

"PUCCINI HA UN GRAN LIBRETTO"

Abituati ormai da tempo, anche per responsabilità di molti compositori, ad una "musealizzazione" dell'opera, ridotta a documentazione di un tempo che non c'è più, fatto "storico" più che d'attualità, per fortuna in molti casi reso immortale dalla bellezza dell'apporto musicale, ci rimane difficile immaginare un'epoca in cui una schiera agguerrita di giovani compositori frequentasse i teatri di prosa alla ricerca spasmodica di una "novità" che si prestasse a divenire "libretto" per un'opera da presentare ad un pubblico affamato di nuove creazioni. Eppure quest'epoca è esistita ed i giovani, anziché essere scoraggiati dall'intraprendere una carriera artistica e ad investire energie nella cultura come avviene oggi, potevano contare su un ambiente frizzante, attento, partecipe nel quale le discussioni su una nuova pièce teatrale, su una nuova opera o sinfonia, riempivano i salotti ed i locali frequentati dagli uomini di cultura e dagli artisti. Nell'ultimo decennio del XIX secolo, la prima preoccupazione di un compositore operistico era dunque assicurarsi un soggetto ed ottenerne i "diritti", un po' come succede oggi in campo cinematografico. Individuato il "bestseller", iniziava la corsa all'"autorizzazione", corsa che non sempre si concludeva con un chiaro verdetto di vittoria, se teniamo presente i molti problemi che nacquero dalla controversa attribuzione dei diritti di messa in musica sia a Leoncavallo che a Puccini per quel soggetto, di per sé non fenomenale ma molto "à la page", che erano le "Scènes de la vie de Bohème" di Henri Murger. Victorien Sardou non era un outsider, bensì uno dei maggiori autori della scena francese di quegli anni, erede di Eugène Scribe, e dalla sua opera attinsero molti autori tra i quali mi piace ricordare Umberto Giordano (per "Fedora" e "Madame Sans-Gêne") e Johann Strauss (per "Der Karneval in Rom" tratto da "Piccolino"). Puccini vide la sua "Tosca" al Teatro Filodrammatici di Milano nel 1889, con Sarah Bernhardt nel ruolo della protagonista e si innamorò subito del soggetto. Tre personaggi centrali, solita vicenda di amore contrastato, ma un ricchissimo sfondo di vicende storiche: Mario Cavaradossi è l'amante appassionato, ma anche il rivoluzionario volterriano che, in tempi di restaurazione dopo la Repubblica Romana, cela le proprie convinzioni trattenendosi a Roma unicamente per amore della bella cantante d'opera Floria Tosca e, per rendersi insospettabile nonostante il suo abbigliamento sia da libero pensatore, si offre di dipingere gratuitamente un affresco nella chiesa di Sant'Andrea dei Gesuiti. Floria Tosca è cresciuta invece in ambiente chiesastico fino a scoprire la passione per il canto e per l'opera; pia, devota e realista, prova per Mario Cavaradossi un sincero amore ed una profonda gelosia. Il barone Scarpia, a sua volta innamorato di Tosca, è il capo della polizia, il potente nemico del loro amore, ed ha in sé i più bassi istinti di predatore uniti ad un'innata scaltrezza partenopea e ad una religiosità travagliata: è il grande burattinaio della vicenda che tutto saprà prevedere tranne che Tosca possa trasformarsi in un'omicida ed assassinarlo. Aggiungiamo un Console della Repubblica Romana in fuga dal carcere e nascosto da Cavaradossi, il quale per salvarlo mette romanticamente a repentaglio la sua vita ed il suo amore, ed ecco che abbiamo tutti gli elementi per un gioco scenico già di per sé pronto alla messa in musica.

Autore di più di quaranta pièces teatrali, Victorien Sardou (1831-1908) mise in scena un teatro di costume ed un teatro storico, il secondo con un puntiglio che oggi pare assolutamente esagerato e che rende i suoi lavori ineseguibili senza tagli cospicui. Ma la ricostruzione storica fedele all'eccesso era gusto dell'epoca, era ciò che il suo pubblico gli chiedeva. Si tratta dunque, nel caso di "Tosca", di uno spaccato fedele del momento della battaglia di Marengo, della ritirata di Mélas e della riscossa francese (17-6-1800), vissuta attraverso i sentimenti della "noblesse" della restaurata società capitolina. Tutti i personaggi di "Tosca" si pretendono storici: addirittura agisce sulla scena Maria Carolina regina di Napoli, figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria e moglie di Ferdinando IV di Napoli e con lei il marchese Attavanti, il visconte di Trévilhac, la principessa Orlonia ed addirittura il compositore Giovanni Paisiello, immaginato autore di una cantata di ringraziamento per la

vittoria della forze realiste. Tutto ciò sparirà nel libretto scritto da Illica e Giacosa e musicato da Puccini. L'esigenza allora sarà opposta: semplificare la storia all'essenziale ed evitare distrazioni dal fulcro di una vicenda potente e drammaticamente molto efficace. Ma questa non era l'esigenza primaria di Sardou che, anzi, si permise autentiche divagazioni, persino comiche, nel secondo atto, quando il marchese Attavanti si impegna a fondo nel giustificare l'usanza tutta italiana del "cicisbeo", figura legalizzata dell'"amante" francese.

