



“Tosca”, un dramma d’azione in musica. di Rosanna Di Giuseppe

“[...] Il guaio forse più grave sta in ciò, che la parte, dirò così meccanica, cioè il congegno dei fatti che formano l’intreccio, ha troppa prevalenza a scapito della poesia. È un dramma di grossi fatti emozionali, senza poesia. [...]” (Lettera di G. Giacosa a Giulio Ricordi del 23 agosto 1896). Era una delle obiezioni che il librettista Giuseppe Giacosa, uno dei due assieme a Luigi Illica, incaricati della stesura del libretto di *Tosca*, esprimeva riguardo alla scelta del soggetto, individuando allo stesso tempo con molta precisione determinate caratteristiche del dramma. Tra queste, proprio l’intreccio stringente, tipico del “romanzo passionale-erotico-avventuroso” e in particolare il meccanismo spettacolare avevano interessato Puccini, oltre evidentemente la possibilità di porre in primo piano il tema dell’amore sensuale da sempre centrale nel suo teatro.

Tratto ancora una volta dalla drammaturgia francese, il soggetto di questo terzo grande successo pucciniano seguito a *Manon Lescaut* e a *La Bohème*, poneva a Puccini problemi drammaturgici musicali nuovi, basandosi non tanto su situazioni di tipo lirico e poetico, bensì su un dramma d’azione. La fonte è il dramma *La Tosca*, del 1887, di Victorien Sardou, un autore d’appendice che enfatizzava i colpi di scena e gli “effetti senza causa” comuni anche alle opere degli esponenti della Giovine Scuola italiana, non a caso Puccini per quest’opera sembrò compiere per alcuni aspetti una virata verso il verismo. Egli aveva avuto occasione di vedere in scena il dramma di Sardou ai Filodrammatici di Milano interpretato da Sarah Bernhardt, l’attrice per cui era stato scritto, e ne era rimasto entusiasta. Fin dal 1889 aveva chiesto a Giulio Ricordi i diritti di riduzione del dramma, ma in realtà fu poi prima Franchetti a stipulare con Ricordi un contratto per *Tosca* avendo come librettista Luigi Illica, mentre Puccini era impegnato nella *Manon* e nella successiva *Bohème*. Nel 1895 quando questi stava ormai per ultimare la *Bohème*, riprese ad interessarsene, tanto che Ricordi convinse Franchetti a rinunciare all’opera per affidarla a Puccini. Sulla base della ‘tela’ già elaborata per Franchetti il libretto fu portato a termine ad opera di Illica e Giacosa, non senza i consueti interventi di Puccini. L’azione del dramma di Sardou in cinque atti venne abilmente contratta in tre, non senza qualche incongruenza in alcuni snodi drammatici. Come al solito, responsabile della struttura drammaturgica del libretto

fu Illica, mentre a Giacosa, tutto sommato abbastanza estraneo per indole ai toni accesi del dramma, spettò il ruolo di versificarlo.

Il libretto, come fa notare Fedele D’Amico, “riuscì un capolavoro di sapienza drammaturgica” per concezione e concentrazione estreme. Al solito Puccini nei consigli dati ai suoi librettisti rivelò il suo acume e la propria consapevolezza artistica, ricercando anche i consigli di altri collaboratori per una precisa ricostruzione dell’ambiente romano: don Pietro Panichelli gli fornì l’esatta intonazione della campana grande di S. Pietro (mi grave) e gli inviò il ‘cantus firmus’ del “Te Deum” in uso nella liturgia romana; il poeta dialettale Luigi Zanazzo scrisse per lui lo stornello in romanesco da far cantare all’inizio del terzo atto. La composizione di *Tosca* iniziata nel gennaio del 1898 fu completata il 29 settembre 1899. Una divergenza con Giulio Ricordi nacque a proposito del terzo atto che quest’ultimo trovava “privo di ispirazione” con quel duetto tra Tosca e Cavaradossi, giudicato frammentario, e la melodia cantata da Cavaradossi “Amaro sol per te m’era il morir” giudicata più adatta ad una contadina tirolese. Puccini tuttavia, fu deciso a respingere le critiche non del tutto infondate di Ricordi, evidentemente convinto della grande suggestione di momenti di alto livello poetico di quell’atto, come l’atmosfera iniziale dell’alba su cui si staglia il canto del pastore in lontananza o il lirico e struggente “E lucean le stelle” di Cavaradossi che lo segue e inoltre argomentando, a proposito della frammentarietà del duetto, che quella situazione in cui si incontrano i due protagonisti, non poteva essere “uniforme e tranquilla, come in altre confabulazioni d’amore. Ritorna sempre la preoccupazione di Tosca [...]” su quella che lei crede la fucilazione simulata. (Lettera a Ricordi dell’11 ott.1899).

