

---

# Tosca

*Melodramma in tre atti*

*Libretto di*

**Luigi Illica e Giuseppe Giacosa**  
*tratto dal dramma di Victorien Sardou*

*Musica di*

**Giacomo Puccini**

*Nuova produzione Teatro alla Scala*

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

---

---

## TEATRO ALLA SCALA

---

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

**Sabato 7 dicembre 2019, ore 18**

---

REPLICHE

### **dicembre 2019**

martedì	10	Ore 20 – Abbonamento Prime Opera
venerdì	13	Ore 20 – Turno A
lunedì	16	Ore 20 – Turno B
giovedì	19	Ore 20 – Turno C
domenica	22	Ore 20 – Fuori abbonamento

REPLICHE

### **gennaio 2020**

giovedì	2	Ore 20 – Turno D
domenica	5	Ore 20 – Turno N
mercoledì	8	Ore 20 – Turno E

Anteprima dedicata ai Giovani  
LaScalaUNDER30

**Mercoledì 4 dicembre 2019, ore 18**

---

## SOMMARIO

---

<b>5</b>	<i>Tosca</i> . Il libretto	
<b>36</b>	Il libretto in sintesi Le livret en bref – The libretto in brief – Das Libretto in Kürze オペラ台本要約 – Синтез либретто	<i>Alberto Bentoglio</i>
<b>45</b>	Giacomo Puccini	<i>Marco Mattarozzi</i>
<b>50</b>	L'opera in breve	<i>Emilio Sala</i>
<b>52</b>	La musica	<i>Oreste Bossini</i>
<b>57</b>	"As a stranger give it welcome": la prima <i>Tosca</i>	<i>Roger Parker</i>
<b>69</b>	Finzioni della realtà. Le " <i>Tosche</i> " di Sardou e di Puccini	<i>Dieter Schickling</i>
<b>75</b>	Istantanee da un laboratorio: "copie di lavoro" a più mani del libretto di <i>Tosca</i>	<i>Gabriella Biagi Ravenni</i>
<b>91</b>	Da <i>La Tosca</i> a <i>Tosca</i> , "la" prima donna <i>fin de siècle</i>	<i>Michele Girardi</i>
<b>105</b>	L'ultimo melodramma del Risorgimento: <i>Tosca</i> nell'ombra lunga della Questione romana	<i>Gerardo Tocchini</i>
<b>117</b>	Le ambientazioni di un archetipo: regie di <i>Tosca</i>	<i>Laura Cosso</i>
<b>122</b>	<i>Tosca</i> alla Scala dal 1900 al 2015	<i>Luca Chierici</i>
<b>149</b>	<i>Tosca</i> alla Scala, 7 dicembre 2019	
	Riccardo Chailly	
	Davide Livermore	
	Giò Forma	
	Gianluca Falaschi	
	Antonio Castro	
	Video design D-wok	
	<i>Tosca</i> . I personaggi e gli interpreti	
	Coro, Orchestra e Maestri collaboratori del Teatro alla Scala Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala / Mimi	

---



Alfons Mucha. Manifesto per *La Tosca*  
di Victorien Sardou a Parigi,  
Théâtre Sarah Bernhardt, 1899.



Leopoldo Metlicowicz. Locandina per *Tosca*  
di Giacomo Puccini, 1900  
(Milano, Archivio Storico Ricordi).

---

## Da *La Tosca* a *Tosca*, “la” prima donna *fin de siècle*

Michele Girardi\*

La peculiarità di *Tosca* di Puccini è quella di rappresentare una concatenazione vertiginosa di eventi in una trama che ruota intorno alla protagonista femminile, divenuta, in quanto cantante, *la* prima donna per antonomasia del teatro lirico, dunque prima donna al quadrato, perché tale pure nella finzione, oltre che nel carattere strabordante in ogni sua manifestazione. Giacosa e Illica mutuarono questa situazione direttamente dalla fonte, la *pièce* omonima di Victorien Sardou, dove troneggiava Sarah Bernhardt (che aveva ispirato questo ruolo allo scrittore), valendosi con abilità particolare anche al di là del modello, e soprattutto in occasioni dove, come vedremo, un nodo inestricabile intreccia la musica all'azione scenica nel capolavoro di Puccini. Stimolati dall'aura metateatrale che pervade il dramma, ad esempio, i due librettisti giunsero a inventare un dialogo in due tempi fra i due amanti sfortunati che era solo accennato nell'ipotesto (“*Joue bien ton rôle... Tombe sur le coup... et fais bien le mort*” è la raccomandazione di Floria),<sup>1</sup> mentre attendono il plotone d'esecuzione che farà il suo ingresso per giustiziare il tenore. E, disattendendo più significativamente la fonte, misero in scena la fucilazione del “volterrian”, creando le condizioni per una seconda pantomima con musica di scena nell'opera, dopo l'episodio bigotto che chiude l'Atto secondo. In tal modo fornirono al compositore un'occasione preziosa per scrivere una marcia al patibolo di effetto grandioso, che incrementa a dismisura l'atroce delusione che la donna sta per patire. Floria avrebbe dovuto far tesoro della frase di Canio in *Pagliacci*, “il teatro e la vita non son la stessa cosa”, visto che quando arriva il momento dell'esecuzione cerca di preparare l'amante a cadere bene, “al naturale [...] come la Tosca in teatro” chiosa lui, perché lei, “con scenica scienza” ne saprebbe “la movenza”.<sup>2</sup> Di questo dialogo a bassa voce non si trova traccia nell'ipotesto, appunto: Illica e Giacosa l'inventarono di sana pianta con un colpo di genio.

