



COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

Teatro di Tradizione

LIRICA 2002-3

TOSCA

Progetto Puccini nel Novecento





TEATRO DEL GIGLIO

STAGIONE LIRICA 2002-3

In collaborazione con

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Toscana

Amministrazione Provinciale di Lucca



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca

COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI



TOSCA

Progetto Puccini nel Novecento



AZIENDA TEATRO DEL GIGLIO

Luigi Della Santa
Presidente

Anna Filomena Mennucci *vicepresidente*
Gabriella Biagi Ravenni
Ilaria Del Bianco Bertelli
Claudio Nucci
Consiglio d'Amministrazione

Riccardo Sarti *presidente*
Roberto Giorgi
Paolo Scacchiotti
Collegio dei Revisori

Aldo Tarabella
Direttore artistico

Luigi Angelini
Direttore generale

TEATRO DEL GIGLIO - *Teatro di Tradizione*
Stagione Lirica 2002-3: 21 settembre 2002 - 26 gennaio 2003
Pubblicazione del Teatro del Giglio
Numero unico, *ottobre 2002*

A cura del TEATRO DEL GIGLIO e CENTRO STUDI GIACOMO PUCCINI
Progetto grafico Marco Riccucci
Stampa Nuova Grafica Lucchese - Lucca - ottobre 2002

Sommario

- 7 Introduzione del Sindaco di Lucca
- 9 Premessa del Presidente del Teatro del Giglio
- 13 *Andrea Chegai*
Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in *Tosca*
- 27 *Gabriella Biagi Ravenni*
Puccini librettista
- 49 *Tosca*
facsimile del libretto Ricordi
- 108 *Tosca* a Lucca



CEL - Teatro di Livorno

Presidente Massimiliano Talini

Direzione Segreteria Isabella Bartolini, Paolo Demi, Antonella Peruffo

Direttore artistico Alberto Paloscia

via Goldoni, 83 - 57125 Livorno
tel 0586 204211 - fax 0586 899920
e-mail: info@celteatrolivorno.it



Teatro del Giglio di Lucca

Presidente Luigi Della Santa

Direttore Luigi Angelini

Direttore artistico Aldo Tarabella

Piazza del Giglio, 13/15 - 55100 Lucca
tel 0583 467521 - fax 0583 490317
www.teatrodelgiglio.it - e-mail: info@teatrodelgiglio.it



Fondazione Teatro di Pisa

Presidente Ilario Luperini

Direttore Riccardo Bozzi

Direttore artistico Alberto Batisti

via Palestro, 40 - 56127 Pisa
tel 050 941111 - fax 050 941158
www.teatrodipisa.pi.it - e-mail: presso@teatrodipisa.pi.it

L'impegno dell'Amministrazione Comunale di porre al centro del suo programma culturale la figura e l'opera di Giacomo Puccini, ha fondato le basi, in questi anni, per un percorso nuovo, di natura profondamente progettuale, realizzato attraverso il piano di lavoro pluriennale *Puccini nel Novecento*, contraddistinto dall'alta qualità delle proposte produttive e da autorevoli contributi critici e documentari.

In un organico rapporto di collaborazione, il Teatro del Giglio ha contribuito alla realizzazione di questo programma operando con impegno e risultati, attraverso l'apporto di professionalità specifiche, la capacità di produrre e di intessere significative relazioni culturali con alcune importanti realtà nazionali.

La realizzazione di questa Stagione Lirica ne è testimonianza, con la sua straordinaria apertura dedicata all'*Aida*, un'opera che mancava da oltre cinquanta anni da Lucca, in coproduzione con la Fondazione Toscanini di Parma per la regia e le scene di Franco Zeffirelli. La proposta del dittico *Il Tabarro – Il Campanello* vede confermarsi il rapporto tra Lucca e un'altra insigne città della musica, Bergamo, con la realizzazione in un'unica serata di due atti unici di Puccini e Donizetti e delle due sedute del Convegno *Drammaturgia, Vocalità e Scena tra Donizetti e Puccini* realizzato dal Centro Studi Puccini di Lucca e dalla Fondazione Donizetti di Bergamo.

Infine la produzione di *Tosca* che vede partecipi, insieme ai teatri di Livorno e Pisa, i teatri di Novara, Ravenna, Bergamo, Mantova per sedici recite complessive: sicuramente l'appuntamento produttivo più rilevante della storia del Teatro, e, insieme, un chiaro quanto impegnativo riconoscimento, entro il sistema dei Teatri di Tradizione, di Lucca quale teatro di produzione pucciniana.

Nel futuro, *Turandot* per il 2003 e *Madama Butterfly* per il 2004, l'anno del Centenario, concluderanno la seconda parte del progetto *Puccini nel Novecento* che vedrà la sua realizzazione ancora nelle prossime Stagioni Liriche, in appuntamenti scientifici, in produzioni sinfoniche e vocali di rilievo, nel segno di un profondo, costante impegno che la Città di Lucca rivolge al suo sommo compositore.

Il Sindaco di Lucca
Pietro Fazzi

La Stagione Lirica 2002-2003 del Teatro del Giglio presenta un cartellone estremamente significativo in termini di tradizione accogliendo alcuni tra i più celebrati titoli della storia dell'opera - *Aida*, *Carmen*, *Tosca* – ma, al contempo, contiene proposte innovative non frequenti nella programmazione lirica: *Il Fantasma nella cabina*, tratto da un soggetto di Andrea Camilleri, per la prima volta in scena, e, dopo la fortunata esperienza de *Il Cappello di paglia di Firenze*, *La Belle Hélène*, secondo anno di lavoro di *CittàLirica Opera Studio*.

Stagione particolarmente ricca per la presenza di sette titoli e quattordici recite – da settembre a fine gennaio – che vedono il Teatro del Giglio produttore di un'opera dell'importanza di *Tosca* costruita interamente dai nostri laboratori e realizzata con la partecipazione – insieme a Livorno e Pisa entro il *Progetto CittàLirica* – dei teatri di Mantova, Novara, Bergamo, Ravenna: un'estensione di collaborazioni sul piano nazionale molto significativa, un impegno come mai nel passato per il nostro Teatro.

In una stagione così densa di appuntamenti, dall'*Amico Fritz* al dittico *Tabarro-Campanello* che unisce le città di Lucca e di Bergamo nei nomi di Puccini e Donizetti, *Tosca* segna una data e un simbolo fortemente legato al progetto *Puccini nel Novecento*: è l'opera che apre il Novecento musicale insieme a *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck*, ma, come ebbe ad osservare Fedele d'Amico, cronologicamente in prima posizione.

Dopo l'*Oltre la scena* e il *Progetto Trittico* che, attraverso *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*, si conclude in questa Stagione con *Il Tabarro*, si realizzano gli allestimenti pucciniani che, iniziati l'anno passato con *La Fanciulla del West*, vedranno, nel 2003, la produzione di *Turandot*, e nel 2004, l'anno del Centenario, di *Madama Butterfly*.

La fiducia accordata dai teatri coproduttori e l'impegno a mantenere costante il livello e il metodo di lavoro, ci impongono responsabilità crescenti in termini di scelte e di risultati.

Avvertiamo tuttavia quanto a questo percorso, pur impegnativo, la nostra città sia culturalmente e moralmente legata: segno tangibile ci appare la risposta del pubblico con una presenza a teatro che non necessita di altro commento, se non della nostra sentita gratitudine.

Il Presidente del Teatro del Giglio
Luigi Della Santa

Lucca, Teatro del Giglio

sabato 26 ottobre, ore 21.00 - domenica 27 ottobre ore 16.30

Bergamo, Teatro Donizetti

sabato 2 novembre ore 20.30 - domenica 3 novembre ore 15.30

Pisa, Teatro Verdi

sabato 9 novembre, ore 20.30 - domenica 10 novembre, ore 16.00

Mantova, Condominio Teatro Sociale

sabato 16 novembre, ore 20.30 - domenica 17 novembre, ore 15.30

Ravenna, Teatro Alighieri

venerdì 29 e sabato 30 novembre, ore 20.30 - domenica 1 dicembre, ore 15.30

Novara, Teatro Coccia

venerdì 6 e sabato 7, ore 20.30 - domenica 8 dicembre, ore 15.30

Livorno, Teatro La Gran Guardia

giovedì 12 dicembre, ore 21.00 - venerdì 13 dicembre, ore 21.00

TEATRO DEL GIGLIO, LUCCA

sabato 26 ottobre 2002, ore 21.00 - domenica 27 ottobre 2002, ore 16.30

PROGETTO PUCCINI

TOSCA

Melodramma in tre atti

di Victorien Sardou, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa

musica di

GIACOMO PUCCINI

personaggi e interpreti

FLORIA TOSCA Olga Romanko / Marina Fratarcangeli
MARIO CAVARADOSSI Ignacio Encinas / Gianni Mongiardino
IL BARONE SCARPIA Claudio Otelli / Boris Trajanov
CESARE ANGELOTTI Enrico Rinaldo / Antonio Marani
IL SAGRESTANO Graziano Polidori / Alessandro Busi
SPOLETTA Antonio Feltracco / Saverio Bambi
SCIARRONE Nicola Simone Mugnaini
UN CARCERIERE Antonio Della Santa
UN PASTORE Giulia Matteucci

Maestro concertatore e direttore d'orchestra

TIZIANO SEVERINI

Regia **Cristina Pezzoli**

Scene **Giacomo Andrico**

Costumi **Rosanna Monti**

Maestro del Coro **Gianfranco Cosmi**

Orchestra e Coro CittàLirica

Coro voci bianche Cappella Santa Cecilia di Lucca

diretto da Sara Matteucci

Maestri collaboratori Stefano Adabbo, Luca Sabatino

Assistente alla regia Michela Fiorindi

Light designer Ugo Benedetti

Maestro alle luci Beatrice Pucciani

Direttore di palcoscenico Guido Pellegrini

Responsabili dell'allestimento

Laboratorio costruzioni Giuseppe Betti

Laboratorio di scenografia Silvana Luti

Capo attrezzista Daniela Giurlani

Trucco e parrucche Patrizia Scotto

Realizzazione scene e costumi Laboratorio del Teatro del Giglio di Lucca

Calzature Sacchi, Firenze - Parrucche Audello, Torino - Attrezzeria Rancati, Milano

Nuovo allestimento del Teatro del Giglio di Lucca

Coproduzione CittàLirica (CEL-Teatro di Livorno, Teatro del Giglio di Lucca, Teatro di Pisa),

Teatro Donizetti di Bergamo, Condominio Teatro Sociale di Mantova,

Teatro Coccia di Novara e Teatro Alighieri di Ravenna



Tosca, atto III. Allestimento di Jonathan Miller (1986).
Per gentile concessione del
Teatro del Maggio Musicale Fiorentino–Fondazione, Archivio storico

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

di *Andrea Chegai*

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

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

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

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

Senza entrare nel merito della legittimità di simili regie, fra le riserve dei più e l'autodifesa di Miller si annida a mio parere un punto di vista simile e conseguentemente un duplice malinteso. Da una parte si ritiene che il dato caratterizzante e imprescindibile della *Tosca* sia il suo originale contesto storico dal quale scaturiscono tipi umani inconfondibili ma da quel contesto prodotti e solo da quello resi possibili, dall'altro si considera l'opera pucciniana calata 'in un qualche' contesto storico compatibile, che non dev'essere necessariamente quello voluto da Sardou o da Puccini, ma semmai quello degli spettatori, cui l'opera giungerebbe così intensificata (a mo' di 'storie di vita vissuta' per una maggiore verosimiglianza). Per gli uni e gli altri si tratta quindi di un'opera determinata dalla componente storica, vuoi originaria, vuoi attualizzata.

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

Da sempre si è voluto cogliere in *Tosca* un forte legame con le vicissitudini politiche dell'epoca, fino all'eccesso di zelo di chi ha investigato col piglio dell'erudito l'ambiente romano dell'epoca come se di fatto esistesse ed operasse al di là delle quinte, e non fosse, semplicemente, un oggetto virtuale utile all'immaginativa dei singoli spettatori più che non al concreto inquadramento storico dell'opera (una simile impresa pare al limite più utile per Sardou, che coi fatti del primo Ottocento si confrontò direttamente, che non per Puccini). Ma, dato che quel contesto sussiste e vegeta anche in Puccini, bisogna pur tenerne conto, e nondimeno chie-

derci se la storicità, intesa in modi tanto diversi, sia davvero una condizione perché *Tosca* si realizzi compiutamente come dramma, o addirittura il suo carattere primario.

Dalle vicende che scandirono la trasformazione del dramma in opera può scaturire qualche spunto. Prima che quella di Puccini la spodestasse con inarrestabile gradualità, la *Tosca* di Sardou (1887) aveva mietuto i suoi considerevoli successi, ma non sarà ingeneroso affermare che ciò avvenne soprattutto in virtù della mediazione attoriale di Sarah Bernhardt, sulla quale la *pièce* fu modellata e che costituì anche il primo motivo di attrazione del musicista lucchese nei confronti di quel drammone ipertrofico. Puccini vide la grande attrice nel 1889, a Milano e a Torino, la rivide a Firenze nel 1895, libretto di Illica alla mano. Nella sua mente Bernhardt/*Tosca* si accavallò quindi a Manon e a Mimì, e se non fosse stato per l'improvvisa accensione di interesse nei confronti del romanzo di Murger, *Tosca* sarebbe nata un bel po' prima. A prescindere dall'ordine di arrivo, Puccini individuò da subito nella figura della gelosa cantante una naturale prosecuzione melodrammatica, nonché una tipologia femminile complessa e inaudita nell'opera non solo italiana. Non risulta invece che si sia mai espresso in toni altrettanto entusiastici per la vicenda in sé.

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

Più sottili le divergenze affiorate fra Puccini medesimo e l'animoso drammaturgo francese. Alcune di queste si espressero in merito alla dimensione realistica dell'opera: Sardou pretendeva una vistosa bandiera

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

Quanto poi all'altrettanto spettacolare suicidio di Tosca, che Puccini immaginava folle e disperata ma salva («La vuol morta a tutti i costi quella povera donna»), è ancora il compositore a propendere per soluzioni che non fossero rivolte all'effetto puro e semplice e che non comportassero una 'morte universale'. I decessi delle sue precedenti eroine erano del resto sopraggiunti per estenuazione (Manon) e per malattia (Mimi); nella riluttanza per quel salto finale si intravede il distacco, almeno in chiusura d'opera e quindi al suo suggello, dall'incalzante verismo, già avvertibile, ma necessariamente, all'uccisione di Scarpia. L'assassinio del capo della polizia sarebbe stato così l'unico momento realmente feroce nell'opera. Ben diverso è l'effetto sortito dall'uccisione di Cavaradossi, fucilato per finta ma sul serio; una morte, la sua, verista solo in apparenza in quanto resa evento ineluttabile dalle vicende pregresse (in questo senso il motivo ostinato di marcia che accompagna il plotone d'esecuzione non è che una sonorizzazione del destino che si avvia a compiersi).

Il diabolico trucco di Scarpia era stato fatto trapelare sin dall'atto precedente: quando il pittore cade sotto i colpi ci assale un tragico senso di amarezza più di quanto non ci atterrisca o ci sorprenda l'evento in sé. Una traccia della follia di Tosca riesce comunque ad affiorare nelle sue ultime battute fino alla formidabile frase spezzata con cui termina l'opera («Scarpia, avanti a Dio!..»), più plausibile del goffo epilogo del dramma di Sardou, in cui Tosca ha addirittura la lucidità di replicare botta e risposta a Spoletta («[Sp.] Ah, demonio!... ti manderò a raggiungere il tuo amante! [T.] Vado a raggiungerlo, canaglie!...»). Ma quanto al suicidio finale Sardou ebbe la meglio, e l'effetto più veristico dell'opera Puccini dovette subirlo suo malgrado, senza che ciò significhi che esso sia privo d'effetto.

Per quanto riguarda il dramma d'origine, la prolissità di Sardou nella ricostruzione ambientale era stata invece esemplare; non solo sono puntualizzati il giorno e l'anno (determinanti in quanto collegati alla battaglia di Marengo, che mantiene anche nell'opera un valore iconico), ma viene anche espressa tutta una serie di riferimenti storici, culturali, ambientali. In quei dettagli – che per Sardou dettagli non erano, ma una sorta di garanzia nei confronti degli spettatori, nonché la perimetrazione stessa della propria azione creativa – si rispecchia il gusto del tempo. Una tradizione teatrale che affonda le proprie radici nella scuola di Scribe e che se arriva a incidere sui melodrammi di Bruneau tratti da Zola non fu mai condivisa appieno dall'opera italiana, dove in maggior misura si verifica ciò che Dahlhaus definisce lo «spostamento delle motivazioni drammatiche da un ambiente socialmente determinato ad affetti 'genericamente umani'». È pur vero che il verismo nostrano, che della latente aspirazione realistica ottocentesca rappresenta un'estrema presa di coscienza, è incline a trarre ispirazione da soggetti realistici o realisticamente resi. Ma l'adozione di *Tosca* da parte di Puccini comporta solo di riflesso e in seconda battuta l'adozione di dati e circostanze del testo d'origine. Un po' come chi acquista una casa già ammobiliata, Illica e Giacosa si trovarono di fronte a un luogo definito sin nei particolari, e per questo affollato e angusto: per mancanza di spazio prima di poter aggiungere qualcosa molto dovettero togliere. E difatti, come sempre accade in questi casi, una gran quantità di dati vengono espunti nella trasposizione librettistica: oltre a due atti caduti (il secondo e il terzo), i personaggi passano da ventitré a nove; la villa di Cavaradossi, luogo di amori con Tosca e rifugio di Angelotti, è solo evocata. A seguito di tagli e soppressioni, ma anche delle diverse sue proprietà in dramma e opera, il materiale testuale è ridotto all'osso.

