SCARPIA (*forte, a Spoletta*)

Nel pozzo

del giardin. – Va, Spoletta!

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

CAVARADOSSI

Ah! M'hai tradito!

TOSCA (*supplichevole*)

Mario!

CAVARADOSSI (*respingendo Tosca che si abbraccia stretta a lui*)

Maledetta!

SCIARRONE (*a un tratto, irrompe tutto affannoso*)

Eccellenza.. Ah, quali nuove!...

SCARPIA (*sorpreso*)

Che vuol dir quell'aria afflitta?

SCIARRONE

Un messaggio di sconfitta...

SCARPIA

Qual sconfitta? Come? Dove?

SCIARRONE

A Marengo...

SCARPIA (*impaziente*)

Tartaruga!

SCIARRONE

Bonaparte è vincitor!

SCARPIA

Melas!

SCIARRONE

No! Melas è in fuga!...

CAVARADOSSI (*che con ansia crescente ha udito le parole di Sciarrone, trova nel proprio entusiasmo la forza di alzarsi minaccioso in faccia a Scarpia*)

Ah c'è un Dio vendicator!^{xxxiv12i}

L'alba vindice appar

che fa gli empì tremar!

Libertà sorge, crollan

tirannidi!

[TOSCA

Mario, taci, pietà

di me! Non l'ascoltate!

Mario con te! No! No!

Pietà!]

^{xxxii} «Ma il giusto / Iddio lo punirà!».

^{xxxiii} «hai».

^{xxxiv} «Vittoria! Vittoria!!...».

CAVARADOSSI

Del sofferto martir
me vedrai qui gioir...
Il tuo cor trema, o livido^{xxxv}
carnefice!

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

SCARPIA

Braveggia, urla! – T'affretta
a palesarmi il fondo
dell'alma ria!
Va! – Moribondo,
il capestro t'aspetta!
(Ed irritato per le parole di Cavaradossi, grida ai birri:)

Portatemelo via!

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

TOSCA

Mario... con te...

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

SCARPIA

Voi no!

[SCENA V^a]

TOSCA *(con un gemito)*
Salvatelo!

SCARPIA

Io?... Voi!^{13a}

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

La povera mia cena fu interrotta.

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

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

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

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

(Riempie il bicchiere e lo porge a Tosca)

Un sorso

per rincorarvi.

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

Quanto?

SCARPIA *(imperturbabile, versandosi da bere)*

Quanto?...

(Ride)

TOSCA

Il prezzo!...

SCARPIA

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

Se la giurata fede

devo tradir, ne voglio altra mercede.

Quest'ora io l'attendevo!

Già mi struggea^{13b}

l'amor della diva!...

^{xxxv} «Scarpia».

^{13a} Come d'incanto la tempesta si placa e Scarpia si accomoda nuovamente a tavola, mentre la musica torna all'inizio dell'atto, quasi come nulla fosse accaduto: è il tempo della seduzione a lungo atteso dal mostro, e va centellinato insieme ai piaceri della tavola (44¹⁰, *Andante-Andantino sostenuto* – $\frac{3}{4}$ -c- $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$ → La). Ma lo scontro riprende quando la donna chiede al barone il prezzo per i suoi favori. La risposta ironica del barone è sottolineata da un motivo ascendente dei legni riferito alla libidine che lo domina e lo condurrà alla violenta e scoperta dichiarazione erotica «Già mi struggea l'amor della diva» (47⁶, *Andante appassionato molto* – $\frac{3}{4}$, Sol $\flat$).^{13b} In questo resissimo contesto il richiamo dei tamburi militari frena temporaneamente lo slancio di Scarpia e rimette in primo piano l'ossessione del tempo inesorabilmente scandito dagli eventi esterni, mentre celli e bassi riecheggiano il motivo della fuga di Angelotti.

Ma poc' anzi la donna – io la^{xxxvi} mirai
all'ira, al pianto ed all'amor più viva!...^{xxxvii}
Quel tuo pianto era lava
infocata a' miei sensi – ed il tuo sguardo,
che odio in me dardeggiava,
le selvaggie mie brame inferociva!...
Agil qual leopardo
ti avvinghiasti all'amante – in quell'istante
t'ho giurata mia!...
Mia!... Ruggente di collera e d'orgoglio!...
A me!... Ti voglio!
(Si leva, stendendo le braccia verso Tosca: questa,
che aveva ascoltato immobile, impietrìta, le lascive
parole di Scarpia, s'alza di scatto e si rifugia dietro il
canapè)

TOSCA

Tu?...

SCARPIA

Sì, e t'avrò!...

TOSCA (correndo alla finestra)

Pria^{xxxviii} giù mi avvento!

SCARPIA (freddamente)

In pegno

il Mario tuo mi resta!...

TOSCA

^{xxxix}L'orribile mercato!^{xxxix}

(Per subita idea)

Ah! – la regina!...

SCARPIA (ironico)

Non ti trattengo. – Va. – Libera sei.^{xl}Ma è fallace speranza: la Regina
farebbe solo grazia ad un cadavere!(Tosca retrocede spaventata, e fissando Scarpia si lascia
cadere sul canapè: poi stacca gli occhi da Scarpia
con un gesto di supremo disgusto e di odio)

Come tu m'odii!

TOSCA

Ah! Dio!...

SCARPIA (avvicinandosele)

Così ti voglio!

TOSCA (con ribrezzo)

Non toccarmi – demonio – t'odio, t'odio,
abbietto, vile!

(Fugge da Scarpia inorridita)

SCARPIA

Che importa? Sei mia...

Spasimi d'ira e spasimi d'amore!

TOSCA

Vile!!

SCARPIA

Mia!

(Cerca di afferrarla)

TOSCA

Vile!

(Si ripara dietro la tavola)

SCARPIA (inseguendola)

Mia...

TOSCA

No – aiuto!

(Un lontano rullo di tamburi a poco a poco s'avvi-
cina, poi si dilegua lontano)

SCARPIA (fermandosi)

L'odi?

È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta
ultima ai condannati. Il tempo passa!(Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si al-
lontana dalla finestra e si appoggia, estenuata, al ca-
napè)

Sai quale oscura opra laggiù si compia?

Là si drizza un patibolo. Al tuo Mario,

per tuo voler, resta che un'ora di vita.

(Freddamente si appoggia ad un angolo della tavo-
la, continuando a guardare Tosca)^{xxxvi} «ti».^{xxxvii} «qual non ti vidi mai».^{xxxviii} «Ah! Piuttosto».^{xxxix} «Ah, miserabile... l'orribile mercato!».^{xl} «Violenza non ti farò. Sei libera. Va pure.».

TOSCA (*nel massimo dolore*)

Vissi d'arte e d'amor,^{XLI} non feci mai^{13c}
male ad anima viva!
Con man furtiva
quante^{XLIH} pene conobbi, alleviai.^{XLIH}
Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.
Diedi fiori agli altar, diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore,
perché, Signore,
perché me ne rimunerì così?

SCARPIA (*avvicinandosi di nuovo a Tosca*)

Risolvi?

TOSCA

No!

SCARPIA

Bada... il tempo è veloce!

TOSCA

Mi vuoi supplice ai tuoi piedi!^{13d}
(*Inginocchiandosi innanzi a Scarpia*)

^{XLIH}Ecco – vedi –

le man giunte io stendo a te!

e mercé,

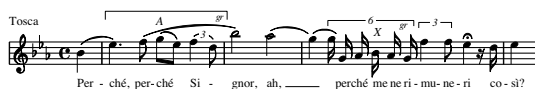
umiliata e vinta, aspetto

d'un tuo detto.^{XLIH}

^{XLI} «vissi d'amore».

^{13c} Il ritmo sinistro ricorda la scadenza ricattatoria dell'esecuzione di Cavaradossi, imponendo in modo decisivo la legge di Scarpia. Ed è a questo punto che il soprano canta il «Vissi d'arte», un assolo che riesce per qualche istante a sottrarci agli obblighi di un dramma senza soste (51, *Andante lento appassionato* – $\frac{2}{4}$ -c, mi $\flat$ → Mi $\flat$). Puccini intendeva eliminarlo (in ispregio ai melomani), perché risolveva la continuità dell'azione. Finì per lasciarlo ed ebbe ragione, perché l'effetto di questo lamento-preghiera è quello di dilatare il tempo psicologico, come se davanti agli occhi di Tosca passasse in pochi istanti tutta la sua vita. Ciò è reso possibile dalla tecnica della reminiscenza su cui il brano si basa. Dall'inizio salmodiante, accompagnato da triadi in primo rivolto che richiamano il procedimento chiesastico del falso bordone, fino alla sezione principale in Mi $\flat$, che è l'esatta ripresa della musica con cui la donna era entrata in chiesa nell'atto primo (cfr. es. 7 a), tutto ci parla di un tempo cristallizzato; persino gli echi delle angosce precedenti vengono fissati in un istante illusorio in cui si vorrebbe che il tempo si fermasse per sempre:

ESEMPIO 15 (II, 456)



In conclusione la sofferenza della protagonista per la tortura cui ha appena assistito si associa in un unico campo semantico alla sgradita ricompensa offertagli dal suo dio (cfr. es. 15, X, con es. 14 b, X).^{12c} Ma si osservi l'ulteriore identità fra l'interrogativo di Floria «perché, Signor?» (es. 15, A) e la gaia melodia con cui decantava il nido d'amore nell'atto primo, sulla quale era innestata la figura ornamentale già più volte richiamata (es. 9, A e gr),^{6b} identità che difficilmente può essere recepita all'ascolto: anche questo nascondo richiamo ci riconferma nell'opinione che molte associazioni motiviche servano solo ad articolare un commento agli eventi, che suscitino l'attenzione dell'ascoltatore verso la coerenza del messaggio simbolico e narrativo.

^{XLIH} «miserie conobbi, aiutai...».

^{13d} In coda all'assolo i tre accordi di Scarpia, con cadenza inesorabile, introducono la perentoria sollecitazione «Risolvi» (53, *Allegro agitato-Andante mosso* – c- $\frac{2}{4}$, mi $\flat$ → Sol $\flat$), tra la supplica di lei e l'eccitazione erotica di lui. E il ritorno in scena di Spoletta trafelato, che reca la notizia del suicidio di Angelotti, fa precipitare la situazione fino all'estremo inganno: Scarpia ordina che Cavaradossi sia fucilato (57, *Allegro sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Mi), «un'uccisione simulata», ma il modo in cui i due dialogano lascia capire che fra loro esiste un'intesa segreta, svelata anche da sottili indizi musicali, come l'enfatica terza minore La-Do (legni e archi gravi) nel momento della decisione di Tosca che, con un cenno del capo si accorda col suo persecutore (56¹), seguita dalla terza Si-Re, che si ode non appena Scarpia declama «Ho mutato d'avviso» (57²). Viene poi fissata la faticida «ora quarta» per il colloquio, che chiuderà l'arco temporale della vicenda.

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

SCARPIA

Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante.

Cedo. – A misero prezzo

tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!

TOSCA (*alzandosi, con un senso di gran disprezzo*)

Va – va – mi fai ribrezzo!

(*Bussano alla porta*)

SCARPIA

Chi è là?

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

SCARPIA

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

SPOLETTA

Il cavalier Cavaradossi? È tutto
pronto, Eccellenza.

TOSCA

(Dio! M'assisti!...)

SCARPIA (*a Spoletta*)

Aspetta.

(*A Tosca*)

Ebbene?

(*Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna pian-
gendo affonda il viso. A Spoletta*)

Odi...

TOSCA (*interrompendo subito Scarpia*)

Ma libero all'istante

lo voglio!

SCARPIA (*a Tosca*)Occorre simular. Non posso
far grazia aperta. Bisogna che tutti
abbian per morto il cavalier.
(*Accenna a Spoletta*)

Quest'uomo

fido provvederà.

TOSCA

Chi mi assicura?

SCARPIA

L'ordin ch'io gli darò voi qui presente.
(*A Spoletta*)

Spoletta: chiudi.

(*Spoletta chiude la porta, poi ritorna presso Scarpia*)

Ho mutato d'avviso...

Il prigionier sia fucilato...

(*Tosca scatta atterrita*)

attendi...

(*Fissa con intenzione Spoletta che accenna replicata-
mente col capo di indovinare il pensiero di Scarpia*)

Come facemmo col Conte Palmieri...

SPOLETTA

Un'uccisione...

SCARPIA (*subito con marcata intenzione*)

... simulata!... Come

avvenne del Palmieri!... Hai ben compreso?

SPOLETTA

Ho ben compreso.

SCARPIA

Va.

TOSCA

Voglio avvertirlo

io stessa.

SCARPIA

E sia.

(*A Spoletta*)

Le darai passo. Bada:

all'ora quarta...

SPOLETTA

Sì. Come Palmieri...

(*Spoletta parte. Scarpia, ritto presso la porta, ascol-
ta Spoletta allontanarsi, poi trasformato nel viso e
nei gesti si avvicina con grande passione a Tosca*)

SCARPIA

Io tenni la promessa...

TOSCA (*arrestandolo*)

Non ancora.

Voglio un salvacondotto onde fuggire
dallo Stato con lui.SCARPIA (*con galanteria*)*Partir*^{xliv} volete?

TOSCA

Sì, per sempre!

SCARPIA

Si adempia il voler vostro.

^{xliv} «Partir dunque».

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

Qual^{xlv} via scegliete?^{13e}

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

TOSCA

La più breve!

SCARPIA

Dunque

Civitavecchia?
(Scrivendo)

Sta bene?

TOSCA

Sta bene.^{xlvi}

(Finalmente ha potuto prendere il coltello, che dissimula dietro di sé appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. Questi ha finito di scrivere il salvacondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio: quindi aprendo le braccia si avvicina a Tosca per avvincherla a sé)

SCARPIA

Ed ora, Tosca, finalmente mia!...

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

SCARPIA

Maledetta!!

TOSCA

Questo è il bacio di Tosca!

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

SCARPIA

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

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

E ucciso da una donna... – M'hai tu assai torturata?! Su! – Parla! – Odi tu ancora?...

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

Son Tosca, o Scarpia!

SCARPIA (fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)

Soccorso!...

TOSCA (chinandosi verso Scarpia)

Ti soffoca

^{xlv} «E qual».

^{13e} Ma prima di cedere al ricatto la cantante si erge a fronteggiare Scarpia fino a sovrastarlo scenicamente e vocalmente, costringendo l'interprete a fare appello a tutte le sue risorse di attrice. Mentre il capo della polizia compila il salvacondotto risuona una tragica musica di scena (59, *Andante sostenuto* – c, fa#, cfr. es. 9 b), durante la quale Tosca scorge il coltello sul tavolo e lo impugna, nascondendolo dietro la schiena. Poi, la liberatoria uccisione del barone causa ancora qualche minuto di lacerante tensione timbrica ad altissimo volume, con frasi smozzicate e acuti tesi al limite del parlato, e se salva Tosca dalla violenza sessuale non la mette al riparo dalla sua estroversa religiosità: l'atto si chiude, infatti, con un'azione pantomimica descritta in partitura fin nel minimo dettaglio. Dopo aver sfilato il salvacondotto dalle dita rattrappite del cadavere, Tosca declama «E avanti a lui tremava tutta Roma!»; la frase, di grande effetto drammatico, era stata trovata dallo stesso Puccini, che protestò vivacemente, e con ragione, quando si accorse che era stata tagliata: essa è un perfetto esempio di *parola scenica*, sia che venga intonata su un Do#, come prescritto, sia che venga declamata com'è oramai d'uso comune. Tosca viene poi colta da pietà cristiana, ricomponendo la salma serrandole un crocifisso tra le mani e mettendole due candelabri a lato accompagnata da una musica rarefatta, nella quale il tema della lascivia dà avvio a un ironico compianto musicale, e i tre accordi del defunto barone vengono più volte iterati fino a raggiungere il totale cromatico nel breve spazio delle undici battute conclusive (da 65), ma con l'ultimo accordo in minore, invece che in maggiore, a significare che il mostro è morto. All'ultimo i rulli di tamburo riscuotono Tosca, inducendola a precipitarsi verso Castel Sant'Angelo per salvare Mario. Questa scena di grande effetto era stata ideata da Sardou per la Bernhardt (l'interprete della sua *pièce*), e Puccini scrisse questo breve postludio per mantenerla, col preciso intento di rafforzare l'ambigua presenza dell'elemento clerical-religioso.

^{xlvi} «Sì».

Il sangue?... Il sangue?... Muori! Muori!! Muori!!!^{XLVII}
(Vedendolo immobile)

Ah! È morto!... Or gli perdono!...

E avanti a lui tremava tutta Roma!

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

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

^{XLVII} «Muori dannato! Muori, muori, muori!».

ATTO TERZO

La piattaforma di Castel Sant'Angelo. A sinistra, una casamatta: vi è collocata una tavola, sulla quale stanno una lampada, un grosso registro e l'occorrente per scrivere: una panca, una sedia. Su di una parete della casamatta un crocifisso: davanti a questo è appesa una lampada. A destra, l'apertura di una piccola scala per la quale si ascende alla piattaforma. Nel fondo il Vaticano e San Pietro.^{14a}

(È ancora notte: a poco a poco la luce incerta e grigia che precede l'alba: le campane delle chiese suonano mattutino. Odesi il canto di un pastore che guida un armento)^{14b}

[La voce di un PASTORE]

«Io de' sospiri.
ve ne rimanno tanti
pe' quante foje
ne smoveno li venti.