La protagonista conclude la parabola metateatrale esclamando: “Là! Muori! Ecco un artista”, prima di accorgersi che il povero Cavaradossi è morto per davvero – dunque il teatro non è la vita –, e di gettarsi, con uno straordinario *coup de théâtre*, dal bastione di Castel Sant'Angelo. Peraltro la Floria di Puccini, da bigotta ma anche da grande tragica, suggella l'opera chiamando Scarpia al giudizio divino, con ben maggior forza rispetto alla Tosca di Sardou, che non chiama in causa l'eterno:

### **Spoletta**

Ah! Démon!... je t'enverrais rejoindre ton amant!

**Floria**, *debut sur le parapet*

J'y vais, canailles!

*Elle se jette dans le vide. Spoletta, Schiarrone et tous les soldats, s'élançant vers le parapet. Rideau.*<sup>3</sup>

### **La Tosca, ossia Sarah Bernhardt**

La collaborazione con Sardou era iniziata nel 1882, quando l'attrice aveva interpretato *Fedora*, il primo di una serie di drammi pensati espressamente per lei dal drammaturgo. Ecco come Sarah stessa descrive, giunta quasi alla fine delle sue memorie (ma non della sua lunga vita), l'incontro che dette inizio, nel 1882, al loro sodalizio, e di conseguenza alla sua maturità artistica; esso ebbe luogo al ritorno della diva da una tournée americana in cui aveva visitato cinquanta città e sostenuto centocinquantesi recite in sette mesi. Approdando col piroscalo "Amérique" a Le Havre, la Bernhardt fu accolta da una folla plaudente e cortei di battelli; nei discorsi ufficiali si lodò la sua grande arte, che la rese ambasciatrice della bellezza francese nel mondo. In quel momento, dichiarò, era terminata la prima parte della sua esistenza, e d'ora in poi

la mia vita, che all'inizio credevo così breve, ora mi sembrava dovesse essere molto, molto lunga [...]. Decisi di vivere. Decisi di diventare la grande artista che desideravo essere.<sup>4</sup>

Nel corso della *tournée* si era resa conto di essere oramai divenuta un mito vivente a meno di quarant'anni:

Passai la notte nella mia proprietà di Sainte-Adresse. E il giorno dopo partivo per Parigi. Un'ovazione delle più lusinghiere m'aspettava all'arrivo. Poi, tre giorni dopo, sistemata nella mia casa di avenue de Villiers, ricevevo Victorien Sardou per ascoltare la lettura del suo magnifico testo, *Fedora*. Che grande artista! Che splendido attore! Che autore meraviglioso! Mi lesse quel testo tutto d'un fiato, recitando tutte le parti, dandomi in un secondo la visione di quello che avrei fatto. "Ah!" gridai dopo la lettura, "Caro maestro, grazie per questa bella parte! E grazie per la bella lezione che mi avete dato."<sup>5</sup>

I tanti punti esclamativi di cui è costellata la rievocazione la dicono lunga sul suo carattere: Sarah, israelita parigina d'origine olandese (nata il 23 ottobre 1844), sfoggiava una personalità fortissima sulla scena e nella vita, dove era solita sedurre gli uomini e disfarsene quando fossero in scadenza – il che le accadeva, come a Carmen, nel giro di poco tempo: il suo matrimonio, celebrato il 4 aprile del 1882 con l'attore d'origine greca Georges Damala, era durato poco meno di un anno, e ben presto altri fidanzati, più o meno ufficiali, lo avevano rimpiazzato, a cominciare dallo scrittore e drammaturgo

Jean Richepin, per andare a Gustave Doré e tanti altri.<sup>6</sup> Del resto, la carica erotica dell'attrice venne captata con cognizione di causa (fu per qualche tempo il suo amante, come molte altre personalità della Parigi di allora) dal critico e scrittore Jules Lemaitre, il quale, discutendo la sua interpretazione di *Théodora*, affermò che la Bernhardt

anche nelle scene in cui esprime passioni diverse dall'amore, non teme affatto di rendere manifesto, se posso dire, quello che c'è di più intimo e di più segreto nella sua essenza femminile. Qui risiede, a mio avviso, la più stupefacente novità nella sua maniera: mette nei ruoli che interpreta non solo tutta la sua anima, il suo spirito e il suo fascino fisico, ma anche il suo sesso. Una recitazione così spavalda disturberebbe in qualsiasi altra donna, ma poiché la natura l'ha fatta così povera di carne e le ha dato l'aspetto di una principessa leggendaria, la sua lievità e la sua grazia piena di astrattezza trasformano anche i gesti più audaci in qualcosa di squisito.<sup>7</sup>

In questa prosa si celebra un mito vivente, dunque, e un mito che affondava le sue radici nei fondamenti del teatro francese, oltre che nella natura stessa dell'attrice, come rileva il critico. Partita dall'interpretazione dei grandi classici, e in particolare di Racine (*Iphigénie*) e Molière (*Les femmes savantes*), la Bernhardt riscosse un successo sempre crescente nel repertorio contemporaneo, che la portò anche sul set dei primi film girati nella storia della settima arte: se fu acclamata la sua Marguerite Gautier nella *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *filis*, altrettanto brillante ella si rivelò nell'indossare panni maschili efebici (da Pelléas nel *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck al paggio seduttore Chérubin del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais, fino al nevrotico protagonista di *Hamlet*), incarnando prima di tutte quel mito dell'androgino in gran voga negli ambienti intellettuali di allora (si pensi agli scritti di Péladan o, negli anni Dieci del Novecento, alle esibizioni della danzatrice e mima Ida Rubinstein, particolarmente nel *Martyre de Saint Sébastien* di Debussy e d'Annunzio).<sup>8</sup> La natura stessa spingeva dunque l'attrice a cercare soggetti che ne mettessero sempre più in luce il temperamento accentratore, adatto alle più alte temperature drammatiche. Ma furono cause di necessità a dirigerla verso Sardou: dopo alcuni anni di tensione con la prestigiosa Comédie-Française, di cui era membro illustre, la Bernhardt dette le dimissioni (1880) e iniziò una carriera da libera professionista, che l'avrebbe portata in seguito sino a comprare il Théâtre de la Renaissance nel 1893 per mettervi in scena un proprio repertorio, da costituire *ad hoc*, in cui non entrò peraltro *Salomé*, che il suo grande ammiratore Oscar Wilde<sup>9</sup> scrisse in francese pensando a lei.<sup>10</sup> Sardou creò per Sarah una vera e propria galleria di personaggi femminili, studiati per metterne in luce la sensibilità incline al *mélo*, ponendola di volta in volta al centro di situazioni moderniste, come accade alla principessa-spia russa Fedora, oppure di ambienti decadenti, quali la Bisanzio di *Théodora*, tutta ori e sensualità mortale (1884, con le musiche di scena di Jules Massenet), fino all'Egitto di *Cléopâtre* (1890, con le musiche di Xavier Leroux). Era-