Se il dramma di parola, attraverso appunto un tasso di verbalizzazione oltre che più cospicuo più determinante ai fini delle sfumature dell'azione, riconosce a sé medesimo la capacità o forse il dovere di riprodurre accuratamente il contesto a cui si riferisce, tanta accuratezza viene nell'opera come sfocata e tende a divenire implicita; e non perché si dia per certa la conoscenza del dramma di Sardou, ma in quanto la presenza della musica, in cui si colloca il punto di vista estetico del musicista (anche nel verismo musicale, in cui l'oggettività non può che essere relativa), determina per se stessa un effetto prospettico sui particolari della trama: un avvicinamento delle vicende interiori cui corrisponde la messa sullo sfondo degli elementi ausiliari. Sussiste insomma un 'primo piano' musicale

ben contornato ed è difficile credere che possa essere quello ‘storico’, visto che i personaggi cantano soprattutto di loro stessi, dei loro patemi e delle loro aspirazioni.

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

Torniamo dunque al punto. Se per averlo messo in musica, l’approvazione di Puccini verso quel contesto resta certa, da ciò non deriva che la questione Storia si sia posta in prima istanza come caratterizzante e primaria. Manca ad esempio una qualsiasi apertura al sociale. Non si dà una collettività partecipe, né apparente né latente: le masse in subbuglio del *grand opéra* sono ormai un patrimonio del passato e tutto sommato, in quanto portatrici di un pensiero collettivo espresso collegialmente, ossia irrealisticamente, appaiono anche contrastanti con la natura stessa del verismo. *Tosca* non ha e non può avere il carattere illustrativo del *grand opéra* né quello epico del *Don Carlos* o del *Boris*, in cui le individualità centrali sono le stesse da cui la Storia scaturisce, Storia che in varia misura vien fatta coincidere col dramma. Come avviene in altre opere del genere, i personaggi di *Tosca* vivono una loro storia privata, in cui la Storia ufficiale entra in gioco solo come scenario.

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

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

Il potere costituito è pure distorto dai progetti privatissimi di Scarpia e non si lascia afferrare nei suoi contorni ideologici; ne percepiamo i progetti e gli effetti solo attraverso la personalità deviata del barone siciliano.

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

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

Dalla questione Storia deriva il problema religione, col quale la prima intesse rapporti diretti e consequenziali, dato l'assunto. La presenza di un certo tasso di anticlericalismo è stata recentemente commentata con dovizia di indagini analitiche (Girardi) ed ha sollevato stimolanti riflessioni. In particolare Puccini, tramite il trattamento motivico, sembra voler associare il personaggio di Scarpia al potere papale di cui è l'espressione; e questo sin dalle prime battute, con tre accordi improntati ad una sorta di

modalismo pseudoecclesiastico, fino al *Te Deum*, in cui si verificherebbe una associazione, uno scambio osmotico fra il desiderio di possesso di Scarpia per Tosca e la perfidia della gestione temporale del potere da parte del clero.

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

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

L'anticlericalismo verbale di Cavaradossi si riduce per suo conto a un paio di spunti e non diviene il motore delle sue azioni: il ritratto che egli fa di Tosca ad Angelotti («È buona la mia Tosca, ma credente al confes-

sor nulla tiene celato») e il rifiuto del sacerdote alla vigilia dell'esecuzione, invero assai sobrio (un semplice «No»); definendo Scarpia «bigotto satiro» Cavaradossi coglie la perfidia del soggetto senza per questo individuarne la causa nell'ipocrisia della sua fede (che casomai ne è una conseguenza).

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

Infine Scarpia. La figura del «bigotto satiro» si staglia da subito sullo sfondo della cappella. Ne percepiamo la statura e l'autorità («Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!») quindi la calcolata ipocrisia (tocca la «piccola manina» di Tosca «non per galanteria» ma per bagnarla con l'acqua be-

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

[Scarpia]

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

[Folla]

[Capitolo]

Adjutorum nostrum in nomine Domini

Organo

[Scarpia]

A doppia mira tendo il voler.

[Folla] *Qui fecit coelum et terram et hoc nunc et usque in saeculum*

[Capitolo]

Sit nomen Domini benedictum

Organo

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

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

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

Per gentile concessione della Fondazione Teatrale La Fenice di Venezia

Bibliografia di riferimento

- ANTHONY ARBLASTER, *Viva la libertà. Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992.
- ALLAN ATLAS, *Puccini's «Tosca»: A New Point of View*, in *Studies in the History of Music*, III: *The Creative Process*, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-73.
- VIRGILIO BERNARDONI, *Le «tinte» del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», v/1, 1998, pp. 43-68.
- Giacomo Puccini «Tosca»*, a cura di Mosco Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982; trad. it.: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- SIEGHART DÖRING, *Musikalischer Realismus in Puccini's «Tosca»*, «Analecta Musicologica», XXII, 1984, pp. 249-96 (trad. italiana: *Il realismo musicale nella «Tosca»*, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78).
- MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000².
- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31.
- JOHN ROSSELLI, *Politica, religione e opera*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 9-20.
- SUSAN VANDIVER NICASSIO, *Tosca's Rome. The Play and the Opera in Historical Perspective*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999 (cfr. anche la recensione di JOHN ROSSELLI, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 226-228).
- Tutte le opere sono incompiute. A colloquio con il regista Jonathan Miller*, di Antonio D'Orrico, in *Tosca*, programma di sala, 49° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1986, pp. 1073-1087.



Puccini librettista

di Gabriella Biagi Ravenni

1.

Vien con me!
voglio portarti
colle mie braccia
con forze arcane
sino a ciriè

—
sino alla morte inver
baciarti voglio il piè

—
Amo la donna grassa
pel suo dedrè
amo la bionda snella
per il suo pel!

Vien con me!
voglio portarti
con forze arcane
colle mie braccia
fino a Corfù
Sarai madama allor
ed io sarò monsiù*

* La stesura del saggio è stata resa possibile grazie alla squisita disponibilità dell' avv. Paolo Cattani, erede di Giuseppe Giacosa e proprietario dell'Archivio Giacosa, che ha consentito l'accesso all'Archivio e l'utilizzo del prezioso materiale in esso custodito. Uno studio sistematico ed esaustivo del fondo, collazionato con il materiale corrispondente, perfettamente ad incastro, conservato nell'Archivio Ricordi e con altri abbozzi letterari conservati in altri archivi pubblici e privati, facendo interagire l'analisi con la

Così iniziava, in modo affatto inconsueto, una lettera inedita di Puccini a Giacosa datata 12 febbraio 1899, con un'unica premessa: intonazione del più vivo entusiasmo. La lettera prosegue poi normalmente:

Caro Giacosa

Questo è il metro per il momento lirico estremo finale duetto – è il metro del così detto inno latino che tu lascerai di prendere in considerazione (l'inno ben inteso e non il metro)

Pregoti ancor una volta di farmi al più presto e senza fronzoli retorici (inutili dirtelo) il lavoro del 3° atto – ne avrò bisogno prestissimo alla fine corrente possibilmente.

il tempo stringe e il contratto per Roma è fatto!!

Tante grazie per l'affare Società autori (Lucca) non pretendevo tanto – ne son lieto per il mio amico Vandini –

Buona conferenza e buon viaggio

Saluti cordialissimi dal tuo aff GPuccini

Milano.

12 febb. 99

Occorre risalire, brevemente, all'antefatto.

Da quando Giacosa, nel dicembre 1895, aveva accettato di collaborare – come per *La bohème* – con Illica per la nuova opera di Puccini, il testo di *Tosca* era stato scritto e riscritto più volte: nell'estate del 1896 Puccini aveva ricevuto il I atto, nel novembre successivo anche II e III. Ma in realtà il lavoro sul testo non conobbe mai soste, anche quando Puccini

consultazione continua dell'epistolario pucciniano, nuovamente edito, è uno dei progetti formulati dal Comitato scientifico del Centro studi GIACOMO PUCCINI.

LEGENDA: DOCUMENTI DELL'ARCHIVIO GIACOSA

g1: atto I (fogli sparsi)

g2: atto III (fogli sparsi)

g3: fogli sparsi (atto III)

g4: quaderno: «Tosca/V. Sardou/[di mano di Puccini:] di G. Giacosa e Luigi Illica / musica di GPuccini», formato da fogli protocollo rilegati non numerati, con ritagli di una bozza di stampa e altri foglietti inseriti; si riconoscono le mani di Giacosa, Illica, Puccini e Ricordi

g5: fascicolo «Tosca/Copia Giacosa/Atto terzo», fogli protocollo, non numerati

g6: fascicolo, atto III

g7: fascicolo: «Copia/Tosca = Atto 3°»

La trascrizione dei documenti rispetta tutti i caratteri, comprese le parole cancellate, che figurano come barrato.

aveva già iniziato a comporre (nella medesima estate 1896). La copiosa documentazione conservata nell'Archivio Giacosa e nell'Archivio Ricordi dimostra inequivocabilmente che il lavoro sul testo fu terminato addirittura dopo che Puccini ebbe spedito, nell'ottobre 1899, la partitura autografa a Ricordi.

Il duetto del III atto tra Tosca e Cavaradossi e soprattutto la sua conclusione – il 'momento estremo', come dice appunto Puccini – aveva richiesto particolari energie. In g⁴ possiamo leggere quell'«inno latino» – la parte conclusiva del duetto – che Puccini chiede finalmente a Giacosa nella lettera di lasciare «di prendere in considerazione» (*tav. 1*). È molto probabile che la paternità di questa versione primitiva sia da attribuire a Illica, che aveva cominciato ad occuparsi del libretto fino dal 1891, e che aveva preparato una 'tela' già nel 1893-'95, quando la composizione di *Tosca* era affidata ad Alberto Franchetti, e che, dopo la prima rappresentazione dell'opera il 14 gennaio 1900, scriverà un'astiosa lettera a Ricordi, in cui si lamenta, fra le altre cose, anche dell'eliminazione dell'inno latino.

Certamente – come rileva Michele Girardi – «dalle attitudini di Puccini niente distava più dell'esaltazione dell'antico spirito di Roma, ben altrimenti ritratta nella sua *Tosca*», dunque ecco che prende lui stesso l'iniziativa, e, come aveva fatto già molte altre volte, suggerisce il metro, usando parole dai toni goliardici.

Giulio Ricordi, che si faceva volentieri trascinare in questi 'giochi' letterari, ma che soprattutto aveva tutto l'interesse a spingere avanti il lavoro, trascrive, con leggere variazioni che assumono quasi il tono della risposta, due volte (g⁵ e g⁷) il testo (*tav. 2*).

Il pezzo era stato dunque 'rifinito' da Ricordi, con la suddivisione esplicita ai personaggi (mentre Puccini aveva affidato tutto a Tosca), con l'aggiunta di didascalie particolari, con il recupero di alcune espressioni provenienti dalla versione originaria e con l'espunzione, troppo scopertamente allusiva al mondo del poeta, di 'Ciriè', che viene sostituito con un ben più impegnativo – e dissacratorio, visto il ruolo che gioca nel II atto! – 'canapè'. Da notare che la seconda versione è tramandata da una copia assai tarda del III atto, che contiene il testo nella sua versione quasi definitiva: il copista di casa Ricordi aveva però lasciato uno spazio bianco, e Ricordi, a matita, lo riempie con questa struttura provvisoria. Da notare ancora che Puccini aveva prescritto, di lato, «inno latino - con amore -», e che Illica, sulla pagina a fronte, aveva tentato un'altra versione dell'inno latino (*tav. 3*), accogliendo il suggerimento metrico (e anche lo scherzo:

vedi il ‘canapè’). Ma il tentativo non piacque, infatti il testo è cassato da implacabili croci e Puccini chiosa, ancora una volta: «chiudere stringere cortissimo».

Il tentativo però non dovette portare frutti, tanto che Puccini e Ricordi ritornarono all’attacco: in una successiva bella copia, mutila, di questa parte dell’atto III (g2), troviamo ancora uno spazio bianco. Tra

Tos: (si abbandona quasi estasiata, quindi poco a poco accalorandosi)

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

Cav. ed armonie di canti!

e

Tos: (con tenerezza)

Gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò cose d’amore.

(All’orologio del castello suonano le quattro).

leggiamo la prescrizione «Versi a 2 come da foglio staccato». Nei fogli staccati, finalmente, il suggerimento metrico, meno lungo e prolisso del precedente, ma caratterizzato dai soliti toni goliardici, e preceduto da un’altra prescrizione, ancora più perentoria:

Inno all’amore
caldissimo e inneggiante

a 2

Sempre a te
vorrei baciare
la bocca fresca
come una pesca
piena d’amor!
Vorrei donare a te
vorrei donar
Tutto il creato intier

Da notare che l’inno all’amore non è più latino! Da notare ancora che non compaiono i versi:

TOSCA

La patria è là dove amor ci conduce.

CAVARADOSSI

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

TOSCA

E s'io ti veda

Memorando guardar lungi ne' cieli,

che figurano nella prima edizione del libretto, ma che Puccini non musicò. Erano riemersi da una bozza precedente e chi si occupò della stampa del libretto li inserì?

La 'copertina' dei fogli staccati annuncia chiaramente il contenuto: «Appunti per Tosca», ma ancora più esplicita, per quanto riguarda l'intento musicale, è l'indicazione contenuta in un altro foglio:

Metro

Per l'a 2 duetto

atto 3° Tosca

Mario

Tosca

seguita da due linee serpeggianti uguali, una per personaggio, che suggeriscono chiaramente un'idea di canto parallelo.

La conferma del suggerimento la troviamo in una lettera di Ricordi a Illica, del 19 giugno 1899:

[...] Puccini ha rinunciato a Londra: tutto calcolato, arriverà appena in tempo a finire l'opera. Rimane ancora da rimaneggiare qualche brano dell'ultimo duetto: se aspettiamo Giacosa! ... aspetteremo chissà quando! ... e Puccini non finirà. Allora ... ho fatto io una traccia esatta, come vuole Puccini e come già feci per la *Bohème*... I fulmini verranno perciò, che io la pregherei di rimanere un paio di giorni, e su questa traccia, finire una buona volta questo benedetto 3° atto... Così Puccini partirebbe per Torre del Lago sabato o domenica, col libretto finito e mi manderebbe per settembre il 3° atto!!!!

Nonostante l'intenzione espressa da Ricordi di escludere Giacosa da questa operazione, troviamo, nelle carte dell'Archivio (g2), le tracce del lavoro condotto sulla scorta del suggerimento. Innanzi tutto una sorta di traccia delle rime presenti nella 'bozza' di Puccini/Ricordi e il suo schema metrico:

te
baciare
fresca
pesca
Amor
te
donare
amor

~~Quinari 1. 2. 3. 4. 5. 7~~
~~Settenari 6. 8.~~
~~Sempre con te~~

poi due versioni abbastanza simili e aderenti alla ‘bozza’ (tav. 4).

In una lettera a Ricordi, dell’agosto 1899 (è da correggere la sua collocazione tradizionale nel luglio 1898), Puccini si mostra fiducioso:

Io lavoro e spero di far a meno dell’ultima trionfalata (inno latino), credo che finirò il duetto colle parole: *‘e mille ti dirò cose d’amor’ e ‘gli occhi ti chiuderò con mille baci’*, è assai caldo.

Ma evidentemente il testo definitivo non arrivò, infatti nella minuta del libretto del III atto conservata nell’Archivio Ricordi (molto probabilmente l’ultima versione manoscritta) troviamo di nuovo uno spazio bianco, con un’amara annotazione di Puccini: «spazio riservato per i versi di là da venire su metro dato» e nella partitura autografa non ci sono parole per la melodia in ottava di Tosca e Cavaradossi. Nella prima edizione del libretto a stampa (1899) e nella prima edizione della riduzione per canto e pianoforte (1899), il testo è chiaramente quello di Giacosa che, assai inespugnabilmente, riemerge in alcune edizioni Ricordi successive – 1938/1958 – del libretto! Tutte le altre fonti musicali a stampa riportano invece il testo che oggi sentiamo in teatro:

Trionfal,
di nova speme
l’anima freme
in celestial
crescente ardor.
In armonico vol
l’anima sale
all’estasi d’amor.

che presenta una variante non indifferente dei primi versi. Chi fu responsabile di quest’ultimo ‘accomodo’?

2.