La prima rappresentazione avvenne al Costanzi di Roma, proprio in omaggio all’ambientazione romana della vicenda. Primi interpreti: Ericlea Darclée (Floria Tosca), Emilio De Marchi (Cavaradossi), Eugenio Giraltoni (Scarpia), Ettore Borelli (Sagrestano). Direttore d’orchestra fu Leopoldo Mugnone. Tito Ricordi, figlio di Giulio si occupò di persona della messa in scena, avendo portato con sé da Milano lo scenografo Hohenstein.

Il successo intramontabile di *Tosca*, che continua ad essere una delle opere più rappresentate al mondo, è legato agli indimenticabili momenti di grande teatro che la percorrono da cima a fondo. La riduzione dei personaggi dai ventitré del dramma di Sardou ai nove dell’opera, consentiva a Puccini di porre fortemente



Bozzetti di scena

in risalto i tre personaggi principali e di caratterizzare gli altri, in modo particolare il sagrestano e Spoletta. Tutti i personaggi sono dotati di leitmotive precisi. La fedele ricostruzione storica e realistica dell'ambiente e del periodo storico immediatamente precedente la battaglia di Marengo, esplicitamente citata nel secondo atto, che consentiva a Puccini di aderire in qualche modo alle tendenze più aggiornate della musica operistica attuale, era pur sempre trasfigurata dal carattere simbolico della musica che supera i tratti volgari del testo di Sardou. Puccini crea una musica fortemente attinente alle situazioni drammatiche sia a livello profondo che sul semplice piano della descrizione del movimento scenico. Nel primo atto egli delinea i tre personaggi principali. È Scarpia quello musicalmente predominante in quanto motore del dramma, per lui Puccini scrive la prima grande parte per una voce bassa maschile. Il suo peso drammatico è segnato da quei tre accordi a piena orchestra che aprono l'opera con una sottolineatura degli ottoni che colgono in maniera semplice ma efficace la ferocia del personaggio e ci introducono *in medias res* senza l'introduzione orchestrale. Essi risuonano molto prima dell'effettiva entrata di Scarpia in scena, stabilendo nell'iniziale ambientazione della chiesa di Sant'Andrea della Valle un'immediata relazione fra religione e potere (Girardi). Tra il primo e il terzo accordo vi è un intervallo di quinta diminuita, il tritono, famoso *diabolus in musica* che mai come in questo caso possiede tutta la sua forza metaforica e rappresentativa. Cavaradossi, che forse è il meno caratterizzato musicalmente tra i due grandi protagonisti che sono in realtà Tosca e Scarpia, (spesso non fa che ripetere o riprendere gli appassionati motivi di Tosca), ci viene presentato nell'aria "Recondita armonia", di andamento lento e dolcemente fluente, quindi nel suo aspetto sensuale, laddove ai due flauti che procedono per quinte e quarte parallele spetta il compito di connotare impressionisticamente la contemplazione del quadro che l'artista sta dipingendo, confrontando la bellezza della donna ritratta con quella della sua Tosca. Ma ben presto emerge anche il dato eroico del personaggio, con l'avvento dell'amico Angelotti cui egli manifesta la sua solidarietà e il suo appoggio. Questi, in quanto fuggitivo, era già stato presentato nella puntuale descrizione musicale realizzata da Puccini, nelle azioni convulse che egli compie al suo ingresso in chiesa, in una delle svariate pantomime che caratterizzano l'opera. Tosca, come quasi tutte le eroine pucciniane, è annunciata già prima del suo apparire, la sua voce si ode dal di fuori della