Sarah Bernhardt  
nel ruolo di Tosca entra  
in Sant'Andrea della Valle  
(Milano, Museo Teatrale  
alla Scala).



no *pièces* d'immediata presa, adattissime quindi alle esigenze degli operisti *fin de siècle*, che attinsero ripetutamente a quel repertorio, da Lauro Rossi – *La contessa di Mons*, da *Patrie!* (1874) – a Giordano – *Fedora* (1898) e *Madame Sans-Gêne* (1915) – sino a Puccini, per l'appunto.<sup>11</sup>

La prima della *Tosca*, terza tappa del loro percorso artistico, ebbe luogo il 24 novembre 1887 al Théâtre de la Porte Saint-Martin, e la prova della protagonista destò l'ammirazione di Sardou ("Sarah è un'artista ammirevole, che nella *Tosca* supera di gran lunga quello che la mia generazione ha visto fare a Georges, Dorval e Rachel").<sup>12</sup> Scorrendo le numerose immagini dello spettacolo, fissate da fotografie e cartoline della prima, tuttora di facile reperimento,<sup>13</sup> vediamo emergere in lei la grinta dell'animale da palcoscenico, mentre fissa l'antagonista con disprezzo per poi ricomporsi dopo l'omicidio, o mentre sosta nervosa andando a incontrare l'amante, con la mano che stringe appena il pomo del bastone da passeggio e lo sguardo perso nel vuoto, ma immerso nella tempeste dei sentimenti. Fu la sua *Tosca* a creare il personaggio-mito che irradiò nell'eroina di Puccini anche il carattere reale della diva. Alla *première* del 1887 i ripetuti salti dal parapetto nel finale causarono il peggioramento di una lussazione al ginocchio destro di Sarah, radi-



Hariclea Darclée, prima interprete di Tosca, nell'Atto I. Ritratto fotografico con dedica autografa a Puccini.



calmente devota al ruolo, che si aggravò ulteriormente per una caduta durante una ripresa della *pièce* a Rio de Janeiro nel 1905, e che dieci anni più tardi le costò l'amputazione della gamba destra, già in cancrena: segno ulteriore, questo, di un legame profondo fra arte e vita che è il tratto distintivo della *pièce* di Sardou e, più ancora, del capolavoro di Puccini.

### **Puccini e Sarah: dal dramma all'opera**

Per rivedere la Bernhardt nella parte di Tosca, Puccini interruppe il lavoro in corso sulla *Bohème* (prossima al debutto) e si recò a Firenze, il 7 ottobre 1895, con l'ulteriore scopo di verificare la qualità della riduzione librettistica approntata nel frattempo da Luigi Illica in rapporto al dramma originale. Quella recita fugò gli ultimi eventuali dubbi, e spinse subito il compositore a testimoniare la sua ammirazione al collaboratore:

Fui a Firenze alla *Tosca* che trovai molto ma molto al disotto della tua. L'elemento *amore patetico* (lirico) nella riduzione italiana abbonda e nella francese difetta. Sarah mi piacque poco. Sarà stata la stanchezza? L'impressione fu poca anche pel pubblico. Invece a Milano, eh?!<sup>14</sup>



Sarah Bernhardt (*Tosca*)  
e Pierre Berton (*Scarpia*)  
alla fine dell'Atto IV  
della *Tosca* di Sardou.

Il riferimento a Milano è diretto alla precedente tournée italiana di Sarah Bernhardt (1889), che aveva toccato altre città, tra cui Torino, con un repertorio in cui figurava anche *La Dame de Challant* di Giuseppe Giacosa, allora ben lungi dall'iniziare la propria carriera di librettista. Fu in quell'occasione, appunto, che Puccini, assistendo alla recita del 14 febbraio a Milano e tornando a rivedere la *pièce* a Torino il 17 marzo, decise che prima o poi avrebbe messo in musica il dramma di Sardou, stregato dall'abilità con cui la diva, pur recitando in francese (lingua che il musicista allora non conosceva), sapeva rendere l'intima essenza del dramma.