Ancora un'altra lettera a Giacosa – senza data, ma collocabile in una fase avanzata della composizione del I atto, o addirittura dopo la consegna della partitura a Ricordi (ottobre 1898) – ci presenta Puccini nelle vesti di librettista:

Caro Giacosa eccoti il brano dell'occhio –
Verrò domattina e così combineremo anche di trovarci da Ricordi per il finale –
Ciao a domani dunque
Tuo aff GPuccini

Quale [sopra: Qual] occhio al mondo [aggiunto: mai] può star di paro
al limpido ed ardente occhio tuo nero?
In quale mai dell'anima il mistero
si rivelò più subito e più chiaro?
È questo il desiato e questo il caro
occhio ove l'esser mio s'affida intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero
quale altro al mondo ti può star di paro?

Che è esattamente il testo che troviamo nel primo libretto a stampa. Nella versione di g⁴ (*tav.* 5) mancava completamente questa 'espansione' del tema degli occhi, lo scatto di gelosia di Tosca dopo aver riconosciuto nel ritratto della Maddalena le fattezze dell'Attavanti veniva placato troppo sbrigativamente, e la battuta «Ma falle gli occhi neri» non era sufficientemente preparata. Sembrerebbe uno dei pochissimi casi in cui Puccini ha chiesto un'espansione del testo, non il suo sfrondamento. A fianco degli ultimi versi si legge un'altra prescrizione perentoria: «Occhi neri», poi arriva la lettera. Qui Puccini sembra addirittura diventare poeta.

Resta da capire per quali vie il testo sia stato ancora mutato, fino ad assumere, nella partitura autografa e in tutte le fonti musicali a stampa, così come, ovviamente, nei libretti Ricordi più recenti, la seguente forma, che ha perso simmetria e regolarità:

Qual occhio al mondo può star di paro
all'ardente occhio tuo nero!
È qui che l'esser mio s'affisa intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero:
qual altro al mondo può star di paro
all'occhio tuo nero!

3.

Che si dovesse a Puccini la forma definitiva di «E lucevan le stelle» è noto, ma può essere interessante seguire, nella carte Giacosa, le varie fasi del lavoro poetico.

In g4 troviamo la versione precedente della prima scena del 3° atto (*tav. 6*): l'inizio – ingresso di Mario scortato dal picchetto, la sua consegna al carceriere con firma del sergente sul registro, la proposta da parte del carceriere di un sacerdote, la richiesta di Mario al carceriere di un'ultima grazia, la possibilità di far recapitare a Tosca «un sol motto», l'assenso del carceriere «*tituba un poco, poi accetta e facendo cenno a Cavaradossi di sedere alla tavola, va a sedere sulla panca*» Scrivete...» – ovvero l'attacco della «scena Tenore» (come possiamo leggere nella partitura autografa) è quasi identico alla versione definitiva, mentre di seguito possiamo leggere la cosiddetta scena della lettera, poi definitivamente cassata. I primi otto versi della cosiddetta lettera sono racchiusi da una parentesi quadrata a sinistra e, nello spazio corrispondente sulla pagina a fronte, possiamo leggere una prescrizione inequivocabile: «lettera scritta non cantata, con interruzione di qualche parola o frase». Il canto degli otto versi cassati, nello stile convenzionale della lettera letta a voce alta, sarà sostituito da un'altra 'scena muta', che ci fa vedere Cavaradossi che «rimane alquanto penseroso, quindi si mette a scrivere ... ma dopo tracciate alcune linee è invaso dalle rimembranze e si arresta dallo scrivere» (da 3 dopo 10 fino a 11 dello spartito nuova edizione) con la descrizione affidata solo all'orchestra.

In g5, infatti, accanto a tutto il testo della scena della lettera, interamente cancellato da una grossa croce riquadrata, sulla facciata di sinistra, troviamo, sicuramente di mano di Puccini, non più soltanto la condanna di quanto avevano prodotto i librettisti, ma un suggerimento ben preciso, e la conferma della decisione di usare una 'scena muta':

mentre scrive orchestra sottile sola
poi smettendo di scrivere e riandando col pensiero a Tosca, alla sua Tosca
ne rivede le forme, ne risente la voce etc etc

Metro

conservare il pensiero

Ella venia ver me segnando l'erba
con passo calmo
con viso triste e l'occhio innamorato
venia ver me porgendomi le braccia
la bocca fresca ...

TAVOLA 1

Tosca (abbandonandosi) La notte bieca
Finì.

Mario Finì.

Tosca Del novo sol col raggio.
Fin la memoria del sofferto oltraggio
Svanì.

Mario Svanì.

Tosca Chi piange? Chi si duole
In terra più? Senti effluvio di rose!
Non ti par che le cose
Sorridan tutte innamorate al sole?
Sempre con te!

Mario Con te sempre!

Tosca Esulanti
Diffonderan pel mondo i nostri amori
Armonie di colori

Mario Ed armonie di canti

Tosca La patria è là dove amor ci conduce

Mario (esaltandosi) Per tutto troverem l'orme latine
E il fantasma di Roma!

Tosca (alle parole di Mario anch'essa si esalta) E s'io ti veda
Memorando guardar lungi nei cieli
Gli occhi ti chiuderò con mille baci
E mille ti dirò nomi d'amore
Finché al dolce richiamo
Fatto oblioso tu risponda:

Mario Io t'amo! –

Tosca (risovvenendosi) Come tardano! – Bada
Allo scoppio è mestiere
Che subito tu cada.
Guai se scopron l'inganno!

Mario Non temere
Che cadrò al naturale
E al dovuto momento.

Tosca Ma stammi attento – di non farti male!
Io ti saprei, colla tragica scienza
Insegnar la movenza.

Mario (con somma dolcezza) Parlami ancora come dianzi parlavi,
È così dolce il suon della tua voce!

Tosca (sorridente) Assai più dolci musiche
Mario il mio labbro esprime
D'ogni diverso popolo

So le amoroze rime
 La mia canzone aduna
 Come sero di fior.
 Le nenie della cuna
 E gli inni dell'amor
 Mario Risuona ogni tuo palpito
 Com'arpa eolia al vento
 Ogni pensier d'armonica
 Corda è soave accento.
 Latin sangue gentile
 Ben ti solleva il cor.
 In te, qual novo Aprile
 Canta ed olezza amor!...
 Tosca (impaziente) Non giungono ancora!
 L'eterno momento!
 Quel raggio?...
 Mario È l'aurora!
 Tosca Quel murmure...?
 Mario È il vento!
 Siam soli, trabocca
 L'ardente desio...
 Io vo' la tua bocca
 Bacciar...
 Tosca Mario mio!

(dall'altra parte della piattaforma entra un drappello di soldati comandati da un Ufficiale. Il Sergente di prima si accosta all'Ufficiale e gli parla. L'Ufficiale schiera i soldati nel fondo. Entra Spoletta col Carceriere, l'Ufficiale e il Sergente e si avvicinano. L'Ufficiale fa porre i soldati pied-a-terra. Spoletta, l'Ufficiale e il Sergente parlando si perdono dietro gli spalti di destra mentre il Carceriere siede sullo spalto, aspettando l'ora)
(giù nel fondo Roma appare tutta bianca)

Mario Amanti sognanti
 Per plaghe fiorite
 Le nostre due vite
 Sian piene d'incanti
 Tosca Sta la mia sorte
 Nella tua sorte.
 Mario E varcherem gli Oceani
 Sotto mai visti cieli
 E saliremo i culmini
 Aspri di eterni geli
 Tosca Mi avrai del pari a parte
 Della vita e dell'arte.

Mario Ci sarà talamo
Guizzante gondola.
Tosca Sarò tua sposa
Sarò tua cosa.
Mario L'onde dei tremuli
Canali baciano
Le vecchie istorie
Le vecchie glorie...
(suonano le ore sei)

g⁴

il testo riquadrato nella trascrizione è un ritaglio di bozza di stampa incollato sul quaderno: il corsivo indica il testo stampato, il tondo le correzioni manoscritte

TAVOLA 2

<p>Vien con me! voglio portarti colle mie braccia con forze arcane sino a Ciritè</p>	<p>Vien con me Portami in braccio – sempre ridente Coll'occhio ardente – fino sul mar – Portami in braccio – sempre con te Portami là sul mar</p>	<p>Tosca (con entusiasmo) Vieni con me! Portami in braccio – sempre ridente coll'occhio ardente – fino sul mar! Portami in braccio – sempre con te! Portami là sul mar!</p>
<p>sino alla morte inver baciarti voglio il piè – Amo la donna grassa pel suo dedrè amo la bionda snella per il suo pel!</p>	<p>Portami in braccio – fino a Ciritè E dopo andrem – sul <u>copripiè</u>! (ah! sul copripiè – ah! sul copripiè) –</p>	<p>Portami in braccio – fin che ce n'è, e dopo andrem – sul canapè * (ah! sul canapè – ah! sul canapè) * da potersi ripetere Cav.</p>
<p>Vien con me! voglio portarti con forze arcane colle mie braccia fino a Corfù Sarai madama allor ed io sarò monsiù</p>	<p>Vien con me! Andremo uniti – ai nostri amori E coi colori – e col cantar Per tutto avremo l'orme latine L'Orme latine – noi troverem Ovunque insieme andrem</p>	<p>Vieni con me! Andremo uniti – coi nostri amori e coi colori – e col cantar. L'orme latine – noi troverem ovunque insieme andrem!</p>
<p>Puccini g3</p>	<p>Ricordi g5</p>	<p>Ricordi g7</p>

TAVOLA 3

Tosca:

Come l'alba dà il sole
l'arte darà l'oblio:
Vivrem fulgori!

C. Vivrem incanti ...

T. armonie di parole ...

C. armonie di colori ...

a 2. (?) ed armonie di canti!

T. presso a te
l'antico Lazio gli antichi canti
d'antichi amanti sussurrerà
l'antica gloria risplenderà
dall'appennino al mar

sui novi amanti, sui novi di!

Mario e la Floria vivran così:

Floria presso a te! (ah sul canapè ...

Mario presso a me! (...)

C. presso a te
Vita di Gloria, vita d'incanti,
Vita di canti Mario vivrà.

Sua gloria Floria, sua vita amor ...

Così Mario vivrà.
(amerà)

g7
Illica

TAVOLA 4

Sempre a te	Sparito il duol	Triofal
Vorrei baciare	L'anima freme	Di nova speme
La bocca fresca	L'anima sale	L'anima freme
Come una pesca	A Celestiale	In celestial
Piena d'amor!	Gaudio d'amor.	Crescente ardor
Vorrei donare a te	Sparito il duol	In armonico vol
Vorrei donare	La stibonda	L'anima sale
Tutto il creato in tier	Anima inonda	All'estasi d'amor
	Celestiale	
	Crescente ardor	
	Gaudio d'amor	
	Insiem repita ... vol	
	Insiem ei assate	
	In armonico vol <i>L'anima congiunta al vol</i>	
	L'anima sale <i>Spiegano l'ale</i>	
	Come effluvio di fior	
	In armonico vol	
	L'anima sale	
	All'estasi d'amor.	
	Fatti lieve l'esilio: ecco la meta	
g2	libretto 1899	
Puccini/Ricordi	Giacosa	fonti musicali a stampa

occhi neri

Cavar. (l'attira a se: ella vorrebbe resistere)
Mia gelosa!
Paura!

Tosca (abbandonandosi)
No - perdono -
E' amor e sono
in tua sota

Cavar. Mia gelosa!
Tosca (singhiostrando) Dio! Dio! Innamorata peccata!
Mi hai tutta spezzata!
(Mi ravvia i capelli, poi porge la lettera tra a Cavaradossi
che cerca di ripartire)

Cavar. Una fuggo -
Tosca (con dolore) Il domani, o maliziosa
S'oggi a domani s'e' un' eternita'
(gli occhi pieni d'amore, fissandola gli suspira piano)
Punita la serata... a notte tarda...
mi miei fuggii?...
Si -

Cavar. (ardente abbracciandola)
Tosca (singhiostrando)
Cavar. (per levarsi alla tentazione)
(Tosca esce correndo)
Non piu' laci -
Na! -

(Cavaradossi, dopo un momento che è uscito, apre con timore la porticina e spingendosi fuori la testa, guarda dietro a lei; assicuratosi che Tosca è partita, rimane; prende la sua lettera, puzza la costola di lavoro e senza neppure prendersi briga di coprire il quadro, sfodera rapidamente la lettera, ecc. per raggiungere Angelina)

Archivio Giacosa, G9
Prescrizione perentoria: è necessaria un'espansione del 'tema' degli occhi.

TAVOLA 5

- Tosca (si alza, vede il quadro e grida turbata)
Oh Dio! – Chi è quella
Donna bionda lassù?
- Cavar La Maddalena.
- Tosca Mi spiace: è troppo bella
(la guarda attentamente, poi dice, sorpresa, credendo di ricordarsi)
Quegli occhi io già li vidi...
- Cavar Ce n'è tanti
pel mondo!
- Tosca Aspetta – aspetta –
(guarda attentamente, poi esclama)
È l'Attavanti!
- Cavar (sorridente, applaude) Brava!
- Tosca (d'un tratto furiosa, investendole colle domande) Ah! la civetta!
La vedi?... Ti ama?... Tu l'ami! è sicuro!
- Cavar Venne a pregar qui ieri.
Non vista la ritrassi
- Tosca (guardandolo fisso negli occhi) Giura!
- Cavar Giuro!
- Tosca (di subito intenerita, con accento supplichevole ed insieme malizioso)
Ma falle gli occhi neri –
- Cavar (ridendo) Mia gelosa!
- Tosca Sì, lo sento,
ti tormento
senza posa...
- Cavar (l'attira a sé: ella vorrebbe resistere)
Mia gelosa!
Paurosa!
- Tosca (abbandonandosi)
No – perdono –
T'amo e sono
la tua cosa
- Cavar Mia gelosa!
- Tosca (sciogliendosi) Dio! Dio! Quante peccata!
M'hai tutta spettinata!
- (si ravvia i capelli, poi porge la testa sua a Cavaradossi che cerca di riparare)
Ora fuggo –
- Cavar A domani, o maliarda
- Tosca (con dolore) D'oggi a domani c'è un'eternità
(gli occhi pieni d'amore, fissandolo gli sussurra piano)
Finita la serata... a notte tarda...
mi vuoi lagggiù?...
- Cavar (ardente, attirandola) Sì –
- Tosca (sciogliendosi) Non più baci –
- Cavar (per levarsi alla tentazione) Va!
(Tosca esce correndo)

TAVOLA 6

(Il Carceriere siede, esamina il foglio, apre il registro, e senza guardare scrive sul registro interrogando)

CARCERIERE

Mario Cavaradossi?...

(Cavaradossi china il capo accennando brevemente)

(il Carceriere porge la penna al Sergente)

A voi!...

(il Sergente scrive)

(a Cavaradossi)

Vi resta

Un'ora. Un sacerdote i vostri cenni
Attende.

(Mario) (crolla il capo)

No. Ma di un'ultima grazia

Vi richiedo.

(Carc.) Se posso.

(Mario) Io lascio al mondo

Una persona cara. Consentite
Ch'io le scriva un sol motto. Unico resto
Di mia ricchezza è questo
Anel. Se promettete
Di consegnarle il mio
Estremo addio,
Esso è vostro.

(Carc.) (tituba un poco, poi accetta e va a sedere)

Scrivete.

(Mario) (scrive) Mia vita! ~~Ricordi~~ Rammenti? Nell'ore giulive

Solevo, adorando, chiamarti: mia vita.
Ma ormai de' miei giorni la trama è compita
E ai giorni mortali l'amor sopravvive.
Amor voglio dunque chiamarti in quest'ora
E il nome d'amore morendo ridir.
Non pianger diletta: la morte è un'aurora.
Amore è promessa di eterno avvenir.

(lascia di scrivere)

No, no, invano mentisco una forza
Che non mi sta nel core. All'imminente
Fato non mi rassegnò.

La cara voce, ancor nell'ora acerba
Le sue soavi lusinghe bisbiglia.
O i suoi baci! O l'ebbrezza
Del notturno convegno!

O sospirate forme
Note e nuove per sempre al rinascente
Desio! Come fur brevi i giorni belli!
Ella giungeva, d'orme
Tenui segnando l'erba.
La guancia pel serale aere vermiglia
Dal cappuccio ridendo mi porgea.
Indi su miei ginocchi
Tutta raccolta, alle mie labbra, gli occhi,
La bocca, il collo e gli ondosi capelli
Supplice concedea.
È finita, è finita.
Io muoio disperato
E non ho amato – mai tanto la vita!...

g⁴

il testo riquadrato nella trascrizione si legge in un ritaglio di bozza di stampa incollato sul quaderno

TAVOLA 7

Mario – si mette per scrivere, ma non gli riesce di ~~allungarsi nello scritto~~ trovare molte parole.