Attavanti- Noi abbiamo constatato che in ogni coppia la moglie non si priva volentieri di un galante che le renda assidui servizi. E dunque, perché lottare contro un fatto che si impone? Non è meglio accettarlo, renderlo inoffensivo, cavarne anzi qualche vantaggio?"

E qui Sardou si attarda a spiegare l'usanza del cicisbeo, che viene scelto, poco prima del matrimonio, dai genitori dei due sposi, sottoposto al gradimento della sposina e quindi partecipa agli sponsali come cavalier servente, accompagnando ovunque la signora.

Attavanti- E nessuno mostra di stupirsene. Sarebbe veramente ridicolo se apparisse al braccio del marito!

La critica sociale raggiunge quindi il massimo quando il marchese Attavanti rimprovera il cicisbeo di sua moglie, Trivulzio, del fatto che ella non sia presente a corte e soprattutto quando egli si stupisce del fatto che Tosca parli a lui e non a Trivulzio del fatto che la marchesa sia l'amante di Cavaradossi. Comicità voluta, feroce critica sociale, denuncia di un mondo corrotto inesorabilmente votato all'autodistruzione.

Preciso fino all'eccesso, come abbiamo detto, nell'ambientazione storica, Sardou ostenta questo enciclopedismo storiografico, si dilunga in didascalie eterne, maniacali, per spiegare come deve essere la scena, descrivendo ogni minimo particolare e dimostrandosi vero "Napoleone dell'arte drammatica", come fu chiamato: un vero tiranno, ancor più perché si occupava personalmente della regia dei suoi drammi. Attraverso le parole di uno stuolo di personaggi minori, ci informa di tutti i fatti storici collegati alla vicenda in oggetto e dobbiamo presupporre che, prima di scrivere un dramma, passasse ore ed ore in biblioteca a documentarsi per non commettere alcun errore nella ricostruzione storica. Un esempio di questi personaggi è il Sacrestano, che con la Gazzetta in mano, ci informa di tutte le vicende di attualità, come potrebbe fare oggi un telegiornale. I protagonisti stessi sospendono spesso l'azione per infarcire la vicenda con stucchevoli narrazioni toponomastiche, come nel caso della fuga di Cavaradossi ed Angelotti, che si immagina concitata, eppure viene bruscamente interrotta dal racconto da parte di Mario della storia del pozzo romano nel quale il fuggiasco deve nascondersi e della scoperta della "vigna" (cioè della villa di campagna) costruita dagli antenati sulle rovine di un'antica villa romana. Di ogni personaggio viene raccontata la genealogia e la biografia, perché nessuno possa dubitare della sua storicità.

Mario Cavaradossi viene presentato dunque come figlio di un nobile romano vissuto in Francia, amico dell'abate Galliani ed introdotto da costui nel gruppo degli enciclopedisti, legato a Diderot e D'Alembert. Di sua madre ci viene detto che si chiamava Mademoiselle de Castron e che era addirittura nipote di Helvétius. Impensabile tacere il maestro di pittura di Mario, che, per collocarlo ancora più credibilmente nella storia di quel tempo, non può essere che il David!

Quanto a Tosca, poi, non deve essere nobile e quindi Sardou ne fa una trovatella scoperta in un campo, come una selvaggia, da una guardiana di capre che la porta in un convento. Inizia a studiare musica con l'organista del convento stesso e, all'età di sedici anni, viene ascoltata per caso da chi se non dal Cimarosa in persona? Sardou quindi ci deve informare del suo curriculum di cantante: debutta a vent'anni nella "Nina o la pazza per amore" di Paisiello e canta alla Scala, al San Carlo, alla Fenice. In quell'esatto momento sta cantando al teatro

Argentina di Roma ed è lì che ha incontrato Mario. Tanta meticolosa precisione non si limita ai protagonisti: Angelotti è in carcere non solo per ragioni politiche, ma per essere stato l'amante di Lady Hamilton ai tempi in cui lei faceva la prostituta al Waux-Hall. La signora ora è la moglie dell'ambasciatore inglese a Napoli e l'amante dell'ammiraglio Nelson e lui, purtroppo, ha rivelato in pubblico il suo passato. Per questo è stato fatto oggetto di ogni vessazione possibile ed ora deve essere condannato a morte per soddisfare la brama di vendetta della potentissima signora.