Le critiche comparse sui giornali italiani del 1889 mettevano in rilievo come, a dispetto di un dramma risultato non particolarmente eloquente, fosse stata Sarah a dare un senso alla serata:

Tutte le rappresentazioni date dalla Bernhardt furono di lavori noti. L'attenzione poteva essere quindi tutta concentrata in lei. Uno solo era nuovo: il dramma che Sardou scrisse per lei: *La Tosca*. E qui l'attenzione dedicata, malamente, al barocco, infelice lavoro avrebbe potuto pregiudicare quella per l'artista. Ma invece la sua immensa personalità si è imposta; la sua interpretazione ha sbalordito: da quando è uscita nel pittoresco costume, col quale è ritratta nel disegno che diamo, a quando si è gettata nel Tevere, il pubblico fu incantato da lei, da lei fu ammaliato.<sup>15</sup>

I critici valorizzarono dunque l'interprete e stroncarono la *pièce* di Sardou, anche se non mancarono autorevoli opinioni contrarie: George Bernard Shaw avrebbe stigmatizzato, in uno dei suoi taglienti giudizi (viziato, nondimeno, da una partigianeria quasi esplicita per la grande rivale della Bernhardt, Eleonora Duse), l'eccessiva febbre che coglieva critica e pubblico a ogni apparizione dell'attrice ("The dress, the title of the play, the order of the words may vary; but the woman is always the same. She does not enter into the leading character; she substitutes herself for it").<sup>16</sup>

Per apprezzare sino in fondo il valore del libretto di Illica e Giacosa, come aveva fatto Puccini nel 1895, è utile fare la conoscenza della *pièce*, divisa in sei quadri, distribuiti nell'arco dei canonici cinque Atti, l'ultimo dei quali viene sdoppiato. Sei quadri, dunque il doppio di quelli dell'opera: già questo dato mette in rilievo l'operazione di sintesi cui è improntato l'adattamento per le scene liriche, tale da creare un rapporto simbolico assai più forte tra lo sfondo di Roma, in quanto



Manifesto di Adolf Hohenstein per *Tosca* di Giacomo Puccini, 1900 (Milano, Archivio Storico Ricordi).

capitale del cattolicesimo, e la sorte dei personaggi. Se l'ambiente del primo Atto, la chiesa di Sant'Andrea dei Gesuiti (al Quirinale), corrisponde a quello di Sant'Andrea della Valle, dove venne spostata la parte iniziale dell'opera, a cominciare dal secondo scena e azione divergono in modo assai significativo. La sala di Palazzo Farnese in Sardou non ospita interrogatori, torture e discussioni accese, come in Puccini, ma una festa di gala vissuta sin nei dettagli, dove compaiono diversi personaggi storici, a cominciare dalla regina di Napoli, Maria Carolina. Si assiste, in altre parole, a quello che, con straordinario effetto, Puccini e i suoi librettisti avrebbero piazzato fuori scena, dando vita a due azioni in simultanea: la cantata celebrativa per la presunta vittoria a Marengo delle truppe austriache, mentre Scarpia interroga biecamente Cavaradossi e ne ordina la tortura.

L'appuntamento con la crudeltà, nella *pièce*, è rimandato al terzo Atto, che si svolge nella villa di Cavaradossi, ed è ancora una volta un luogo solamente evocato nell'opera, prima come nido d'amore da Floria, poi come "rifugio impenetrabile e sicuro" da Mario, in poche battute di racconto nel primo Atto e nel resoconto di Spoletta nel successivo, fino alla drammatica confessione di Tosca ("Nel pozzo... nel giardino...") che scatena l'ira di Cavaradossi. L'ultima parte del secondo Atto in Puccini, che culmina nell'omicidio compiuto dalla cantante, viene ambientata da Sardou in una cella a Castel Sant'Angelo, mentre poi il condannato, prima di salire sulla piattaforma, passa per una tetra camera

e dà sfogo ai suoi ricordi, senza che il *pathos* venga accresciuto dalla visione di Roma all'alba, come accade al tenore.

Oltremodo interessante si rivela, soprattutto, il confronto fra la scena conclusiva della *pièce*, con il corrispondente terzo Atto di Puccini. Gli scenografi parigini, dietro precise indicazioni dello stesso Sardou, avevano spostato il corso del Tevere, e posto la cupola di San Pietro sullo sfondo: l'intento era quello di rendere immediatamente percepibile che Floria, gettandosi dai bastioni, sarebbe sprofondata nel fiume. Adolf Hohenstein, che disegnò i bozzetti dell'opera, ristabilì la contiguità tra i due luoghi, che segnano, senza soluzione di continuità, il rapporto tra il potere temporale e quello spirituale del papato, in linea con un'interpretazione scenica, oltre che drammatico-musicale, del soggetto che mirava a rendere il più possibile evidente il legame tra la città eterna, in quanto luogo dove la devozione sconfinava nella bigottaria, e il barone Scarpia, sadico burattinaio che grava sulle sorti dei due protagonisti sino a predeterminarne l'esito tragico.

## La creazione di un *topos*

Che l'aspetto visivo di varie situazioni della *pièce* abbia creato dei veri e propri passaggi obbligati nella recitazione e nelle posizioni sceniche dell'opera pucciniana lo si può constatare facilmente guardando, ad esempio, la stilizzata immagine liberty della protagonista che risalta nei figurini francesi, fonte d'ispirazione per i manifesti pubblicitari e le copertine degli spartiti firmati da Metlicovitz per conto delle Arti grafiche Ricordi.<sup>17</sup> Si pensi inoltre all'immagine canonica di Sarah Bernhardt alla sua entrata in scena in Sant'Andrea della Valle (pag. 94), e la si confronti con quella della prima interprete dell'opera di Puccini, Hariclea Darclée (pag. 95) per averne una conferma ulteriore di questo rapporto.

