

Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.



Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2008
Lirica e Balletto

Giacomo Puccini

TOSCA

GIACOMO PUCCINI TOSCA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

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.

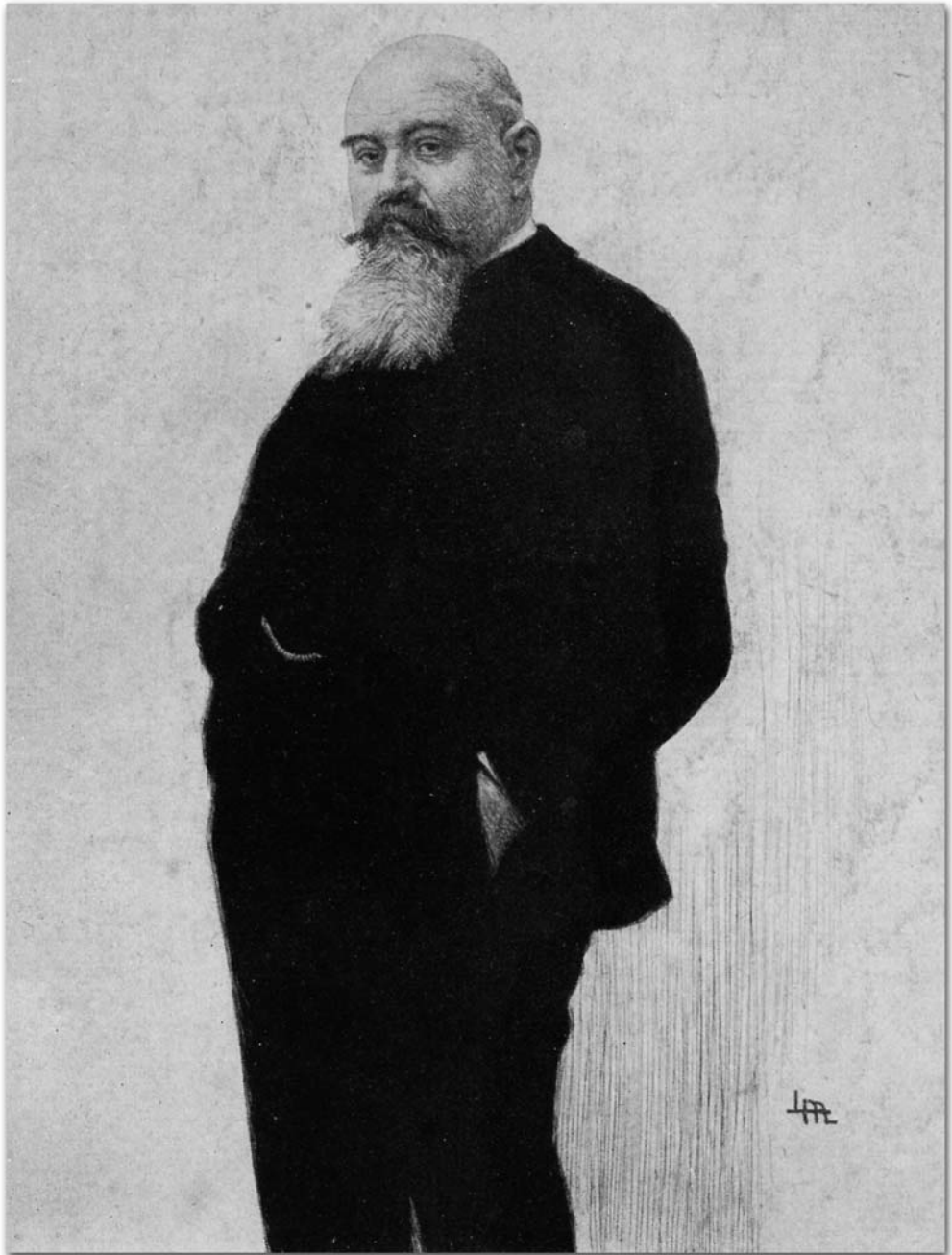


Tosca (II) alla Staatsoper di Amburgo, 2007; regia di Robert Carsen, scene e costumi di Anthony Ward. Allestimento ripreso al Teatro La Fenice di Venezia, 2008.