"Tosca" è un dramma che può essere ben compreso solo alla luce della profonda e feconda collaborazione tra Sardou e Sarah Bernhardt, perché è fondamentalmente una pièce scritta per soddisfare una primadonna. Entrambi tenevano particolarmente alla "Tosca". All'epoca del debutto la collaborazione tra il nuovo "re" della scena parigina e l'attrice consacrata da Hugo dopo il trionfo in "Ernani" era già consolidata dai successi di "Fédora" (musicata da Giordano nel 1898) e "Théodora" (con musiche di scena di Massenet) e durò fino alla morte dello scrittore avvenuta nel 1908, anno in cui egli la diresse come regista in quella sfortunatissima trasposizione cinematografica della "Tosca" che venne così male da costringere l'autore a non permetterle di arrivare nelle sale. Tosca è stata dunque scritta per questa grande attrice, per valorizzarne tutte le potenzialità; è colma di scene-madri fatte per esaltare i toni della sua voce, specialmente quelli gravi che prediligeva, per esaltarne l'eroticismo, la bellezza, la forza drammatica: l'entrata in scena nel primo atto è un'entrata da applauso a scena aperta, un'entrata da primadonna, con il suo chiamare da fuori ed il suo irrompere, bella, sensuale e gelosissima, impegnando Cavaradossi in schermaglie amorose mentre il giovane ha ben altri pensieri per la testa ed è immerso in una situazione che esige il massimo eroismo e la massima concentrazione. La scena del secondo atto, con il suo attacco diretto ad Attavanti, reo di non controllare adeguatamente la moglie, la sua ritrosia a cantare per la regina, la sua voglia di correre subito alla villa di campagna per sorprendere gli amanti, la scenata di gelosia cui si abbandona una volta giunta, il suo dolore durante la tortura di Mario, la sua forza nell'uccidere Scarpia, sono tutti banchi di prova per una grande attrice:

*Tosca- Boia.....M'hai torturata l'intera notte ed ora non può toccare a me?
Guardami bene, bandito!...Io godo della tua agonia...E tu muori ucciso da una
donna...vile! Muori bestia feroce, muori disperato, furente.....Muori!...Muori! ...Muori!*

Ed infine l'uscita di scena con quel mortale salto dal parapetto di Castel Sant'Angelo, eroico e disperato, che a Verdi proprio non piacque. Sapendo di avere una grande attrice a disposizione, Sardou aveva potuto costruire un grande carattere, con la geniale trovata di farne una cantante lirica (anche se poi la "Cantata" di Paisiello viene interrotta nel dramma dall'annuncio della sconfitta e Tosca di fatto non canta nemmeno una nota), abituata cioè a frequentare ambienti non sempre casti, e nello stesso tempo una donna religiosissima e praticante, devota alla Madonna, una donna capace di impazzire dalla gelosia e nello stesso tempo di sacrificare se stessa per l'amato, fino all'offerta del proprio corpo.

L'offerta di sé in sacrificio da parte dell'eroina è una delle scene-madri più comuni del teatro romantico; valgano alcuni esempi tratti dalle scene liriche:

Maddalena- Se della vita sua tu fai prezzo il mio corpo...ebbene, prendimi! (Andrea Chenier di Giordano- libretto di Illica)

Gioconda- Se lo salvi...il mio corpo t'abbandono o terribile cantor (Gioconda di Ponchielli)

Conte di Luna- Prezzo non havvi alcuno ad ottenerla

Leonora- Uno ve n'ha...sol uno!...Ed io te l'offro!...Me stessa! (Il Trovatore di Verdi)

Quella di Tosca è, però, un'offerta coatta, una necessità e, proprio per la levatura morale del personaggio, assume connotati profondamente tragici. E' Scarpia che le chiede tanto sacrificio, a differenza delle opere ora citate nelle quali è la protagonista stessa ad offrirsi.

Illica, autore della nuova trama destinata all'opera pucciniana, come detto, concentrò tutta la drammaturgia sulla vicenda principale; sparirono tutti i colti riferimenti storici, ridotti all'essenziale, sparirono tutti i personaggi di contorno non indispensabili, per cui si passò dai ventitre personaggi di Sardou a nove, gli atti furono drasticamente ridotti da cinque a tre e l'azione condensata in sole sedici ore. Tutto diventò assolutamente essenziale ed efficace sul piano drammatico, del tutto funzionale alla messa in musica.