(Orchestra) È invaso dai ricordi e finisce per abbandonarsi

E lucevan le stelle
 E olezzavano l'erbe
 E cigolava l'uscio del giardino
~~E nello~~ Ed il suo il passo lieve
 Mordeva la rena - Entrava
 Fragrante ella, e cadea
 Nelle mie braccia e ~~mai con volubile~~ e mi narrava tutta
~~Allodola in sull'alba~~ La sua giornata, e di me s'inchiedea
~~Fa più dolce con cento~~
~~Più dolci musiche dolci espresse~~
 Con volubile impero –
~~Com'ella~~ Mentr'io sciogliea dai veli
 La sua beltà – Ciò avvenne
 E fu ieri e per sempre
~~Tal~~ La dolce ora è fuggita
 E muoio disperato
 E non ho amato - mai tanto la vita

82

Giacosa

E lucevan le stelle. Ed olezzava
 La terra. E stridea l'uscio
 Dell'orto. ~~Ed olezza~~ E un passo sfiorava la rena.
 Entrava ella fragrante
 Mi cadea fra le braccia e mi narrava
 Di se, di me chiedea
 Con volubile impero.
 Oh dolci baci o languide carezze
 Mentr'io fremente
 Le belle forme disciogliea dai veli.
 Svani ~~l'incanto~~ per sempre il bel sogno d'amore.
 L'ora è fuggita
 E muoio disperato!
 E non ho amato - mai tanto la vita-

85

Giacosa

La vicenda

Atto primo. All'interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle in Roma un uomo si avvicina furtivo alla cappella degli Attavanti: è Angelotti – già console della Repubblica romana e fratello della marchesa Attavanti – evaso poco prima da Castel Sant'Angelo, dove il barone Scarpia, capo della polizia, lo aveva imprigionato. Avvertito da un rumore dell'avvicinarsi del sagrestano, si nasconde nella cappella.

Al rintocco dell'*Angelus* compare Mario Cavaradossi, pittore noto per le sue idee libertarie, che ha accettato l'incarico di realizzare un dipinto in chiesa. Mario non gode delle simpatie del sagrestano, che protesta vivacemente quando identifica nel volto della Maddalena quello di una signora che negli ultimi tempi frequentava spesso la chiesa.

All'uscita del sagrestano ricompare Angelotti che, riconosciuto nel pittore l'amico e compagno, lo mette al corrente della sua fuga e gli spiega il motivo della sua presenza in chiesa: la sorella ha nascosto lì la chiave della cappella e alcune vesti femminili utili per la fuga. Cavaradossi promette tutto il suo aiuto. In quel momento bussa alla porta della chiesa Floria Tosca, amante del pittore e celebre cantante: in pochi istanti Angelotti si nasconde.

La gelosia di Tosca è subito evidente, nel suo continuo insospettirsi per la distrazione di Mario e per la sua fretta di congedarla. I sospetti diventano insostenibili quando riconosce nel ritratto della Maddalena le sembianze della marchesa Attavanti. Rassicurata da Cavaradossi, Tosca finalmente s'allontana, non prima di aver dato appuntamento all'amante per la sera stessa, dopo la sua esibizione in teatro.

Tosca è appena uscita quando si sente il cannone di Castel Sant'Angelo: la fuga è stata scoperta. Cavaradossi ed Angelotti si dirigono in tutta fretta verso la villa di campagna del pittore che offre un sicuro rifugio.

Nel frattempo è giunta la notizia – che poi si rivelerà falsa – della sconfitta di Napoleone a Marengo: il sagrestano la comunica a chierici e cantori che improvvisano un allegro girotondo. L'allegria è prontamente interrotta dall'arrivo del barone Scarpia, che sta cercando l'evaso e si insospettisce dell'assenza ingiustificata del pittore. In quel momento rientra Tosca, per avvertire Mario che la sera dovrà eseguire a Palazzo Farnese una cantata per festeggiare la vittoria su Napoleone. Non trovando l'amante è assalita da una bruciante gelosia, che Scarpia decide di sfruttare ai propri fini: il ritrovamento di un ventaglio che reca lo stemma degli Attavanti riaccende i sospetti di Tosca che si reca subito alla villa di Mario e viene seguita dagli sgherri di Scarpia.

Il barone, rimasto nella chiesa che si sta affollando per il *Te Deum*, definisce il suo piano: «la doppia preda avrò. L'uno al capestro, l'altra fra le mie braccia».

Atto secondo. Scarpia sta cenando nei suoi appartamenti a Palazzo Farnese in attesa di notizie su Angelotti. Dalle finestre aperte gli giunge la musica della festa al piano inferiore, dove più tardi canterà Tosca. Scarpia decide di convocarla inviandole un biglietto, pregustando già il momento in cui finalmente potrà averla. Tornano gli sbirri che hanno seguito Tosca: non hanno trovato Angelotti, ma hanno arrestato il pittore con l'accusa di complicità. Ha inizio l'interrogatorio: dalle finestre arriva la voce di Tosca, mentre Scarpia incalza Cavaradossi che nega in modo deciso di conoscere il nascondiglio di Angelotti.

All'arrivo di Tosca, Mario viene sottoposto a tortura, ma riesce ad intimare all'amata di tacere. Tosca, che dapprima tiene testa alle insidiose domande di Scarpia, alla fine, sentendo gli urli di dolore di Cavaradossi, cede e rivela che Angelotti è nascosto nel pozzo del giardino della villa. L'indignazione di Mario per il cedimento di Tosca e la sua gioia per la notizia, giunta proprio in quel momento, della vittoria di Napoleone, inducono Scarpia a pronunciare la sentenza di morte.

Cavaradossi viene trascinato via e Tosca cerca disperatamente di indurre Scarpia alla pietà: cerca di corromperlo, ma deve cedere a barattare il suo corpo con la vita dell'amante. Scarpia finge di acconsentire: precisa che occorrerà procedere a una fucilazione simulata e prepara un salvacondotto che consenta ai due amanti di lasciare Roma. La passione di Scarpia esplose ora in tutta la sua furia, ma il suo assalto è fermato da ripetute coltellate inferte da Tosca, che ha trovato la sua arma sulla tavola imbandita. Poi la cantante raccoglie il salvacondotto, pone due candele ed un crocifisso accanto al cadavere ed esce per raggiungere Mario.

Atto terzo. Sulla piattaforma di Castel Sant'Angelo. È l'alba, e Cavaradossi, che attende il momento dell'esecuzione, ottiene dal carceriere la promessa di consegnare una lettera a Tosca. Inizia a scrivere, ma, colto dai ricordi dei momenti trascorsi con l'amata, si interrompe commosso. Tosca irrompe proprio in quel momento e in un appassionato incontro lo mette al corrente dell'intrigo e lo istruisce per la fucilazione: dovrà cadere con naturalezza, come se fosse colpito davvero.

Giunge il plotone d'esecuzione: la scarica dei fucili non fa presagire alla cantante la tragica realtà dell'esecuzione. Il terribile momento della presa di coscienza è interrotto dal sopraggiungere della polizia, che ha scoperto l'uccisione di Scarpia: a Tosca resta solo la scelta di togliersi la vita, gettandosi dalle mura di Castel Sant'Angelo.

La riproduzione del libretto avviene per gentile concessione dell'Archivio Storico Ricordi, il testo può differire da quello correntemente in uso in alcuni particolari.

TOSCA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

DI

V. SARDOU - L. ILLICA - G. GIACOSA

MUSICA DI

G. PUCCINI



G. RICORDI & C.

EDITORI-STAMPATORI

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - PARIGI - LONDRA

Breitkopf & Härtel
LIPSIÀ

Boosey & Co.
NEW-YORK

F. Stefani
BUENOS-AYRES

Proprietà per tutti i paesi. — Tutti i diritti riservati.

Copyright 1899, by G. Ricordi & Co.

(PRINTED IN ITALY).

Proprietà degli Editori per tutti i paesi.
Deposto a norma dei trattati internazionali.
Copyright 1899, by G. Ricordi & Co.
Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione,
traduzione e trascrizione sono riservati.

G. RICORDI & C., editori di musica in Milano, hanno acquistato la proprietà esclusiva del diritto di stampa e vendita del presente melodramma, e a termini della legge sui diritti d'autore, diffidano qualsiasi editore o libraio, o rivenditore, di astenersi tanto dal ristampare il melodramma stesso, sia nella sua integrità, sia in forma di riassunto o di descrizione, ecc., quanto dal vendere copie di edizioni comunque contraffatte, riservandosi ogni più lata azione a tutela della loro proprietà.

FLORIA TOSCA, celebre cantante *Soprano*
MARIO CAVARADOSSI, pittore *Tenore*
II BARONE SCARPIA, Capo della Polizia *Baritono*
CESARE ANGELOTTI *Basso*
II SAGRESTANO *Baritono*
SPOLETTA, Agente di Polizia *Tenore*
SCIARRONE, Gendarme *Basso*
Un CARCERIERE *Basso*
Un PASTORE *Ragazzo*

Un Cardinale – Il Giudice del Fisco

Roberti, esecutore di Giustizia – Uno Scrivano

Un Ufficiale – Un Sergente.

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

Roma: Giugno 1800.



ATTO PRIMO

La Chiesa di Sant'Andrea della Valle.

A destra la Cappella Attavanti. A sinistra un impalcato: su di esso un gran quadro coperto da tela. Attrezzi vari da pittore. Un panier.

Angelotti

(vestito da prigioniero, lacero, sfatto, tremante dalla paura, entra ansante, quasi correndo, dalla porta laterale. Dà una rapida occhiata intorno)

Ah!... Finalmente!... Nel terror mio stolto
vedea ceffi di birro in ogni volto.

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

La pila... la colonna...
« A piè della Madonna »
mi scrisse mia sorella...

(vi si avvicina, cerca ai piedi della Madonna e ne ritira, con un soffocato grido di gioia, una chiave)

Ecco la chiave... ed ecco la Cappella!...

(addita la Cappella Attavanti; con gran precauzione introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata, penetra nella Cappella, rinchiude... e scompare).

Il Sagrestano

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

E frega e lava!... Ogni pennello è sozzo
peggio che il collarin d'uno scagnozzo.
Signor pittore... Tò!...

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

Nessuno. — Avrei giurato
che fosse ritornato
il cavalier Cavaradossi.

(depone i pennelli, sale sull'impalcato, guarda dentro il paniere, e dice:)

No,
sbaglio. — Il paniere è intatto.

(suona l'*Angelus*. Il Sagrestano si inginocchia e prega sommessamente).

CAVARADOSSI — SAGRESTANO.

Cavaradossi

(dalla porta laterale, vedendo il Sagrestano in ginocchio)

Che fai?

Sagrestano

(alzandosi)

Recito l'*Angelus*.

(Cavaradossi sale sull'impalcato e scopre il quadro. È una Maria Maddalena a grandi occhi azzurri con una gran pioggia di capelli dorati. Il pittore vi sta dinanzi muto attentamente osservando).

(Il Sagrestano, volgendosi verso Cavaradossi per dirigerli la parola, vede il quadro scoperto e dà in un grido di meraviglia)

O sante
ampolle! Il suo ritratto!...

Cavaradossi

Di chi?

Sagrestano

Di quell'ignota
che i dì passati a pregar qui venìa
tutta devota — e pia.

(e accenna verso la Madonna dalla quale Angelotti trasse la chiave)

Cavaradossi

(sorridente)

È vero. E tanto ell'era
infervorata nella sua preghiera
ch'io ne pinsi, non visto, il bel semblante.

Sagrestano

(Fuori, Satana, fuori!)

Cavaradossi

Dammi i colori!

(Il Sagrestano eseguisce. Cavaradossi dipinge con rapidità e si sofferma spesso a riguardare: il Sagrestano va e viene, portando una catinella entro la quale continua a lavare i pennelli).

(A un tratto Cavaradossi si rista di dipingere; leva di tasca un medaglione contenente una miniatura e gli occhi suoi vanno dal medaglione al quadro)

Recondita armonia
di bellezze diverse!... È bruna Floria,
l'ardente amante mia,
e te, nobile fior, cinge la gloria
dell'ampie chiome bionde!

Tu azzurro hai l'occhio e Tosca ha l'occhio nero!
L'arte nel suo mistero
le diverse bellezze insiem confonde:
ma nel ritrar costei
il mio solo pensier, Tosca sei tu!

Sagrestano

(fra sè, brontolando)

(Scherza coi fanti e lascia stare i santi.
Queste diverse gonne
che fanno concorrenza alle Madonne
mandan tanfo d'inferno.
Ma con quei cani – di volterriani
nemici del santissimo governo
non c'è da metter voce!...
Facciam piuttosto il segno della croce)

(a Cavaradossi)

Vado, Eccellenza?

Cavaradossi

Fa il tuo piacere! (ritorna a dipingere)

Sagrestano

(indicando il cesto)

Pieno è il panier...
Fa penitenza?

Cavaradossi

Fame non ho.

Sagrestano

(con ironia stropicciandosi le mani)

Oh!... mi rincresce!

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

Badi, quand'esce
chiuda.

Cavaradossi

Va!

Sagrestano

Vo.

(s'allontana per il fondo)

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

CAVARADOSSI - ANGELOTTI.

Cavaradossi

(al cigolio della serratura si volta)

Gente là dentro!

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

Angelotti

Voi! Cavaradossi!

Vi manda Iddio!

Cavaradossi

Ma...

Angelotti

(va fin sotto l'impalcato)

Non mi ravvisate?

Il carcere mi ha dunque assai mutato!

Cavaradossi

Il carcere?...

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

Angelotti!

Angelotti

Appunto.

Cavaradossi

Il Console

della spenta repubblica romana.

(corre a chiudere la porta a destra)

Angelotti

Fuggii pur ora da Castel Sant'Angelo...

Cavaradossi

Disponete di me.

Voce di Tosca

Mario!

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

Cavaradossi

Celatevi!

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

Voce di Tosca

Mario!

Cavaradossi

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

Eccomi!

Angelotti

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

Sono

stremo di forze – non mi reggo.

Cavaradossi

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

In questo

panier vi è cibo e vino.

Angelotti

Grazie!

Cavaradossi

Presto!

(Angelotti entra nella Cappella).

CAVARADOSSI – TOSCA.

Voce di Tosca

(chiamando ripetutamente stizzita)

Mario!

Cavaradossi

(apre)

Son qui!

Tosca

(entra con una specie di violenza, allontana bruscamente Mario che vuole abbracciarla e guarda sospettosa intorno a sè)

Perchè chiuso?

Cavaradossi

Lo vuole

il Sagrestano.

Tosca

A chi parlavi?

Cavaradossi

A te!

Tosca

Altre parole bisbigliavi. Ov'è?...

Cavaradossi

Chi?

Tosca

Colei!... Quella donna!...

Ho udito i lesti

passi e un fruscio di vesti...

Cavaradossi

Sogni!

Tosca

Lo neghi?

Cavaradossi

Lo nego e t'amo! (per baciarla)

Tosca

(con dolce rimprovero)

Oh! innanzi la Madonna...

Lascia pria ch'io l'infiori e che la preghi.

(si avvicina alla Madonna, dispone con arte, intorno ad essa, i fiori che ha portato con sè
si inginocchia e prega con molta devozione, poi s'alza)

(a Cavaradossi, che si è avviato per riprendere il lavoro)

Ora stammi a sentir – stassera canto,
ma è spettacolo breve. – Tu mi aspetti
sull'uscio della scena
e alla villa ne andiam soli e soletti.

Cavaradossi

(che fu sempre soprapensieri)

Stassera?!

Tosca

È luna piena
ed il notturno effluvio floreale
inebria il cor. – Non sei contento?

Cavaradossi

(ancora un po' distratto e peritoso)

Tanto!

Tosca

(colpita da quell'accento)

Tornalo a dir!

Cavaradossi

Tanto!

Tosca

Lo dici male:

(va a sedere sulla gradinata presso a Cavaradossi)

non la sospiri la nostra casetta
che tutta ascosa nel verde ci aspetta?
nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,
pien d'amore e di mister?

Oh al tuo fianco sentire
 per le silenziose
 stellate ombre, salire
 le voci delle cose!
 Dai boschi, dai roveti,
 dall'arse erbe, dall'imo
 dei franti sepolcreti
 odorosi di timo,
 la notte escon bisbigli
 di minuscoli amori
 e perfidi consigli
 che ammoliscono i cuori.
 Fiorite, o campi immensi, palpitate
 aure marine nel lunare albor,
 pioвете voluttà, vòlte stellate!
 Arde a Tosca nel sangue il folle amor!

Cavaradossi

(vinto, ma vigilante)

Mi avvicini ne' tuoi lacci!...
 Sì, verrò mia sirena!

(guarda verso la parte donde uscì Angelotti)

Ma or lasciami al lavoro.

Tosca

Mi discacci?

Cavaradossi

Urge l'opra, lo sai!

Tosca

Vado! (alza gli occhi e vede il quadro)

Chi è quella

donna bionda lassù?

Caravadossi

La Maddalena.

Ti piace?

Tosca

È troppo bella!

Cavaradossi

(ridendo ed inchinandosi)

Prezioso elogio.

Tosca

(sospettosa)

Ridi?

Quegli occhi cilestrini io già li vidi...

Cavaradossi

(con indifferenza)

Ce n'è tanti pel mondo!

Tosca

(cercando ricordare)

Aspetta... Aspetta...

È l'Attavanti!

Cavaradossi

(ridendo)

Brava!

Tosca

(cieca di gelosia)

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

Cavaradossi

(serio)

La vidi ieri – ma fu puro
caso. A pregar qui venne... e la ritrassi
non visto.