Tu mme disprezzi.
io me ciaccoro,
lampena d'oro
me fai morir!»]

[SCENA PRIMA]

(Un carceriere con una lanterna sale dalla scala, va alla casamatta e vi accende la lampada sospesa davanti al crocifisso, poi quella sulla tavola: siede ed aspetta mezzo assonnato.^{14c} *Più tardi un picchetto, comandato da un sergente di guardia, sale sulla piattaforma accompagnando Cavaradossi: il picchetto si arresta e il sergente conduce Cavaradossi nella casamatta, consegnando un foglio al carceriere. – Il carceriere esamina il foglio, apre il registro e vi scrive mentre interroga)*

CARCERIERE

Mario Cavaradossi?^{14d}

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

^{14a} La massima verdiana «Inventare il vero è meglio» vale anche all'inizio dell'atto terzo, per quanto precede l'entrata di Cavaradossi. Puccini volle fedelmente riprodurre il risveglio della città eterna al tocco delle sue mille campane, che a partire dalla cifra 4 «suonano mattutino». L'effetto è complesso, e deve la sua piena riuscita al preciso posizionamento dei gruppi di campane stabilito dalla partitura. Con sottigliezza Puccini inserì nel paesaggio sonoro elementi musicali in grado di far aleggiare lo spirito di Scarpia nell'uditiva malia di quell'alba romana (come farà poi Stravinskij nel finale di *Pétrouchka*, con la tromba che proietta l'inquietante fantasma del protagonista sopra il teatro dei burattini).

^{14b} Dopo l'unisono iniziale dei quattro corni (¹⁴¹, *Andante sostenuto* – ϵ , Mi) risuonano i campanacci dei pastori, mentre l'orchestra comincia a muoversi con un vaporoso staccato dei violini primi divisi in tre parti, che percorrono una scala in Mi lidio (con l'alterazione del IV, da La a La $\sharp$) che si alterna a Mi. Il tema di Scarpia si affaccia una prima volta (²⁵) prima che la sequenza dei tre accordi venga ripetutamente perorata alla fine del preludio orchestrale. Il modo lidio conferisce una connotazione popolaresca alla canzone in dialetto, ma insinua anche un'oscura traccia della presenza di Scarpia sin dalla prima frase intonata dal pastorello (La $\sharp$ [=Si $\flat$], Sol $\sharp$ [=La $\flat$], Mi: puntualmente, poche battute dopo, la melodia viene provvista delle armonie che chiarificano il riferimento). Per questo stornello Puccini chiese al poeta dialettale Giggi Zanazzo dei versi privi di relazione col dramma, cosicché solo la musica s'incarica di rendere immanente la sua presenza. Tutto lo scorcio e quanto ad esso segue rinforzano il rapporto fra Scarpia e la città eterna. Roma è simboleggiata dal pio concerto dei suoi bronzi, un ampio brano che ci dimostra ancora una volta come la pittura d'ambiente venga piegata a una precissima logica drammatica.

^{14c} Puccini prepara l'ingresso di Cavaradossi nella conclusione del mattutino, passando con cadenza d'inganno dalla dominante di Mi a quella di La: a partire da questo accordo il tema di Scarpia riappare furtivamente, trasposto di una quarta aumentata, prima che clarinetto basso e archi gravi declamino il Si v di mi. Puccini ebbe autorevole conferma dell'intonazione del campanone da un organista in San Pietro, ma avrebbe impiegato il Mi anche se la nota reale fosse stata un'altra: alla luce di quanto osservato sinora la coincidenza con la fondamentale dell'ultima triade di Scarpia non può essere casuale. In questa doppia risoluzione conclusiva – dal tema trasposto al funebre rintocco di quel bronzo, che s'ode mentre gli archi intonano la disperata melodia dell'aria di Cavaradossi – v'è il più chiaro segnale in musica di come evolverà la vicenda.

^{14d} Il tema d'amore (Q, III, 6) s'insinua in questo tessuto e precede di poco la melodia degli archi, appoggiata sul Mi grave del campanone, che annuncia l'uscita di Cavaradossi (7, *Largo* – ϵ - $\sharp$, mi): un canto disperato su cui ruo-

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

Vi resta
un'ora. Un sacerdote i vostri cenni
attende.

CAVARADOSSI

No! Ma di un'ultima grazia
vi^{xlviii} richiedo.

CARCIERIERE

Se posso...

CAVARADOSSI

Io lascio al mondo
una persona cara. Consentite
ch'io le scriva un sol motto.
(Togliendosi dal dito un anello)

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

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

Scrivete...^{14e}

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

E lucevan le stelle ed olezzava^{14f}
la terra – stridea l'uscio
dell'orto – e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante,

segue nota 14d

ta l'intero assolo. Dopo aver seccamente rifiutato i conforti religiosi il pittore corrompe il carceriere per avere carta e penna (10, e la figura ornamentale s'insinua per ricordare l'ultima notte alla villa: cfr. es. 9 a^{6b}). Ma egli tenta invano di lasciare il suo ultimo addio all'amante: un quartetto di violoncelli s'incarica di caratterizzare il tempo psicologico, dove la musica ricomponne nuove unità che non sono legate alla memoria del protagonista, ma a quella dell'ascoltatore, di nuovo chiamato a condividere le emozioni del personaggio (10³, *Andante lento* – $\frac{6}{8}$, Re).^{14e} Alla melodia del duetto (es. 16, innestata da Q, cfr. es. 8)^{6a} segue infatti la conclusione del «Vissi d'arte» (cfr. es. 15, X), che a sua volta rimanda all'interrogatorio di Tosca (cfr. es. 14 b, X), situazioni che Mario non ha vissuto, ma che hanno direttamente a che fare, purtroppo, con la sua sorte:

ESEMPIO 16 (III, 10³)



xlviii «io vi».

^{14f} Il trapasso fra questa sezione e l'attacco dell'aria vero e proprio (11, *Andante appassionato molto* – $\frac{3}{4}$, si) è affidato al timbro del clarinetto, che attacca il cantabile mentre Cavaradossi mormora la sua nostalgia di una notte d'amore (es. 17 a):

ESEMPIO 17 a (III, 11)



ESEMPIO 17 b (III, ⁵13)



All'ancia è affidata la continuità del ricordo, finché il pittore non intona la melodia. Alla terza ripresa la rimembranza si fa doloroso presente, con una forza che solo la voglia di vivere può dare. «E muoio disperato!» (es. 17 b) è la *parola scenica* che rende più lancinante l'addio alla vita di Cavaradossi (e quanta cura nel farla intonare «stentato, con anima»). Da questa frase Puccini era partito per immaginare il pezzo, battendosi fermamente perché illica modificasse secondo le sue intenzioni il filosofico monologo che tanto era piaciuto a Verdi in un incontro parigino. Questa effimera e sensuale rievocazione di una notte d'amore è uno dei momenti più rappresentativi dell'arte moderna e decadente di Puccini: ogni eroismo le è estraneo. È atteggiamento coerente, poiché proprio l'unico personaggio autenticamente laico dell'opera non poteva richiamarsi ad altre religioni, a esaltazioni dell'arte, o a nostalgie romane, ma doveva prepararsi a morire con disperata consapevolezza, quella stessa che minava la fiducia dei contemporanei di Puccini nei confronti dei valori correnti.

mi cadea fra le braccia *e mi narrava*
di sé; di me chiedea
con volubile impero.
 Oh! dolci baci, o languide carezze,
 mentr'io fremente
 le belle forme disciogliea dai veli!
 Svani per sempre il *bel sogno*^{XLIX} d'amore...
 L'ora è fuggita...
 e muoio disperato!...
 E non ho amato mai tanto la vita!...
 (*Scoppia in singhiozzi*)

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

[SCENA II^a]

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

CAVARADOSSI (*legge*)

«Franchigia a Floria Tosca...

TOSCA (*leggendo insieme a lui con voce affannosa e convulsa*)

e al cavaliere^{15a}

che l'accompagna.»

(*A Cavaradossi con un grido d'esultanza*)

Sei libero!

CAVARADOSSI (*guarda il foglio; ne legge la firma*)

Scarpia!...

Scarpia benigno? A qual prezzo?^L la prima
 sua grazia è questa...

TOSCA

E l'ultima!

(*Riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa*)

CAVARADOSSI

Che dici?

TOSCA

Il tuo sangue o il mio amore
 volea. Fur vani sconiuri e pianti.

Invan, pazza d'orrore,
 alla Madonna mi volsi e ai Santi...

Rideva – il mostro! – del mio martir!

^{L1}Dicea: già negl^{L1} oscuri

cieli il patibol le braccia leva!

Rullavano i tamburi...

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

già la sua preda pronto a ghermir!

«Sei mia!» – Sì. – Alla sua brama

mi promisi. Lì presso

luccicava una lama...

Ei scrisse il foglio liberator,

venne all'orrendo amplesso...

Io quella lama gli piantai nel cor.

CAVARADOSSI

Tu?... Di tua man l'uccidesti! – tu pia,

tu benigna – e per me!

TOSCA

N'ebbi le man

tutte lorde di sangue!

^{XLIX} «il sogno mio».

^{15a} Questa coscienza di una morte inevitabile Cavaradossi la mantiene anche di fronte al salvacondotto sventolato da Tosca al suo arrivo sulla piattaforma (14, *Moderato con moto* – §, Si): infatti, se si accetta la logica con cui l'opera è costruita, solo un credente può prestar fede al suo confessore, e la puntuale ricomparsa degli accordi di Scarpia, con l'ultimo volto in minore come nel finale secondo, conferma che la sua volontà sopravvive alla morte fisica (cfr. es. 18 a). La musica contraddice la sicurezza della donna, e ancora la stessa memoria dei terribili momenti passati nell'atto secondo, puntualmente evocati dalle reminiscenze tematiche, rende più teso il racconto di lei, fino a quel salto al Do acuto con cui la lama del coltello guizza musicalmente davanti ai nostri occhi. Cavaradossi si concede poi un'ottava di endecasillabi rimati in ode alle mani della sua donna (19^a, *Andante sostenuto* – §, Fa), segno della cura che Giacosa e Illica hanno messo per esaltare i valori poetici di questo incontro, aumentando il contrasto con la crudezza della situazione.^{15b}

^L «che cede?».

^{L1} «L'empio mostro dicea: già nei».

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

O dolci mani mansuete e pure,^{15b}
 o mani elette a bell'opre e pietose,
 a carezzar fanciulli, a coglier rose,
 a pregar, giunte, per l'altrui sventure,
 dunque in voi, fatte dall'amor secure,
 giustizia le sue sacre armi depose?
 Voi deste morte, o man vittoriose,
 o dolci mani mansuete e pure!...

TOSCA (*svincolando le mani*)

Senti... l'ora è vicina; io già raccolsi
 (*Mostrando la borsa*)
 oro e gioielli... una vettura è pronta.
 Ma prima... ridi amor... prima sarai
 fucilato – per finta – ad armi scariche.
 Simulato supplizio. Al colpo... cadi.
 I soldati sen vanno – e noi siam salvi!
 Pospia a Civitavecchia... una tartana...
 e via pel mar!

CAVARADOSSI

Liberi!

TOSCA

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

CAVARADOSSI (*colla più tenera commozione*)

Amaro sol per te m'era morire,^{15c}
 da te prende la vita ogni splendore,
 all'esser mio la gioia ed il desire
 nascon di te, come di fiamma ardore.

Io folgorare i cieli e scolorire
 vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
 e la beltà delle cose più mire
 avrà sol da te voce e colore.

TOSCA

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

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

^{15c} Ma immediatamente dopo la poesia prende il volo nel cuore del duetto. La forma dell'*Andante amoroso* (24 – 3/4, Sol $\flat$ → La), è quella del sonetto, con le due prime quartine affidate a Cavaradossi («Amaro sol per te m'era il morire», es. 18 b) e le due terzine a Tosca («Amor che seppe a te vita serbare»):

ESEMPIO 18 a (III, 16⁵)

ESEMPIO 18 b (III, 24)



Puccini riprende qui, ma non letteralmente, un breve passo dalla prima versione di *Edgar*, citazione che l'editore Giulio Ricordi gli rimproverò, accusandolo di frammentarietà. Forse, vista la raffinata scelta formale di Giacosa, Ricordi si sarebbe aspettato qualcosa di simile alla soluzione adottata da Verdi in occasione del sonetto che Boito scrisse per Fenton nell'atto terzo di *Falstaff* («Dal labbro il canto estasiato vola»), ma il compositore replicò: «Quanto alla frammentarietà è cosa voluta da me: non può essere una situazione uniforme e tranquilla come in altre confabulazioni d'amore. Ritorna sempre la preoccupazione di Tosca, la ben simulata caduta di Mario e relativo suo contegno davanti ai fucilatori suoi» (11 ottobre 1899).

E non giungono...^{15d}
(*Si volge a Cavaradossi con premurosa tenerezza*)

Bada!...

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

CAVARADOSSI (*la rassicura*)

Non temere

che cadrò sul momento – e al naturale.

TOSCA (*insistendo*)

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

CAVARADOSSI (*la interrompe, attirandola a sé*)

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

TOSCA (*si abbandona quasi estasiata, quindi poco a poco accalorandosi*)

Uniti ed esulanti
diffonderan pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

CAVARADOSSI (*esaltandosi*)

ed armonie di canti!^{15e}

TOSCA – CAVARADOSSI (*con grande entusiasmo*)

Trionfal,^{15e}
di nova speme
l'anima freme
in celestial
crescente ardor.
In armonico vol
l'anima sale
all'estasi d'amor.

TOSCA

La patria è la dove amor ci conduce.

CAVARADOSSI

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

TOSCA

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

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

CARCERIERE

L'ora!

CAVARADOSSI

Son pronto.

(*Il carceriere prende il registro dei condannati e parte dalla scaletta*)

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

(Tieni a mente: al primo
colpo... giù...)

CAVARADOSSI (*sottovoce, ridendo esso pure*)
(Giù).

TOSCA

(Né rialzarti innanzi
ch'io ti chiami).

CAVARADOSSI

(No, amore!)

TOSCA

(E cadi bene).

^{15d} Frammentario si fa poi il dialogo in un modernissimo caleidoscopio di sensazioni (27, *Andantino mosso* – e, Re), e più forte la voglia di essere consolato che il pittore liricamente manifesta alla sua amante nell'ultimo colloquio. Ma ancora le onnipresenti campane con i loro quattro rintocchi ricordano il tempo reale. Lo spazio per poche, celeberrime battute intrise di nero umorismo di Floria («Bada!... / Al colpo è mestiere / che tu subito cada»), cui replica Mario in tono che può apparire persino autoironico, certo tinto di macabro per lo spettatore («Non temere / che cadrò sul momento – e al naturale.»). Infine poche battute all'unisono dei due amanti (29, *Andante sostenuto* – e, Mi),^{15e} che riprendono il tema iniziale dei quattro corni, lacerto di un inno latino che ancora si legge parzialmente nel libretto pubblicato, dopo i versi intonati.

^{15e} «canti, diffonderem...».

CAVARADOSSI

(Come la Tosca in teatro).

TOSCA

(Non ridere...)

CAVARADOSSI (*facendosi cupo*)

(Così?)

TOSCA

(Così).

(Cavaradossi segue l'ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra, nella casamatta, in modo però di poter spiare quanto succede sulla piattaforma. Essa vede l'ufficiale ed il sergente che conducono Cavaradossi presso al muro di faccia a lei; il sergente vuol porre la benda agli occhi di Cavaradossi: questi, sorridendo, rifiuta. – Tali lugubri preparativi stancano la pazienza di Tosca)^{16a}

TOSCA

Com'è lunga l'attesa!

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

Perché indugiano ancora?... È una commedia, lo so... ma questa angoscia eterna pare!...

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

Ecco!... Apprestano l'armi... com'è bello

il mio Mario!

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

Là! Muori!

(Vedendolo a terra gli invia colle mani un bacio)

Ecco un artista!

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

(A voce repressa verso Cavaradossi)

O Mario, non ti muovere...

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

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

Ancora non ti muovere...

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

Or varcano il cortile...

(Corre verso Cavaradossi)

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

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

Del sangue?!

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

^{16a} Manca il tempo perché Tosca possa chiudere gli occhi di Cavaradossi «con mille baci», poiché entra il plotone d'esecuzione per il «simulato supplizio». La marcia in Sol che sorge in orchestra, al tempo di *Largo con gravità* (31¹ – 3²) accompagna lo schieramento dei soldati e gli ultimi gesti con ambigua ironia:

ESEMPIO 19 (III, 31¹)



Si hanno non solo analogie con la musica udita mentre Scarpia vergava il salvacondotto (per via che l'incedere sinistro viene enfatizzato da una figura ornamentale: cfr. es. 9 *b*) e appena dopo la sua morte, ma anche la citazione di quella secca terza minore che sottolineava con enfasi l'intesa fra Scarpia e Spoletta nel momento dell'accordo segreto,^{13d} e il timbro dei tromboni, specialmente di quello basso, rende difficile che l'analogia sfugga: la terza Re-Fa segue la frase di Floria «Ecco!... apprestano l'armi...» (34²). È l'attimo che precede gli spari, ma a differenza di Tosca il pubblico sa già che il povero pittore non si rialzerà più. L'ultima tragica gag, quando Mario stramazza a terra: «Ecco un artista!...» prima che la marcia risuoni *fortissimo* accompagnando, come fosse una processione, l'esodo dei soldati.