Ma la situazione che più strettamente e in maniera significativa collega la *pièce* all'opera romana di Puccini è lo scontro titanico che avviene nel finale del quarto Atto del dramma fra la cantante e il suo eccitato persecutore che la ricatta per possederla, mostrato nell'incisione più famosa, dove viene inquadrata la protagonista, colta da scrupoli di pietà cristiana, che pone due candelabri al fianco della vittima e un crocefisso sul petto del cadavere. La posizione venne importata pari pari nel Finale secondo dell'opera, e alla sua straordinaria efficacia comunicativa vennero affidate le sorti pubblicitarie anche della *Tosca* di Puccini, come si vede dal confronto tra la foto di scena (pag. 96) con l'*affiche* dell'opera (pag. 97):

Nelle numerosi recensioni della *première* della *Tosca* di Sardou, la descrizione dello scorcio in cui la protagonista impugna il pugnale e si difende dallo stupro occupa il posto d'onore. Rileggiamone una, ricca di spunti, che mette in rilievo particolare le doti dell'attrice:

Tosca giunge per implorare Scarpia che, novello Laffemas, le propone il patto vergognoso di Marion Delorme: che lei gli si conceda, e Mario sarà libero. Ecco il salvacondotto che servirà a proteggere la sua fuga dopo un'esecuzione simulata. Tosca, che dapprima ha sobbalzato all'affronto, si risolve infine a compiere l'atto ignobile che Scarpia esige da lei. Ma, una volta che questi ha impartito in sua presenza gli ordini al capitano che comanderà il plotone d'esecuzione, e rimasta sola con lo scellerato che sta per giungere al culmine del suo desiderio, raccoglie un coltello dal tavolo della cena e glielo immerge nel cuore. È in questa scena che Sarah Bernhardt può essere chiamata *la grande Sarah*. Dal momento in cui nota la lama sulla tavola e in cui fa percepire che nella sua testa spunta l'idea di pugnalarlo il traditore, fino a che mette in atto il suo progetto di vendetta, lei è assolutamente, incomparabilmente bella: glielo ha gridato la Parigi delle prime assolute, acclamandola alla ribalta. Compiuta la sua vendetta e tornata padrona di se stessa, Tosca ritrova i suoi sentimenti di cattolica devota: con perfetta semplicità e religiosa calma, va a prendere due candelabri che piazza dai due lati del cadavere, indi stacca un crocefisso che appoggia sul petto del morto.<sup>18</sup>

Questa invenzione teatrale venne dunque ispirata all'autore dal talento di un'interprete d'eccezione come Sarah Bernhardt, chiamata in causa anche dal riferimento a Laffemas: la prima donna aveva appena debuttato, infatti, la parte dell'eroina eponima in *Marion de Lorme* di Victor Hugo nel 1885, attrice e cortigiana che viene ricattata dal potente magistrato Laffemas e,

per ottenere la liberazione dell'amato Didier, a differenza di Floria, gli si concede. Nello stesso anno debuttava alla Scala *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli, ma il riferimento incrociato fra i due drammi e le due opere, pur così notevole ed evidente, è stato sinora sottovalutato dalla critica.<sup>19</sup>

### Una musica sperimentale per un grande teatro

All'episodio di violenza, con il tentato stupro, dobbiamo uno degli scorcii più straordinari per potenza drammatica e più moderni dal punto di vista del linguaggio della partitura di Puccini. Le premesse si ascoltano sin dall'inizio dell'opera, quando esplodono tre accordi feroci, evocando una misteriosa forza malvagia. Tre triadi maggiori di *si b* (*si b*, *re*, *fa*), *la b* (*la b*, *do*, *mi b*), *mi* (*mi*, *sol#*, *si*) si appoggiano sui bassi in orchestra, che scendono per tre gradi della scala per toni interi dando vita a una sequenza estremamente brutale, che nel corso dell'opera tornerà infinite volte, associata da Puccini al perverso barone Scarpia: il *diabolus in musica* fra il primo e il terzo accordo (l'intervallo discendente di tritono *si b* → *mi*) identifica il male e lo associa al personaggio, pervaso da un'insana volontà di potenza e mosso da un impulso sadico alla frenetica conquista del suo piacere. Nella seconda parte dell'Atto centrale Floria Tosca, bigotta come il suo rivale, tradirà le aspettative erotiche del poliziotto al termine di un estenuante *tête-à-tête*, regalandogli la morte. Questa è la didascalia della *pièce* che descrive l'azione (posta a confronto con quella che si legge nel libretto), agganciata alla battuta della protagonista "Et le sauf-conduit!... Qu'ai-je fait du sauf-conduit?...":

Elle le cherche sur la table, regarde autour d'elle, puis l'aperçoit dans la main crispée de Scarpia, se penche sur lui, l'arrache en laissant retomber le bras et glisse le sauf-conduit dans son sein. Nouveau roulement de tambour plus rapproché. Elle va pour sortir, puis apercevant les flambeaux allumés, va pour les éteindre, mais se ravise, prend de chaque main un flambeau et vient lentement poser celui qu'elle tient dans sa main gauche à gauche de Scarpia, passe devant le cadavre, en tournant le dos au public, et place l'autre à la droite du mort. Regarde autour d'elle en se dirigeant vers la porte, aperçoit le crucifix sur le prie-Dieu, va le dérocher, le prend lentement par le pied, présentant la tête du Christ face au public, s'agenouille devant Scarpia et place le crucifix sur sa poitrine. Au même instant troisième roulement de tambour dans la citadelle. Floria se se relève et gagne la porte du fond, tire le verreau et entre-bâille le battant. L'antichambre est noire. Elle écoute en avançant la tête, puis, en se faufilant doucement, disparaît dehors.<sup>20</sup>

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 morto: 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.