Tosca

Giura!

Cavaradossi

(serio)

Giuro!

Tosca

(sempre cogli occhi rivolti al quadro)

Come mi guarda
fiso!

Cavaradossi

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

Vien via...

Tosca

Di me, beffarda,
ride. (sono scesi)

Cavaradossi

Follia! (la tiene presso di sè fissandola in viso)

Tosca

(insistente)

Ah, quegli occhi... quegli occhi!...

Cavaradossi

Quale occhio al mondo mai può star di paro
al limpido ed ardente occhio tuo nero?
In quale mai dell'anima il mistero
si rivelò più subito e più chiaro?
È questo il desiato è questo il caro
occhio ove l'esser mio s'affisa intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero
quale altro al mondo ti può star di paro?

Tosca

(rapita, appoggiando la testa alla spalla di Cavaradossi)

Oh come la sai bene
l'arte di farti amare!...

(sempre insistendo nella sua idea)

Ma... falle gli occhi neri!

Cavaradossi

Mia gelosa!

Tosca

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

Cavaradossi

Mia gelosa!

Tosca

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

Cavaradossi

Ogni cosa in te mi piace;
l'ira audace
e lo spasimo d'amor!

Tosca

Dilla ancora
la parola che consola...
dilla ancora!

Cavaradossi

Sì, mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: « Floria, t'amo! »
Se la dolce anima acquieta
« T'amo! » sempre ti dirò!

Tosca

(sciogliendosi, paurosa d'esser vinta)
Dio, Dio! quante peccata!
M'hai tutta spettinata.

Cavaradossi

Or va - lasciami!

Tosca

Tu fino a stassera
lì, fermo al lavoro. E mi prometti
sia caso o fortuna,
eccia bionda o nera,
gar non verrà, donna nessuna?

Cavaradossi

Lo giuro, amore!... - Va!

Tosca

Quanto mi affretti!

Cavaradossi

(con dolce rimprovero vedendo rispuntare la gelosia)
Ancora?

Tosca

(cadendo nelle sue braccia e porgendogli la guancia)
No - perdona!

Cavaradossi

(sorridente)

Davanti la Madonna?

Tosca

È tanto buona!

(un bacio e Tosca esce correndo).

CAVARADOSSI – ANGELOTTI.

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

Cavaradossi

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

È buona la mia Tosca, ma credente
al confessore nulla tien celato,
ond'io mi tacqui. È cosa più prudente.

Angelotti

Siam soli?

Cavaradossi

Sì. Qual'è il vostro disegno?

Angelotti

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

Cavaradossi

L'Attavanti?

Angelotti

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

Cavaradossi

Ora comprendo!

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

Angelotti

Tutto ella ha osato
onde sottrarmi a Scarpia scellerato!

Cavaradossi

Scarpia?! Bigotto satiro che affina
colle devote pratiche – la foia
libertina – e strumento
al lascivo talento
fa il confessore e il boia!
Vi salverò, ne andasse della vita!
Ma indugiar fino a notte è mal sicuro.

Angelotti

Temo del sole!

Cavaradossi

(indicando)

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

Angelotti

Mi è nota.

Cavaradossi

Ecco la chiave – innanzi sera
io vi raggiungo – portate con voi
le vesti femminili.

Angelotti

(raccoglie in fascio le vestimenta sotto l'altare)

Ch'io le indossi?

Cavaradossi

Per or non monta, il sentiero è deserto.

Angelotti

(per uscire)

Addio!

Cavaradossi

(accorrendo verso Angelotti)

Se urgesse il periglio, correte
al pozzo del giardin. L'acqua è nel fondo,
ma a mezzo della canna (e sporgon pietre
ad agevol discesa) un picciol varco
guida ad un antro oscuro,
rifugio impenetrabile e sicuro!

(un colpo di cannone; i due si guardanc agitatissimi)

Angelotti

Il cannon del castello!

Cavaradossi

Fu scoperta
la fuga! Or Scarpia i suoi birri sguinzaglia!

Angelotti

Addio!

Cavaradossi

(con subita risoluzione)

Con voi verrò. Staremo all'erta!

Angelotti

Odo qualcun!

Cavaradossi

(con entusiasmo)

Se ci assalgon, battaglia!

(escono rapidamente dalla Cappella).

SAGRESTANO – ALLIEVI E CANTORI DELLA CAPPELLA
CHIERICI – CONFRATELLI.

Sagrestano

(entra correndo, tutto scalmanato, gridando)

Sommo giubilo, Eccellenza!...

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

Non c'è più! Ne son dolente!

Chi contrista un miscredente

si guadagna un'indulgenza!

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

Tutta qui la cantoria!

Presto!...

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

Allievi

(colla massima confusione)

Dove?

Sagrestano

In sagrestia. (spinge alcuni chierici)

Alcuni Allievi

Ma che avvenne?

Sagrestano

Nol sapete?

Bonaparte... scellerato...

Bonaparte...

Altri Allievi

Ebben? Che fu?

Sagrestano

Fu spennato, sfracellato
e piombato a Belzebù!

Allievi, Cantori, ecc.

Chi lo dice?

— È sogno!

— È fola!

Sagrestano

È veridica parola
or ne giunse la notizia!
E questa sera
gran fiaccolata,
veglia di gala a Palazzo Farnese
ed un'apposita
nuova cantata
con Floria Tosca!
E nelle chiese
inni al Signore!
Presto a vestirvi,
non più clamore!

Tutti

(ridendo e gridando gioiosamente)

Doppio soldo... *Te Deum...* *Gloria!*
Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!

SCARPIA - SAGRESTANO - CANTORI, ALLIEVI, ecc.
SPOLETTA - BIRRI.

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

Scarpia

Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

Sagrestano

(balbettando impaurito)

Eccellenza, il gran giubilo...

Scarpia

Apprestate

per il *Te Deum*.

(tutti si allontanano mogi: anche il Sagrestano fa per cavarsela, ma Scarpia bruscamente lo trattiene)

Tu resta!

Sagrestano

(impaurito)

Non mi muovo!

Scarpia

(a Spoletta)

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

Spoletta

Sta bene!

(fa cenno a due birri di seguirlo)

Scarpia

(ad altri birri)

Occhio alle porte,
ma senza dar sospetti!

(al Sagrestano) Ora a te. Pesa
le tue risposte. Un prigionier di Stato
pur or fuggito di Castel Sant'Angelo
s'è rifugiato qui.

Sagrestano

Misericordia!

Scarpia

Forse c'è ancora. Dov'è la Cappella
degli Attavanti?

Sagrestano

Eccola!

(va al cancello e lo vede socchiuso)

Aperta! Arcangeli!

E... un'altra chiave!

Scarpia

Buon indizio. Entriamo.

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

Tardi! Fu grave sbaglio
quel colpo di cannone. Il mariolo
spiccato ha il volo, ma lasciò una presa...
preziosa – un ventaglio.
Qual complice il misfatto
preparò?

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

La marchesa

Attavanti!... Il suo stemma...

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

Il suo ritratto!

(al Sagrestano)

Chi fe' quelle pitture?

Sagrestano

Il cavaliere

Cavaradossi.

Scarpia

Lui!

(uno dei birri che seguì Scarpia, torna dalla Cappella portando il panierino che Cavaradossi diede ad Angelotti)

Sagrestano

(vedendolo)

Numi! Il panierino!

Scarpia

(seguitando le sue riflessioni)

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

Sagrestano

(che andò a guardare il panier)

Vuoto? Vuoto!

Scarpia

Che hai detto?

(vede il birro col panier)

Che fu?

Sagrestano

(prendendo il panier)

Si ritrovò nella Cappella
questo panier.

Scarpia

Tu lo conosci?

Sagrestano

Certo!

(è esitante e pauroso)

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

Scarpia

Sputa quello che sai.

Sagrestano

Io lo lasciai ripieno
di cibo prelibato...
il pranzo del pittore!...

Scarpia

(attento, inquirente per scoprir terreno)

Avrà pranzato!

Sagrestano

Nella Cappella? Non ne avea la chiave
nè contava pranzar... disse egli stesso.
Ond'io già l'avea messo
qual mia spoglia al riparo.

(mostra dove avea riposto il panier e ve lo lascia)

Scarpia

(Tutto è chiaro...
la provvista — del sacrista
d'Angelotti fu la preda!)

(scorgendo Tosca che entra frettolosa)

Tosca? Che non mi veda.

(ripara dietro la colonna dov'è la pila dell'acqua benedetta)

(Per ridurre un geloso allo sbaraglio

A Jago un fazzoletto — a me un ventaglio!)

TOSCA — SCARPIA — SAGRESTANO

Tosca

corre al palco sicura di trovare Cavaradossi e sorpresa di non vederlo
Mario?! Mario?!

Sagrestano

(che si trova ai piedi dell'impalcato)

Il pittore

Cavaradossi?

Chi sa dove sia

l'eretico e con chi?

Sgattaiolò, svani

per sua stregoneria. (e se la svigna)

Tosca

Ingannata? No... no...

tradirmi egli non può!

Scarpia

(girato la colonna e si presenta a Tosca, sorpresa del suo subito apparire. Intinge le dita nella pila e le offre l'acqua benedetta; fuori suonano le campane che invitano alla chiesa)

Tosca divina

la mano mia

la vostra aspetta — piccola manina,

non per galanteria

ma per offrirvi l'acqua benedetta.

Tosca

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

Grazie, signor!

(Poco a poco entrano in chiesa, e vanno nella navata principale, popolani, borghesi, ciociare, trasteverine, soldati, pecorari, ciociari, mendicanti, ecc.: poi un Cardinale, col Capitolo, si reca all'altare maggiore; la folla, rivolta verso l'altare maggiore, si accalca nella navata principale).

Scarpia

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

Tosca

(distratta e pensosa)

Bontà vostra.

Scarpia

Le pie donne son rare...
Voi calcate la scena...
(con intenzione)
ma in chiesa ci venite per pregare.

Tosca

(sorpresa)

Che intendete?

Scarpia

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

Tosca

(scatta pronta)

Che? D'amore? Le prove!

Scarpia

(mostra il ventaglio)

È arnese di pittore
questo?

Tosca

(lo afferra)

Un ventaglio? Dove
stava?

Scarpia

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

Tosca

(esaminando il ventaglio)

La corona! Lo stemma! È l'Attavanti!
Ah presago sospetto!

Scarpia

(Ho sortito l'effetto!)

Tosca

(trattenendo a stento le lagrime, dimentica del luogo e di Scarpia)

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

Scarpia

(Già il veleno l'ha rosa).

(mellifluo a Tosca)

O che v'offende,
dolce signora?
Una ribelle
lacrima scende
sopra le belle
guancie e le irrorà;
dolce signora,
che mai v'accora?

Tosca

Nulla!

Scarpia

(insinuante)

Io darei la vita
per asciugar quel pianto.

Tosca

(non ascoltandolo)

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

Scarpia

(Morde il veleno).

Tosca

(sempre più crucciosa)

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

(con immenso dolore)

Oh mio bel nido insozzato di fango!

(con pronta risoluzione)

Vi piomberò inattesa.

(rivolta al quadro, minacciosa)

Tu non l'avrai stassera. Giuro!

Scarpia

(scandolezzato, quasi rimproverandola)

In chiesa!

Tosca

Dio mi perdona. Egli vede ch'io piango!

parte in grande agitazione: Scarpia l'accompagna, fingendo di rassicurarla. Appena uscita Tosca, Scarpia ritorna presso la colonna e fa un cenno).

Scarpia

(a Spoletta che sbuca di dietro la colonna)

Tre birri... Presto - seguila
dovunque vada... non visto... e provvedi!

Spoletta

Basta. Il convegno?

Scarpia

A Palazzo Farnese!

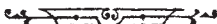
(Spoletta parte rapidamente con tre birri)

Va, Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia.
Egli ti segue e ti sospinge. E Scarpia
che scioglie a volo il falco
della tua gelosia. Quanta promessa
nel tuo pronto sospetto! A doppia mira
tendo il voler, nè il capo del ribelle
è la più preziosa. Ah di quegli occhi
vittoriosi vedere la fiamma
illanguidir nello spasmo d'amore!
La doppia preda avrò. L'uno al capestro,
l'altra fra le mie braccia... me ne affida
l'invincibil desio...

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

Tosca, mi fai dimenticare Iddio!

(s'inginocchia e prega devotamente).





ATTO SECONDO

La camera di Scarpia al piano superiore del Palazzo Farnese.

Tavola imbandita. Un'ampia finestra verso il cortile del Palazzo. È notte.

Scarpia

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

Tosca è un buon falco!...
Certo a quest'ora
i miei segugi le due prede azzannano!
Doman sul palco
vedrà l'aurora
Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.

(suona - entra Sciarrone)

Tosca è a palazzo?...

Sciarrone

Un ciambellan ne usciva
pur ora in traccia.

Scarpia

(accenna la finestra)

Apri. - Tarda è la notte.

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

Alla cantata ancor manca la Diva,
e strimpellan gavotte.

(a Sciarrone)

Tu attenderai la Tosca in sull'entrata;
le dirai ch'io l'aspetto
finita la cantata...
o meglio...

(si alza e va a scrivere in fretta un biglietto)

le darai questo biglietto.

(Sciarrone esce)

Scarpia

(siede ancora a tavola)

Ella verrà... per amor del suo Mario!
Per amor del suo Mario al piacer mio
s'arrenderà. Tal dei profondi amori
è la profonda miseria. Ha più forte
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, nè oroscopo di fiori,
nè **far** l'occhio di pesce, o tubar come
tortora! (alzandosi)

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

(beve)

Sciarrone

(entrando)

Spoletta è giunto.

Scarpia

Entri. In buon punto.

SCARPIA - SPOLETTA - SCIARRONE.

Scarpia

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

O galantuomo, come andò la caccia?...

Spoletta

(Sant'Ignazio mi aiuta!)

Della signora seguimmo la traccia.

Giunti a un'erma villetta

tra le fratte perduta

ella vi entrò. Ne uscì sola ben presto.

Io allor scavalco lesto

il muro del giardin co' miei cagnotti

e piombo in casa...

Scarpia

Quel bravo Spoletta!

Spoletta

(esitando)

Fiuto!... razzolo!... frugo!...

Scarpia

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

Ahi! l'Angelotti?...

Spoletta

Non s'è trovato.

Scarpia

(furente)

Ah cane! Ah traditore!

Ceffo di basilisco,

alle forche!...

Spoletta

Gesù!

(cercando scongiurare la collera di Scarpia)

C'era il pittore...

Scarpia

Cavaradossi?

Spoletta

(accenna di sì, ed aggiunge pronto)

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

Scarpia

(con sospiro di soddisfazione)

Meno male!

Spoletta

(accenna all'anticamera)

Egli è là.

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

Scarpia

(a Spoletta)

Introducete il Cavaliere. (Spoletta esce)

(a Sciarrone) A me

Roberti e il Giudice del Fisco.

(Sciarrone esce; Scarpia siede di nuovo).

SPOLETTA e tre birri introducono MARIO CAVARADOSI. Poi
ROBERTI, *esecutore di Giustizia*, il GIUDICE DEL FISCO con
uno SCRIVANO e SCIARRONE.

Cavaradossi

(alteramente)

Tale violenza!...

Scarpia

(con studiata cortesia)

Cavalier, vi piaccia
accomodarvi.

Cavaradossi

Vo' saper...

Scarpia

(accennando una sedia al lato opposto della tavola)

Sedete.

Cavaradossi

(rifiutando)

Aspetto.

Scarpia

E sia! - Vi è noto che un prigioniero...

(odesi la voce di Tosca che prende parte alla Cantata)

Cavaradossi

La sua voce!...

Scarpia

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

...vi è noto che un prigioniero
oggi è fuggito di Castel Sant'Angelo?

Cavaradossi

Ignoro.

Scarpia

Eppur si pretende che voi
l'abbiate accolto in Sant'Andrea, provvisto
di cibo e vesti...

Cavaradossi

(risoluto)

Menzogna!

Scarpia

(continuando a mantenersi calmo)

...e guidato

ad un vostro podere suburbano.

Cavaradossi

Nego. - Le prove?

Scarpia

(mellifluo)

Un suddito fedele...

Cavaradossi

Al fatto. Chi mi accusa? I vostri birri
frugaro invan tutta la villa.

Scarpia

Segno

che è ben celato.

Cavaradossi

Sospetti di spia!

Spoletta

(offeso, interviene)

Alle nostre ricerche egli rideva...

Cavaradossi

E rido ancor.

Scarpia

(con accento severo)

Questo è luogo di lacrime!

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

Ov'è Angelotti?

Cavaradossi

Non lo so.

Scarpia

Negate

avergli dato cibo?

Cavaradossi

Nego!

Scarpia

E vesti?

Cavaradossi

Nego!

Scarpia

Ed asilo alla villa?

Cavaradossi

Nego!

Scarpia

E che là sia nascosto?

Cavaradossi

(con forza)

Nego! nego!

Scarpia

(astutamente, ritornando calmo)

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

Cavaradossi

Non lo so.

Scarpia

Badate!

L'ultima volta. Dov'è?

Cavaradossi

Non lo so!