scena, quindi entra, al suono di una melodia in mi bemolle affidata al flauto e doppiata dal violoncello un'ottava sotto, che diventerà il suo leitmotiv nei successivi sviluppi drammatici. Ella rivela ben presto musicalmente i suoi tratti psicologici, la gelosia e l'indole appassionata espressa sensualmente nello squarcio melodico del duetto centrale, in cui invita il pittore a raggiungerla nel loro nido d'amore quella sera dopo la sua esibizione davanti alla regina. È un duetto in cui l'azione non si ferma, in quanto è abilmente portata avanti inframmezzando dei recitativi. Al Sagrestano Puccini riserva degli accenti umoristici e leggeri, caratterizzandolo con un tema burlesco, sincopato, addirittura prescrivendo in partitura un tic nervoso del personaggio cui si aggiunge una lieve balbuzie, simulata musicalmente. Va rilevato in quest'atto un procedere musicale affatto moderno, che aderisce al succedersi quasi reale degli avvenimenti, laddove ogni azione viene interrotta bruscamente dalla seguente, per arrivare al momento *clou* dell'intero atto, quella magistrale e spettacolarissima sovrapposizione del *Te Deum* con il diabolico piano di Scarpia. Questi era entrato in chiesa con grande effetto scenico, sui tre terribili accordi del suo tema, nel bel mezzo della riunione gioiosa di allievi, chierici e confratelli convenuti per festeggiare la notizia portata dal sagrestano della presunta vittoria di Mélas su Bonaparte. Egli è caratterizzato nell'arco dell'intera opera da tutta una gamma di timbri strumentali: il registro basso di archi e legni nei momenti più quieti, ottoni e percussioni in quelli drammatici e inoltre una costante presenza dei contrabbassi. Grandiosa la caratterizzazione del personaggio presentato nel suo fare poliziesco, e nella subdola ideazione delle trappole per raggiungere i suoi perversi scopi di potere. Con tocco geniale Puccini intreccia le mire di lui ed il suo surriscaldato pensare ad alta voce: <<l'uno al caestro, l'altra fra le mie braccia>> espresso in una sinuosa melodia cromatica su triadi aumentate, con il crescere delle preghiere e dei canti del popolo guidato dal vescovo che ha raggiunto l'altare maggiore, fino a culminare in quel solenne *Te Deum* che conclude l'atto. Nel parossismo religioso addirittura Scarpia si inginocchia, in una scena da brivido, sommamente blasfema, in cui la corruzione e il male diventano tangibili. Nella sottolineatura della cifra sadica della perversa indole di Scarpia riscopriamo inoltre un aspetto della modernità di Puccini aderente al gusto decadente *fin de siècle* che esasperava, sulla scia del romanticismo, l'irrazionale dell'uomo, ormai configurato come bruttezza e patologia (Mosco Carner).

Gettati i germi dell'intera vicenda e caratterizzati a tutto tondo i personaggi, il secondo atto procede veloce, è quasi tutta azione, si susseguono la tortura e l'assassinio, con un'abile e suggestiva evocazione di luoghi dentro e fuori la scena. Nella camera di Scarpia al piano superiore di palazzo Farnese, si ascolta attraverso un'ampia finestra la *Cantata* di Tosca che arriva dal piano inferiore, dove la Regina Maria Carolina sta dando una grande festa per la vittoria di Mélas. Così come anche da fuori scena, la stanza attigua a quella dove Scarpia incontra Tosca, ascolteremo le urla e i rumori della tortura cui viene sottoposto Cavaradossi. Di grande efficacia scenica e musicale è il sovrapporsi, all'inizio dell'atto, dell'interrogatorio che Scarpia rivolge a Cavaradossi con il canto di Tosca che gli giunge da fuori, facendolo sussultare dall'emozione. Tutto si svolge secondo una tensione incalzante, quasi in uno stile cinematografico da thriller psicologico, finché verso la fine dell'atto Tosca, posta ormai con le spalle al muro, si scioglie in quel "Vissi d'arte", il suo unico pezzo a solo, che è l'aria più famosa dell'opera, o meglio un lamento. Puccini fu in dubbio sul collocare tale brano lirico in quell'acme di concitazione drammatica in cui la pressione e il ricatto di Scarpia sono giunti ormai all'estremo. La preoccupazione era che potesse fermare l'azione, ma in realtà, collocato in quel punto, subito dopo aver udito il rullo di tamburi che annuncia l'esecuzione dei condannati a morte, al termine dell'impetuoso succedersi delle scene di violenza, il brano acquista una grande verità e valenza psicologica. Poi tutto precipita, fino al tragico e plateale assassinio di Scarpia con la pantomima che ne segue, ripresa puntualmente da Sardou, in cui Tosca sistema le candele accanto all'esanime corpo dell'ucciso dopo aver posto il crocifisso sul suo petto, suggellando la teatralissima frase voluta da Puccini al culmine di questo *climax* "E davanti a lui tremava tutta Roma", intonata su di unica nota ribattuta. Il terzo atto è quello che lascia più spazio alla nostalgia e al lirismo. Si apre sull'alba romana, introdotta da quattro corni all'unisono, con lo scampanio delle chiese di Roma e lo stornello romanesco del ragazzo fuori scena su una melodia di stile arcaico evocante il modo lidio, ma non manca dopo l'esposizione del tema, un risuonare dei tre accordi di Scarpia, come a dire che anche da morto egli continua ad esercitare il suo potere malefico. L'atto è costruito soprattutto con materiale musicale di reminiscenza, secondo una tecnica prediletta dal compositore. Il momento culminante è quel "E lucean le stelle" del tenore che racchiude tutta la