Dunque i librettisti di Puccini non inventarono nulla, limitandosi a mutuare l'azione della diva francese pressoché alla lettera. Volendo mantenere la pantomima bi-gotta della Bernhardt, che tanta parte rivestiva nell'apparato simbolico della *Tosca*, Puccini, dopo aver accompagnato con enfasi la febbrile (e macabra) ricerca del salvacondotto (sta ancora fra le dita raggrinzite del cadavere, da cui lo strappa la protagonista!) riprese la musica che scandiva poco prima la stesura del documento, facendo risentire due brevi frammenti tematici per ricordare l'eccitazione di Scarpia e l'amore di Floria e Mario, mentre la donna, cristianamente pentita, torna sui suoi passi e accende una delle candele (la Floria di Sardou le aveva trovate entrambe accese). Fino a questo punto della trama, il terzo accordo del tema del barone-poliziotto era sempre ricomparso in modo maggiore, ma quando *Tosca* si dirige verso il satiro che giace a terra, e fino al termine dell'atto, viene volto in minore (esempio. 1, 7-9). In questo modo la sequenza di tre accordi guadagna una nota (il sol $\sharp$ ) raggiungendo una tornitura numerica perfetta che prima non aveva, e da otto (il la $\flat$  vale enarmonicamente il sol $\sharp$ ) passa a nove note. I tre accordi riappaiono alla stessa altezza per ragioni drammatiche, poiché simboleggiano l'immutabilità del male, a parte il modo minore che certifica solo la morte fisica di chi lo rappresenta, ma Puccini deve tornare, per ragioni musicali, al fa $\sharp$  minore che è la tonalità d'impianto dell'episodio, così chiude nelle ultime tre battute con un'inopinata cadenza perfetta (do $\sharp$ , V di fa $\sharp$ ):

**Lentamente**

*(colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mette l'altra candela a sinistra)*

*(cerca di nuovo intorno, e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia)*

1-3: Sib, Re, Fa $\sharp$   
 4-6: Lab, Do $\sharp$ , Mi $\flat$   
 7-9: Mi $\flat$ , Sol $\sharp$ , Si $\flat$

*(Si alza e con grande precauzione esce, richiudendo l'uscio dietro di sé)*

10-12: Fa $\sharp$ , La, Do $\sharp$

Esempio 1

In questa maniera il compositore impiega il totale cromatico, aggiungendo tre note alle nove precedenti (fa#, la, do#: esempio 1, 10-12), e si fa apprezzare per l'atteggiamento modernista dai più illustri sostenitori delle sperimentazioni linguistiche, e in particolare da René Leibowitz, paladino della dodecafonia.<sup>21</sup>

### Prime donne all'opera

Il gesto musicale modernista ed efrattivo di Puccini appena discusso trae la sua origine da una scelta di carattere drammatico, e dall'intuizione scenica di un'attrice, attestando un legame sempre più forte nel *fin de siècle* fra il teatro di prosa e in versi e quello musicale. Perché non riflettere più spesso sul lato creativo e normativo dell'esecuzione? Anche Richard Strauss, dopotutto, volle scrivere *Salome* ed *Elektra* stimolato dal talento della scandalosa Gertrud Eysoldt, la stessa attrice che aveva interpretato Lulu nella prima rappresentazione del dittico *Erdegeist-Die Büchse der Pandora* al Kleines Theater di Berlino con la regia di Max Reinhardt (1902). Se, dopo Scarpia, la perversione del sentimento erotico, sovente con esasperazione sadiche, coinvolse molti personaggi delle più diverse estrazioni, la cantante Floria Tosca, prece-duta da Stella e soprattutto da Antonia nei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach (1881), venne poi affiancata da altre prime donne nel teatro musicale *fin de siècle*, e a tutte la professione aggiunse un fascino speciale. Nel variopinto mondo del *café-chantant* agisce l'appassionata Zazà di Leoncavallo (1900); recita la *Phèdre* di Racine Adriana Lecouvreur, grande tragica della Comédie-Française immortalata da Cilea (1902), e recita pure Nedda in *Pagliacci* (1892), ma nella piazze di paese; e se Thaïs di Massenet (1894 e 1898) è attrice e sacerdotessa, ben due cantanti si contendono il proscenio nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss (1912-1916); la Lulu di Berg realizza il suo sogno di primeggiare come soubrette (1937) danzando, come Marietta in *Die Tote Stadt* di Korngold (1920), ed è cantante d'opera anche Anita, protagonista di *Jonny spielt auf* di Křenek (1927).<sup>22</sup>

Ma la relazione più forte che la Tosca di Puccini vanta in ambito teatrale è quella con la protagonista del *Věc Makropulos* di Janáček (1926). Non solo Elina fa la stessa professione di Floria, ma nel secondo Atto ha bisogno anch'essa di un salvacondotto indispensabile per la sua salvezza, la formula dell'elisir di lunga vita creato dal padre Hieronymus, alchimista della corte di Rodolfo II nella magica Praga del Cinquecento. E anche lei può ottenerlo solo sottostando alle brame erotiche di un barone-baritono, Jaroslav Prus. A differenza della collega, nel corso dei suoi lunghissimi trecentotrentasette anni di vita, in cui ha primeggiato sulle scene assumendo diverse identità, Elina è divenuta cinica, e cedere al suo ricattatore non comporta alcuna violazione del proprio codice morale, ma solo un po' di sopportabile fastidio. L'omaggio di Janáček al capolavoro di Puccini è evidente, e la sua originalità sta nel fatto che il chiaro riferimento a situazioni di un altro celebre dramma è un modo per arricchire il proprio di nuove sfumature, traendo dal confronto stimolanti implicazioni.<sup>23</sup>

Coniugare un tipico teatro tardo-ottocentesco come la *pièce* di Sardou alla

modernità linguistica, che trovò ardenti estimatori in Arnold Schönberg e Alban Berg e un detrattore altrettanto appassionato in Gustav Mahler, è uno degli aspetti di *Tosca* che inducono a considerarla come uno dei modi migliori, da parte di Giacomo Puccini, il più colto e internazionale tra i nostri compositori, di inaugurare il nuovo secolo.