Spoletta

(O bei tratti di corda!)

TOSCA, entra affannosa.

Scarpia

(vedendo Tosca)

(Eccola!)

Tosca

(vede Cavaradossi e corre ad abbracciarlo)

Mario,

tu qui?!

Cavaradossi

(sommessamente)

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

(Tosca accenna che ha capito)

Scarpia

(con solennità)

Mario Cavaradossi,
qual testimonio il Giudice vi aspetta.

(a Roberti)

Pria le forme ordinarie. — Indi... a miei cenni.

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

Scarpia

Ed or fra noi parliamo da buoni amici. Via
quell'aria sgomenta... (accenna a Tosca di sedere)

Tosca

(siede con calma studiata)

Sgomento alcun non ho.

Scarpia

La storia del ventaglio?...

(passa dietro al canapè sul quale si è seduta Tosca e vi si appoggia, parlando sempre con galanteria)

Tosca

(con simulata indifferenza)

Fu sciocca gelosia.

Scarpia

L'Attavanti non era dunque alla villa?

Tosca

No:

egli era solo.

Scarpia

Solo? – Ne siete ben sicura?

Tosca

Nulla sfugge ai gelosi. Solo! solo!

Scarpia

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

Davver?

Tosca

(irritata)

Solo! sì!

Scarpia

Quanto fuoco! Par che abbiate paura di tradirvi.

(chiamando) Sciarrone: che dice il Cavalier?

Sciarrone

(apparendo sul limitare dell'uscio)

Nega.

Scarpia

(a voce più alta verso l'uscio aperto)

Insistiamo.

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

Tosca

(ridendo)

Oh, inutile.

Scarpia

(seriissimo, si alza e passeggia)

Lo vedremo, signora.

Tosca

Dunque per compiacervi si dovrebbe mentir?

Scarpia

No; ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora
assai penosa...

Tosca

(sorpresa)

Un'ora penosa? Che vuol dir?
Che avviene in quella stanza?

Scarpia

È forza che si adempia
la legge.

Tosca

Oh! Dio!... che avviene?

Scarpia

Legato mani e piè
il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,
che a ogni niego ne sprizza sangue senza mercè.

Tosca

(balza in piedi)

Non è ver, non è vero! Sogghigno di demòne...
Quale orrendo silenzio!... Ah! un gemito... pietà...

(ascolta ansiosamente)

Scarpia

Sta in voi salvarlo.

Tosca

Ebbene... ma cessate!

Scarpia

(va presso all'uscio)

Sciarrone,
sciogliete.

Sciarrone

(si presenta sul limitare)

Tutto?

Scarpia

Tutto.

(Sciarrone entra di nuovo nella camera della tortura, chiudendo)

(a Tosca) Ed or... la verità.

Tosca

Ch'io lo veda!...

Scarpia

No!

Tosca

(riesce ad avvicinarsi all'uscio)

Mario!

La voce di Cavaradossi

Tosca!

Tosca

Ti fanno male

ancora?

La voce di Cavaradossi

No - Coraggio - Taci - Sprezzo il dolor.

Scarpia

(avvicinandosi a Tosca)

Orsù, Tosca, parlate.

Tosca

(rinfrancata dalle parole di Cavaradossi)

Non so nulla!

Scarpia

Non vale

la prova?... Ripigliamo...

Tosca

(si frappone fra l'uscio e Scarpia, per impedire che dia l'ordine)

Fermate!... no... che orror!

Scarpia

Parlate!...

Tosca

No... mostro!

Io strazi... l'uccidi!

Scarpia

Lo strazia quel vostro
silenzio assai più.

Tosca

Tu ridi... tu ridi
all'orrida pena?

Scarpia

(con feroce ironia)

Mai Tosca alla scena
più tragica fu.

(con fermezza a Tosca, guardandola fissa negli occhi)

Qui pianti e rimbrotti
son vani.

Tosca

(supplichevole)

Mercè!

Scarpia

Ov'è l'Angelotti?
Rispondi, dov'è?

Tosca

(con voce soffocata)

No! so.

Scarpia

La vendetta
su Mario cadrà.

(grida in tono di comando)

Sciarrone!

Tosca

(smarrita)

No... aspetta...

(vuol parlare, smania, resiste ancora)

Non posso...

(a mani giunte)

Pietà...

Scarpia

(per finirla)

Aprite le porte
che n'oda i lamenti.

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

La voce di Cavaradossi
Vi sfido.

Scarpia
(imperioso)
Più forte.

Tosca
È troppo martir!

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

O Mario, consenti
ch'io parli?...

La voce di Cavaradossi
No.

Tosca
(con insistenza)
Ascolta,
non posso più...

La voce di Cavaradossi
Stolta,
che sai?... che puoi dir?...

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

Ma fatelo tacere!...

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

Tosca
Io... son io
che così torturate!... Torturate
l'anima...

(scoppia in singhiozzi strazianti, mormorando:)

Sì, mi torturate l'anima!

(Scarpia, approfittando dell'accasciamento di Tosca, va presso la camera della tortura e fa cenno di ricominciare il supplizio - un grido orribile si fa udire - Tosca si alza di scatto e subito con voce soffocata dice rapidamente a Scarpia:)

Nel pozzo... nel giardino...

Scarpia

Là è l'Angelotti?

Tosca

Sì...

Scarpia

(forte, verso la camera della tortura)

Basta, Roberti.

Sciarrone

(che ha aperto l'uscio) È svenuto!

Tosca

(a Scarpia) Assassino!...

Voglio vederlo...

Scarpia

Portatelo qui.

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

Cavaradossi

(riavendosi)

Floria!...

Tosca

(coprendolo di baci)

Amore...

Cavaradossi

Sei tu?...

Tosca

Quanto hai penato

anima mia! Ma il sozzo
birro la pagherà!

Cavaradossi

Tosca, ho parlato?

Tosca

No, amor...

Cavaradossi

Davver?...

Scarpia

(forte, a Spoletta)

Nel pozzo
del giardin. – Va, Spoletta.

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

Cavaradossi

Ah! m'hai tradito!...

Tosca

(supplichevole)

Mario!

Cavaradossi

(respingendo Tosca che si abbraccia stretta a lui)

Maledetta!

(Sciarrone, a un tratto, irrompe tutto affannoso)

Sciarrone

Eccellenza... ah, quali nuove!...

Scarpia

(sorpreso)

Che vuol dir quell'aria afflitta?

Sciarrone

Un messaggio di sconfitta...

Scarpia

Qual sconfitta? Come? Dove?

Sciarrone

A Marengo...

Scarpia

(impaziente)

Tartaruga!

Sciarrone

Bonaparte è vincitor...

Scarpia

Melas!

Sciarrone

No. Melas è in fuga!...

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

Cavaradossi

Ah c'è un Dio vendicator!
L'alba vindice appar
che fa gli empì tremar!
Libertà sorge, crollano
tirannidi!

Del sofferto martir
me vedrai qui gioir...
il tuo cuor trema, o livido
carnefice!

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

Scarpia

Braveggia, urla! - T'affretta
a palesarmi il fondo
dell'alma ria!
Va! - Moribondo,
il capestro t'aspetta!

(ed irritato per le parole di Cavaradossi, grida ai birri:)

Portatemelo via!

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

Tosca

Mario... con te...

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

Scarpia

Voi no!

TOSCA - SCARPIA.

Tosca

(con un gemito)

Salvatelo!

Scarpia

Io?... Voi!

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

La povera mia cena fu interrotta.

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

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

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

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

(riempie il bicchiere e lo porge a Tosca)

Un sorso

per rincorarvi.

Tosca

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

Quanto?

Scarpia

(imperturbabile, versandosi da bere)

Quanto?... (ride)

Tosca

Il prezzo!...

Scarpia

Già. - Mi dicono venal, ma a donna bella
io non mi vendo a prezzo di moneta.

Se la giurata fede
devo tradir, ne voglio altra mercede.

Quest'ora io l'attendea.

Già mi struggea
l'amore della diva!...

Ma poc'anzi la donna - io la mirai
qual non la vidi mai

all'ira, al pianto ed all'amor più viva!...

Quel tuo pianto era lava
 infocata a' miei sensi - ed il tuo sguardo,
 che odio in me dardeggiava,
 le selvaggie mie brame inferocia!...
 Agil qual leopardo
 ti avvinghiasti all'amante - in quell'istante
 io t'ho giurata mia!...
 Mia!... ruggente di collera e d'orgoglio!...
 A me!... Ti voglio!

(si leva, stendendo le braccia verso Tosca: questa, che aveva ascoltato immobile, impietrita, le lascive parole di Scarpia, s'alza di scatto e si rifugia dietro il canapè)

Tosca

Tu?...

Scarpia

Sì, e t'avrò!

Tosca

(correndo alla finestra)

Pria giù mi avvento!

Scarpia

(freddamente)

In pegno

il tuo Mario mi resta!...

Tosca

L'orribile mercato!...

(per subita idea)

Ah! - la regina!...

Scarpia

(ironico)

Non ti trattengo. - Va. - Libera sei.
 Ma è fallace speranza: la Regina
 farebbe solo grazia ad un cadavere!

(Tosca retrocede spaventata, e fissando Scarpia si lascia cadere sul canapè; poi stacca gli occhi da Scarpia con un gesto di supremo disgusto e di odio)

Come tu m'odii!

Tosca

Ah! Dio!...

Scarpia

(avvicinandosele)

Così ti voglio!

Tosca

(con ribrezzo)

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

(fugge da Scarpia inorridita)

Scarpia

Che importa? Sei mia...
Spasimi d'ira e spasimi d'amore!

Tosca

Vile!!

Scarpia

Mia!! (cerca di afferrarla)

Tosca

Vile! (si ripara dietro la tavola)

Scarpia

(inseguendola)

Mia...

Tosca

No - aiuto!

(un lontano rullo di tamburi a poco a poco si avvicina poi si dilegua lontano)

Scarpia

(fermandosi)

L'odi?

È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta
ultima ai condannati. Il tempo passa!

(Tosca, dopo aver ascoltato con ansia terribile, si allontana dalla finestra e si appoggia,
estenuata, al canapè)

Sai quale oscura opra laggiù si compia?
Là si drizza un patibolo. Al tuo Mario,
per tuo voler, resta un'ora di vita.

(freddamente si appoggia ad un angolo della tavola continuando a guardare Tosca)

Tosca

(nel massimo dolore)

Vissi d'arte e d'amor, non feci mai
male ad anima viva!
Con man furtiva
quante pene conobbi, alleviai.
Sempre con fè sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli sali.
Diedi fiori agli altar, diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore
perchè, Signore,
perchè me ne rimuneri così?

Scarpia

(avvicinandosi di nuovo a Tosca)

Risolvi?

Tosca

No!

Scarpia

Bada... il tempo è veloce!

Tosca

Mi vuoi supplice a' tuoi piedi?

(inginocchiandosi innanzi a Scarpia)

Ecco - vedi -
le man giunte io stendo a te!
E mercè,
umiliata e vinta, aspetto
d'un tuo detto.

Scarpia

Sei troppo bella, Tosca, e troppo amante.
Cedo. - A misero prezzo
tu, a me una vita, io, a te chieggo un istante!

Tosca

(alzandosi, con senso di gran disprezzo)

Va - va - mi fai ribrezzo!

(bussano alla porta)

Scarpia

Chi è là?

Spoletta

(entrando trafelato)

Eccellenza, l'Angelotti al nostro
giunger si uccise.

Scarpia

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

Spoletta

Il cavalier Cavaradossi? È tutto
pronto, Eccellenza.

Tosca

(Dio! m'assisti!...)

Scarpia

(a Spoletta)

Aspetta.

(a Tosca)

Ebbene?

(Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna piangendo si nasconde il viso)

(a Spoletta)

Odi...

Tosca

(interrompendo, subito a Scarpia)

Ma libero all'istante

lo voglio...

Scarpia

(a Tosca)

Occorre simular. Non posso
far grazia aperta. Bisogna che tutti
abbian per morto il cavalier.

(accenna a Spoletta) Quest'uomo
fido provvederà.

Tosca

Chi mi assicura?

Scarpia

L'ordin che gli darò voi qui presente.

(a Spoletta)

Spoletta: chiudi.

(Spoletta chiude la porta, poi ritorna presso Scarpia)

Ho mutato d'avviso.

Il prigionier sia fucilato...

(Tosca scatta atterrita)

attendi...

(fissa con intenzione Spoletta che accenna replicatamente col capo di indovinare il pensiero di Scarpia)

Come facemmo del conte Palmieri.

Spoletta

Un'uccisione...

Scarpia

(subito con marcata intenzione)

...simulata!... Come

avvenne del Palmieri!... Hai ben compreso?

Spoletta

Ho ben compreso.

Scarpia

Va.

Tosca

Voglio avvertirlo

io stessa.

Scarpia

E sia.

(a Spoletta) Le darai passo. Bada:
all'ora quarta.

Spoletta

Sì. Come Palmieri.

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

Scarpia

Io tenni la promessa...

Tosca

(arrestandolo)

Non ancora.

Voglio un salvacondotto onde fuggire
dallo Stato con lui.

Scarpia

(con galanteria)

Partir volete?

Tosca

Sì, per sempre!

Scarpia

Si adempia il voler vostro.

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

Qual via scegliete?

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

Tosca

La più breve!

Scarpia

Dunque

Civitavecchia.

(scrivendo)

Sta bene?

Tosca

Sta bene.

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

Scarpia

Ed ora, Tosca, finalmente mia!...

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

Scarpia

Maledetta!!

Tosca

Questo è il bacio di Tosca!

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

Scarpia

Aiuto... aiuto.. muoio...

Tosca

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

E ucciso da una donna... — M'hai tu assai
torturata?! Su! — Parla! — Odi tu ancora?...
Guardami!... Son la Tosca!... Son la Diva!...
Son Tosca, o Scarpia!

Scarpia

(fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)

Soccorso!...

Tosca

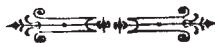
(chinandosi verso Scarpia)

Ti soffoca
il sangue?... il sangue?... Muori! muori!! muori!!!

(vedendolo immobile)

Ah! è morto!... Or gli perdono!...
E avanti a lui tremava tutta Roma!

(Senza abbandonare cogli occhi il cadavere, Tosca va alla tavola, vi depone il coltello, prende una bottiglia d'acqua, inzuppa un 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 raggrinzata 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 crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente s'inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia — poi si alza e con grande precauzione esce rinchiudendo dietro a sè la porta.)



ATTO TERZO

La piattaforma di Castel Sant'Angelo.

A sinistra, una casamatta: vi è collocata una tavola, sulla quale stanno una lampada, un grosso registro e l'occorrente per scrivere: una panca, una sedia.

Su di una parete della casamatta un crocifisso: davanti a questo è appesa una lampada. A destra, l'apertura di una piccola scala per la quale si ascende alla piattaforma.

Nel fondo il Vaticano e S. Pietro.

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

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

IL CARCERIERE - CAVARADOSSI - UN SERGENTE - SOLDATI.

Carceriere

Mario Cavaradossi?

(Cavaradossi china il capo, assentendo. Il Carceriere porge la penna al Sergente)

A voi.

(il Sergente firma il registro, poi parte coi soldati, scendendo per la scala)

(a Cavaradossi) Vi resta

un'ora. Un sacerdote i vostri cenni
attende.

Cavaradossi

No. Ma di un'ultima grazia
vi richiedo.

Carceriere

Se posso...

Cavaradossi

Io lascio al mondo
una persona cara. Consentite
ch'io le scriva un sol motto.
(togliendosi dal dito un anello) Unico resto
di mia ricchezza è questo
anel... Se promettete
di consegnarle il mio
ultimo addio,
esso è vostro...

Carceriere

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

Scrivete.

Cavaradossi

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

E lucevan le stelle ed olezzava
la terra – e stridea l'uscio
dell'orto – e un passo sfiorava la rena.
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia e mi narrava
di sè; di me chiedea
con volubile impero.
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svanì per sempre il bel sogno d'amore...
L'ora è fuggita
e muoio disperato!...
E non ho amato mai tanto la vita!
(scoppia in singhiozzi).

(Dalla scala viene Spoletta accompagnato dal Sergente e seguito da Tosca: il Sergente porta una lanterna - Spoletta accenna a Tosca ove trovasi Cavaradossi, poi chiama a sè il Carceriere: con questi e col Sergente ridiscende, non senza avere prima dato ad una sentinella, che sta in fondo, l'ordine di sorvegliare il prigioniero).

TOSCA - CAVARADOSSÌ.

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

Cavaradossi

(legge)

- *Franchigia a Floria Tosca...*

Tosca

(leggendo insieme con lui con voce affannosa e convulsa)

e al cavaliere

che l'accompagna. -

(a Cavaradossi con un grido d'esultanza)

Sei libero!

Cavaradossi

(guarda il foglio; ne legge la firma)

Scarpia!...

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

Tosca

E l'ultima!

(riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa)

Cavaradossi

Che dici?...