Morto! Morto!

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

O Mario... morto? Tu? Così? Finire

Così?... Così?... Povera Floria tua!!

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

La voce di SCIARRONE

Vi dico pugnalo!

VOCI CONFUSE

Scarpia?...

La voce di SCIARRONE

Scarpia.

La voce di SPOLETTA

La donna è Tosca!

VARIE VOCI PIÙ VICINE

Che non sfugga!

La voce di SPOLETTA (*più vicina*)

Attenti

Là – allo sbocco¹¹¹ delle scale...

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

È lei!

SPOLETTA (*gettandosi su Tosca*)

Ah! Tosca, pagherai

ben cara la sua vita...

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

TOSCA

Colla mia!

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

O Scarpia, avanti a Dio!... *Avanti a Dio!*^{16b}

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

¹¹¹ « agli sbocchi... ».

^{16b} E infine la scena-simbolo di tutta l'opera, quando Floria si lancia dal bastione del Castello e rende alla città il suo corpo, dopo aver gridato « O Scarpia, avanti a Dio!... » (41, *Andante mosso* – 3, mi♩). Solo in questo momento, dopo che il dramma politico e di bigottismo si è concluso con una sfida impossibile, la melodia disperata dell'aria di Cavaradossi può congedare l'opera nel segno dell'amore sensuale, unico valore certo e reale.

L'orchestra

3 Flauti (II e III anche Ottavini)	4 Corni
2 Oboi	3 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Trombone basso
Clarinetto basso	Timpani
2 Fagotti	Carillon
Controfagotto	Celesta
Arpa	Campanelli
Violini I	Grancassa
Violini II	Piatti
Viole	Triangolo
Violoncelli	Tamburo
Contrabbassi	Tam-tam

Sul palco

4 Corni in Fa	Flauto
3 Tromboni	Viola
Campane	Arpa
Organo	2 Tamburi
Cannone	Fucili

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

Puccini usò il timbro sia per fissare ‘realisticamente’ l’atmosfera, che spesso passa dallo sfondo al primo piano (non solo l’alba romana dell’atto terzo, ma anche il clima chiesastico che affumica d’incenso la trama e in particolare il solenne *Te Deum* del finale primo), sia per mettere in fila gli indizi su cui si sviluppa la macchinazione, sin nel minimo dettaglio. Un solo esempio: nell’istante prima che Floria ceda al ricatto di Scarpia nel finale secondo, il suo rovello è rappresentato da una semplice terza minore La-Do, suggerita da legni e archi gravi (II, 56¹); il dettaglio potrebbe sfuggire se, poco dopo, mentre il barone cerca l’intesa segreta con Spoletta e gli trasmette l’ordine falso, lo stesso intervallo non fosse intonato con molta enfasi un tono sopra (57⁴, Si-Re) anche da trombe e tromboni. In quel momento s’imprime nelle orecchie dello spettatore che, quando udrà dagli archi la terza (maggiore: La-Do, 34) prima della fucilazione di Cavaradossi e subito dopo dai tromboni (Re-Fa III, 34²), non avrà difficoltà a collegare i due punti come parte di un unico disegno criminoso, e a recepire come una tragica *gag* l’esclamazione ammirata di Tosca («Là! Muori! / Ecco un artista!»).

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

Il compito delle campane è da ritenersi decisivo per la ‘tinta’ dell’opera, fin dallo scorcio in cui il sagrestano recita l’*Angelus* (il cui trattamento musicale ricorda molto da vicino la scena in cui Falstaff ode i dodici tocchi della mezzanotte travestito da «Cacciatore nero», forse perché la campana è catalizzatrice di un atteggiamento superstizioso in ambedue le situazioni). Nel mattutino dell’atto terzo Puccini ideò un effetto di spazialità del suono da manuale d’orchestrazione; per realizzarlo è necessario un *set* di campane che dovrebbero occupare otto diverse posizioni distendendosi su quattordici differenti altezze, secondo uno schema basato sulla lontananza e sulla vicinanza dei rintocchi (l’ultima nota è il Mi grave del ‘campanone’ di San Pietro che, secondo Luigi Ricci, «va collocato al centro del palcoscenico, dietro la dipinta cupola di San Pietro»):



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

Le voci



Floria Tosca domina la scena fin da quando la si ode, da fuori, reclamare la piena attenzione del suo amante. Non è un carattere sfumato, anzi: pienamente volitiva è lei che, inseguendo l'*idra fosca* della gelosia (la stessa malattia di Otello), mette i poliziotti sulle tracce di Angelotti e, così facendo, inguaia Cavaradossi, causandone l'arresto. La tessitura è di due ottave piene, sfruttate per intero. Il suo impegno è particolarmente improbo nell'atto secondo, non solo per la frequente emissione del Do₃, ma perché la voce deve sovrastare la piena orchestra, spesso spinta *a tutta forza*. Per vigore di carattere, unita a un candore sin troppo esibito, è protagonista di un livello diverso rispetto alle colleghe pucciniane, tanto che si ravvisano in lei i tratti eroici delle prime donne verdiane, che l'infiammano, condizionandone la vocalità. Se non vi è dubbio che nell'espressione canora la parte erediti i tratti delle Leonore, Amelie e altri personaggi femminili di Verdi, tanto che la migliore interprete moderna del ruolo, Leontyne Price, proviene da quei ranghi, tuttavia una sorta di 'mal sottile' morale che l'invade – non solo la gelosia, ma anche il bigottismo, e una certa fragilità che la condiziona nello scontro diretto col barone – è espressione tipica dell'estetica drammatica di Puccini.

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

to a scoppiare all'improvviso, con un contrasto da cui il dramma trae giovamento. Un mostro sì, ma in guanti gialli.

A fronte di due personaggi così fortemente caratterizzati, Mario Cavaradossi si è visto rimproverare l'indole 'debole': sin troppo accondiscendente con la sua donna, sale a un eroico Si_3 quando proclama di voler mettere in gioco la sua vita pur di salvare Angelotti («La vita mi costasse»), e al $\text{La}\sharp_3$ quando canta «Vittoria», rianimatosi dopo aver subito la tortura, ma in ambedue i casi più per concessione al rango tenorile, che per una reale forza interiore. Persino il suo rifiuto di un sacerdote viene considerato un gesto blando per un vero laico, più interessato alle gonne che alle nobili cause. Credo invece che si tratti non solo di un personaggio di alto profilo morale, ma anche del carattere più moderno di tutta l'opera: il secco *no* che oppone ai conforti religiosi basta e avanza, specie se si guarda al contesto, per qualificarlo come un nobile oppositore a 'valori' sin troppo distruttivi; è tanto laico da ritenere impossibile che una donna giovane e affascinante si rechi in chiesa per pregare, ma dalla bellezza dell'Attavanti trae solo la conferma della passione che lo lega a Floria, sulla base dei valori materiali che stanno alla base della sua etica, gli stessi che lo portano a proteggere un perseguitato politico rischiando la vita, e a rimpiangere, in punto di morte, l'ultima notte d'erotismo passata con Tosca. È Mario, del resto, a intonare la melodia più importante dell'opera, quei *dolci baci e languide carezze* che l'orchestra perora fragorosamente dopo che Floria si è gettata dai bastioni di Castel Sant'Angelo, legando il proprio suicidio al sentimento sensuale dell'amante, che resta l'unico autentico valore da rimpiangere in un mondo che ha fatto del cinismo bigotto la sua unica regola.

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

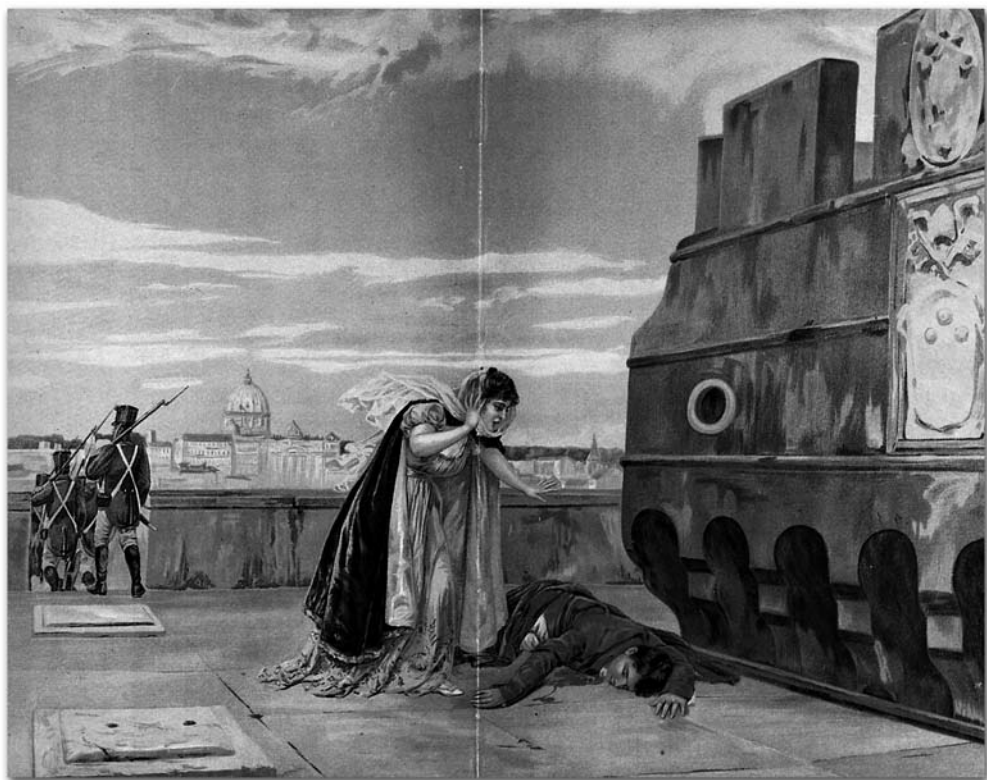
Tosca, in breve

a cura di Gianni Ruffin

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

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

Muovendo inoltre dall'ovvio assunto che un'opera è non solo un libretto, ma anche una partitura, bisognerebbe saper riconoscere la dirompente energia drammatica posseduta dalla partitura di *Tosca*. Qui, l'obiettivo di una capillare aderenza all'azione appare assolutamente centrato e la creatività di Puccini – alla ricerca, dopo l'intimismo della *Bohème*, di nuovi soggetti e situazioni drammatiche – poté conseguire nuovi traguardi nel coniugare suggestioni desunte dall'opera verista a un'interpretazione del soggetto storico in chiave realistica. Sul piano musicale, ciò dischiuse possibilità d'invenzione inedite, che spaziano dal recupero della modalità alla sperimentazione di regimi stilistici radicalmente alternativi a quelli tradizionali, di norma associati dalla storiografia a nomi quali Schönberg, Stravinskij e Debussy. Proprio l'intensa ammirazione provata per *Tosca* da autori come Arnold Schönberg ed Alban Berg dovrebbe in-



La scena finale di *Tosca* (Puccini) in un'oleografia anonima, all'incirca coeva.

durre alla riflessione e spingere a considerare *Tosca* in una prospettiva diversa: quella che, già venticinque anni or sono, additava Fedele d'Amico: «*Salome, Elektra, Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

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

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

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

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

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

L'inquisitore è il barone Scarpia, reazionario, bigotto e libertino. I sospetti cadono subito su Cavaradossi che, con la sua assenza ingiustificata, avvalorava l'ipotesi di una sua partecipazione alla trama, e il rientro di Tosca, ritornata per avvertire l'amante di un impegno improvviso per la serata, suscita in Scarpia una nuova idea: ella, ingelosita per l'assenza di Mario e per la presenza di un ventaglio sull'impalcatura, si recherà subito al suo nascondiglio per impedire il presunto tradimento, guidando così gli sgherri alla caccia del fuggiasco. E nella chiesa che si sta affollando per il *Te Deum*, Scarpia rivela il suo progetto: possedere Floria e trucidarne l'amante.

ATTO SECONDO

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

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

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

ATTO TERZO

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

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

Argument

PREMIER ACTE

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

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

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

Le sacristain sort et Angelotti réparaît à la grille où il reconnaît, dans le peintre, son ami qu'il informe en quelques mots de son évasion: sa soeur, la marquise Attavanti, a caché, près du béni-

tier, la clef de la chapelle de famille et quelques vêtements de femme. Cavaradossi, qui voit en elle le modèle involontaire de son tableau, promet toute son aide au fugitif mais, à ce moment précis, frappe à la porte de l'église Floria Tosca, chanteuse de grand renom et maîtresse du peintre. Angelotti se cache rapidement dans la chapelle.

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

Mais il parvient d'autres nouvelles: on apprend la défaite de Napoléon et le sacristain, en l'absence du peintre, en informe tous les clercs et les chantes qui improvisent une ronde que l'arrivée de la police vient promptement interrompre.

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

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

DEUXIÈME ACTE

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

Les sbires reviennent, menant Cavaradossi qui provoque tout de suite la colère de Scarpia par son attitude résolue et méprisante et par le silence provocateur qu'il oppose aux questions répétées et insistantes de l'inquisiteur à propos de la cachette d'Angelotti. Tosca paraît, appelée par un billet de Scarpia. Entendant les cris de douleur de son bien-aimé mis à la torture, elle cède et, dans l'espoir de le voir libre, révèle la cachette d'Angelotti. Mais l'indignation de Mario devant cet aveu, et sa joie lorsqu'il apprend, sur ces entrefaites, la revanche de Napoléon sur les troupes de Mélas, incitent Scarpia à prononcer l'arrêt de mort.

Mais l'indignation de Mario devant cet aveu, et sa joie lorsqu'il apprend, sur ces entrefaites, la revanche de Napoléon sur les troupes de Mélas, incitent Scarpia à prononcer l'arrêt de mort.

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

La grâce lui sera toutefois accordée en cachette: une fusillade avec des armes chargées à blanc préludera à la liberté des amants. La passion de Scarpia explose alors dans toute sa fureur, mais son élan se brise sous les coups de poignard réitérés de la main de Tosca, qui venge ainsi son hon-



Emilio De Marchi, il primo Cavaradossi. De Marchi (1861-1917) esordì al Teatro Dal Verme di Milano (1886) nella *Traviata*. (Alfredo). Tra i suoi maggiori ruoli: Don José, Radames, Raoul (*Ugonotti*), Canio.

neur au moyen d'une lame trouvée sur la table. Puis, après avoir pris son sauf-conduit des mains du bourreau et posé deux bougies et un crucifix auprès du mort, elle sort pour chercher Mario.

TROISIÈME ACTE

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

Synopsis

ACT ONE

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

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

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

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

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

But this is not all: news has come of Napoleon's defeat and the sexton, in the painter's absence, tells the members of the clergy and the choristers in the church and they begin dancing round in a circle but are abruptly interrupted by the arrival of the police.

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

ACT TWO

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

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

However, Mario's indignation at Tosca's decision, and his joy at the news, which has come at that moment, of Napoleon having defeated Melas's troops, induce Scarpia to sentence Cavaradossi to death.

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

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

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

ACT THREE

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

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

Handlung

ERSTER AKT

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

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

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

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

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

Tosca ist gerade fortgegangen, als ein Kanonenschuß von der Engelsburg ankündigt, daß die Flucht entdeckt wurde. Cavaradossi und Angelotti machen sich auf den Weg zur Villa Toscas, wo es an Verstecken sicher nicht fehlen wird.

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

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

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

ZWEITER AKT

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

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

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

Der Unwille Marios über die Preisgabe des Geheimnisses, seine Freude über die soeben erhaltene Nachricht des Sieges Napoleons gegen die Truppen Mélas, veranlassen Scarpia sein Todesurteil auszusprechen. Cavaradossi wird abgeführt; Tosca bleibt kein anderer Weg als den Peiniger um Gnade zu bitten. Sie versucht ihn mit Geld zu bestechen, aber dann muß sie in den Tausch-



Hariclea Darclée, la prima Tosca, in una foto con dedica a Puccini. La Darclée (Hariclea Haricly; 1868-1939) esordì all'Opéra di Parigi (1888) nel *Faust*. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Wally* di Catalani, e dei *Rantzau* (Luisa) e *Iris* di Mascagni.

Hariclea Darclée ripresa in un momento cruciale dell'atto secondo.

handeln ihr Körper gegen das Leben des Geliebten einwilligen. Scarpia erklärt ihr, daß die Freiheit der Liebenden geheimzuhalten sei, eine Scheinhinrichtung mit blind geladenen Gewehren müsse ihr vorausgehen. Heftig zeigt sich nun das nach Toscas Besitz trachtende Sinnen Scarpias. Aber während er auf sie zueilt ersticht sie ihn, um sich für ihre verlorene Ehre an ihm zu rächen, mit einem auf dem Tisch gefundenem Messer.