Il primo atto dunque inizia direttamente a Sant'Andrea della Valle, con l'entrata in chiesa del fuggiasco Angelotti, preceduta da quegli accordi potenti in maggiore (si bemolle, la bemolle, mi naturale) che introdurranno anche il barone Scarpia, di cui ora ci fanno avvertire l'incombenza; quindi segue un "vivacissimo violento", come scrive Puccini, in sincope, che si calma lentamente con il calmarsi del respiro di Angelotti in fuga all'arrivo nel rifugio momentaneamente sicuro rappresentato dalla cappella di famiglia, dove lo aspetta il travestimento per la fuga dalla città. Appena Angelotti trova la chiave, nuovamente risuonano i tre accordi evocatori di Scarpia, questa volta i primi due fortissimi, il terzo, dopo una pausa, "terribilmente piano". Illica eliminò dunque del tutto il dialogo iniziale previsto da Sardou tra il sacrestano Eusebio ed il servitore di Cavaradossi, Gennarino, al quale lo scrittore francese aveva affidato il compito di illustrarci la situazione storica, con la sconfitta di Massena a Genova, prepararci alla gran festa di Palazzo Farnese prevista per la serata in presenza della regina di Napoli onde celebrare quella vittoria, ed introdurci il personaggio di Mario, le sue origini francesi e la sua scarsa propensione per la religione. Parte di quella vivacità, data dal dialogo tra i due servitori, rimane nel personaggio del Sagrestano, pavido e crapulone, che entra in scena preceduto dal suo leit-motiv "E sempre lava....ogni pennello è sozzo". Illica si inventa un breve dialogo tra costui e Mario che ha il compito di introdurci al fatto che il pittore ha nascostamente ritratto la bella Attavanti e dà a Puccini la possibilità di giocare splendidamente sul contrasto tra l'inno alla bellezza muliebre ed all'amata che Mario intona al pensiero di Tosca ed il fatto che egli si trovi in chiesa, luogo per lui diventato sede degli incontri non troppo segreti con l'amata. L'aria di Mario "Recondita armonia" è giustamente una delle pagine più celebri dell'opera. A questo punto il Sagrestano si allontana ed Angelotti può uscire dal nascondiglio e chiedere aiuto a Mario. Illica decide che i due si conoscano già e taglia decisamente tutte le lunghe e minuziose presentazioni previste invece dal Sardou: i due si riconoscono subito e Cavaradossi non ha bisogno di sapere nulla per correre in aiuto del compagno.

Angelotti - Fuggi pur ora da Castel Sant'Angelo.

Cavaradossi- Disponete di me!

Mancano tutti i racconti della storia di Cavaradossi, di quella di Tosca, di quella di Angelotti, della sua evasione e del suo piano di fuga, ma non ne sentiamo la mancanza.

Vale forse soltanto la pena di ricordare ciò che Sardou fa dire a Mario su Scarpia:

Mario- "Sotto le apparenze della perfetta educazione e della devozione fervente, con i suoi sorrisi ed i suoi segni di croce, che vile furfante e che ipocrita, un artista in scelleratezze, raffinato nelle proprie malvagità, crudele per il proprio divertimento, sanguinario persino nelle sue orgie! Quante spose, figlie o sorelle hanno pagato con il loro disonore le suppliche fatte a questo satiro immondo!"

Descrizione che viene così mirabilmente compendiata, però dopo il duetto tra Tosca e Mario, dal librettista pucciniano:

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

La voce di Tosca che chiama Mario impone ad Angelotti di nascondersi di nuovo ed ecco il primo di quei grandi duetti che tanta inquietudine davano a Giuseppe Giacosa, il quale vedeva nel loro numero eccessivo in "Tosca" un pericolo per l'esito dell'opera (in effetti nel primo atto abbiamo i duetti di Tosca con Cavaradossi e Scarpia, il secondo atto è quasi tutto un lungo duetto tra Scarpia e la donna, mentre l'ultimo lo è tra i due amanti. Non c'è un vero terzetto e l'intervento corale, cantoria a parte, è ridotto al "Te Deum" del primo atto ed alla cantata del secondo).