Tosca

Il tuo sangue o il mio amore
volea. Fur vani scongiuri e pianti.
Invan, pazza d'orrore,
alla Madonna mi volsi ed ai Santi...
Rideva - il mostro! - del mio martir!
Dicea: già negli oscuri
cieli il patibol le braccia leva!
Rullavano i tamburi...
Rideva, l'empio mostro... rideva...
già la sua preda pronto a ghermir!

« Sei mia? » – Sì. – Alla sua brama
mi promisi. Lì presso
luccicava una lama...
Ei scrisse il foglio liberator,
venne all'orrendo amplesso...
Io quella lama gli piantai nel cor.

Cavaradossi

Tu?... di tua man l'uccidesti! – tu pia,
tu benigna – e per me!

Tosca

N'ebbi le mani
tutte lorde di sangue!...

Cavaradossi

(prendendo amorosamente fra le sue le mani di Tosca)

Oh! salvatrice!

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

Tosca

(svincolando le mani)

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

Cavaradossi

Liberi!

Tosca

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

Cavaradossi

(colla più tenera commozione)

Amaro sol per te m'era il morire,
Da te prende la vita ogni splendore,
all'esser mio la gioia ed il 'desire
nascon di te, come di fiamma ardore.
Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà solo da te voce e colore.

Tosca

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

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

E non giungono...

(si volge a Cavaradossi con premurosa tenerezza)

Bada!...

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

Cavaradossi

(la rassicura)

Non temere
che cadrò sul momento – e al naturale.

Tosca

(insistendo)

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

Cavaradossi

(la interrompe, attirandola a sè)

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

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

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

Cavaradossi*(esaltandosi)*

ed armonie di canti!

Tosca - Cavaradossi*(con grande entusiasmo)*

Trionfal,
di nuova speme
l'anima freme
in celestial
crescente ardor.
In armonico vol
l'anima sale
all'estasi d'amor.

Tosca

La patria è là dove amor ci conduce.

Cavaradossi

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

Tosca

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

[Frattanto dalla scaletta è salito un drappello di soldati: lo comanda un Ufficiale, il quale schiera i soldati nel fondo: seguono Spoletta, il Sergente, il Carceriere. - Spoletta dà le necessarie istruzioni. Il cielo si fa più luminoso; è l'alba: suonano le 4. Il Carceriere si avvicina a Cavaradossi e togliendosi il berretto gli indica l'Ufficiale].

Carceriere

L'ora!

Cavaradossi

Son pronto.

(il Carceriere prende il registro dei condannati e parte dalla scaletta)

Tosca

(a Cavaradossi, con voce bassissima e ridendo di soppiatto)
(Tieni a mente: al primo colpo, giù...)

Cavaradossi

(sottovoce, ridendo esso pure)

(Giù).

Tosca

(Nè rialzarti innanzi
ch'io ti chiami).

Cavaradossi

(No, amore!)

Tosca

(E cadi bene).

Cavaradossi

(Come la Tosca in teatro).

Tosca

(Non ridere...)

Cavaradossi

(facendosi cupo)

(Così?)

Tosca

(Così).

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

Tosca

Com'è lunga l'attesa!
Perchè indugiano ancor?... Già sorge il sole...
Perchè indugiano ancora?... è una commedia,
lo so... ma questa angoscia eterna pare!...

(l'Ufficiale e il Sergente dispongono il pelotone dei soldati, impartendo gli ordini relativi)

Ecco!... apprestano l'armi... com'è bello
il mio Mario!...

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

Là! muori!

(vedendolo a terra gli invia colle mani un bacio)

Ecco un artista!...

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

(a voce repressa verso Cavaradossi)

O Mario, non ti muovere...

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

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

Ancora non ti muovere...

(ascolta - si sono tutti allontanati, va al parapetto e cautamente sporgendosi, osserva di sotto)

Or varcano il cortile...

(corre verso Cavaradossi)

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

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

Del sangue?!

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

Morto!... morto!...

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

O Mario... morto? tu? così? Finire
così?... così?... povera Floria tua!!

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

La voce di Sciarrone

Vi dico, pugnolato!

Voci confuse

Scarpia?...

La voce di Sciarrone

Scarpia.

La voce di Spoletta

La donna è Tosca!

Varie voci più vicine

Che non sfugga!

La voce di Spoletta

(più vicina)

Attenti

là - allo sbocco delle scale...

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

È lei!

Spoletta

(gettandosi su Tosca)

Ah! Tosca, pagherai
ben cara la sua vita...

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

Tosca

Colla mia!

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

O Scarpia, avanti a Dio!... Avanti a Dio!

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





IL SINDACO

DELLA CITTÀ E DEL COMUNE DI LUCCA

NOTIFICA

Che aprendosi nei primi giorni del mese di settembre p. v. il Teatro Comunale del Giglio con non meno di 12 rappresentazioni dell'opera *TOSCA* del Maestro Comm. G. PUCCINI, tutti coloro che hanno l'uso dei palchi di 1.^o e 2.^o Ordine dovranno farne dichiarazione all'Ufficio del Tesoriere Comunale Sig. Ing. Ettore Carli, posto nel terreno del Palazzo Civico, nei giorni di Giovedì, Venerdì e Sabato 23, 24 e 25 del corrente mese dalle ore 10 ant. alle 5 pom.

I dichiaranti pagheranno all'atto della dichiarazione dei rispettivi palchi, contro ricevuta del Tesoriere suddetto, le seguenti tasse:

Per ciascun palco al 1. ^o Ordine	L. 220, 00	} L. 251, 00
Tassa del 5 % a favore della Pia Casa di Beneficenza	» 11, 00	
Per ciascun palco al 2. ^o Ordine	» 250, 00	} L. 262, 50
Tassa come sopra	» 12, 50	

Gli utenti che avessero mancato alla dichiarazione ed al pagamento, nel modo e tempo surriferiti, s'intenderà che abbiano rinunciato per l'avvenire all'uso che potesse loro competere del rispettivo palco.

I dichiaranti avranno diritto di usare dei palchi per tutte le rappresentazioni della stagione.

Nel caso che per qualsiasi causa l'Impresa non potesse dare tutte le rappresentazioni alle quali si è impegnata, le tasse dei palchi pagate dagli utenti saranno rattizzate, e sarà loro restituita dalla Tesoreria comunale la rata porzione a cui potranno avere rispettivamente diritto.

I palchi che non fossero dichiarati, e quelli che non sono gravati dell'onere di uso, saranno venduti nell'Atrio del Teatro del Giglio il giorno di Giovedì 30 corrente a ore 12 meridiane, unitamente a quelli di 3.^o Ordine.

Aperto l'incanto sui seguenti prezzi, e cioè: 1.^o Ordine L. 251, 00, 2.^o Ordine L. 262, 50, 3.^o Ordine L. 160, 00, si rilasceranno al maggiore e migliore offerente per goderne l'uso durante tutta la stagione. Il prezzo di aggiudicazione dovrà esser pagato per intero nelle mani del Tesoriere predetto all'atto della consegna della rispettiva chiave del Palco.

Luca, // Agosto 1900.

IL SINDACO
AVV. G. B. CARRARA

TORRE DEL LAGO

31.7.1900

M. Puccini -
approvo il progetto Borelli
per la Tosca, con gli
artisti Ventura Pinto camera
M. Vigna - con allegri artisti
di Sesto San Giovanni.

Puccini, a fine luglio 1900, comunica al Sindaco la sua approvazione al progetto *Tosca*. (Archivio storico comunale, Lucca)

Tosca a Lucca

a cura di Simonetta Bigongiari

1900, Teatro del Giglio, stagione di settembre

3, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29, 30 settembre

direttore: Arturo Vigna

interpreti: Amelia Pinto (Floria Tosca), Elvino Ventura (Mario Cavaradossi), Edoardo Camera (il barone Scarpia), Espartero Palazzi (Cesare Angelotti), Ettore Borelli (il sagrestano), Eugenio Grossi (Spoletta), Espartero Palazzi (Sciarrone), Giuseppe Iodini (un pastore)

maestro del coro: Giuseppe Sestini

1912, Teatro del Giglio, stagione di settembre

15, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 29, 30 settembre

direttore: Domenico Cortopassi

interpreti: Olivia Petrella (Floria Tosca), Giuseppe Acerbi (Mario Cavaradossi), Bartolomeo Dadone (il barone Scarpia), Alfredo Cassia (Cesare Angelotti), Enrico Vannuccini (il sagrestano), Panerai (Spoletta)

maestro del coro: Luigi Pietrasanta

maestri collaboratori: Tebaldo Bronzini

1919, Teatro del Giglio, stagione di primavera

3, 4, 6, 8, 10, 11, 13, 17, 18 maggio

direttore: Lorenzo Malajoli

interpreti: Tilde Milanese (Floria Tosca), C. Folco-Bottardo (Mario Caravadossi), Emilio Ghirardini (il barone Scarpia), Quintilio Bechini (Cesare Angelotti), Gino Cavaciocchi (il sagrestano), Luigi Cilla (Spoletta), Mari Favilli (un pastore)

1924, Teatro del Giglio, stagione di carnevale

5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 19 gennaio

direttore: Armando Fanelli

interpreti: Gemma Bosini (Floria Tosca), Salvatore Pollicino (Mario Cavaradosi), Dario Zani (il barone Scarpia), Quintilio Bechini (Cesare Angelotti), Fernando Vincenzi (il sagrestano), Nemorino Bezzi (Spoletta)

regia: Vladimiro Cecchi

maestro del coro: Luigi Pietrasanta

maestri collaboratori: Ernesto Menni, Pietro Paoli

1932, Teatro del Giglio, stagione di settembre

14, 15, 17, 18 settembre

direttore: Giuseppe Antonicelli

interpreti: Ines Bollardi Cantoni/Franca Somigli (Floria Tosca), Piero Pauli (Mario Cavaradosi), Luigi Borgonovo (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1935, Carro di Tespi

1 settembre

direttore: Edoardo Vitale

interpreti: Gilda Dalla Rizza (Floria Tosca), Nino Bertelli (Mario Cavaradosi), Mario Basiola (il barone Scarpia)

1939, Teatro Moderno, stagione di carnevale

13, 15 gennaio

direttore: Emilio Dal Monte

interpreti: Rosina Sasso (Floria Tosca), Brandisio Vannucci (Mario Cavaradosi), Emilio Ferrari (il barone Scarpia)

regia: P. Aquila

1941, Teatro del Giglio, stagione di settembre

18, 21 settembre

direttori: Umberto Berettoni, Mario Pellegrini

interpreti: Iva Pacetti (Floria Tosca), Giuseppe Lugo (Mario Cavaradosi), Mariano Stabile (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1946, Teatro del Giglio

13, 14 aprile

direttore: Arrigo Guarnieri

interpreti: Franca Sacchi (Floria Tosca), Aldo Oneto (Mario Cavaradossi), Domenico Maltesta (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1947, Teatro del Giglio, stagione di settembre

1, 2 ottobre

direttore: Emidio Tieri

interpreti: Delia Sanzio (Floria Tosca), Arrigo Pola (Mario Cavaradossi), Vincenzo Riacciardi (il barone Scarpia)

1951, Teatro del Giglio

25 febbraio

direttore: Pasqualino Rossi

interpreti: Liliana D'Alto (Floria Tosca), Aldo Sanesi (Mario Cavaradossi), Dante Reggiani (il barone Scarpia)

regia: L. Gardelli

1952, Teatro del Giglio, stagione di settembre

16, 18 settembre

direttore: Mario Parenti

interpreti: Simona dall'Argine (Floria Tosca), Nino Scattolini (Mario Cavaradossi), Mario Pierotti (il barone Scarpia)

regia: T. Fantini

1954, Teatro del Giglio, stagione di carnevale

20, 21 febbraio

direttore: Giacomo Savini

interpreti: Maria Giovanna Mazzoni (Floria Tosca), Giuseppe Vesentini (Mario Cavaradossi), Domenico Malatesta (il barone Scarpia)

regia: L. Gardelli

1955, Teatro del Giglio, stagione di quaresima

3, 6, 13 marzo

direttore: Flaminio Contini

interpreti: Rita Saponaro (Floria Tosca), Galliano Masini/Pietro Brani (Mario Cavaradossi), Guido Malfatti (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi, Fernando Guarnieri

1955, Teatro del Giglio

19 dicembre

direttore: Giuseppe Sorge

interpreti: Roma Sitran (Floria Tosca), Augusto Capuano (Mario Cavaradossi), Gaetano Moncada (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1962, Teatro del Giglio, stagione di settembre

14, 15 settembre

direttore: Franco Ferraris

interpreti: Magda Olivero (Floria Tosca), Armando Ghitti (Mario Cavaradossi), Pietro Guelfi (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1967, Teatro del Giglio, stagione di settembre

16 settembre

direttore: Giuseppe Morelli

interpreti: Franca Como (Floria Tosca), Nicola Tagger (Mario Cavaradossi), Giangiaco­mo Guelfi (il barone Scarpia)

regia: Vladimiro Cecchi

1974, Teatro del Giglio

23, 24 giugno

direttore: Josif Conta

interpreti: Lucia Stanes­cu (Floria Tosca), Veriano Luchetti (Mario Cavaradossi), Sesto Brus­cantini (il barone Scarpia)

regia: Bruno Vangelisti

1977, Teatro del Giglio, stagione di settembre

14, 17, 19 settembre

direttore: Napoleone Annovazzi

interpreti: Sylva Sebastiani (Floria Tosca), Renato Grimaldi (Mario Cavaradossi), Joshua Hecht (il barone Scarpia)

regia: Bruno Vangelisti

1985, Teatro del Giglio, stagione di settembre

25, 27, 29 settembre

direttore: Angelo Campori

interpreti: Raina Kabaivanska (Floria Tosca), Walter Donati (Mario Cavaradossi), Silvano Carroli (il barone Scarpia)

regia: Dario Micheli

1992, Teatro del Giglio, stagione di settembre

9, 10, 11 settembre

direttore: Angelo Cavallaro

interpreti: Maria Pia Jonata/Rita Lantieri (Floria Tosca), Giorgio Merighi /Otta­vio Garaventa (Mario Cavaradossi), Franco Giovine (il barone Scarpia)

regia: Flavio Trevisan

1996, Teatro del Giglio, stagione di settembre

25, 26 settembre

direttore: Massimo De Bernardi

interpreti: Ines Salazar/Madelyn Monti (Floria Tosca), Maurizio Frusoni/Mario Malagnini (Mario Cavaradossi), Alberto Mastromarino/Elia Padovan (il barone Scarpia)

regia: Simona Marchini

TEATRO *Sel Giglio*

Recita di N. 1

Compagnia = *Tosca*

Borderò serale del di *3 Settembre* 1890

N.	<i>169</i>	Biglietti di Platea	L.	<i>3.00</i>	L.	<i>509.</i>
”	<i>61</i>	Detti alle Poltrone	”	<i>10.00</i>	”	<i>610.</i>
”	<i>77</i>	Detti ai Posti Distinti	”	<i>6.00</i>	”	<i>467.</i>
”	<i>149</i>	Detti di Quart' Ordine	”	<i>2.00</i>	”	<i>298.</i>
”	<i>200</i>	Detti di Lubbione	”	<i>1.00</i>	”	<i>200.</i>
”	<i>4</i>	Detti Militari	”	<i>1.50</i>	”	<i>6.</i>
<i>196</i>		Biglietto Platea di Camerino		<i>3.00</i>		<i>378.</i>
		Cassa	”		”	<i>8.</i>
		Palchi	”		”	
				TOTALE . L.		<i>2469</i>

L' IMPRESA

A. Polivini

IL CASSIERE

Tuffo

Borderò della prima recita lucchese di *Tosca*, 3 settembre 1900: agli spettatori che acquistarono biglietti, vanno aggiunti gli abbonati dei palchi di primo, secondo, terzo ordine. (Archivio storico comunale, Lucca)

LISTA N°
1213-21

RICORDO DELLA

TOSCA

A LUCCA

RIDOTTA - PER

LEAMI ME
ALBA GRE
DA

TURO P



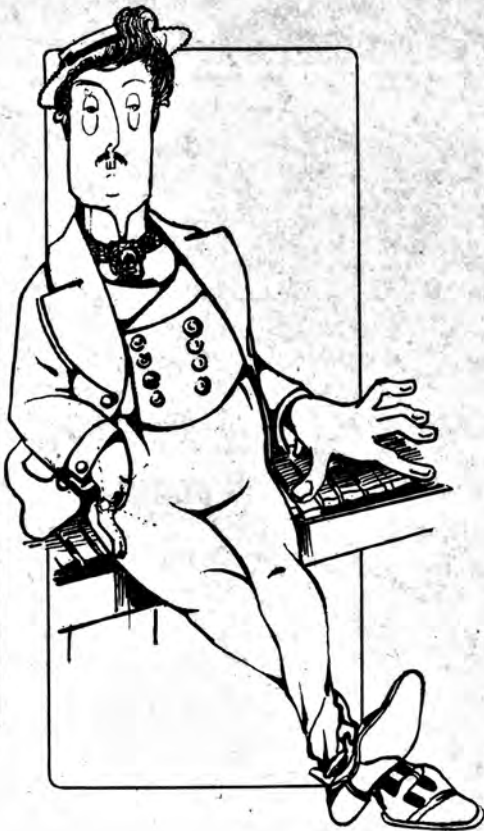
STAR. FABIOLINI & C. - LIVORNO

Opuscolo pubblicato per la prima di *Tosca* a Lucca, 1900.
(Biblioteca Statale, Lucca)

A
GIACOMO PUCCINI
CON RISPETTO ED ALLEGREZZA

**Giacomo
Puccini.**

Dell'Autore di *Tosca* si sono dette tante belle cose e tante sciocchezze che mi limitano a contarvi un fatto: lo. — Tre o quattro anni fa, di ritorno da una gita mostanina, eravamo a Castelnuovo di Garfagnana a ristabilire lo stomaco, era tardi, quasi notte, e la Banda del Comune improvvisamente onorava dalla strada il Maestro; e il Sindaco e un Assessore molto anziano vennero ad ossequiarlo. Erano più inercitati di un paio di scarpe vecchie di un giovanotto elegante. Pregarono scongiurarlo che suonasse al piano qualcosa, quasi quasi cedeva, ma la fittata era pronta. Me lo rammentai così quando giorni fa lo rividi e mi venne in mente di mettere assieme queste figurine. Mi rammentai che una volta, a proposito di una persona discretamente sciocca che lo seguiva dovunque, mi disse che sarebbe stato molto noioso avere per calzolai dei San Cripino soltanto e delle sante Apollonia per dentiste. Ecco perchè e per quanto tutti l'abbiamo caricaturato prima di me, l'ò fatto pure io.