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

DRITTER AKT

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

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

Bibliografia

a cura di Massimo Acanfora Torrefranca

«Li mezzi mejo, li più fini / so' stati proprio quelli crericali».
La fortuna inversamente proporzionale di Tosca

A mio padre Marcello, a mia zia Aurelia,
a mio nonno Fausto: un dialogo che continua nel dissenso e nell'affetto

La ricezione di *Tosca* presso pubblico e critica sembra rispecchiare quella del suo autore in generale: trionfi con qualche resistenza da un lato; apprezzamenti parziali, imbarazzi alternati a condanne senza mezzi termini dall'altro. Così fu fin da principio.¹ È vero, la prima fu preceduta e accompagnata da tumulti e contestazioni. Mascagni a quanto pare aveva un seguito militante e rumoroso a Roma. E forse, come ha messo in rilievo di recente qualche critico più sagace, il ritratto di Roma città del potere papalino dipinto dall'opera risultava essere un piatto troppo indigesto ai palati peraltro robusti di certo pubblico capitolino. Ad una prima parzialmente contrastata seguirono venti repliche a teatro esaurito, con una rispondenza entusiastica dei romani. In altre piazze *Tosca* godette subito di un'accoglienza calorosa e d'una vasta popolarità.

Le recensioni invece generalmente riconoscevano la grande capacità di Puccini nel tratteggiare e creare un luogo, un ambiente ed un'epoca con mezzi puramente musicali. Va da sé che vi fossero arie pregevoli – «Recondita armonia», «Vissi d'arte», «E lucevan le stelle». Nonché scorci dove l'orchestra e le masse fanno la loro parte, da lodare – il *Te Deum*, la cantata a Palazzo Farnese, l'alba su Roma con la quale si apre l'atto terzo soprattutto. Erano gli unici episodi sui quali convergesse un accordo largamente positivo. Per il resto si criticava la brutalità, la crudezza dell'opera e di alcune scene in particolare. Troppo torvo e fosco Scarpia: troppo perentori e turgidi i suoi appetiti sessuali. Troppo sanguinaria la liquidazione ad opera di Tosca. Troppo eccessiva la passionalità della diva. Sembrava esagerata, anche, la conclusione, con un'esecuzione in scena seguita da un suicidio plateale. Un'opera smodatamente gridata. Sconsideratamente forte. Volgare.

Molte delle accuse erano a dir poco risibili. La scena operistica italiana aveva abituato il suo pubblico a ben più numerosi ed abbondanti eccidi. (La duplice passione di Azucena quale madre e figlia fa impallidire qualunque altra, quanto a forza e visceralità.) Lo sdegno sussiegoso, pseudo aristocratico, di taluni critici nascondeva altri timori e fastidi. Originati probabilmente da quei

¹ Per la prima ricezione si vedano: ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana del secolo XIX*, Milano, Edizioni del «Corriere della sera», 1900, pp. 315-324; WAKELING DRY, *Giacomo Puccini*, London-New York, John Lane, 1906; ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La voce», III/5-7, 1911, pp. 497-499, 502-503, 508-509 (rist. in ID., *Musicisti contemporanei. Saggi critici*, Milano, Treves, 1914, pp. 49-106); VITTORIO GUI, *Puccini*, «Il pianoforte», III/6-7, 1922, pp. 172-178; rist. in ID., *Battute d'aspetto. Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp. 134-147; JULIUS KORNGOLD, *Die Romanische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze*, Wien-Leipzig-München, Rikola, 1922, pp. 56-97; CARLO GATTI, *Giacomo Puccini*, «L'illustrazione italiana», LI/49, 1924, pp. 731-735; GINO MONALDI, *Giacomo Puccini e la sua opera*, Roma, Mantegazza, 1924 (rist. 1925); DOMENICO ALALEONA, *Giacomo Puccini*, «Rassegna italiana», XV, 1925, pp. 13-20.

medesimi aspetti che, percepiti e colti in modo quasi subliminale dal pubblico, determinarono il successo di *Tosca*: il groviglio inestricabile e fortissimo che lega pulsioni sessuali ed esercizio del potere, il viluppo di ideologia religiosa, apparati cerimoniali e apparati polizieschi, l'attrazione forse perversa ma certo autentica che tutto ciò esercita. E più d'ogni altra cosa, la definizione di tali elementi nelle sole coordinate del teatro musicale, attraverso mezzi linguistici che determinano eventi scenici coerenti, e che perciò hanno un impatto tanto più forte e duraturo che non la loro semplice enunciazione verbale.

Era troppo per la cultura e la coscienza ufficiali dell'Italia, che non avevano mai ben digerito neanche il *Don Carlo* verdiano: dove peraltro l'esplorazione drammaturgica di potere, religione, apparato repressivo, coercizione psicologica, si svolgeva sul piano dei personaggi e delle loro reciproche relazioni.

Fin da principio critici e recensori colsero quel che a parer loro rappresentava un profondo solco presente in *Tosca* come un po' in tutto Puccini: da una parte una serie di momenti musicali pregnanti ma bozzettistici, volti a fornire un'ambientazione realistica tanto precisa quanto superficiale alla vicenda – quelli ricordati poco sopra; dall'altra una serie di isolati numeri musicali costruiti con sapienza al fine d'ottenere il massimo dell'effetto e della popolarità – arie dalla presa facile, in poche parole, tutte tese a solleticare un sentimentalismo con le viscere in mano. Effetti senza causa, parafrasando la celebre – e quanto errata! – definizione parentoria che Wagner diede delle opere di Meyerbeer.

Non v'è dubbio che in tale contesto analitico il successo ottenuto da Puccini rappresentasse un'ulteriore aggravante per il tribunale ingessato di certa critica. La sintonia del Maestro con un'Italia da rifare ed elevare non poteva che volgersi in ulteriore atto d'accusa per l'arte sua. Fausto Torrefranca si assunse l'onere di sferrare l'attacco decisivo a Puccini e di trasformarne l'oggetto nel simbolo totalizzante d'una cultura decaduta e da rifare.² Quell'attacco però non avrebbe certo avuto l'eco e l'impatto che ebbe se non si fosse fatta strada nella mente di molti l'equazione di cui sopra con la quale venivano liquidate le opere di Puccini, *Tosca* e *La bohème* per prime: bozzetti musicali d'ambiente, superficiali ed efficaci, sui quali si stagliano i numeri isolati ad effetto, destinati a determinare il successo commerciale secondo meccanismi che Adorno, molti anni dopo, avrebbe definito «consolatori».

L'attacco di Torrefranca non scalfì né punto né poco le fortune di Puccini, ma contribuì decisamente a decretarne lo scarso apprezzamento da parte di molti intellettuali.³ Puccini in Italia divenne sinonimo di Italicità, provincialismo, sentimentalismo a buon mercato, superficialità. Eppure in Europa se ne apprezzava il linguaggio musicale, se non la temperie drammatica.⁴ Mahler non lo amava affatto come operista, ma ne ammirava le doti musicali.⁵ Occorre tener presente pe-

² FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Bocca, 1912; si veda anche ALESSANDRO COPPOTELLI, *Per la musica d'Italia. Puccini nella critica del Torrefranca*, Orvieto, Tipografia Operaia, 1919.

³ Per un primo bilancio si veda GIORGIO PETROCCHI, *L'opera di Giacomo Puccini nel giudizio della critica*, «Rivista musicale italiana», XLV, 1941, pp. 40-49.

⁴ Lo sforzo critico più notevole, e moderno nelle valutazioni, fu quello di RICHARD SPECHT, *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlin, Hesse, 1931 (trad. ingl.: *Giacomo Puccini: The Man, His Life, His Work*, New York-London, Knopf-Dent, 1933; rist. Westport (Conn.), Greenwood, 1970); la fortuna critica in lingua tedesca prosegue con FRANK THIESS, *Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Wien, Zsolnay, 1947; rist. Hamburg, Krüger, 1947; ALFRED BARESEL, *Giacomo Puccini. Leben und Werk*, Hamburg, Sikorski, 1954.

⁵ Mahler vide una *Tosca* data in una cittadina della provincia austriaca, e formulò un giudizio duro in una lettera del 1903 indirizzata alla moglie: «Ieri sera sono stato a vedere la *Tosca* di Puccini. [...] Nel primo atto solenne processione con un continuo scampanio (le campane si sono dovute far venire dall'Italia). Nel secondo atto un

rò che tutta l'opera italiana risentiva ancora – e quanto! – degli strali e degli stereotipi wagneriani. La stessa *Verdi Renaissance* era di là da venire e avrebbe comunque perpetuato i medesimi preconcetti cambiandoli spesso semplicemente di segno, da negativo a positivo. La sostanza drammatica di Verdi, la sua esistenza definita e determinata tutta da dimensioni e parametri musicali, rimanevano al di qua di ogni valutazione.

Figurarsi per Puccini. Il quale, non per caso, non ebbe il suo Abramo Basevi, vale a dire un esegeta a lui contemporaneo che cogliesse il senso più profondo delle sue opere e lo esplicitasse, che esplorasse magari con un linguaggio forgiato per l'occasione i nessi fra nuclei drammatici e linguaggio musicale. Si provi a dare un'occhiata alla bibliografia pucciniana. Risulterà impressionante come fino a dopo il 1945, questa si limiti in buona parte a recensioni, qualche *pamphlet* pro o contro (in genere contro), saggetti superficiali, largamente agiografici. Per giunta in quantità alquanto risicata.

Fu solo nel secondo dopoguerra che cominciò a farsi strada, dapprima timidamente, l'idea che Puccini non fosse poi così provinciale, almeno quanto a mezzi musicali adoperati. René Leibowitz e poi da noi Claudio Sartori e Roman Vlad contribuirono non poco a far percepire la dimensione attuale ed europea del linguaggio musicale di Puccini.⁶ Ma anche qui ci si fermava all'epidermide, all'epifenomeno, alle assonanze fra questa o quella soluzione musicale del Maestro e questo o quel passaggio riscontrabile in partiture di contemporanei provenienti da altri e musicalmente più blasonati lidi. Iniziò così un gioco provinciale in voga tutt'oggi, del quale si fa fatica a non cadere vittime. Una sorta di sindrome da quiz, volta ad individuare con finta stupefazione le premonizioni e le anticipazioni. La gioia di scoprire nell'umile cittadina un piccolo Michelangelo locale. Quali fossero i legami poi fra quelle curiose e 'modernissime' armonie od orchestrazioni e gli eventi rappresentati sulla scena; come quelle soluzioni tanto *à la page* costruissero la trama e lo sviluppo del dramma, tutto ciò continuava a esulare dall'orizzonte della critica.⁷

tale viene torturato tra urli orrendi e un altro pugnalato con un acuminato coltello da pane. Nel terzo atto di nuovo immenso scampanio su una veduta di tutta Roma dall'alto di una cittadella – di nuovo un'altra diversa serie di campane – e un tale viene fucilato da un plotone di soldati. Prima della fucilazione mi sono alzato e andato via. Non occorre aggiungere che il tutto è messo insieme come sempre con abilità da maestro; al giorno d'oggi ogni scalzacane sa orchestrare in modo eccellente» (ALMA MAHLER WERFEL, *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam, Halle de Lange, 1940, Frankfurt a. M., 1949²; trad. it.: *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 228). Chi disprezza compra (ma il riconoscimento alle qualità di orchestratore non era affatto scontato in quel tempo per un italiano)? Le parole di Mahler suonano eccessivamente astiose, specie se si pensa al suo frequente ricorso nelle sinfonie a citazioni di suoni concreti fra cui, appunto, le campane.

⁶ RENÉ LEIBOWITZ, *L'œuvre de Puccini et les problèmes de l'opéra contemporain*, in Id., *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, pp. 330-354; trad. it. ampliata: *L'opera di Puccini e i problemi del teatro lirico contemporaneo e L'arte di Giacomo Puccini e l'essenza dell'opera*, in Id., *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 305-397; CLAUDIO SARTORI, *Puccini*, Milano, Nuova Accademia, 1958, 1961², 1965³, 1978⁴; ROMAN VLAD, *Attualità di Puccini*, in *Critica pucciniana*, Lucca, La Nuova Grafica Lucchese, 1976, pp. 152-189.

⁷ Con le dovute eccezioni, fra cui spicca WILLIAM ASHBROOK, *The Operas of Puccini*, New York, Oxford University Press, 1968 (London, Cassell, 1969; Ithaca, Cornell University Press, 1985²); e in séguito: WILLIAM WEAVER, *Puccini: The Man and His music*, New York, Dutton, 1977; NORBERT CHRISTEN, *Giacomo Puccini. Analytische Untersuchungen der Melodik, Harmonik und Instrumentation*, Hamburg, Wagner, 1978. Un'efficace sintesi italiana, in chiave modernista, si legge in LEONARDO PINZAUTI, *Puccini: una vita*, Firenze, Vallecchi, 1974 (rist. *Giacomo Puccini*, Torino, ERI, 1975). Due sillogi critiche importanti sono apparse nel Settantesimo della morte: *The Puccini Companion*, a cura di Simonetta Puccini e William Weaver, New York-London, Norton, 1994; *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, Lucca, LIM, 1997.



Eugenio Giraltoni, il primo Scarpia. Giraltoni (1871-1924) esordì nella *Carmen* a Barcellona (1891); partecipò alla prima della *Figlia di Iorio* di Franchetti (Lazaro di Rojo), e fu il primo Onegin italiano (Milano, Teatro alla Scala, 1900).

V'era stata una voce nel deserto, quella di Mosco Carner, che aveva intuito ed argomentato quanto il teatro musicale di Puccini costituisse un esempio di drammaturgia coerente nelle relazioni messe in opera fra apparati testuali, teatrali e musicali.⁸ Anche Carner, come in parte Budden fino ai giorni nostri, rimaneva convinto tuttavia che la psicologia profonda, il trascendente, la capacità di trasfigurare la materia musical-drammatica esulassero e di molto dalle capacità di Puccini.⁹ A loro parere, quello del Maestro era un orizzonte limitato al contingente, al qui ed ora, sia pur magistralmente resi.

Proprio *Tosca* dimostra invece le qualità raffinatissime e profonde del Puccini drammaturgo.¹⁰ La ri-creazione di un ambiente, precisa ed ossessiva, crea la cornice del dramma e le direttrici fondamentali che determinano pulsioni e rapporti dei protagonisti. L'universalità dell'inconfessata attrazione fra Scarpia e Tosca, la fascinazione ambigua esercitata dal più brutale e ripugnante dei poteri attingono a una dimensione straordinaria del profondo – nel senso freudiano del termine – definita dai micidiali e ricorrenti tre accordi di apertura.¹¹ Questi non rappresentano Scarpia, ma costituiscono un grumo denso, quasi un buco nero armonico dal quale si proietteranno tutti i rapporti musicali che i diversi momenti, ambienti, motivi dell'opera intrattengono fra loro. Non è né agevole né comodo ammetterlo, perché *Tosca* scava e rappresenta in buona parte nell'inconfessabile e nel ripugnante. Puccini non aveva certo bisogno di andare oltre quell'ambiente e quel quadro che aveva creato con *Tosca*.¹²

⁸ MOSCO CARNER, *Puccini. A Critical Biography*, London, Duckworth, 1958, 1992³; trad. it.: *Giacomo Puccini. Biografia critica*, Milano, Il Saggiatore, 1961¹, 1974³ (rist. 1981). Il libro fu il miglior omaggio al Maestro nel Centenario della nascita.

⁹ Scomparso nel 2007, JULIAN BUDDEN è l'autore della più autorevole monografia recente (*Puccini. His Life and Works*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2002; trad. it.: *Puccini*, Roma, Carocci, 2005); di particolare rilievo, per una collocazione estetica del compositore toscano nel panorama della successione a Verdi, il suo saggio *Wagnerian Tendencies in Italian Opera*, in *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 299-332.

¹⁰ Non la pensava così il tempestivo LUIGI TORCHI, «*Tosca*». *Melodramma in tre atti di Giacomo Puccini*, «Rivista musicale italiana», VII, 1900 (anno della *première*), pp. 78-114 (rist. in *Giacomo Puccini*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1959, pp. 75-85); più scervi di pregiudizi gli studi di poco successivi in lingua francese e tedesca – ANDRÉ CEUROY, *La «Tosca» de Puccini. Étude historique et critique, et analyse musicale*, Paris, Melottée, 1922; MAX CHOP, *Giacomo Puccini: «Tosca» [...] Geschichtlich, szenisch und musikalisch erläutert*, Leipzig, Reclam, 1927; HANS HARTLEB, *Giacomo Puccini und seine «Tosca»*, Berlin, Wernitz, 1939.

¹¹ In merito al modernismo del compositore e alle pulsioni 'espressioniste' in *Tosca*, posizioni espresse fin dai primi anni Sessanta, si legga la raccolta degli scritti pucciniani di FEDELE D'AMICO, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, a cura di Jacopo Pellegrini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2000.