La grandezza di Puccini sta proprio nella semplicità melodica, che a volte colpisce come una frustata, così il cambio di tempo e di atmosfera tra il vociare stizzito di Tosca "Mario!Mario!Mario" ed il dolcissimo "Son qui" di Cavaradossi che apre il duetto è uno dei gioielli di questo capolavoro. La gelosia di Tosca per l'evidente distrazione di Mario e poi per il ritratto dell'Attavanti si spegne lentamente di fronte alla bellezza assoluta delle melodie di lui ("Qual occhio al mondo") ed a Tosca non rimane che constatare: "Oh, come la sai bene l'arte di farti amare!". Rispetto al dramma di Sardou va perso tutto il dialogo avente per oggetto i giudizi della chiesa sulla loro relazione, su Voltaire, sui baffi "rivoluzionari" di Mario: Tosca nel dramma originale era venuta in chiesa non per avvertire Mario della festa a palazzo Farnese, ma semplicemente per vederlo, mentre il compito di rompere l'incanto annunciando la festa era stato affidato alla serva Luciana che aveva portato la notizia della vittoria di Mélas a Marengo e della composizione della cantata per la vittoria da parte di Paisiello, che doveva farsi perdonare dalla regina di aver composto l'inno della Repubblica Partenopea. I due amanti dunque si separano: è ora tempo di pensare alla fuga di Angelotti. Mario dice di aver taciuto con Tosca (e questo sarà la sua rovina) perché "credente, al confessor nulla tiene celato" ed Angelotti può rivelare il piano concepito con l'aiuto della sorella. Ma il cannone del castello segnala che la fuga è stata scoperta e Mario decide di fuggire con Angelotti per aiutarlo. E' il momento di Scarpia, la cui entrata è resa da Puccini assolutamente unica con gli stessi accordi dell'inizio dell'opera che, per quell'amore del contrasto che aveva Puccini, interrompono il giubilo del sagrestano e della cantoria per le notizie di vittoria. Scarpia, a differenza del dramma di Sardou, non impiega molto a realizzare tutto l'accaduto: il fatto che la cappella Attavanti sia aperta e che vi sia in terra un ventaglio, che la marchesa sia stata ritratta in affresco da un pittore di idee volterriane, che il cestino dei viveri destinati a Cavaradossi sia vuoto contrariamente al solito, tutto crea un quadro preciso dell'accaduto. Il poliziotto viene descritto come un segugio implacabile sulle tracce della preda e qui Illica ha avuto la sua idea più geniale: far ritornare in chiesa Tosca e spostare il duetto con Scarpia dal secondo al primo atto. L'idea di servirsi del ventaglio come Jago si era servito del fazzoletto in "Otello" è concepita da Scarpia subito, all'arrivo di Tosca. Sarà lei a condurlo da Mario e dall'evaso, basta farle credere che il ventaglio, che porta lo stemma degli Attavanti, fosse sul palco del pittore e farle pensare che costui sia in fuga con la marchesa. Il gioco drammatico, reso sbalorditivo dalla grandezza della musica pucciniana, è valorizzato dalla forza terribile di costrizione che esercita sui protagonisti il fatto di trovarsi in chiesa e di dover contenere le proprie emozioni. L'aria di Scarpia, o meglio il suo delirio amoroso, può addirittura esaltare il contrasto di colori tanto amato dal Puccini (pensiamo all'annuncio di Mimì morente che in Bohème viene ad interrompere di colpo con un solo accordo angosciante una scena di gioco tra i protagonisti): mentre il barone sogna di vedere Tosca "fra le mie braccia illanguidir d'amor", la chiesa si riempie ed iniziano le preghiere che fanno da sottofondo al suo canto finché egli, resosi conto di ciò e riavutosi dal sogno, esclama a gran voce "Tosca, mi fai dimenticare Iddio" ed, inginocchiatosi, si unisce alla preghiera del "Te Deum". Per questa processione finale in chiesa Puccini cercò personalmente e scrupolosamente un testo e scrisse per questo a don Pietro Panichelli, suo amico personale: "Ora io ho bisogno per effetto fonico di far recitare preci al passaggio dell'abate e del Capitolo. Sia insomma il Capitolo o sia il popolo, ho bisogno di far "brontolare" con voce naturale, senza intonazione, come sul vero, delle preci-versetti."

Il secondo atto di Sardou è a questo punto inutile e viene di fatto soppresso da Illica: le scene decadenti di corte (che saranno invece ben descritte per esempio in "Andrea Chénier"), le chiacchiere sul "cicisbeo", il resoconto da parte di Sciarrone a Scarpia dell'inutile perquisizione a casa Cavaradossi non sono determinanti per la narrazione. Spostando il duetto Scarpia-Tosca al primo atto, Illica preserva del secondo atto di Sardou solo la cantata (che nell'originale viene interrotta dall'annuncio della sconfitta, mentre nell'opera offre un meraviglioso contrasto tra un bellissimo pezzo sacro e l'interrogatorio di Cavaradossi davanti a Scarpia) e l'annuncio della sconfitta, che viene genialmente ritardato in modo che giunga durante la fase più difficile dell'interrogatorio ed offra a Mario la possibilità del celebre "*Vittoria! Vittoria*" in cui l'artista, che ormai non ha più niente da perdere, rivela finalmente al nemico le proprie convinzioni politiche. Del rimanente, personalmente, rimpiango solo il taglio del breve colloquio tra la regina e Scarpia, colloquio nel quale la regina fa capire le conseguenze sulla carriera e forse la vita del barone di un mancato ritrovamento del fuggitivo Angelotti.

Maria- Bada che questa avventura non ti sia fatale. Tu hai parecchi nemici...e quella gente sa spargere cattive voci sul tuo conto....Si constata che Angelotti, chiuso in prigione da un anno, è riuscito a fuggire solo otto giorni dopo il tuo arrivo.....Arresta Angelotti....perché difficilmente riusciremmo a scongiurare il cattivo umore del re"

Magnifica pagina, con quella litote efficacissima "*il cattivo umore del re*"! Da interprete di Scarpia, mi permetto di rimpiangere questa pennellata di colore che Sardou ha dato al capo della polizia e che Illica ha omesso; è un predatore braccato: insegue il fuggitivo con ferocia e senza badare ai mezzi, si serve dell'accaduto per arrivare a Tosca, ma, nello stesso tempo, sa che se fallisse sarebbe un uomo morto, e ciò dà al personaggio una connotazione differente, disperata, ed alla sua malvagità una necessità assoluta e non la gratuità che potrebbe esserle altrimenti attribuita.