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. ILLICA – 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 richiede 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

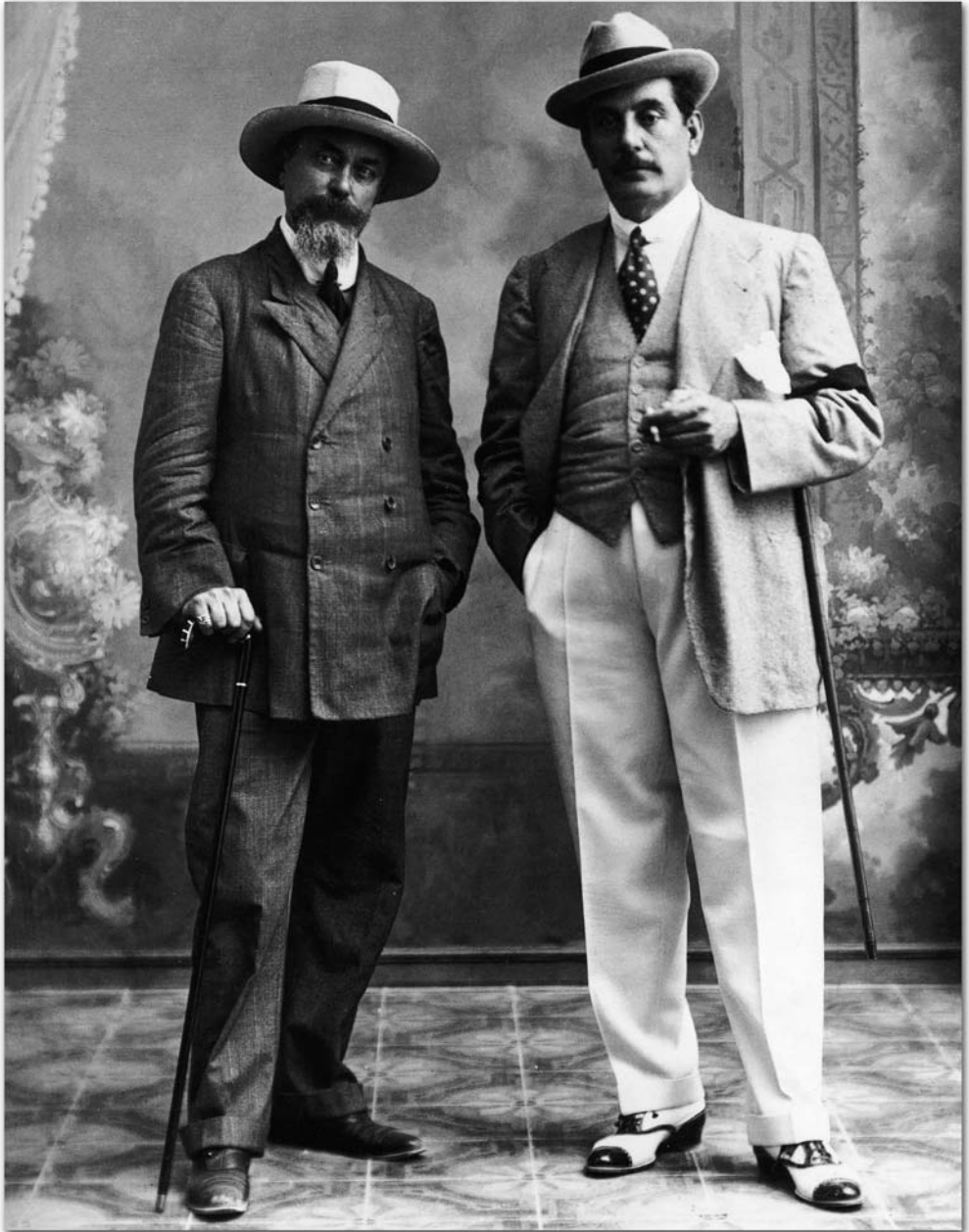
Baritono

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 Gnechchi), *Il principe Zilah* (per Alfano), *Helléra* (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* – $\frac{3}{4}$; 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)

The image shows a musical score for Example 1, measures 141-142. The score is for woodwinds and strings. The top staff is for woodwinds (Legni, archi) and the bottom staff is for strings (Legni, ottoni). The woodwinds play a descending sequence of chords: Si \flat , La \flat , and Mi. The strings play a similar descending sequence. The tempo is marked 'Andante molto sostenuto' and the dynamics are 'tutta forza'.