---

\* Michele Girardi (1954) è specialista di Drammaturgia musicale e Storia della musica dell'Ottocento e del Novecento, materie che insegna all'Università di Venezia. Il suo lavoro più rappresentativo è *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (1995), anche tradotto in inglese (2000). Ha pubblicato un libro sulla prima messa in scena parigina di *Madama Butterfly* (2012). È socio fondatore e membro del Comitato scientifico del "Centro studi Giacomo Puccini" di Lucca (1996). Negli anni 2000-2012 è stato presidente dell'Edizione nazionale delle opere di Puccini. Dal 2002 al 2015 ha diretto e curato per il Teatro La Fenice di Venezia la serie di pubblicazioni "La Fenice prima dell'opera".

<sup>1</sup> "Fai bene la tua parte... cadi sul colpo... e fai bene il morto"; Victorien Sardou, *La Tosca*, in "L'illustration théâtrale" 121 (1909), Atto V, Quadro I, Scena 4, p. 31; le traduzioni, quando non diversamente specificato, sono mie.

<sup>2</sup> Su *Tosca* nel suo aspetto metateatrale si legga il contributo fondamentale di Guido Paduano, *La scenica scienza di Tosca*, in "Strumenti critici" II/3 (1987), pp. 357-370 (rist. in *Il giro di vite*, Firenze 1992, pp. 209-224).

<sup>3</sup> Spoletta: "Demonio! Ti manderò a raggiungere il tuo amante!" *Tosca, in piedi sul parapetto*: "Ci vado, canaglia!" *Si getta nel vuoto. Spoletta, Sciarrone e tutti i soldati si lanciano verso il parapetto. Sipario*; Sardou, *La Tosca*, cit., Atto V, Quadro II, Scena 1, p. 32.

<sup>4</sup> *Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*, Paris 1907, pp. 577-578; tr. it. parziale a cura di L. Scaramella: Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano 1981, p. 208.

<sup>5</sup> *Ibidem*; al contrario Victor Hugo, conosciuto nel 1872, "leggeva male i versi, ma adorava sentirli recitar bene" (ivi, p. 104).

<sup>6</sup> Sarah si legò a Richepin fin dai primi mesi del 1883, mentre Damala, più volte umiliato dalla consorte (e a ragione), assunse droghe in quantità sempre maggiori, fino a morire per overdose di morfina nel 1889.

<sup>7</sup> Jules Lemaitre, *Les Contemporaines: études et portraits littéraires*, 2<sup>e</sup> série, Paris 1886, p. 206; il medaglione fu scritto alla vigilia della partenza della diva per la prima tournée negli Stati Uniti (1880).

<sup>8</sup> Nel 1905 (o 1908), Sarah Bernhardt girò qualche scena della *pièce*, di cui è correntemente reperibile qualche fotogramma. Il lacerto (si vede l'attrice uscire in scena nell'Atto II) dura 1'26" e si può scaricare da YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=eO-fMhGyrk>), dove è disponibile anche l'ultima scena del film *Daniel*, girato nel 1921 (l'attrice aveva settantasette anni) e sentire la voce di Sarah recitare brani della *Phèdre* (registrati nel 1902), dunque ammirare la sua peculiare declamazione intonata (<http://www.youtube.com/watch?v=FWGjd39dPg8>).

<sup>9</sup> L'attrice lo notò tra la folla all'inizio della sua tournée inglese nei primi mesi del 1880: "*Un Hip! Hip! Hurrah! per Sarah Bernhardt!*, gridò il giovane impetuoso. La sua testa si stagliava sopra tutte le altre teste, i suoi occhi erano lucenti, i capelli lunghi; aveva l'aria di uno studente tedesco, ma era un poeta inglese, uno tra i più grandi di questo secolo; era un poeta pieno di genio, ma purtroppo tormentato e vinto dalla follia: era Oscar Wilde"; *Ma double vie*, cit., p. 391. È molto nota, del resto, l'immagine di Oscar Wilde con il famoso cappello chiamato appunto "Fedora"; lo aveva indossato la Bernhardt per recitare la *pièce* di Sardou, ma fu Wilde il primo a pubblicizzarlo e diffonderlo.

<sup>10</sup> Secondo i biografati, il progetto non andò in porto per problemi di censura; cfr. Robert Gottlieb, *Sarah. The Life of Sarah Bernhardt*, New Haven-London 2010, pp. 146-147.



<sup>11</sup> A differenza di Scribe al quale fu spesso comparato, Sardou scrisse un solo libretto: *Le Roi Carotte* (1872) per Jacques Offenbach, ma collaborò con diversi librettisti in svariate circostanze.

<sup>12</sup> Si cita da una lettera pubblicata all'indomani della *première*, in cui il drammaturgo menziona alcuni fra i mostri sacri della scena francese al femminile, da Georges a Marie Dorval, a Rachel, la prima Adrienne Lecouvreur (cit. in Jules Huret, *Sarah Bernhardt*, Paris 1899, pp. 68-69).

<sup>13</sup> Una ricca galleria d'immagini legate alla *Tosca* di Sardou, molte delle quali provenienti dall'Atelier Nadar, si può consultare sul sito della Bibliothèque Nationale de France

(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438741q.r=sarah%20bernhardt%20la%20tosca?rk=42918;4>).