Il terzo atto di Sardou si svolge nella "vigna", cioè nella villa di campagna di Cavaradossi, ambientazione eliminata da Illica che sposta le vicende negli appartamenti di Scarpia a Palazzo Farnese, dando così al barone la forza ancora maggiore di "giocare in casa". Scarpia, nell'opera lirica, non ha partecipato personalmente alla "caccia", ma ne ha atteso il risultato davanti ad un buon bicchiere di vino. Perdiamo così la grande scena di gelosia che Sardou regalò alla Bernardt nella terza scena; ancora una volta la voce di Tosca precede il suo ingresso perché ascoltiamo "da fuori" l'esecuzione della cantata, prima che la diva raggiunga Scarpia nel suo gabinetto. L'inseguimento, il ritrovamento di Cavaradossi, il mancato reperimento dell'evaso: tutto è raccontato a Scarpia dal fido Spoletta.

La nuova drammaturgia prevista da Illica non convinceva proprio, però, il poeta Giacosa, coautore della versificazione, il quale scrisse a Ricordi:

"Mi pare che finire il primo atto con un monologo e cominciare con un monologo il secondo, e dello stesso personaggio, sia cosa un po' monotona. Senza contare che questo Scarpia che perde tempo a descrivere se stesso è assurdo. Scarpia agisce, ma non si enuncia a parole"

Effettivamente la soppressione di tante parti del dramma di Sardou costrinse Illica ad affidare al barone un'aria all'inizio del secondo atto in cui "si racconta":

"Ha più forte sapore la conquista violenta che il mellifluo consenso. Io di sospiri e di lattiginose albe lunari poco mi appago....Non so trarre accordi di chitarra, né oroscopo di fior.....né far l'occhio di pesce o tubar come tortora." e quindi, preceduto da una violenta scala ascendente irrompe il mi naturale di "*Bramo, la cosa bramata perseguo, me ne sazio e via la getto, volto a nuova esca. Dio creò diverse beltà, vini diversi....Io vo' gustar quanto più posso dell'opra divina!*". In questi versi c'è tutta la sua ipocrisia, perfino la giustificazione religiosa al suo comportamento empio, in quello stonaticissimo riferimento alla bellezza della Creazione inserito in un contesto di tale violenza. Tutti temono Scarpia, basta un suo sguardo per condannare a morte un malcapitato, i suoi scatti d'ira sono terribili! Proprio mentre Spoletta introduce alla sua presenza Cavaradossi, Illica fa iniziare la cantata che giunge dalle finestre

aperte a fare da contrasto con la sua sacralità al violento interrogatorio del moribondo. Geniale è la conclusione della cantata stessa, che avviene bruscamente mediante la chiusura della finestra operata da Scarpia. Un istante di silenzio ed un tremolo furioso introduce l'ira di Scarpia di fronte all'ostinazione del rivale: *"Dov'è Angelotti?..Negate d'avergli dato cibo? E vesti? E asilo nella villa? E che là sia nascosto?"*. La violenza non funziona ed ecco che la stupefacente musica di Puccini dà a Scarpia i toni del mellifluo convincimento *"Via, cavaliere, riflettete, saggia non è cotesta ostinatezza vostra"* che ricorda da vicino il suo accostarsi viscido alla bella Tosca in chiesa nel primo atto *"Tosca divina, la mano mia la vostra aspetta piccola manina, non per galanteria, ma per offrirvi l'acqua benedetta"*. La grande scena-madre dell'interrogatorio durante la tortura è stata scritta da Sardou nuovamente per esaltare le qualità attoriali della Bernardt: Cavaradossi è torturato fisicamente all'esterno, mentre lei lo è spiritualmente da Scarpia che per sapere il nascondiglio di Angelotti le descrive minuziosamente le torture cui è sottoposto l'amato. Tosca questo nascondiglio lo conosce e potrebbe porre fine alla tortura. Resiste per un po', poi rivela ad uno Scarpia trionfante che egli si trova *"nel pozzo...nel giardino"*. La tortura cessa, ma Angelotti si uccide prima di essere preso e Cavaradossi è condannato a morte.

Illica inserisce a questo punto l'annuncio della sconfitta di Mélas che fa gridare a Cavaradossi, che ormai non ha più nulla da perdere: *"Vittoria! Vittoria!" L'alba vindice appar che fa gli empi tremar! Libertà sorge, crollan tirannidi. Del sofferto martir me vedrai qui gioir; il tuo cuor trema, o Scarpia, carnefice!"*