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 il¹¹ 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

tuazioni 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_♭ a Re_♯ 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 bracciando 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 di passati a pregar qui venìa...
tutta devota – e pia.
*(E accenna verso la Madonna dalla quale Angelotti
trasse la chiave)*

CAVARADOSSI *(sorridente)*

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 risià 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* – $\frac{3}{8}$, 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 bigotteria 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 insiem confonde:
 ma nel ritrar costei,
 il mio solo pensier, *Tosca, tu sei!*^{IV}
- SAGRESTANO (*fra sé brontolando*)
 (Scherza coi fanti e lascia stare i santi.
 Queste diverse donne^{4b}
 che fanno concorrenza alle madonne
 mandan tanfo 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 panier...
 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 de-
 serta la chiesa, appare dietro la cancellata e introdu-
 ce la chiave per aprire*)

^{4a} L'aria del tenore, «Recondita armonia» (17, *Andante lento* – $\frac{3}{8}$, 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 fuitando due prese di tabacco (anche questo gesto è meticolosamente prescritto), non senza aver messo da parte il panier 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* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$) 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 (I, 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 (I, 22³)

ESEMPIO 6 b (I, 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

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♭), 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 (l, 25)



ESEMPIO 7 b (l, 35)



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

ESEMPIO 8 (l, 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» (l, 37¹⁰), e ancora «Mia vita, amante inquieta / dirò sempre: «Floria t'amo!»» (l, 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* (e, Re_b) 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 Si₂. 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 scorcì, 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 ^{x1}*questo il desiato, è questo il caro
occhio ove^{x1} l'esser mio s'affisa intero.*

Occhio all'amor soave, all'ira fiero,
qual altro al mondo *ti può star di paro?*^{x11}

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

^{x111}Ogni cosa in te mi piace;^{x111}

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^{x1v} acquieta,

^{x1v}«T'amo!» sempre^{x1v} 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

^{x1v1}È tanto buona!^{x1v1}

(*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 a, 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'».

^{x1} «qui che».

^{x11} «può star di paro all'occhio tuo nero?».

^{x111} «Mia Tosca idolatrata, ogni cosa in te mi piace».

^{x1v} « Ah! L'alma».

^{x1v} «sempre «T'amo!»».

^{x1v1} «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 indugiare 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

Scar-pia? Bi-got-to sa-ti-ro che affi-na col-le de-vo-te pra-ti-che la fo-ia li-ber-ti-na

Cr
Fl, Vle.
Vle, Arpa
Cl, Ob, Fg
Ch, Cing, Fg

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!...

CAVARADOSSI

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 assalgono, battaglia!

(*Escono rapidamente dalla Cappella*)

^{7b} La sequenza degli accordi di Scarpia genera anche un tema autonomo, che appare per la prima volta quando Cavaradosi 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 \flat 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)

^{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* – $\frac{2}{4}$, Mi \flat) 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* – $\frac{3}{4}$ -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 (I, 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 mogli: anche il sagrestano fa per cavarcela, 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 panier che Cavaradossi diede ad Angelotti)

SAGRESTANO (*vedendolo*)

Numi! Il panier!

SCARPIA (*seguitando le sue riflessioni*)

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

Un volterrian!

SAGRESTANO (*che andò a guardare il panier*)

Vuoto? Vuoto!

SCARPIA

Che hai detto?

(Vede il birro col panier)

Che fu?...

SAGRESTANO (*prendendo il panier*)

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 panier 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} «fuggi 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 scoprir terreno)*

Avrà pranzato!

SAGRESTANO

Nella Cappella? Non ne avea 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, svani

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 maggio-

^{8c} Le campane tornano a suonare durante il duetto (68³, *Andante mosso* – e, Mi \flat), 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 lacrime, 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 ricetto!

(*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,*

^{xix} «e».

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...» 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 cœlum 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* – ϵ , 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 espressionistica 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 \flat , 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 \flat , 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 smansioso 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 mellifluso 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* – $\frac{3}{8}$, 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)

The image shows a musical score for Example 13, which is a piano introduction. The score is written for several instruments: Legni (Woodwinds), VI (Violin I), Vle (Viola), VII (Violin II), Cr. Vlc. (Cello), Fig. Vlc. Cb. (Double Bass), and Vll. Vlc. (Violoncello). The music is in 3/8 time and features a descending melodic line in the upper strings, with various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *Q* (Quarta) and *L* (Lento) indicating different sections or tempi within the piece.