<sup>14</sup> *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano 1958, lettera n. 143, pp. 131-132: 131. Il giudizio di Puccini venne confermato dalle cronache giornalistiche: "Sarah Bernhardt ebbe un'accoglienza in alcuni punti fredda, in alcuni, come dopo il terzo e il quart'atto, entusiastica. La voce d'oro della grande attrice francese conserva lo stesso fascino d'altri tempi; l'efficacia dell'illustre artista è sempre la stessa; l'eleganza in lei è sorprendente addirittura", in "Lo staffile", 13 ottobre 1885 (cfr. Matteo Sansone, *La dimensione decadente del libretto di "Tosca"*, in Giacomo Puccini. *L'uomo, il musicista, il panorama europeo*, a cura di G. Biagi Ravenni e C. Gianturco, Lucca 1997, pp. 111-125: 115). *La Tosca* era andata in scena al Teatro Niccolini, Puccini vi assistette il 9 ottobre. Forse l'attrice era in cattive condizioni fisiche, come notò Giulio Ricordi, scrivendo a Puccini: "A Milano il dramma ha fatto immenso effetto e la Bernhardt fu splendida, specie nella scena della tortura: è partita però mezz'ammalata, e questo mi spiega come non abbia potuto ottenere tutto l'effetto a Firenze" (lettera del 12 ottobre 1895, in *Carteggi pucciniani*, cit., n. 142, pp. 129-131: 129).

<sup>15</sup> Eugenio Zorzi, *Sarah Bernhardt*, in "Il mondo artistico" XXIII/8, 19 febbraio 1889, p. 2.

<sup>16</sup> "Può cambiare il vestito, il titolo del dramma, l'ordine delle parole; ma la donna non cambia mai. Non penetra nel carattere che rappresenta, ma si pone semplicemente al suo posto"; cfr. *Bernhardt and Duse, 15 June 1895*, in George Bernard Shaw, *Our Theatre in the Nineties*, 3 voll., London 1931, vol. I, pp. 148-154.

<sup>17</sup> I figurini di Paul-Eugène Mesplès vennero pubblicati in "Les premières illustrées, 1887-1888".

<sup>18</sup> Édouard Noël-Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, treizième année (1887), Paris 1888, p. 337. Isaac de Laffemas (1587-1657), figlio dell'economista Barthélémy, ricoprì la carica di *Lieutenant de Justice* nella Francia del cardinale Richelieu, suo grande mentore, e sbrigò per conto del porporato i processi più infami: fu malvagio al punto tale da essere definito "vir bonus strangulandi peritus".

<sup>19</sup> La parte di Marion era stata creata nel 1831 da Hugo per un'altra prima donna d'eccezione, Marie Dorval (che Sardou chiamò in causa in occasione della *première* della sua *Tosca*, cfr. nota 12). Anche nella *Marion Delorme* di Ponchielli Laffemas, come nella fonte, ricattò Marion e ottiene i suoi favori sessuali per darle accesso al carcere dove Didier langue in attesa dell'esecuzione (Atto IV, Scene 2-3). Penso che questa trama abbia influito sulle scelte di Puccini, allievo di Ponchielli al Conservatorio di Milano. Il musicista non poté vederla, ma ebbe notizie dell'ultima opera del maestro, data in marzo alla Scala, dal fratello Michele, che gli scrisse in proposito (cfr. *Puccini com'era*, a cura di A. Marchetti, Milano 1973, pp. 104-107).

<sup>20</sup> *Tosca*: "Il salvacondotto! Che ne ho fatto del salvacondotto?" *Lo cerca sulla tavola, si guarda attorno fin che non lo scorge nella mano rattrappita di Scarpia, si curva su di lui, prende il salvacondotto lasciando ricadere il braccio e lo fa scivolare nel suo seno. Nuovo rullo di tamburo, più vicino. Si avvia all'uscita, poi, accorgendosi dei candelabri accesi, va a spegnerli, ma ci ripensa, afferra i candelabri e posa lentamente a sinistra di Scarpia quello che tiene con la mano sinistra, passa davanti al cadavere dando le spalle al pubblico, e colloca l'altro a destra del morto. Si guarda attorno dirigendosi verso la porta, scorge il crocefisso sull'inginocchiatoio, lo stacca, lo prende lentamente per i piedi mostrando la testa del Cristo al pubblico, s'inginocchia davanti a Scarpia e pone il crocefisso sul suo petto. In questo istante, terzo rullo di tamburo nella cittadella. Floria si alza e raggiunge la porta sul fondo, tira il chiavistello e socchiude il battente. L'anticamera è al buio. Essa ascolta sporgendo la testa, poi, sgattaiolando fuori delicatamente, sparisce all'esterno; Sardou, *La Tosca*, cit., Atto IV, Scena 5, p. 29.*

<sup>21</sup> Cfr. René Leibowitz, *L'arte di Giacomo Puccini*, in "L'approdo musicale" II/6 (1959), pp. 3-27.

<sup>22</sup> La tendenza ad impiegare artiste nelle trame aveva trovato in Ponchielli un fervido precorritore; si pensi alla citata Marion Delorme, una cortigiana che diviene attrice itinerante, ma, soprattutto, alla protagonista della *Gioconda*, cantante di strada (1876) come la prima donna della *Périchole* di Offenbach (1868).

<sup>23</sup> Ricordiamo, quasi per inciso, che *Tosca* andò in scena al Teatro Nazionale di Brno il 22 gennaio 1904, la sera successiva alla prima assoluta di *Jenůfa*, il primo capolavoro riconosciuto di Janáček; in questa magnifica partitura è difficile non cogliere una sorta d'ulteriore omaggio del compositore moravo, che fa entrare in scena Kostelnička, mostro in gonnella malato anch'esso di bigotteria, per sedare con piglio autoritario l'allegria dei presenti, come fa Scarpia in Sant'Andrea della Valle.



# EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

DIRETTORE EDITORIALE

**Franco Pulcini**

## Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

**Anna Paniale**

**Giancarlo Di Marco**

PROGETTO GRAFICO

**Emilio Fioravanti**

G&R Associati

Ricerca iconografica a cura di Anna Paniale

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali: "Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019 presso Pinelli Printing srl

© Copyright 2019, Teatro alla Scala

In copertina:

**Prezzo del volume**  
**€ 15,00 (IVA inclusa)**

**ISSN 2611-898X**