Il quarto atto del dramma, che si svolge nell'ufficio di Scarpia a Castel Sant'Angelo, viene anch'esso spostato da Illica a palazzo Farnese e si innesta a questo punto nel secondo atto dell'opera senza soluzione di continuità. Scarpia, tornato mellifluo ed ipocrita, ora che sa di aver vinto e di avere il corpo di Angelotti da *"appendere morto alle forche"* perché non si sappia del suicidio e lo si creda giustiziato, si concentra sull'altro obiettivo e lascia credere a Tosca di essere disposto a concedere il dono della vita a Cavaradossi, dopo un'uccisione simulata perché non può *"far grazia aperta"*, ma *"a donna bella io non mi vendo a prezzo di moneta"*. E' dunque il momento dell' *"orribile mercato"*. Scarpia, in pieno delirio amoroso, cerca di usarle violenza, ma è respinto (bastano le didascalie a dare un'idea della sua foga: *"avvicinandosele"*, *"cerca di afferrarla"*, *"inseguendola"*, *"avvicinandosi di nuovo"*). Il suono dei tamburi, che annuncia la processione dei condannati a morte e ne scandisce gli ultimi istanti, sforza Tosca alla decisione estrema, non senza un momento di doloroso sfogo, la celeberrima aria *"Vissi d'arte"*, l'unica aria di Tosca, nella quale è lei, questa volta, a *"raccontarsi"*. (Puccini confessò poi di non amare il *"Vissi d'arte"* perché ritardava molto l'azione). Segue l'omicidio di Scarpia seguito dallo strano rito funebre, con tanto di candelabri e crocefisso sul petto, celebrato da Tosca davanti al cadavere del nemico già nel testo di Sardou e l'atto si chiude con la potentissima frase *"E davanti a lui tremava tutta Roma!"* la cui bellezza e forza sfuggì del tutto a Ricordi che la sopprime, salvo reinserirla dopo le proteste di Puccini (*"Perché ha tolto l'ultimo verso: 'E davanti a lui tremava tutta Roma'?" Io l'ho messo e mi gioca bene. E' meglio lasciarlo, dunque!"*)

Uscito di scena l'antagonista, la vicenda perde tutto il suo mordente e non può che scivolare velocemente verso il finale con i due protagonisti superstiti. Per questo Puccini, e gliene siamo grati, inserisce, all'inizio del suo terzo atto, alcuni elementi nuovi, non di riempitivo, per carità, ma di arricchimento: dapprima una rievocazione strumentale dell'alba romana, per la quale Puccini si informò con assoluta meticolosità perfino di quale fosse l'esatta tonalità del campanone di San Pietro per riprodurla in orchestra, poi una canzoncina popolare cantata in lontananza da un pastorello, per la quale chiese al poeta Luigi Zanazzo di comporre alcuni versi in romanesco, poi l'aria di Cavaradossi *"E lucean le stelle"*, un malinconico ricordare il passato da parte del moribondo che genera uno dei momenti musicalmente più celebri dell'opera.

Gli eventi quindi precipitano: l'incontro con Tosca, che gli racconta di aver ucciso Scarpia, (è una pagina nella quale la musica in modo quasi "wagneriano" racconta la storia dell'assassinio attraverso la riproposizione dei temi che ne hanno segnato i vari momenti), lo mette a conoscenza del fatto che l'esecuzione sarà simulata, la terribile scoperta dell'ultimo imbroglio di Scarpia sul cadavere dell'amato, ucciso veramente dai soldati, ed infine il salto disperato dal torrione di Castel Sant'Angelo " *Scarpia, avanti a Dio!*". Questo finale non piacque a Verdi e neanche a Puccini che cercò di non far morire Tosca, ma si scontrò con la netta opposizione di Sardou: " *Stamani sono stato da Sardou per un'ora, e circa al finale mi ha detto cose che non vanno. La vuol morta a tutti i costi quella povera donna!*"

La fucilazione, che nel dramma avveniva fuori scena, avviene invece davanti agli occhi degli spettatori (" *Com'è bello il mio Mario!...Là, muori!...Ecco un artista!*") e la didascalia " *triste*" che accompagna la frase di Mario " *Non temere che cadrò sul momento e al naturale*" lascia pensare che per Puccini Mario sapesse bene di andare a morte e che Scarpia avrebbe tradito il patto stretto con Tosca.

Puccini, come detto, vide "Tosca" a teatro nel 1889 e scrisse subito al suo editore Ricordi di volerla musicare. Era reduce dallo scarso successo di "Edgar" e vedeva in quel capolavoro il soggetto giusto: personaggi "forti", una vicenda d'amore, odio e ricatti, inserita in un momento storicamente riconoscibile nella Roma papalina, Napoleone, scene di tortura, due omicidi e due suicidi....

Verdi stesso aveva pensato di musicarla, come ebbe a dire al Monaldi mentre, ormai avanti negli anni, si accingeva a far rappresentare l' "Otello" a Parigi: " *Vi sarebbe un dramma che se io fossi ancora in carriera musicherei con tutta l'anima, ed è la "Tosca", a patto però che Sardou mi accordasse il permesso di cambiare l'atto ultimo*" ed anzi assistette, sempre a Parigi, alla lettura del libretto di Illica (scritto per Franchetti) a casa di Sardou. Egli si commosse profondamente soprattutto all'ascolto di quella grande romanza di addio all'arte e alla vita che Puccini poi non volle musicare: strappò il libretto dalle mani di Illica e continuò lui stesso nella lettura.