¹² Una breve lista dei più importanti contributi su *Tosca*: MARIO MORINI, *La «Tosca» all'anagrafe della storia*, «La Scala», XIV/160, 1963, pp. 12-18; PETER GÜLKE, «E lucevan le stelle...». *Zu einer Arie von Giacomo Puccini*, «Neue Zeitschrift für Musik», CIV, 1964, pp. 104-106; RENÉ LEIBOWITZ, *Un opéra contestataire: «Tosca»*, in ID., *Les phantômes de l'Opéra*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 261-274; HANS JÜRGEN WINTERHOFF, *Analytische Untersuchungen zu Puccinis «Tosca»*, Regensburg, Bosse, 1973; Puccini: «*Tosca*», «L'Avant-scène Opéra», 11, 1977, 1993²; SIEGHART DÖHRING, *Musikalischer Realismus in Puccinis «Tosca»*, «Analecta musicologica», XXII, 1984, pp. 249-96 (trad. it.: *Il realismo musicale nella «Tosca»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78); *Giacomo Puccini. «Tosca»*, a cura di Mosco Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; *Giacomo Puccini: «Tosca». Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987; GUIDO PADUANO, *La scenica scienza di Tosca*, «Strumenti critici», II/3, 1987, pp. 357-370 (rist. in ID., *Il giro di vite*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 209-224); JÜRGEN MAEHDER, *Roma anno 1800. Riflessioni sulla struttura drammatico-musicale dell'opera storica in Puccini*, Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, 1986, pp. 1037-1055 (programma di sala); ALLAN W. ATLAS, *Puccini's «Tosca»: A New Point of View*, in *Studies in the History of Music*, III: *The Creative Process*, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-273; *Tosca's Prism: Three Moments of Western Cultural History*, a cura di Deborah Burton e Su-

Qui, come nella *Bohème*, nella *Fanciulla del West*, nel *Tabarro* l'adesione totale a un quadro e a un momento ben precisi consentono il massimo di penetrazione psicologica e di scavo musicale. Non v'è nulla da aggiungere o da trascendere. Per capirlo sono occorsi più di novant'anni, quanti separano la prima dell'opera dai saggi di Atlas e Maehder, e dalla monografia di Girardi.¹³ Da poco più di venti anni la moltiplicazione vertiginosa e geometrica degli studi di Puccini è venuta a demolire il castello dei luoghi comuni e dei pregiudizi.¹⁴ Non solo in funzione della pressante necessità di pubblicare qualcosa purchessia, fenomeno che contraddistingue le talora incomprensibili dinamiche della carriera accademica, in un mondo ove le cattedre di storia della musica e di musicologia hanno proliferato in chiave inversamente proporzionale alla crescita demografica dell'Occidente. Ma per reale bisogno di comprendere una serie di esempi di drammaturgia musicale non meno complessi di quelli offerti dall'*opus magnum* verdiano.¹⁵

san Vandiver Nicassio, Boston, Northeastern University Press, 2004. Ad essi si aggiungano due saggi che precedono la pubblicazione in facsimile dell'autografo (Milano, Ricordi, 2004): ROGER PARKER, *'Easy reading is damned hard writing': Puccini at Work / 'Easy reading is damned hard writing': Puccini al lavoro*, pp. 7-19, e MERCEDES VIALE FERRERO, *Vedere «Tosca» / «Tosca» Viewed*, pp. 21-32; dello stesso Parker si legga anche l'introduzione alla riduzione per canto e pianoforte di GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, revisione sulle fonti a cura di Roger Parker, Milano, Ricordi, 1995.

¹³ *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Atti del I Convegno internazionale sull'opera di Puccini (Torre del Lago, 1983), a cura di Jürgen Maehder, Pisa, Giardini, 1985; JÜRGEN MAEHDER, *Die italienische Oper des Fin de siècle als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, a cura di Udo Bernbach e Wulf Konold, Berlin-Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210; ALLAN ATLAS, *Multivalence, Ambiguity and Non-ambiguity: Puccini and the Polemicists*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVIII, 1993, pp. 73-93; MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000²; trad. inglese ampliata: *Giacomo Puccini. His International Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002².

¹⁴ Fra i più recenti si segnalano GUIDO PADUANO, *«Come è difficile esser felici». Amore e amori nel teatro di Puccini*, Pisa, Edizioni ETS, 2004 (ricco di spunti critici originali); DIETER SCHICKLING, *Puccini. Biographie*, Stuttgart, Carus Verlag-Phillip Reclam, 2007 (1989¹, 1992²); dello stesso autore si veda il fondamentale *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003.

¹⁵ In questa chiave di lettura si segnalano le pubblicazioni del Centro studi GIACOMO PUCCINI di Lucca, a cominciare dalla rivista «Studi pucciniani» – 1, 1998 (contiene la bibliografia più completa su Puccini mai apparsa sinora); 2, 2000; 3, 2004 – per proseguire con due volumi dedicati alla «tragedia giapponese» *«Madama Butterfly»*. *Fonti e documenti della genesi*, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Lucca, Centro studi GIACOMO PUCCINI-Maria Pacini Fazzi, 2005; e *«Madama Butterfly»*. *L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago, 28-30 maggio 2004, a cura di Arthur Groos e Virgilio Bernardoni, Firenze, Olschki, 2008.

Online

a cura di Roberto Campanella

Diabolus in musica

L'intervallo di tritono, corrispondente ad una distanza appunto di tre toni (in pratica una quinta diminuita o quarta aumentata), si associa tradizionalmente a una sorta di alone demoniaco, che indusse la Chiesa, nei secoli passati, a vietarlo nella musica religiosa, in quanto evocatore del Maligno. Per converso, i compositori, specie a partire dall'Ottocento, non si sono fatti sfuggire la straordinaria potenza espressiva di questa successione di note, facendola divenire analogia per eccellenza di torbide inquietudini, di sentimenti tutt'altro che edificanti: un esempio tra tutti, il motivo di Hagen, che domina nella *Götterdämmerung* di Wagner, a denotare un personaggio che è come un mostruoso concentrato di degrado biologico e morale. Anche il nostro grande lucchese, del resto, per scolpire con icastica concisione il carattere d'un altro famoso 'cattivo' del teatro musicale, ricorre ad una breve sequenza di accordi, i cui termini estremi sono separati proprio dalla distanza di un tritono: il cosiddetto 'tema di Scarpia', che vuole rappresentare musicalmente il «bigotto satiro», lo Jago da sacrestia, l'accanito repressore d'ogni fermento di libertà; dunque un'altra incarnazione del Male, tra l'altro compiuto in nome del Santissimo Governo. Vitellio Scarpia, da vivo e persino da morto, determina la progressione drammaticamente cruenta dell'opera, cosicché alcuni detrattori di Puccini hanno parlato di eccessivo verismo alla *Grand-Guignol*, visto che ben tre personaggi muoiono sulla scena: uno di essi (proprio il nostro lascivo barone) in modo truculento. Ma queste critiche alquanto superficiali, cui se ne possono associare anche altre di natura diversa – un eccesso di intellettualismo di stampo wagneriano, dovuto alla presenza nella partitura d'una discreta rete di *leitmotive* – cadono completamente di fronte alle grandi interpretazioni di questo dramma musicale (pensiamo, per esempio, a quelle 'storiche', reperibili in CD, di De Sabata, Mitropoulos e Karajan): esse sono la dimostrazione che *Tosca* – come tutti i capolavori che coniugano un'estrema raffinatezza dei mezzi espressivi ad una, per così dire, immediata fruibilità da parte del pubblico – rivela la sua vera essenza a patto che gli esecutori siano dotati d'un particolare senso della misura, di una spiccata capacità di introiezione a tutti i livelli, da quello tecnico a quello del contenuto drammatico.

Ma attenda pure, il barone, alle sue trame perverse, noi intanto dobbiamo allestire la rassegna *web* su una tra le opere più amate dal pubblico. Lo spartito per canto e pianoforte è disponibile sul sito dell'Indiana University.¹ Il libretto, invece, tra i tanti siti che lo offrono, si può ottenere preferibilmente da *Libretti d'opera italiani*, che propone a corredo informazioni e documenti, tra cui una tabella degli eventi contemporanei e l'elenco dei lemmi più utilizzati, oltre a una serie di statistiche riguardanti l'apparizione dei personaggi, il loro utilizzo, l'impiego dei registri vocali in proporzione.²

¹ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhr8215/index.html>.

² <http://www.librettidopera.it/tosca/tosca.html>.

Sul portale del *Centro Studi GIACOMO PUCCINI* di Lucca troviamo l'edizione digitale della parte del libretto relativa all'atto primo (da una tesi di laurea di una studentessa dell'Università di Pisa) con la possibilità di confrontare le diverse fonti testuali utilizzate nell'edizione per canto e pianoforte, curata da Roger Parker.³ Sempre tra le pagine del portale del Centro lucchese – nella sezione *Giacomo Puccini, i libretti delle opere e altro materiale documentario* – si possono reperire, oltre a libretto, fonte letteraria e spartito per canto e pianoforte, una serie di saggi, di Guido Paduano, Roger Parker, Michele Girardi, Gabriella Biagi Ravenni,⁴ il catalogo della mostra *Tosca 1800 1900 2000* organizzata dal Teatro del Giglio e dal CSGP a Villa Guinigi (febbraio del 2000).⁵ Sintesi della vicenda si trovano su *Opera italiana* (oltre a una pregevole galleria di immagini e qualche aneddoto)⁶ e su *Mmusic With Ease* (ampia, in inglese).⁷ Si consulti anche le voci corrispondenti del *Dizionario dell'Opera*, Baldini Castoldi Dalai (genesi, riassunto, aspetti salienti della dramma in rapporto alla musica, problemi interpretativi)⁸ e quelle sulle varie edizioni dell'enciclopedia *Wikipedia*: segnaliamo quella italiana (genesi, sintesi della vicenda, organico orchestrale ecc.),⁹ portoghese (analoga alla precedente),¹⁰ inglese (che presenta, in particolare, i ruoli vocali e gli interpreti della prima, oltre ad una serie di aneddoti e ad una selezione discografica),¹¹ tedesca (solo una breve sintesi e poche altre informazioni).¹²

Di particolare interesse si presentano le pagine dedicate all'opera dal portale Rodoni, che propone un buon numero di saggi, articoli e documenti. Oltre a *Tosca: historical notes* di Erik M. Friedly; troviamo la presentazione e la recensione relative all'edizione zurighese del centenario, apparse sul «Giornale del Popolo» nel gennaio del 2000: *Tosca, cent'anni, ma non li dimostra* e, rispettivamente, *Tosca, il trionfo di Scarpia*, dove si sottolinea il grande successo dello spettacolo (ovazioni per Nello Santi e Ruggero Raimondi). Di particolare interesse alcuni stralci dalle storiche recensioni: alla prima romana, Colombani sul «Corriere» coglie nell'opera, «più espressione drammatica che consistenza musicale», mentre sul «Messaggero» si rileva che *Tosca* è «più perfetta di *Bohème* e di *Manon Lescaut*» e, sulla «Tribuna», che è stata scritta da una mano più leggera, sempre rispetto alle due opere precedenti. Seguono: una galleria di immagini (mutuata da Opera Glass, contenente locandine e foto di scena, tra cui quella di Hariclea Darclee nei panni della prima Tosca), una Guida all'opera (Libretto integrale bilingue italiano-inglese, mutuato dallo spagnolo *Terra*, ampia sintesi con citazioni dal libretto, foto di scena dell'edizione zurighese e rimandi ipertestuali relativi ai personaggi principali e al dramma di Sardou), due profili biografici del drammaturgo francese (dall'*Enciclopedia Garzanti* e, in francese, dall'*Encyclopaedia Universalis*), nonché una serie di giudizi critici. Questi sono firmati da Fedele d'Amico (per cui l'eroticismo, rilevante nell'opera, accomuna i «buoni» e – inquinato da una componente sadica – anche il «cattivo»), Mosco Carner (che si sofferma sulle novità musicali, citando tra l'altro l'impiego della scala per toni interi per il satanico barone), e Guido Salvetti (che coglie nella partitura toni da *grand-opéra*).¹³

³ <http://www.puccini.it/Edizione/Tosca.html>.

⁴ <http://www.puccini.it/cataloghi/gplibr.htm>.

⁵ <http://www.puccini.it/bollettino/rsmostra%20Tosca.htm>.

⁶ http://www.operaitaliana.com/opera_italiana/schedaopera.asp-ID=6&IDOp=35&Lingua=0.htm e <http://www.operaitaliana.com/autori/autore.asp?ID=6>.

⁷ <http://www.musicwithease.com/puccini-la-tosca-synopsis.html>.

⁸ http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/t/tosca.php.

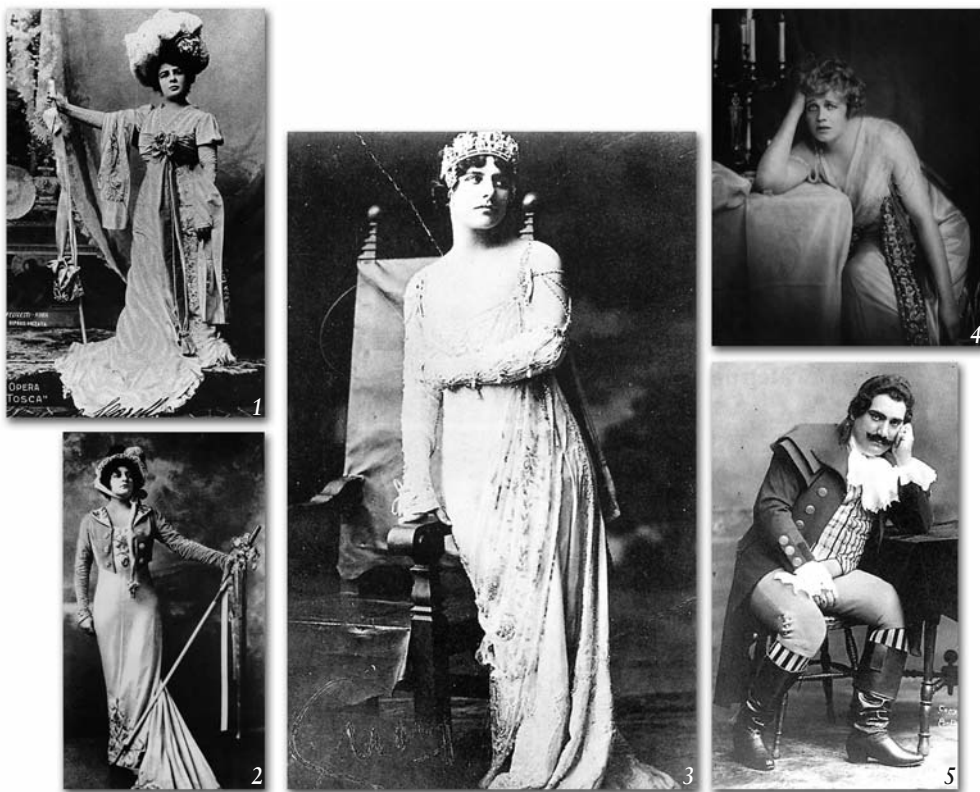
⁹ [http://it.wikipedia.org/wiki/Tosca_\(opera\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Tosca_(opera)).

¹⁰ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tosca>.

¹¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Tosca>.

¹² <http://de.wikipedia.org/wiki/Tosca>.

¹³ <http://www.rodoni.ch/opernhaus/manonpuccini/pucciniindex.html>.



1. Emma Carelli nei panni di Tosca. La Carelli (1877-1928) partecipò alle prime rappresentazioni della *Colonia libera* (Rosaria) di Floridia, di *Falena* di Smareglia, di *Anton* (Meryem) di Galeotti; fu Tatjana nella prima italiana dell'*Eugenij Onegin* (Milano, Teatro alla Scala, 1900). Rappresentante eminente della vocalità passionale legata alla 'giovane scuola', Tosca fu uno dei suoi grandi ruoli.

2. Maria Jeritza, Tosca al Covent Garden di Londra, 1925; altri suoi famosi ruoli pucciniani: Minnie e Turandot. La Jeritza (Marie Jedlitzková; 1887-1982) esordì a Olmütz (1910) nel *Tannhäuser* (Elsa). Partecipò alle prime straussiane di *Ariadne auf Naxos* (prima e seconda versione; Primadonna/Ariadne) e *Die Frau ohne Schatten* (Imperatrice), e *Der Kuhreigen* (Blanchefleur) di Kienzl; fu anche Jenùfa nella cruciale prima viennese (1918) dell'opera di Janáček. Fu amatissima da Strauss, che le donò il suo ultimo *Lied* (*Malven*).

3. Geraldine Farrar, Tosca al Metropolitan di New York (1909). La Farrar (1882-1967) fu per Puccini la prima Suor Angelica e una famosa Tosca e Butterfly. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Amica* di Mascagni e di *Königskinder* (Guardiana delle oche) di Humperdinck. Fu anche attrice cinematografica.

4. Claudia Muzio nei panni di Tosca. La Muzio (Claudina Emilia Maria Muzzio; 1889-1936) fu per Puccini la prima Giorgetta. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Abisso* (Mariela) di Smareglia, della *Baronessa di Carini* (Caterina La Grua) di Mulé, di *Melenis* di Zandonai e *Cecilia* di Refice. Eccezionale temperamento di cantante-attrice, non conobbe quasi limiti di repertorio, impersonando Mimi, Manon (Puccini e Massenet) come Tosca e Turandot, Santuzza e Maddalena come Violetta, Aida e Leonora (*Forza del destino*) o Norma. Montale scrisse una poesia *A Claudia Muzio* (in *Altri versi*; cfr. p. es. EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1984, p. 722.)

5. Enrico Caruso nei panni di Cavaradossi al Metropolitan Theatre di New York (1916). Caruso (1873-1921) fu per Puccini il primo Dick Johnson. Partecipò alle prime rappresentazioni dell'*Arlesiana* (Federico) e di *Adriana Lecouvreur* (Maurizio di Sassonia) di Cilea, e di *Fedora* (Loris) di Giordano.