filosofia di vita di Puccini. Il "muoio disperato" che conclude il brano, suggerito da lui stesso ai suoi librettisti, è un rimpianto struggente per la fine della vita in quanto fine degli amori con Tosca considerati proprio da un punto di vista carnale. L'ultimo momento d'azione è la finta-vera fucilazione di Cavaradossi, che suggerisce all'autore una inesorabile marcia al patibolo di grande effetto, cui segue il gesto disperato di Tosca, fino all'ultimo indomita e grande rispetto al suo antagonista, il pensiero finale è per lui, Scarpia: <<O Scarpia, avanti a Dio!>>. È il suo ultimo grido prima di precipitare dagli spalti di Castel Sant'Angelo. *Tosca* è veramente un'opera che va verso la modernità, per lo stile fratto, che segue un ritmo narrativo realistico, per il percorso musicale discontinuo, ricco di svolte improvvise, per il nuovo modo di cantare che rompe la stroficità e la rotondità melodica, sulla scia dell'ultimo Verdi, ferma restando l'ampia espansione lirica che si traduce in arie e duetti ormai aperti, vale a dire quasi mai rispettosi della rigida concezione del "pezzo chiuso". Per il resto la melodia è molto più frequentemente affidata all'orchestra che interviene con "accordi taglienti, quasi cupi, pre-espressionistici, lacerati e disgregati" (G. Tarozzi). Frequenti sono le dinamiche brusche: *con tutta forza*, *con violenza*, *ruvido* e il prevalere di sonorità in *fortissimo* mentre la voce si esprime con un "declamato" o un "recitar cantando" che sfiora in più casi il parlato. Le armonie procedono utilizzando procedimenti cromatici, successioni di accordi di quarta, "grandi ritardi di intervalli dissocianti", uso della scala per toni interi per Scarpia. C'è uno stile che rivela la crisi di un'epoca e la sua appartenenza al decadentismo con la volontà di trasformare, di rompere il mezzo espressivo, si pensi a quanto accadeva in poesia, qualcuno ha citato certo Pascoli con i suoi versi "ansiosi", "rotti", "ritmati da pause". Anche la ritmica è variata e protagonista, in alcuni casi ossessiva (con un uso consistente delle percussioni) e sicuramente perfettamente legata al ritmo drammatico in una rivoluzione che Puccini compie dall'interno del linguaggio melodrammatico. Questa ricerca espressiva andava di pari passo con dei temi ormai novecenteschi, il sesso, l'erotismo, l'ambiguità dei confini tra bene e male, i "mostri" cui, citando il D'Amico, "il Novecento musicale guardò sempre più volentieri", ricordando a tal proposito *Salomé*, *Elektra*, *Wozzek*. Non a caso musicisti del calibro di Berg, Schönberg o Ravel apprezzarono e studiarono a fondo la partitura riconoscendovi prima di tutto una lezione di grande teatro in musica.

Tosca e la sua inesauribile vitalità

Note di regia di Renzo Giacchieri

Quei tre accordi iniziali mi fanno sempre venire i brividi. Questo l'impatto col capolavoro pucciniano che da più di cento anni esaurisce i Teatri dove si rappresenta. Molteplici i motivi, alcuni dei quali cercheremo di fare emergere in queste poche righe. Dal taglio drammaturgico perfetto (il susseguirsi impeccabile degli eventi), alla scultorea evidenza dei personaggi (artisti tutti e tre: attrice – cantante Floria Tosca, pittore Mario Cavaradossi, estensore di lugubri trame il Barone Vitellio Scarpia) alle innovazioni timbriche e impetuose melodie spesso diatoniche. Prima di tutto perché Puccini ha trasformato in materia credibile il falso teatrale di Sardou, adottando sentimenti e passioni individuati nella vicenda - amore, gelosia, erotismo, angoscia, terrore, brutalità, sadismo, e servendosi per delineare musicalmente alcuni tra i più rilevanti personaggi del suo Teatro, che agiscono nella Roma dei primi dell'ottocento, che però non è solo lo sfondo delle azioni dei protagonisti, ma contribuisce a motivare la loro scelta in una perfetta unità di azione, tempo e luogo. La vicenda dura poco più di sedici ore, a partire dall'*Angelus* recitato dal Sagrestano fino all' "ora quarta" fissata da Scarpia per l'ultimo incontro tra Cavaradossi e la sua amante; i luoghi (S. Andrea della Valle, Palazzo Farnese, Castel Sant'Angelo) distano tra loro realmente poche centinaia di metri. Floria Tosca è donna esuberante e appassionata, gelosa e irreflessiva; ha in sé le grandi qualità di una donna di fede di estrazione popolare (ah, quel domestico "Mario, Mario, Mario" che precede il suo apparire in scena!) che ha momenti di grande orgoglio e di dirompente personalità. È l'artista, la cantante del momento: difatti recita davanti alla Regina