Ricordi e Puccini iniziarono subito, con il librettista Ferdinando Fontana, le trattative con lo scrittore transalpino, ma presto Puccini sostituì il Fontana con Luigi Illica. Seguì un momento di raffreddamento dell'entusiasmo, (anche perché Puccini si dedicò alla stesura di "Manon Lescaut"), nel quale addirittura egli rinunciò ai tanto sospirati diritti che furono rilevati da Alberto Franchetti. Poi, appena seppe che un altro stava per musicarlo, gli tornò l'interesse per il libretto e spinse Illica a convincere Franchetti a rinunciare, approfittando anche del fatto che costui era in crisi d'ispirazione. L'impresa riuscì e, con l'approvazione di Sardou, Puccini si accinse alla composizione.

" *Puccini ha un gran libretto*"- disse Giuseppe Verdi- " *Maestro fortunato chi ha per le mani questo!*".

Venne chiamato a collaborare il grande poeta Giuseppe Giacosa, in coppia con Illica, ma costui non nascose tutte le proprie perplessità, come si è detto, per i troppi duetti, ma anche perché si trattava di un dramma scritto per una grande attrice di teatro, un dramma "a protagonista", fatto per esaltare le virtù attoriali di una primadonna, ed infine perché " *il congegno dei fatti che formano l'intreccio vi ha troppa prevalenza a scapito della poesia. E' un dramma di grossi fatti emozionali senza poesia.*" Per fortuna queste preoccupazioni si rivelarono infondate ed il genio pucciniano seppe riempire di poesia quel "congegno".

Il lavoro dei due librettisti fu talmente accurato e geniale che lo stesso Sardou ebbe a riconoscerne i meriti, pur volendo sempre intervenire a modificarne i particolari, da settantenne autoritario qual'era. Una volta chiese perfino che Tosca, cadendo da Castel Sant'Angelo, finisse nel Tevere. Invano Puccini tentò di persuaderlo: " *Non si può, maestro; il Tevere è troppo lontano*".

Molti ed accurati furono anche gli interventi di Puccini sul libretto: cambiamenti, spostamenti, revisioni, e soprattutto ridimensionamenti della prolissa vena poetica dell'Illica, avvenivano giornalmente. Con cura maniacale, come detto, volle che l'amico don Panichelli gli trasmettesse l'autentico "Te Deum" del rituale romano ed ogni sorta di giaculatorie per il finale primo. Puccini scelse poi, personalmente "Adiutorium nostrum in nomine Domini. Qui fecit coelum et terram". Chiese quindi all'amico di spiegargli come avvenissero le processioni in chiesa (eh sì, perché il maestro non la frequentava spesso) ed i precisi costumi degli Svizzeri Pontifici nel tempo di "Tosca", che il Panichelli seppe indicargli con precisione, avendo trovato al mercatino dell'usato una stampa dell'epoca che li ritraeva. Per l'"Ave Maria" nell'alba di Roma con cui si apre il terzo atto, Puccini volle sapere il suono di tutte le campane prossime a Castel Sant'Angelo.

Tanta cura e precisione il maestro la impiegò anche nel tratteggiare musicalmente i caratteri dei protagonisti.

Avvicinandosi la "prima", però, egli fu preso da grande ansietà e dubitò dell'esito della sua composizione: *"Stupido io a dar retta a quel terribile uomo che è Sardou! Più gli dicevo che Tosca era fatta apposta per essere musicata da un francese, e più lui si incaponiva a volere un musicista italiano, chè Tosca era e doveva essere un'opera romana! Invano io gli predicavo che la mia musa era più tenera, più delicata e che la mia musica toccava altre corde, altri registri. "Il n'y a pas de régistres, Monsieur Puccini. Il n'y a que tu talent" (Non ci sono registri, signor Puccini, non c'è che il talento) rispondeva il prepotente aduttore. Va bene, sì, il talento. Ma Manon, Mimì, erano d'un'altra pasta umana: erano delle tenere, appassionate creature. E lui, il Mago, a gridarmi che Tosca era la loro sorella carnale. Le donne innamorate son tutte d'una medesima famiglia. E l'ebbe vinta. E mi spedì a Torre del Lago. Secondo lui, il capolavoro era garantito. Ne rispondeva lui. Sì, un bel corno! Ne rispondeva adesso lui a Parigi. Lui se ne sta tranquillo e beato a casa sua ad aspettare le notizie del suo cher Puccini. Le sentirai domattina, mago della malora, le notizie che ti arriveranno!"*

Eppure tutto andò bene la sera del 14 gennaio 1900 al Teatro Costanzi di Roma, nonostante le notizie di un possibile attentato terroristico a teatro avessero inquietato non poco il pubblico, ed alla fine il buon maestro Mugnone, che ne diresse l'esecuzione, poté gridare a Puccini: *"Neh, aggio avuto o no raggione io? Chèsta è musica; Ccà c'è u' core che canta e che chiagne epperchiò fa chiagnere tutti!"*