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 – $\frac{3}{8}$, 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, Lab) che l'*incipit* chiarisce senza possibilità di fraintendimenti («Ha più forte / sapore la conquista violenta / che il mellifluso 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 c.), 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, esplose 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 di-
sturbato dai canti che hanno luogo al piano sotto-
stante: 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:^{xxv}
 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 tor-
tura. Il Giudice vi entra e gli altri lo seguono, rima-
nendo 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 (*apparendo 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 lancinanti 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 - frir!

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 strazio... 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'exasperazione 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*)

Aprite 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...^{xxx1} 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, approfittando 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!».

^{xxx1} «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, sib) di Cavaradossi alla notizia della vittoria di Napoleone (innestata dal tetra-cordo 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 perdente.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- $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ → 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 giua 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, impietrita, 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'avvicina, 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 allontana dalla finestra e si appoggia, estenuata, al canapè*)

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 tavola, 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^{XLII} pene conobbi, alleviai.^{XLII}
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*)

^{XLIII}Ecco – vedi –

le man giunte io stendo a te!

e mercé,

umiliata e vinta, aspetto

d'un tuo detto.^{XLIII}

^{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 chiasastico 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)

Tosca

Per - ché, per-ché Si - gnor, ah, _____ perché me ne ri - mu-ne-ri co-si?

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 nascosto 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.

^{XLII} «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 faticosa «ora quarta» per il colloquio, che chiuderà l'arco temporale della vicenda.

^{XLIII} «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 piangendo 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 replicatamente 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, ascolta 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 avvincerla 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 estrovertita 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 vivacamente, 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} «Si».

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 depono 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 scorgendo 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 assommato.^{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 (²) prima che la sequenza dei tre accordi venga ripetutamente perorata alla fine del preludio orchestrale. Il modo lidio conferisce una connotazione popolare 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 precisissima 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 - $\frac{3}{2}$, 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^{XIVIII} richiedo.

CARCERIERE

Se posso...

CAVARADOSSI

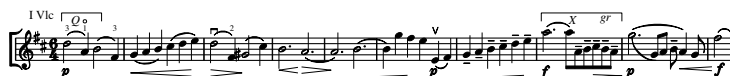
Io lascio al mondo

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...CARCERIERE *(tituba un poco, poi accetta e facendo cenno a Cavaradossi di sedere alla tavola, va a sedere 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* – $\frac{6}{4}$, 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)

XIVIII «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?¹ 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 scongiuri e pianti.

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

Rideva – il mostro! – del mio martir!

¹Dicea: già negl¹ 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 crudeltà della situazione.^{15b}

¹ «che cede?».

¹¹ «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 raccolti
(*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!
Poscia 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!¹⁵

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.*

(Fratanto 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 cadì bene).

^{15d} Frammentario si fa poi il dialogo in un modernissimo caleidoscopio di sensazioni (27, *Andantino mosso* – c, 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* – G, 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.

¹⁵ «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 – $\frac{3}{4}$) 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 pugnalato!

VOCI CONFUSE

Scarpia?...
Scarpia.

La voce di SCIARRONE

La voce di SPOLETTA

La donna è Tosca!

VARIE VOCI PIÙ VICINE

Che non sfugga!

La voce di SPOLETTA (*più vicina*)

Attenti

Là – allo sbocco¹¹¹¹ 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!*^{116b}

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

¹¹¹¹ « agli sbocchi... ».

^{116b} 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* – $\frac{3}{4}$, 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
Viola	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 Caradossi 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

Mario Cavaradossi

Il barone Scarpia

Cesare Angelotti

Spoletta

Il sagrestano

Sciarrone

Un carceriere

Un pastore

The image shows a vertical column of nine musical staves. Each staff is labeled with a character's name on the left. The staves contain musical notation, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of a few notes and rests, representing a specific melodic line for each character.

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 figura 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 $La\#_3$ 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'eroticismo passata con Tosca. È Mario, del resto, a intonare la melodia più importante dell'opera, quei *dolci baci e languide carezze* che l'orchestra perora fragorosamente dopo che Floria si è gettata dai bastioni di Castel Sant'Angelo, legando il proprio suicidio al sentimento sensuale dell'amante, che resta l'unico autentico valore da rimpiangere in un mondo che ha fatto del cinismo bigotto la sua unica regola.

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

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	La Fenice prima dell'Opera
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"
Numeri	<ul style="list-style-type: none">- [ISSN] 2280-8116