di Napoli (cantata secondo atto - interno). Ciò spiega la predilezione che per Tosca hanno sempre avuto maggiori artiste liriche: non c'è soprano sensibile al fascino dei grandi ruoli che non aspiri, prima o poi, a misurarsi con l'eroina pucciniana, impegno complesso non solo per dover essere insieme cantante e artista. Accanto ai brani propriamente lirici, alle effusioni amorose, all'accurata intensità del "vissi d'arte", Floria affronta momenti di grande forza "...è un'opera che richiede una donna ultra drammatica", scrive Puccini nel febbraio 1901. Aprendo l'opera con il tema che lo ritrae, il Maestro lucchese ci mette dinnanzi un Vitellio Scarpia: uomo sì credente e lacerato dalle tentazioni della carne, ma soprattutto arrogante che gode del terrore che incute agli altri, in cui la componente sadica irrorra di luci diaboliche nel suo perverso erotismo. Nello svolgersi del melodramma, Scarpia emerge come un "artista del male", anche perché egli agisce senza che gli sia contrapposto un "valore morale", antitesi del demonismo. Non è certo l'amore tra Floria e Mario ad avere in sé un tale valore: conosce languori e tenerezze, ma è palpito fisico, ardore sensuale. Voltairiano (così definito dal Sagrestano e poi ripetuto da Scarpia) e Giacobino che dipinge sante peccatrici ridenti nella chiesa, Cavaradossi è più un personaggio (come scrive Mario Morini) da "Vie da Bohème" che non quel "valore morale" da contrapporre a Scarpia. Tutt'al più egli è un contrasto al carattere clericale che costituisce il sostrato della vicenda ed estrinseca quel credo, diciamo così, liberatorio e illuministico che lo unisce al vero rivoluzionario Angelotti (vittoria, vittoria! Urlato in faccia al Barone alla notizia della sconfitta di Melas a Marengo il 14 giugno 1800). Dei tre, forse quello di Cavaradossi è il personaggio meno "monumentale" (eppure... eppure se quel disperato canto alle stelle e alla vita

del terzo atto, che è nel DNA di tutti noi, malauguratamente non fosse interpretato in modo da trafiggere il cuore degli spettatori, addio successo della rappresentazione!). La verosimiglianza stimola la partecipazione dello spettatore, e se "le opere d'arte sono anche strumenti per interpretare la realtà", non si può negare a Tosca il primato di aver saputo rappresentare l'autentico spirito di Roma, il cui ritratto non fu, forse, causa trascurabile delle contestazioni e dei tumulti scoppiati durante la prima assoluta (Roma, Teatro Costanzi 14 gennaio 1900) ma ciò non valse a limitare il successo dell'opera che nel corso delle repliche si affermò con inesauribile vitalità: la stessa che mantiene ancora oggi. Il 21 gennaio 1900, sul foglio "La vera Roma" apparve un sonetto d'autore

anonimo: "Puccini, che è n'artista, un bon amico pè vede tutti quanti entusiasti, ha dovuto ricorrere ar tempo antico! Sti pezzi che hanno fatto più impressione defatti, fijo mio, quali sò stati? Tre: Campane, Te Deum e Pricissione!" Puccini proseguì fedelmente l'intento di rappresentare una realtà, dei personaggi, dell'ambiente mettendo la musica al servizio del dramma e nel farlo aggiornò il proprio linguaggio musicale. E noi, in questa edizione di Tosca abbiamo cercato con umiltà di dare, poco o tanto che sia, tutto il nostro sapere nell'intento di far risaltare, senza inutili stravolgimenti o ambiziose attualizzazioni, esclusivamente la verità che il genio di Lucca ci ha lasciato in questa Partitura.



Bozzetto di scena