Per un'informazione completa sugli spettacoli svoltisi negli ultimi anni o previsti in un prossimo futuro, il sito d'elezione è il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Nel caso dell'opera in questione, selezionando sulla pagina dell'indice la voce «rappresentazioni» e poi digitando «tosca» e «giacomo puccini» nei campi corrispondenti del modulo di ricerca, si ha l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta una lunga sequela di spettacoli.¹⁴ Quanto alle passate rappresentazioni veneziane dell'opera, le pagine da consultare, per averne un quadro completo, sono quelle dell'*Archivio Storico* del Teatro La Fenice: digitando «tosca» si avrà una serie di *link* relativi alla documentazione iconografica disponibile, nonché ad altri documenti ed informazioni.¹⁵

Le edizioni in DVD o in CD (spesso con la possibilità di ascoltare alcuni frammenti dalle varie registrazioni) sono presentate sul portale commerciale *Amazon.com*, dove si possono eventualmente acquistare.¹⁶ Molti video relativi ai brani più noti e ai più famosi interpreti di ieri e di oggi sono disponibili sull'ormai sconfinato *YouTube*, il cui motore di ricerca può essere interrogato da diverse angolazioni. Scrivendo il nome dell'autore e dell'opera da soli o seguiti da quello di un cantante o dal titolo di un'aria ecc. Tra i filmati vi sono anche quelli di edizioni storiche (come quella newyorkese del 1956 diretta da Mitropoulos, con la Callas, Tucker e Warren), nonché uno divertente, che propone due diverse registrazioni *live* di «Vittoria! Vittoria!» nell'esaltante interpretazione di Franco Corelli, per mettere a confronto la compassata reazione del pubblico londinese con l'esplosione di delirio verificatasi a Parma.¹⁷

Quanto ai librettisti, che in coppia o da soli diedero un contributo decisivo allo sviluppo del teatro musicale nel Secondo Ottocento, i siti non sono molti. Su Luigi Illica si possono consultare: le varie edizioni dell'enciclopedia *Wikipedia* (l'italiana, l'inglese, la francese e la tedesca offrono una breve biografia con ritratto fotografico, mentre la spagnola, più ampia, concede in più un ritratto giovanile e un *link* al *Project Gutenberg* che ha curato l'edizione delle opere),¹⁸ nonché il sito del Comune di Castell'Arquato (Piacenza), la sua città natale, che presenta il museo intitolato al poeta, di cui si vedono le foto relative alla facciata e di una sala d'esposizione.¹⁹ Sull'altro autore del libretto di *Tosca*, ancora le citate edizioni della multilingue *Wikipedia* forniscono un breve profilo biografico e letterario corredato da foto. Quella inglese è arricchita da un *link* al già ricordato *Project Gutenberg*, mentre quella francese rimanda al sito ufficiale allestito in occasione del centenario della morte (ancora in fase di costruzione), diviso in più sezioni: vita e opere, documentazione, programma delle manifestazioni.²⁰ Un'altra biografia è disponibile sul sito letterario *Zam*,²¹ mentre tra le pagine virtuali del Consiglio Regionale del Piemonte troviamo immagini

¹⁴ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

¹⁵ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>

¹⁶ http://www.amazon.com/s/ref=nb_ss_m/002-8555063-2923262?url=search-alias%3Dpopular&field-keywords=tosca&x=11&y=2.

¹⁷ <http://www.youtube.com/>.

¹⁸ <http://www.puccini.it/cataloghi/illicat.htm>, http://it.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica, http://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica, http://fr.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica, http://de.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica e http://es.wikipedia.org/wiki/Luigi_Illica.

¹⁹ <http://www.castellarquato.com/turismo/musei/illica/>.

²⁰ http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa, http://en.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa, http://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa, http://es.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Giacosa. e <http://www.giusepegiacosa.it/> (sito del centenario).

²¹ http://www.zam.it/home.php?id_autore=3209.

e informazioni sulla mostra *Il mondo di Giuseppe Giacosa* rimasta aperta dal 28 agosto al 30 settembre dello scorso anno nelle sale di Castel Sant'Angelo a Roma.²²

Passando alla figura del compositore, ancora oggi forse il più rappresentato al mondo e oggetto d'un crescente fervore di interessi ed attività, torniamo a parlare del già citato *Centro Studi GIACOMO PUCCINI* di Lucca che, fondato nel 1996, si è ormai imposto come il punto di riferimento a livello mondiale per appassionati e studiosi dell'arte del Maestro. Il relativo portale bilingue (in versione italiana e inglese – quest'ultima in fase di preparazione), a cura di Michele Girardi e Simonetta Bigongiarì, è introdotto da una pagina di presentazione contenente le ultime segnalazioni dal Bollettino, fra cui spicca la notizia dell'appena costituita Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, prestigioso riconoscimento all'arte di un grande italiano;²³ in calce, un *link* permette di ascoltare una storica registrazione della voce del grande lucchese, che si congeda dagli Stati Uniti dopo una fortunata *tournee* (1907).²⁴ Cliccando su «italiano», si accede alla pagina dell'indice recante i titoli delle varie sezioni di questo portale, pagina che si caratterizza per l'elegante veste grafica e l'agevole consultazione.²⁵ Dopo alcune pagine di «Presentazione» troviamo quelle relative a «Progetti e iniziative» (ricerche e riordino dell'epistolario presto interamente digitalizzato; ricerca delle fonti dei libretti, anch'essi in fase di riconversione digitale, e studio comparato delle loro diverse stesure; edizione di una collana di *mise en scène*; il progetto *Puccini nel Novecento*, occasione di approfondimento su molteplici aspetti del suo teatro musicale). Seguono altre sezioni: «Convegni», «Pubblicazioni» (la rivista «Studi pucciniani», programmi di sala, saggi critici e altro), «Biblioteca» (il catalogo dei testi conservati nella sede del Centro e presso il Teatro del Giglio), «Pucciniana» (le rappresentazioni delle opere nel mondo, alcuni siti specifici o correlati, una serie di itinerari attraverso i luoghi pucciniani con informazioni e foto) e «Bollettino» (la rassegna periodica di notizie riguardanti il Centro e Puccini in genere, che segnala e commenta gli eventi legati a Puccini; un assaggio? la pagina dedicata al «figlio segreto di Puccini»²⁶). La sezione più importante contiene una ricca monografia sul musicista, comprendente un'articolata biografia, il catalogo delle opere (tra cui anche le composizioni rare o inedite, molte delle quali scaricabili in facsimile, da manoscritti o prime edizioni), corredato da precise informazioni, saggi, recensioni e altro materiale documentario. Per quanto concerne le opere teatrali viene fornito – come nel caso di *Tosca* – il libretto, insieme al testo della fonte letteraria, e spesso anche la partitura per orchestra e/o ridotta.²⁷

Sintesi delle opere, indicazione dei ruoli e relativi libretti sono disponibili, inoltre, su *Allaboutopera.com*,²⁸ mentre nell'audioteca della biblioteca virtuale *Liberliber*, dopo una breve biografia, è possibile l'ascolto in MP3 di storiche incisioni delle opere principali, tra cui ovviamente la protagonista di questa rassegna in un'edizione storica con Maria Caniglia, Beniamino Gigli e Armando Borgioli.²⁹ Merita una visita anche il citato *Opera Liber*,³⁰ che esibisce un notevole *pedigree* (essendo frutto di progetti di ricerca universitari) e propone, fra l'altro, i cataloghi più

²² http://www.consiglioregionale.piemonte.it/attivita/comunicati/2007/08_agosto_2007/giacosa_roma.htm.

²³ http://www.puccini.it/bollettino/20070911_schermo.pdf e <http://www.puccini.it/bollettino/dicono.htm>.

²⁴ <http://www.puccini.it/>.

²⁵ <http://www.puccini.it/portaleit.htm>.

²⁶ <http://www.puccini.it/bollettino/Valigia.htm>.

²⁷ <http://www.puccini.it/cataloghi/gplibr.htm>.

²⁸ http://www.allaboutopera.com/operas.php?start_rec=show_all¶m=776&case=1&sort_col=1.

²⁹ <http://www.liberliber.it/audioteca/p/puccini/index.htm>.

³⁰ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/home>.

attendibili di librettisti che lavorarono anche al servizio di Puccini, come Ferdinando Fontana, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, ai quali sono collegati i relativi libretti, sia stampabili in edizioni diplomatiche, sia interrogabili *online*.³¹ Dedicato agli studiosi, il sito dell'ambizioso *Progetto Puccini* si prefigge la raccolta di tutte le fonti, a partire da quelle conservate a Lucca, di cui cura anche la catalogazione, la digitalizzazione e la conseguente messa in rete.³²

Un altro sito d'interesse è quello del *Comitato Nazionale per le Celebrazioni Pucciniane* (2004-2008), che si divide in due parti. La prima contiene informazioni e commenti sulle molteplici iniziative ed eventi realizzati o ancora da realizzare. La seconda comprende un'articolata biografia dell'autore divisa in tredici periodi, le biografie dei librettisti, una rassegna dei luoghi pucciniani, pagine di approfondimento storico in relazione alle date salienti della vita del compositore e una sezione dedicata alle opere (si consulti la pagina riguardante *Tosca*, con la trama, informazioni e curiosità, oltre a quelle biografiche su Illica e Giacosa).³³

Anche la voce «Puccini» dell'ipertestuale enciclopedia Wikipedia traccia correttamente un profilo del musicista dalla prima formazione al successo, dalla crisi d'inizio secolo a *Turandot*, e fornisce un breve riassunto di tutte le opere. Seguono alcune curiosità («Puccini e i motori», «Puccini e le donne»), un'essenziale ma aggiornata bibliografia, un'interessante serie di *link* interni ed esterni, con la possibilità, tra l'altro, di ascoltare il Preludio sinfonico, che la dice lunga sull'importanza della lezione wagneriana per il giovane compositore.³⁴ Un'esauriente biografia si trova (in spagnolo) all'interno del portale *Geocities*, tra le pagine di *Aire Puccini*, accompagnata dalla cronologia comparata della vita e delle opere, dalla lista delle composizioni e delle opere teatrali (su cui si danno informazioni essenziali) e da un'articolata analisi di alcuni aspetti del teatro musicale del nostro autore. La sezione *Mundo pucciniano* offre poi qualche referenza bibliografica, gustosi aneddoti, l'elenco dei film con musiche del grande lucchese, quello dei cantanti creatori dei ruoli, quello dei film riguardanti la vita di Puccini o una sua opera.³⁵ Analogamente il sito dedicato a Puccini sul portale *Altervista*.³⁶ Un interessante profilo della vita, insieme a un'attenta analisi delle opere, si legge su *Albanova*: nel testo si trovano, tra l'altro, riferimenti a giudizi critici di e su Puccini, nonché ai saggi più significativi (di Carner, d'Amico e Girardi) che hanno contribuito a ricollocare il Maestro di Lucca nel posto che gli spetta tra i più grandi musicisti italiani e d'oltralpe, affossando per sempre certe insolenti valutazioni critiche del passato (di cui si segnalano le principali insensatezze), che lo volevano addirittura 'corruttore' della più genuina tradizione italiana.³⁷

Stringata la biografia contenuta nella voce «Puccini» del multilingue dizionario *Karadar*, seguita dall'elenco delle opere (per quelle teatrali è disponibile il libretto) e da una *Photogallery*.³⁸ Stringata ma chiara la biografia, corredata di immagini, presente su *Homolaicus*.³⁹ Sempre tra le pagine biografiche, il sito della *Edinboro University* (Pennsylvania), propone una breve nota sulla formazione del giovane lucchese e sulla sua sfortunata partecipazione ad un concorso per giovani compositori indetto dalla rivista *Teatro Illustrato* nel 1883, corredata da qualche citazione e

³¹ <http://193.204.255.27/operaliber/index.php?page=/operaLiber/librettisti>.

³² <http://www.progettopuccini.it/>.

³³ <http://www.comitatopuccini.it/page.php?page=310&langId=1>.

³⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Puccini.

³⁵ <http://www.geocities.com/airepuccini/>.

³⁶ <http://gpuccini.altervista.org/>.

³⁷ <http://albanova.altervista.org/?q=node/882>.

³⁸ <http://www.karadar.it/Dizionario/puccini.html>.

³⁹ <http://www.homolaicus.com/arte/manon/bios.htm>.



Tosca (II) ad Atene, Teatro di Piazza Klafthmònos, 27 agosto 1942 (in greco, nella traduzione di Angelos Terzakis; le ultime tre recite in italiano); regia di Dino Yannòpulos, scene di Kleòvulos Klòni, costumi di Antonis Fokàs. In scena: Maria Kallas (Tosca), Titos Xirèllis (Scarpia; nelle recite in italiano il ruolo fu assunto da Làkis Vasilàkis); nel ruolo di Cavaradossi: Andònīs Delèndas / Lùdos Kurusòpolis (nelle recite in italiano). Da *Maria Kallas, 30 chrònia metà*, Athina, Ìdrima tis Vulis ton Ellinon, 2007, p. 46. Nei suoi anni ateniesi, dopo aver cantato Santuzza in una recita degli allievi del Conservatorio (2 aprile 1939), la Callas (Kalogeropùlu; 1923-1977) fece il suo esordio professionale in *Boccaccio* di Suppé (Beatrice); seguirono (1944) *Tiefland* (Marta) di D'Albert, *Fidelio* (Leonore), *O Protòmastoras* (Smaragda) di Manolis Kalomiris (1945) *O zitìanos fītītis* (*Der Bettelstudent*) di Mil-löcker (Laura). Con Tosca (tra i suoi maggiori ruoli), la Callas diede l'addio alle scene il 5 luglio 1965 al Covent Garden di Londra.

Tosca (II) al Teatro alla Scala di Milano, 1959; regia di Margherita Wallmann, scene e costumi di Nicola Benois. In scena: Tito Gobbi (Scarpia), Renata Tebaldi (Tosca); nel ruolo di Cavaradossi: Giuseppe Di Stefano.

fotocopia del bando e del verbale della Commissione.⁴⁰ Su un versante ben più funesto, la *Rivista Italiana di Cure Palliative* contiene un articolo di Giuseppe De Martini sulla patologia che portò il musicista alla morte.⁴¹

Sui luoghi legati al Maestro si consulti il sito specifico del *Museo-Casa natale*, che propone la piantina del luogo, con testi informativi e immagini riguardanti: la famiglia Puccini (Giacomo diciassettenne e i genitori), il monumento di Piazza Cittadella, il museo (di cui si fornisce anche la mappa), la Fondazione Puccini.⁴² Sempre relativamente ai luoghi, su *Chi era costui?* troviamo l'immagine della lapide posta sulla facciata della casa di Milano, dove il compositore trascorse anni particolarmente fecondi.⁴³ Legato al luogo pucciniano per eccellenza è il sito multilingue del *Puccini Festival* di Torre del Lago, che offre informazioni e il programma relativo alla 54ª edizione, che si svolgerà nel 2008. È disponibile anche una serie di notizie retrospettive sul festival a partire dall'anno della sua fondazione, compresi i rispettivi programmi. Altre notizie riguardano il nuovo teatro, che sarà inaugurato nel giugno 2008, e le mostre a Villa Borbone (Viareggio).⁴⁴

Il sito del *Comitato per le Celebrazioni della Fondazione di Casa Ricordi* presenta nel suo Archivio Storico una serie di pregevoli fotocopie, immagini e filmati, tra cui alcuni riguardanti Puccini e il suo teatro musicale,⁴⁵ e ai collezionisti viene riservato anche il negozio virtuale, *Puccini-memories*, che permette l'acquisto *online* di opere in CD, DVD o VHS, di libri, *poster*, locandine, cartoline, oggetti d'antiquariato e molto altro, ovviamente riguardanti un mito che è più vivo che mai anche sotto il profilo commerciale.⁴⁶

Diverse pagine ci svelano l'altra faccia di Puccini: quella dell'uomo semplice, ma fortemente intenzionato a godersi la vita. *Eat online*, sito di storia delle cucine, ricostruita attraverso l'analisi delle testimonianze artistico-letterarie, dedica un capitoletto a Puccini, amante della buona tavola.⁴⁷ Sullo stesso argomento *Taccuini Storici*, rivista multimediale di alimentazione e tradizioni, fornisce, in particolare, due ricette elaborate dall'insigne buongustaio.⁴⁸ Su aspetti inediti della vita del compositore è incentrato il film *La fanciulla del lago* (ricostruzione attendibile delle vicende che ruotarono attorno al suicidio della giovane cameriera Doria Manfredi) presentato alla stampa nell'ambito della 64ª Mostra del Cinema di Venezia: ce ne dà notizia *Spaziofilm.it*.⁴⁹ In tema di curiosità, *Esoterica*, che si occupa di massoneria e misteri vari, mostra inserito in un elenco di massoni famosi anche il nome di Puccini, cui un certo Peppino Ciacco dedica una rievocazione piuttosto enfatica, proponendo, tra l'altro, un doppio parallelismo (Carducci-Verdi e Pascoli-Puccini), affatto attraente per la superiore statura dei due compositori rispetto ai poeti.⁵⁰

Chiudiamo anche questa rassegna con un saluto ai pazienti lettori e l'augurio che l'oscurantismo bigotto, di cui *Tosca* mostra con tanta potenza espressiva i nefasti effetti, sia solo un ricordo del passato.

⁴⁰ <http://www.edinboro.edu/cwis/music/Cordell/comp-puccini.html>.

⁴¹ http://www.sicp.it/rivista_pdf/01_2005_primavera/ultima-opera-giacomopuccini.pdf.

⁴² <http://www.casanatalepuccini.it/default.asp>.

⁴³ <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/scheda.asp?ID=1>.

⁴⁴ <http://www.puccinifestival.it/>.

⁴⁵ <http://www.comitatoricordi.it/archivio-storico/foto/giacomo-puccini>.

⁴⁶ <http://www.puccinigiacomocomo.com/puccinishop/>.

⁴⁷ http://www.eat-online.net/art/english/music/puccini_food.htm.

⁴⁸ http://www.taccuinistorici.it/newsbrowser.php?news_id=362&news_dove=4.

⁴⁹ http://www.spaziofilm.it/content/news/index.asp?id=44863&speciale=&id_speciale=¤t_page=2.

⁵⁰ <http://www.esoteria.org/documenti/personaggi/puccinigiacomocomo.html>.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Venezia la fosca per *Tosca*...

I ventidue allestimenti realizzati al Teatro La Fenice per *Tosca* testimoniano ampiamente l'interesse del pubblico veneziano per un'opera sanguigna, forse la più crudele delle opere pucciniane, che piacque probabilmente per il mutato sentire dell'antica rivalità tra Roma e Venezia che evocava, quest'ultima di volta in volta esempio di buona amministrazione e giustizia efficace, poi fosca e decadente nel periodo romantico – la Venezia dei *Due Foscari* e della *Gioconda*. *Tosca* offre al pubblico veneziano il piacere della contropartita, imponendo l'immagine di una città soffocata dal potere temporale del papa e in mano a bigotti criminali come il barone Scarpia, in cui una celebrazione col *Te Deum* di ringraziamento s'intreccia alla libidine del sesso, vissuto insieme all'esercizio del potere proprio là dove questi sentimenti avrebbero dovuto sfociare nella comprensione e nel perdono.

Un lustro senza Puccini separa la *première* al Teatro Costanzi di Roma dalla prima *Tosca* alla Fenice, dopo una (quasi) tempestiva ripresa delle *Villi* (1886 e 1895), e soprattutto dopo *La bohème* che aveva inaugurato nel 1897-1898. Non del tutto estranea a questo rinnovato interesse nei confronti di Puccini potrebbe suonare la malattia di Giuseppe Giacosa, sottolineata con insolita e presaga ostinazione dalla stessa «Gazzetta di Venezia»: i numerosi articoli che si succedono nell'estate del 1905 preludono, purtroppo, alla scomparsa del grande drammaturgo che avverrà un anno più tardi.

La stagione del 1905-1906 propone un programma ambizioso che apre proprio con *Tosca*, già vista negli altri teatri veneziani, e prosegue con le opere *Hänsel und Gretel* che nella bislacca traduzione di Gustavo Macchi diventa *Nino e Rita*, *Lohengrin* e *La Wally*, a cui si aggiungono il ballo *Nel Giappone* e un concerto lirico. La scansione delle serate lascia intendere uno schietto successo per il lavoro di Puccini, che occupa interamente le prime sei, viene poi ripresentato insieme a *Nel Giappone* nelle successive due sere e alla fine del mese. Sono quindi ben nove le recite di *Tosca*, addirittura dodici quelle di *Nino e Rita*, mentre salgono a dieci quelle di *Lohengrin*; si fermano invece a cinque le riprese di *Wally*, nonostante l'accostamento del ballo che in questo modo diventa il titolo favorito della intera stagione.

È interessante verificare l'aspetto economico di questa scelta: con ogni evidenza, l'allestimento di *Tosca* suscita il favore maggiore, facilitato in questo anche dall'inaugurazione. Gli incassi vedono affluire nelle esauste casse del teatro la confortante cifra di lire 23.602,5, con una media di lire 2.622,5 a serata, la più alta della stagione. Il ricavo viene più che dimezzato nel caso di *Nino e Rita*, con una somma complessiva di lire 12.059,75 per una media di lire 1.004,97; buono appare invece subito l'esito del *Lohengrin*, che procura 19.763,73 lire (1.976,37 a serata). *La Wally*, stimata come l'anello debole della catena, si difende con successo, aumentando di altre 7.225,84 lire il lauto guadagno.

Siamo di fronte ad una stagione dagli ottimi esiti, il cui riflesso non tarda ad apparire sulla stampa:

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

Effettivamente le trattative per la stagione sembravano essersi poste, fin dall'inizio, sui binari migliori: una proposta interessante era giunta alla Fenice alla fine di aprile del 1905 da parte di Giuseppe Bergamin e della sua agenzia, e prevedeva *La dannazione di Faust* di Berlioz, al completo della fastosa *Notte di Walpurgis* («che da sola sostituisce il ballo»),² insieme a *Hänsel und Gretel*, che pare costituire fin dal principio un'ottima proposta, e a *Giovanni Gallurese* di Montemezzi, reduce da un buon successo torinese e fortemente appoggiato da Casa Ricordi. Completamente diversa era stata invece l'offerta dell'agente teatrale Luigi Broglio, che qualche giorno prima aveva vagheggiato recite del *Mosè* di Orefice e *Amica* di Pietro Mascagni data da poche settimane a Monte Carlo, anch'essa su soggetto sardo, in una linea 'regionale' che rimonta a *Ca-valleria rusticana*.³

Le idee sono dunque nell'aria e circolano anche oltre la volontà del teatro, che ha modo di lamentare la scarsa riservatezza anche alla direzione di Casa Ricordi, come testimonia Primo Trentinaglia.⁴ Un mese dopo i primi contatti, si fa avanti 'agente G. Argenti',⁵ che il 28 maggio insisterà con gli stessi titoli di Bergamin. Più attraente la presenza non tanto di *Tosca*, quanto della sua prima interprete, Harclea Darclée, che si rivelerà il punto di forza della intera stagione. Lo sviluppo del programma richiede però anche una decisione urgente circa il direttore d'orchestra, e il candidato di Argenti è il giovane e promettente Tullio Serafin, non ancora impegnato col Teatro alla Scala; l'importanza del ruolo viene sottolineata anche dalla «Gazzetta di Venezia», che celebra la sostituzione di Campanini alla testa della Scala con Leopoldo Mugnone, unanimemente stimato.

In due lettere dell'8 e del 13 giugno Giuseppe Bergamin ripresenta la propria candidatura, aggiungendo il ballo *Bacco e Gambrinus* di Romualdo Marenco, che avrà invece modo di distinguersi solo sette anni più tardi alla Scala e principalmente per la presenza di una inedita Mata Hari nel suggestivo ruolo di Venere. Forse l'aspetto più rimarchevole è dato dalla proposta del direttore d'orchestra Giuseppe Sturani, che tanta parte avrà poi nel successo non solo della stessa *Tosca* ma anche di tutti gli altri lavori della corrente annata teatrale.⁶

La stagione sembra prendere forma compiuta però solo qualche tempo dopo, quando Gino Rossetti, scelto dalla dirigenza della Fenice come impresario della successiva stagione di carnevale, riassume le proposte in due documenti successivi, purtroppo non datati, che alternano a Berlioz *La Wally* e *Tosca*, inserendo però anche la novità del ballo *Nel Giappone* che, sull'onda dei

¹ «La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.

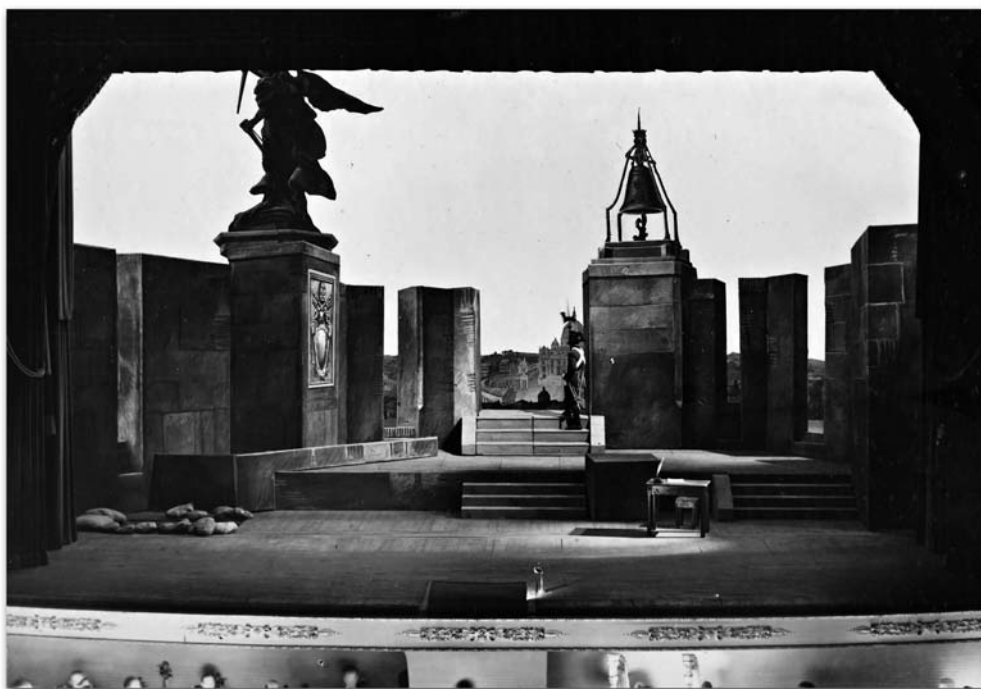
² Giuseppe Bergamin, lettera del 27 aprile 1905 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

³ Luigi Broglio, lettera del 13 aprile 1905 (ivi).

⁴ Primo Trentinaglia, lettera del 16 settembre 1905 (ivi).

⁵ G. Argenti, lettera del 28 maggio 1905 (ivi).

⁶ «L'orchestra, sotto la guida sua, suona sicura e compatta, accenta giudiziosamente, è pronta e colorita. E fra orchestra e palcoscenico la bacchetta del direttore tiene tutte le parti legate in quell'armonico insieme, in quell'unità, in quell'equilibrio che costituiscono la prima necessità per il buon esito dello spettacolo» («La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905). Giuseppe Sturani prima accetta l'incarico, 22 giugno 1905, e successivamente predispone il contratto, a sua volta conservato in archivio, dove pure emerge la pratica che venne allestita dei relativi verbali che giustificano una scelta, come abbiamo visto, del tutto azzeccata.



Tosca (I, III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1939; regia di Carlo Piccinato, scene di Camillo Parravicini. Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

successi delle giapponeserie di *Iris* e di *Madama Butterfly*, accompagnerà in maniera sempre sicura l'esecuzione delle singole opere.

Nonostante la struttura della stagione sia oramai definita, i dubbi continuano, soprattutto a proposito del *Lohengrin*, rimasto in ballo con il modesto *Giovanni Gallurese*. La direzione della Fenice sembra avere ben pochi dubbi a questo proposito, e una lettera di Trentinaglia in missione a Milano, presso Casa Ricordi, sottolinea questo aspetto: «Egli [Blanc, all'epoca responsabile di Casa Ricordi], in sostanza disse chiaramente del *Lohengrin* a noi nulla importa, noi non [desideriamo] che l'esito [positivo] del *Gallurese*». ⁷ Al di là di ogni altra considerazione però non si può fare a meno di rimarcare la conclusione della vicenda, che vide La Fenice scartare una proposta mediocre e riproporre, sull'onda della tradizione veneziana, la grande musica di Richard Wagner.

La serata inaugurale della stagione ebbe comunque a distinguersi. Pur nella preoccupazione nutrita per le travagliate vicende politiche russe, che occupano parte non piccola dei titoli di questi giorni e che segnano l'inizio della lunga strada che porterà poco più di una decina d'anni dopo alla rivoluzione, il risalto dato a questa grande inaugurazione suona schietto:

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

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

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

Anche le lodi spese per l'altro grande interprete lasciano comprendere anche l'autentico favore del pubblico, già felice di aver potuto ammirare il tenore nella ripresa veneziana di *Falstaff* nel 1893:

E con lei fu festeggiatissimo il Garbin, un di quei pochi che ebbero la fortuna di avere la vera educazione vocale che rende la voce agile e snella, libera ed indipendente dal fiato, precisa nell'attacco, pastosa nelle filature, soavissima nella mezza voce, resistente, robusta ed elastica sempre. [...] Con fine sentimentalità disse a fior di labbra la melodia *Recondita armonia* (dove sarà certo applaudito) mentre i brontolamenti ortodossi del sagrestano fecero apprezzato per sobria ed intelligente umiltà il baritono Vittorio Trevisan. [...] Nel *Lucean le stelle* lo accolse un'ovazione che prolungatasi dopo il bis gli imponeva quasi una terza ripresa del brano. Similmente magnifico Edoardo Camera. Non si può concepire quella parte odiosa, antipatica, ingrata senza la perfetta distinzione scenica dell'esimio artista che sa rendere la perfida scaltrezza del truce inquisitore e la cupidigia sensuale dell'impenitente libertino con misura ed equilibrio così da farci sopportare anche il poliziotto Scarpia.⁸

⁷ Primo Trentinaglia, lettera del 16 settembre 1905; è lo stesso scritto nel quale Trentinaglia lamenta la poca delicatezza usatagli, e che a sua volta non sembra del tutto estranea alla conclusione della vicenda.

⁸ «La gazzetta di Venezia», 27 dicembre 1905.



Tosca (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1964; regia di Enrico Frigerio, scene di Angelo Maria Landi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tosca (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1965; regia di Carlo Maestrini. Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.



Tosca (II, III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1974; regia di Carlo Maestrini, scene di Paolo Bregni. In scena, sopra: Marcella Pobbe (*Tosca*), Gian Giacomo Guelfi (*Scarpia*). Archivio storico del Teatro La Fenice.

In questi momenti tutto sembra piacere al critico, dalla assoluta efficacia di Montecchi, recente acquisto del Liceo veneziano e violoncellista di grande valore, alla precisione del coro istruito da Vittore Veneziani (per la cui completa glorificazione si attende comunque l'ascolto dei restanti lavori, a loro volta assai impegnativi); l'allestimento convince completamente, così come la preparazione della stagione e della serata viene curata nei minimi particolari, contribuendo anche ai buoni rapporti da intrattenere con tutti gli ospiti, giornalisti per primi...⁹

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

⁹ «Né va taciuto della signorilità con cui l'impresa allestì lo spettacolo e del suo cortese pensiero nell'offrire ai critici dei giornali cittadini una elegante cartella in pelle con cifre, rilegata internamente in seta, a custodia dei libretti delle opere che verranno rappresentate: e nel distribuire anche a tutti un album in ricordo del Teatro La Fenice compilato a cura di Angelo Manera» («La gazzetta di Venezia», 29 dicembre 1905).



Tosca (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1979; regia di Carlo Maestrini, scene di Paolo Bregni. In scena: Karan Armstrong (*Tosca*), Norman Mittelman (*Scarpia*). Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

Tosca al Teatro La Fenice

melodramma in tre atti di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica; ordine dei personaggi: 1. Floria Tosca 2. Mario Cavaradossi 3. Il barone Vitellio Scarpia 4. Cesare Angelotti 5. Il sagrestano 6. Spoletta 7. Sciarrone 8. Un carceriere 9. Un pastore.

1905-1906 – *Stagione di carnevale*

26 dicembre 1905 (10 recite).

1. Harclea Darclée (Camilla Pasini) 2. Edoardo Garbin 3. Edoardo Camera (Arturo Romboli) 4. Nazareno Franchi 5. Vittorio Trevisan 6. Umberto Pittarello 9. Segatto – M° conc.: Giuseppe Sturani; m° coro: Vittore Veneziani; dir. sc.: Ercole Masini.

1920 – *Stagione di autunno e carnevale*

7 novembre 1920 (8 recite).

1. Nadina Borina 2. Ulisse Lappas (Nino Piccaluga) 3. Eugenio Giraldoni (Mariano Stabile) 4. Angelo Zoni 5. Leopoldo Cherubini 6. Enrico Giunta – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1923-1924 – *Stagione di carnevale*

29 dicembre 1923 (6 recite).

1. Clara Jacopo 2. Alfredo Bellotti (Pietro Gubellini) 3. Luigi Rossi Morelli 4. Torquato Tucci 5. Romano Costantini 6. Angelo Algos: 7. Romano Costantini 8. Torquato Tucci – M° conc.: Sergio Failoni; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Evaristo Pomari.

1928 – *Recite straordinarie*

14 giugno 1928 (3 recite).

1. Eleonora Corona 2. Beniamino Gigli 3. Antenore Reali 4. Giulio Zecca 5. Attilio Giuliani 6. Palmiro Domenichetti 7. Mario Trentini 8. Alfredo Tornari – M° conc.: Giuseppe Bamboscek; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Armando Paoli.

1935 – *Stagione di primavera*

21 aprile 1935 (4 recite).

1. Rosetta Pampanini 2. Augusto Ferrauto 3. Giacomo Rimini 4. Amleto Salli 5. Melchiorre Luise 6. Severino Bregola 7. Mario Fornarola – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Ciro Scafa.

1939 – *Stagione lirica dell'anno XVII*

1 febbraio 1939 (3 recite).

1. Iva Pacetti (Bruna Rasa Lina) 2. Alessandro Ziliani (Gaspere Rubino) 3. Mariano Stabile 4. Mattia Sassanelli 5. Piero Passarotti 6. Luigi Cilla 7-8. Nino Manfrin 9. Annita Tarlà – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; scen.: Camillo Parravicini.

1944 – *Stagione lirico sinfonica di autunno*

4 novembre 1944 (6 recite).

1. Serafina Di Leo 2. Giacinto Prandelli 3. Piero Biasini 4. Marco Stefanoni 5. Pasquale Lombardo 6. Sante Messina 7. Alessandro Pellegrini 8. Giuseppe Rossi – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Antonio Zennaro; reg.: Augusto Cardì; sc.: ditta Sormani.

1947 – *Stagione lirico sinfonica di primavera*

1 giugno 1947 (4 recite).

1. Renata Tebaldi 2. Arrigo Pola 3. Alessandro De Sved 4. Eraldo Coda 5. Leone Paci 6. Miro Lozzi 7. Alessandro Pellegrini 8. Ferruccio Zenere (Ferruccio Zanelli) – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Mirabella Vassallo; coord. sc.: Gianrico Becher.

1953-1954 – *Stagione lirica di carnevale*

30 gennaio 1954 (4 recite).

1. Maria Caniglia (Pili Martorell) 2. Giacinto Prandelli (Umberto Borsò) 3. Mariano Stabile 4. Alessandro Maddalena (Uberto Scaglione) 5. Melchiorre Luise 6. Santo Messina (Mariano Caruso) 7-8. Giorgio Santi 9. Giancarlo Marchi. – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Enzo Dehò.

1955-1958 – *Stagione lirica invernale*

18 gennaio 1958 (3 recite).

1. Anna De Cavaliere 2. Gianni Poggi 3. Gian Giacomo Guelfi 4. Alessandro Maddalena 5. Alfredo Mariotti 6. Santo Messina 7. Uberto Scaglione - M° conc.: Armando La Rosa Parodi; m° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Bolchi; bozz.: Angelo Maria Landi.

1963-1964 – *Stagione lirica invernale*

23 gennaio 1964 (4 recite).

1. Orianna Santunione 2. Umberto Borsò (Charles Craig) 3. Cesare Bardelli (Dino Dondi) 4. Alessandro Maddalena 5. Angelo Nosotti 6. Mario Guggia 7. Uberto Scaglione 8. Toni Belmonte – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; bozz.: Angelo Maria Landi.

1965 – *Stagione lirica estiva*

3 agosto 1965 (5 recite).

1. Orianna Santunione 2. Enzo Tei (Angelo Mori) 3. Mario Zanasi (Luigi Quilico) 4. Giovanni Antonini (Alessandro Maddalena) 5. Angelo Nosotti 6. Augusto Pedroni (Mario Guggia) 7. Uberto Scaglione 8. Toni Belmonte 9. Gilda Franchi – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini.

1970-1971 – *Stagione lirica*

4 febbraio 1971 (5 recite).

1. Marina Krilovici (Jolanda Michieli) 2. Bernabè Martì 3. Tito Gobbi 4. Giovanni Antonini 5. Ledo Freschi 6. Aronne Ceroni 7. Uberto Scaglione 8. Bruno Tessari 9. Massimo Bedeschi – M° conc.: Franco Mannino; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Tito Gobbi; scen. e cost.: Paolo Bregni; real. sc.: Walter Pace.

1973-1974 – *Stagione lirica*

15 gennaio 1974 (6 recite).

1. Marcella Pobbe (Sylvia Sebastiani) 2. Gianni Raimondi 3. Gian Giacomo Guelfi (Renzo Scorsoni) 4. Giovanni Antonini (Alessandro Maddalena) 5. Ledo Freschi 6. Aronne Ceroni (Ottorino Begali) 7. Uberto Scaglione 8. Bruno Tessari 9. Davide Teodoro – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Paolo Bregni; cost.: Flavio Trevisan.

1979-1980 – *Stagione lirica*

26 gennaio 1979 (5 recite).

1. Karan Armstrong (Sylvia Sebastiani) 2. Veriano Lucchetti (Corneliu Murgiu) 3. Norman Mittelmann 4. Giovanni Antonini 5. Ledo Freschi (Franco Boscolo) 6. Aronne Ceroni 7. Paolo Badoer (Paolo Cesari) 8. Uberto Scaglione (Bruno Tessari) – M° conc.: Giuseppe Sinopoli; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; ass. reg.: Dino Squizzato; scen. e cost.: Fiorella Mariani; m° ballo: Jean Deroc; all.: Teatro Verdi di Trieste.



Tosca (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1989; regia di Giancarlo Cobelli (ripresa da Mario Zanolto), scene e costumi di Paolo Tommasi (allestimento del Teatro Comunale di Bologna). In scena, sotto (II): Giovanna Casolla (Tosca), Nicola Martinucci (Cavaradossi), Alain Fondary (Scarpia). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Tosca a Venezia, PalaFenice, 2002; regia di Bepi Morassi, scene di Massimo Checchetto, costumi di Morassi e Checchetto. In scena, sopra (I): Elisabete Matos (Tosca), César Hernández (Cavaradossi). In scena, sotto (III): Antonio Salvadori (Scarpia), César Hernández (Cavaradossi). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1988-1989 – *Opere e balletto*

19 febbraio 1989 (5 recite).

1. Giovanna Casolla 2. Nicola Martinucci (Maurizio Frusoni) 3. Alain Fondary 4. Carlo Colombara 5. Giorgio Tadeo 6. Romano Emili 7. Giovanni Antonini 8. Bruno Tessari – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; m° coro: Ferruccio Lozer; reg.: Giancarlo Cobelli; ripr. reg.: Mario Zanotto; scen. e cost.: Paolo Tommasi; I piccoli cantori veneziani; m° coro: Mara Bortolato; all. Teatro comunale di Bologna.

2002 – *Stagione di lirica e balletto*

Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 14 maggio 2002 (5 recite)

1. Elisabete Matos 2. Cèsar Hernández 3. Antonio Salvadori 4. Antonio De Gobbi 5. Mattia Nicolini 6. Giovanni Maini 7. Davide Pelissero 8. Claudio Ottino – M° conc.: Maurizio Arena; m° coro: Guillaume Tourniaire; reg.: Bepi Morassi; scen.: Massimo Checchetto; cost.: Bepi Morassi e Massimo Checchetto; I piccoli cantori veneziani; m° coro: Mara Bortolato.

Tosca in tournée e nel territorio col Teatro La Fenice

1955 – Lausanne, Théâtre de Beaulieu

11 ottobre 1955 (1 recita).

1. Gigliola Frazzoni 2. Antonio Galie 3. Paolo Silveri 4. Alessandro Maddalena 6. Natale Valiano – M° conc.: Franco Capuana; reg.: Aldo Vassallo; dir. all. sc.: Nicola Benois.

1996 – xv *Stagione di lirica e balletto di Padova*

Padova, Teatro Verdi, 12 ottobre 1996 (6 recite)

1. Jeanne Michèle Charbonnet 2. Alberto Cupido 3. Francesco Ellero D'Artegna 4. Armando Caforio 5. Alfredo Mariotti 6. Enrico Cossutta 7. Davide Rocca 8. Franco Federici – M° conc.: Maurizio Arena; reg.: Bepi Morassi; scen.: Lauro Crisman; cost.: Giovanna Buzzi.

1996 – *Circuito regionale*

Treviso, Teatro Comunale, 25 ottobre 1996 (2 recite); Bassano del Grappa, Teatro Astra, 9 dicembre 1996 (2 recite), Rovigo, Teatro Sociale, 16 dicembre 1996 (3 recite).

1. Jeanne Michèle Charbonnet 2. Alberto Cupido 3. Francesco Ellero D'Artegna – Maestro conc.: Maurizio Arena; regia: Bepi Morassi; scen.: Lauro Crisman; Costumi: Giovanna Buzzi.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Marina Dorigo
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi

SERVIZI DI SALA

*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Eliahu Inbal *direttore musicale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

**SEGRETERIA
ARTISTICA**

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

**AREA FORMAZIONE
E PROGRAMMI SPECIALI**

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti

**DIREZIONE SERVIZI DI
ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Bruno Bellini
Fabio Volpe

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Oscar Gabbanoto		Elsa Frati
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Andrea Benetello	Romeo Gava		Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Michele Benetello	Paola Milani		Sandra Tagliapietra
Roberto Cordella	Marco Covelli	Dario Piovani		Tebe Amici ◇
Antonio Covatta	Cristiano Faè	Paola Ganeo ◇		Silvana Dabalà ◇
<i>nnp*</i>	Stefano Faggian			Gabriella Riedi ◇
Dario De Bernardin	Federico Geatti			Nicola Zennaro
Luciano Del Zotto	Euro Michelazzi			<i>addetto calzoleria</i>
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
<i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Tullio Tombolani			
Stefano Rosan	Marco Zen			
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Franco Fiacco ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◇ <i>maestro di sala</i>	Ilaria Maccacaro ◇ <i>maestro di palcoscenico</i>	Pier Paolo Gastaldello ◇ <i>maestro rammentatore</i>
Maria Cristina Vavolo ◇ <i>maestro aggiunto di sala</i>	Giovanni Dal Missier ◇ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Jung Hun Yoo ◇ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Enrico Balboni Δ ◇ Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Nicola Fregonese Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Josuè Esaù Iovane ◇	Viola Daniel Formentelli • • ◇ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó Stefano Trevisan Maria Cristina Arlotti ◇ Valentina Giovannoli ◇	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Romolo Balzani • ◇ Luca Clementi Fabrizio Mazzacua Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi Corno inglese Renato Nason Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari Clarinetto basso Salvatore Passalacqua ◇ Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • ◇ Roberto Fardin Massimo Nalesso Controfagotti Fabio Grandesso Sabrina Pirola ◇ Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Trombe Fabiano Maniero • Gianluigi Petrarulo • ◇ Mirko Bellucco Milko Raspanti Eleonora Zanella Tromboni Massimo La Rosa • Giuseppe Mendola • ◇ Domenico Zicari • ◇ Federico Garato Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini Tuba Alessandro Ballarin Timpani Roberto Pasqualato • Dimitri Fiorin • Percussioni Claudio Cavallini Attilio De Fanti Gottardo Paganin Claudio Tomaselli ◇ Babara Tomasin ◇ Pianoforte e tastiere Carlo Rebeschini • Arpe Brunilde Bonelli • ◇ Antonella Ferrigato ◇
Violini secondi Alessandro Molin • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Elizaveta Rotari Rossella Savelli Aldo Telesca Johanna Verheijen nnp* Roberto Zampieron Daniela Cammarano ◇	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Andrea Bellato ◇ Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petrucci Denis Pozzan Ottavino Franco Massaglia		

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

* nnp nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Alfonso Caiani
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Roberta De Iulii ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Carlo Mattiazzo ◇
Francesco Sauzullo ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio

3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria

Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana

Kurteshi

Ruggero Fernando Portari / Arturo

Chacón-Cruz

Prunier Emanuele Giannino / Mark

Milhofer

Ramaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene **Peter J. Davison**

costumi **Sue Willmington**

coreografia **Ron Howell**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio

1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz

Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaores,
tre cantaores, due chitarristi,
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale **Santiago Lara**

testo **Santiago Lara, David Lagos**

costumi **Fernando Ligeró**

in collaborazione con il

Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio

2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Clitennestra Mette Ejsing

Elettra Gabriele Schnaut / Brigitte

Pinter

Crisotemide Elena Nebera

Egisto Kurt Azesberger

Oreste Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi **Anselm Kiefer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro di San
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27

aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli /

Filippo Adami

Bartolo Bruno de Simone / Elia

Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Marina

Comparato

Figaro Roberto Frontali / Christian

Senn

Basilio Giovanni Furlanetto / Enrico

lori

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Floria Tosca **Daniela Dessì / Tiziana Caruso**

Mario Cavaradossi **Walter Fraccaro / Fabio Armiliato**

Il barone Scarpia **Carlo Guelfi / Giuseppe Altomare**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Anthony Ward**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Staatsoper di Amburgo

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

Il viaggiatore / L'anziano bellimbusto / Il vecchio gondoliere / Il direttore dell'hotel / Il barbiere dell'hotel / Il capo dei suonatori ambulanti / La voce di Dioniso **Scott Hendricks**

La voce di Apollo **Razek-François Bitar**

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e quattro atti (1874)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov **Ferruccio Furlanetto**

Ksenija **Francesca Sassu**

Pimen **Ayk Martirosian**

Il falso Dmitrij, detto Grigorij **Ian Storey**

Marina Mnizhek **Julia Gertseva**

L'ostessa **Francesca Franci**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gultyayeva**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento del Maggio Musicale Fiorentino (Premio Abbiati 2006)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

*prima rappresentazione italiana in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Eumete **Cristiana Arcari**

Primo marinaio / Evagora **Marco
Scavazza**

Secondo marinaio / Saturno **Roberto
Abbondanza**

Cleria / Venere **Roberta Invernizzi**

Cleandra / Amore **Monica Piccinini**

Clito / La Fama **Gemma Bertagnolli**

Leucippe / Clarindo **Lucia Cirillo**

Ericlea / Psiche **Donatella Lombardi**

Mercurio **Gian-Luca Zoccatelli**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia**

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29
ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco **Leo Nucci / Alberto Gazale**

Ismaele **Roberto De Biasio /
Alessandro Liberatore**

Zaccaria **Ferruccio Furlanetto**

Abigaille **Paoletta Marrocu /
Alessandra Rezza**

Fenena **Anna Smirnova / Daniela
Innamorati**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia e scene **Günter Krämer**

costumi **Falk Bauer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Cajkovskij**

coreografia **Marius Petipa e Lev**

Ivanov

interpreti

**primi ballerini solisti e corpo di ballo
del Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo**

*adattamento della coreografia e direzione
dell'allestimento* **Konstantin
Sergeev**

scene **Simon Virsaladze**

costumi **Galina Solovyova**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito **Georg Nigl**

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Nedda **Adina Nutescu**

Canio **Piero Giuliaci**

Beppe **Luca Casalini**

Silvio **Marco Caria**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene **Frank Philipp Schloessmann**

costumi **Gideon Davey**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

3 novembre 2007 ore 20.00 turno S
4 novembre 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra
soprano Luba Orgonášová
mezzosoprano Christa Mayer
tenore Endrik Wottrich
basso Kwangchul Youn

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

9 novembre 2007 ore 20.00 turno S
10 novembre 2007 ore 20.00 f.a.*

direttore

Eliahu Inbal

Richard Wagner

Wesendonck-Lieder WWV 91
contralto Petra Lang

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Orchestra del Teatro La Fenice

* riservato alle Assicurazioni Generali

Basilica di San Marco

19 dicembre 2007 ore 20.00 solo per invito

20 dicembre 2007 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8
fatto per la notte di Natale

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera», mottetto
per soprano, archi e continuo RV 630

Giuseppe Torelli

Concerto grosso in sol minore op. 8 n. 6
Concerto a quattro in forma di Pastorale per il Santissimo Natale

Antonio Lotti

«Beati amoris», mottetto per soprano,
archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6
di Natale

soprano Maria Grazia Schiavo
violini Roberto Baraldi, Gianaldo Tatone
violoncello Alessandro Zanardi

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

21 dicembre 2007 ore 18.00 f.a.

direttore

Myung-Whun Chung

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Rotary Club Venezia Mestre – Lions Club Mestre Host

Teatro Malibran

12 gennaio 2008 ore 20.00 turno S
13 gennaio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Richard Wagner

Rienzi WWV 49: Ouverture

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e
piccola orchestra TrV 292
oboe Marco Gironi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 11 in sol minore op. 103
Anno 1905

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9 febbraio 2008 ore 20.00 turno S
10 febbraio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Egmont, ouverture in fa minore op. 84

Arnold Schoenberg

Variazioni op. 31

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 marzo 2008 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

9 marzo 2008 ore 21.00*

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di
Mestre
*in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

15 marzo 2008 ore 20.00 turno S
16 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 marzo 2008 ore 20.00 turno S
22 marzo 2008 ore 17.00 f.a.

direttore

Yuri Temirkanov

Dmitrij Šostakovič

Concerto per violoncello e orchestra n.
2 in sol maggiore op. 126
violoncello Mario Brunello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 marzo 2008 ore 20.00 turno S
29 marzo 2008 ore 20.00 f.a.
30 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Andrey Boreyko

Modest Musorgskij

La chovanščina: Alba sulla Moscova
orchestrazione di Dmitrij Šostakovič (op.
106)

Dmitrij Šostakovič

L'esecuzione di Stepan Razin
cantata per basso, coro e orchestra op.
119

basso Vladimir Vaneev

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice
Ravel

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Alfonso Caiani

Teatro La Fenice

4 aprile 2008 ore 20.00 turno S
5 aprile 2008 ore 20.00 f.a.

6 aprile 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op.
60

Luigi Nono

Variante, musica per violino solo, archi
e legni

violino Roberto Baraldi

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3 maggio 2008 ore 20.00 turno S
4 maggio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Richard Strauss

*Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione)*
poema sinfonico op. 24

Richard Wagner

Götterdämmerung WWV 86d:
Siegfrieds Rheinfahrt
Siegfrieds Trauermarsch
Brünnhildes Schlussgesang
soprano Evelyn Herlitzius

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 maggio 2008 ore 20.00 turno S
17 maggio 2008 ore 20.00*

direttore

Kurt Masur

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107

Riforma

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

La fiaba della bella Melusina, ouverture
da concerto op. 32

Ruy Blas, ouverture op. 95

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Teatro La Fenice

4 luglio 2008 ore 20.00 turno S
5 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

James Conlon

Johann Sebastian Bach

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2008 ore 20.00 turno S
12 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra
contralto Petra Lang

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia,
intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimaldi

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

La Fenice prima dell'Opera 2008 4

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri,

Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di maggio 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)