**Arturo
Vigna.**

Colle nome di Luigi
il pupazzo, nel per-
sone e in questo
ma, lo chiam.

Il Maresciallo
come il Maresciallo
e l'ingegner nelle
quali segue a reale
servizi nelle gli stati
sotto il personaggio di
Tina.

Se vuole qualche
scandalo per una linea
dei signori di mondo,
facile recitare a, di-
stribuire medaglie
conoscere il quello
scandalo.



**Amelia
Pinto.**

Fa il secondo teatro ed il terzo sarà la Scala di Milano. Canta meravigliosamente con voce franca, chiara, giovane. — A studiato col maestro Arcieri a Palermo e a S. Cecilia a Roma. — Interpreta per la prima volta la *Tozza* in modo esattissimo. Io l'ho pupazzettata quando fa lume per non farle le ali.



**Edoardo
Ventura.**

Edoardo è un
giovane studioso
che si è affrettato
di scendere dal
cielo a studiare la
terra, ed è oggi
giocoso come un
cane in la terra di
Tosca.

È stonato come
un albero sempre,
come l'acqua salata
quante volte di
parola.



**Edoardo
Camera.**

Uno *Scarpia* terribile ed insuperabile, che mangia sempre con appetito e che dopo morto, a sipario calato, spegne i lumi di *Zosca* col naso e illumina la scena co' suoi brillanti.





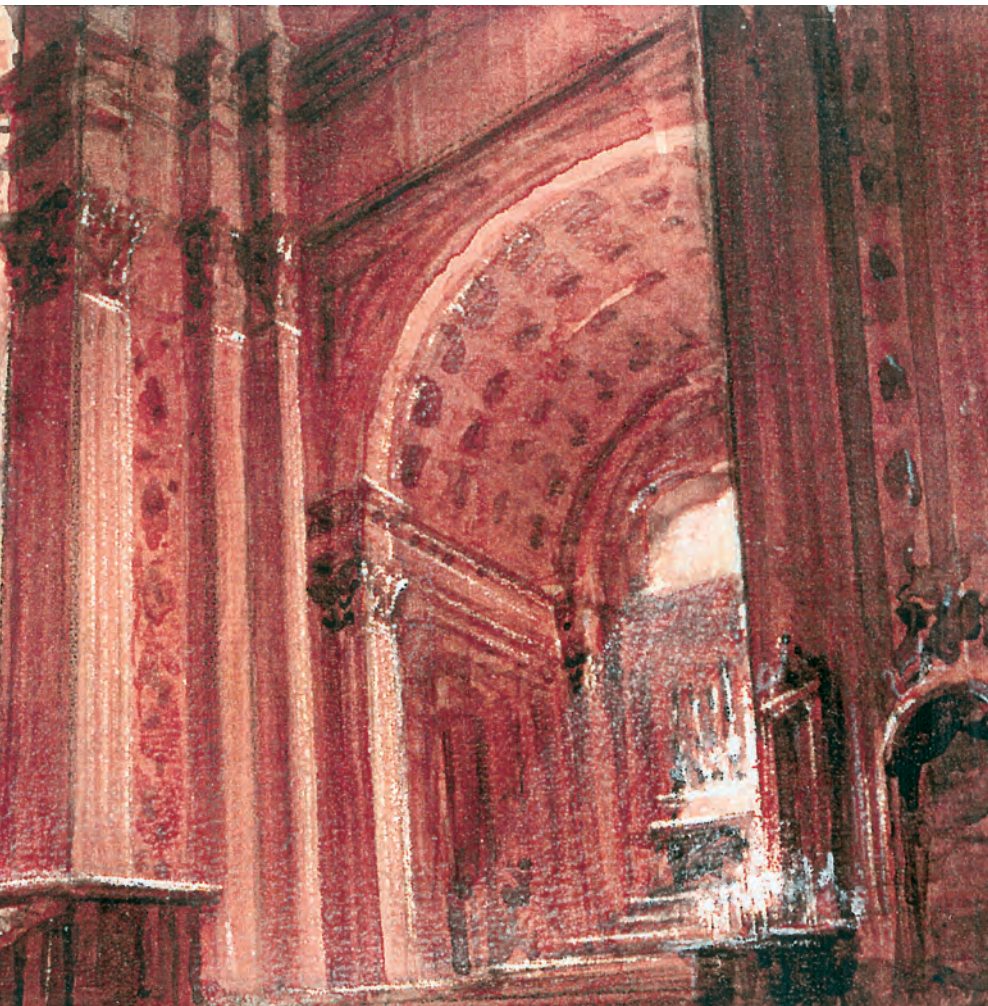
Copertina del libretto originale di *Tosca*





I costumi per *Tosca* disegnati da Rosanna Monti





Giacomo Andrico, bozzetto scenico per *Tosca*, atto I





Giacomo Andrico, bozzetto scenico per *Tosca*, atto III



Tiziano Severini

Tiziano Severini è nato a Roma nel 1955, dove ha compiuto gli studi musicali di violino, composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio di Musica «Santa Cecilia». Ha debuttato nel 1982 a Milano in una produzione As.Li.Co. de *Il flaminio* di G.B. Pergolesi e riconfermato l'anno successivo con il *Don Giovanni* di W. A. Mozart, sempre produzione As.Li.Co. Nel 1983 è stato invitato al Festival della Valle d'Itria a Martina Franca a dirigere *La straniera* di V. Bellini ottenendo un caldo successo di pubblico e di critica. Nella stagione 1984/85 ha diretto *Die Zauberflöte* al Ravenna Festival; *La pietra del paragone* di G. Rossini e *Madama Butterfly* al Teatro Comunale di Bologna. Dal 1984 al 1987 è stato direttore artistico del Teatro Comunale di Treviso e direttore principale dell'Orchestra Filarmonica Veneta. Nel 1988 è stato chiamato a dirigere *La bohème* al Teatro alla Scala di Milano e l'anno successivo *Tosca*, titolo che ha poi diretto anche allo Staatsoper di Vienna, lo stesso anno, con Luciano Pavarotti e Raina Kabaivanska. Nel novembre 1989 è a San Francisco con *La bohème* interpretata da Luciano Pavarotti, Mirella Freni e Nicolai Ghiaurov, titolo questo registrato in Video e distribuito in tutto il mondo. Ancora nel 1989 dirige al Teatro Bolshoj di Mosca. Il suo debutto in Sud America è avvenuto a Santiago del Cile con *Lucia di Lammermoor* e *Madama Butterfly*, con grande successo di pubblico e di critica. Nel 1991 ha diretto *La bohème* all'Opéra de Lyon, portata poi in tournée in molti teatri francesi. Nel 1992 ha debuttato all'Arena di Verona sempre con *La bohème*. Nel 1993 è stato invitato a dirigere dal Teatro Regio di Torino *Manon Lescaut*, in occasione del centenario della 'Prima Rappresentazione'. Sempre a Torino ha diretto diversi concerti sinfonici con l'Orchestra della RAI. Nel febbraio del 1994 ha compiuto una tournée di concerti negli Stati Uniti, il cui appuntamento di maggior prestigio è stato a New York alla Carnegie Hall. Sempre nel 1994 ha inaugurato la Stagione del Teatro Colon di Buenos Aires con *Un ballo in maschera*. Nel 1995 ha diretto *Traviata* a Rio de Janeiro e nel 1996 *Madama Butterfly* al Palafenice di Venezia. Nel 1997 ha diretto *Rigoletto* al Palafenice di Venezia, alla Opernhaus di Zurigo, al Teatr Wielki di Varsavia e all'Arena di Verona (la nuova produzione del regista Lofli Mansouri), e *Falstaff* per l'inaugurazione del Teatro Grande di Brescia (Cremona e circuito lombardo). Nel 1998 è all'Opéra di Marsiglia con due titoli donizettiani: *Lucia di Lammermoor* e *Roberto Devereux*. Nella stagione 1998/99 ha diretto *Aida* in Giappone per il 50° anniversario della Kansai Opera di Kyoto. Sempre nel 1999, fra le altre cose, ha tenuto un concerto a Berlino con l'Orchestra e il Coro dell'Arena di Verona; un Verdi-*Requiem* a Zagabria e ben sei concerti a Milano con l'Orchestra Verdi. Durante la stagione 1999/2000 ha inaugurato il «Festival Puccini» di Valencia (Spagna) con ben due titoli *Tosca* e *Bohème*; *Nozze Istriane* di A. Smareglia al Teatro Verdi di Trieste; *Il Barbiere di Siviglia* al Teatro Vittorio Emanuele di Messina; l'inaugurazione del Festival Donizetti con *Anna Bolena* nei Teatri di Bergamo e Cremona, ottenendone un grande successo di pubblico e di critica, e *Turandot* all'Opéra di Marsiglia. Per le celebrazioni verdiane ha diretto l'Orchestra del Teatro Regio di Torino nello spettacolo dal titolo «*VERDI una passion, un destin*», realizzato da Alain Duault e trasmesso dalla televisione francese. L'appuntamento più prestigioso di questa tournée è stato il concerto al Bercy. Un grande impegno artistico della Stagione 2001 è stata la realizzazione, dopo cento anni dalla prima esecuzione, della produzione *Ginevra di Scozia* di S. Mayr, al Teatro Verdi di Trieste. Ha diretto *Manon Lescaut* al Teatro La Fenice di Venezia, e con *Aida* ha inoltre inaugurato il 63° Festival di Strasburgo con il tenore Roberto Alagna. Altri impegni sono stati *La fanciulla del West* al Teatro del Giglio di Lucca, rappresentata in numerosi teatri toscani e lombardi, *I Lombardi alla Prima crociata* nei teatri di Cremona, Bergamo, Pavia; *Lucia di Lammermoor* al Teatro Regio di Parma; *Don Quichotte* di J. Massenet all'Opéra di Marsiglia. La produzione di Video e Cd comprende, fra le altre cose, il già citato video de *La bohème* con L. Pavarotti, M. Freni e N. Ghiaurov; *Giulietta e Romeo* di N. Vaccaj, cha ha vinto il terzo premio della critica discografica e alcuni CD Live con il Teatro La Fenice di Venezia; *Die Schöne Galathee* di F. von Suppé; *Le portrait de Manon* di J. Massenet; *Il segreto di Susanna*. Inoltre, *Nozze Istriane* di A. Smareglia; *Anna Bolena*, versione integrale, per la Casa discografica Dynamic e un CD «La scala at the Bolshoj» per l'etichetta The Classical Revelation. *Ginevra di Scozia* (prossima pubblicazione «Opera Rara»). È appena uscita l'incisione della versione integrale de *I Lombardi alla Prima Crociata*.

Cristina Pezzoli

Nata a Vigevano nel 1963. Dalla fine degli anni '80 si dedica alla regia dopo aver seguito le lezioni di Dario Fo. Si è diplomata alla Scuola d'Arte Drammatica 'Paolo Grassi' di Milano. Ha collaborato come assistente con

Nanni Garella e con Massimo Castri. Ha curato la regia dei seguenti spettacoli: per l'Atelier della Costa Ovest *Elektra* di Euripide (co-regia con M. Castri) *Oreste* di Euripide (co-regia con M. Castri) per lo Stabile di Parma *Filottete* di Sofocle *L'attesa* di Remo Binosi con Maddalena Crippa e Elisabetta Pozzi *La rivolta* di Arthur Schnitzler con Elisabetta Pozzi, Piero Di Iorio *Baccanale* di Villiers-de l'Isle Adam con Elisabetta Pozzi, Piero Di Iorio *Fratello E Sorella* di W. Goethe con Carlo Cecchi e Elisabetta Pozzi *Il caso Moro* di Roberto Buffagni con Sergio Fantoni per 'La Contemporanea '83' (di cui è stata co-direttrice con Sergio Fantoni) *Come le foglie* di Giacosa con Sergio Fantoni, Carola Stagnaro e Francesco Migliaccio *Il lungo pranzo di Natale* di Thornton Wilder con Sergio Fantoni, Carola Stagnaro e Francesco Migliaccio *Canzonette vagabonde* con Maddalena Crippa e il Trio Gardel *Ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett con Sergio Fantoni *L'annaspò* di Raffaele Orlando con Maddalena Crippa e Maurizio Donadoni per lo Stabile di Torino *La scuola delle mogli* di Molière con Sergio Fantoni e Sara Bertelà *Il principe travestito* di Marivaux con Massimiliano Speziani e Sara Bertelà per la Compagnia 'Gli Ipocriti' *La Celestina* di Fernando De Rojas con Isa Danieli *Filumena Marturano* di Eduardo De Filippo con Isa Danieli e Antonio Casagrande per la Compagnia 'QP.' *Sboom canti e disincanti degli anni '60* con Maddalena Crippa *Erodiadi* di Giovanni Testori con Milvia Marigliano per la Compagnia 'Agidi' *Benneide* da Stefano Benni con Angela Finocchiaro e Andrea Cecon Ha inoltre realizzato, per il Festival Pucciniano di Torre del Lago, la regia di *Cavalleria Rusticana* di Mascagni *Gianni Schicchi* di Puccini Da Gennaio 2002 è diventata Direttore artistico dell'Associazione Teatrale Pistoiese/ Teatro Manzoni di Pistoia per cui sta allestendo *Tomba di cani* di Letizia Russo (Premio Tondelli 2001) con Isa Danieli, Peppino Mazzotta, Federico Pacifici e Sara Bertelà (debutto 30 Luglio, Sala Gramsci Pistoia).

Giacomo Andrico

Si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera. Scenografo progettista, dal 1986 collabora come assistente per l'allestimento di numerose opere liriche, in Italia e all'estero. Nel 1990 viene chiamato al Centro Teatrale Bresciano dove lavora come scenografo realizzatore. Dal 1993 firma i suoi primi spettacoli. Da questo momento ha inizio un lungo periodo di collaborazione con la regista Cristina Pezzoli, per la quale firma diversi spettacoli: *La tragedia spagnola* di T. Kyd (1993); *Come le foglie* di G. Giacosa (1994); *Il lungo pranzo di Natale* di T. Wilder (1995); *Fratello e sorella* di W. Goethe (1995); *Il principe travestito* di P. Marivaux (1997), prodotto dal Teatro Stabile di Torino; *La Celestina* di F. De Rojas (1997); *L'annaspò* di R. Orlando (1998-99) con Maddalena Crippa, presentato al Piccolo Teatro di Milano. Collabora con Mauro Avogadro e firma l'allestimento de *I ciechi* di M. Maeterlinck (1994-95), prodotto dall'Associazione Isola e de *L'ignorante e il folle* di T. Bernhard (1999), prodotto dal Teatro Stabile di Roma. A Prato lavora con Monica Conti per lo spettacolo *Stretta sorveglianza* di J. Genet presentato al Fabbricone nel 1997. Ha firmato inoltre le scenografie delle opere *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Gianni Schicchi* di G. Puccini, allestite per il Festival Pucciniano di Torre del Lago (1998); *La sonnambula* di V. Bellini, riallestimento curato dal Teatro Regio di Torino per la regia di Mauro Avogadro (1998); *Roy Blas* di F. Marchetti, presentato al Teatro Pergolesi di Jesi nel 1998 per la regia di Paolo Bessegato. Di recente realizzazione sono gli spettacoli: *Copenaghen* di M. Frayn, prodotto dal C.S.S. di Udine, con Umberto Orsini e Massimo Populizio (regia M. Avogadro); *La donna di pietra* di Monica Conti, allestito al Teatro Metastasio di Prato; *Minetti* di T. Bernhard con Gianrico Tedeschi (2000); *La sonnambula* messa in scena al Teatro Real di Madrid (2000). Con il regista Daniele Abbado ha firmato le scene per le opere: *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di B. Brecht, allestimento del Teatro V. Emanuele di Messina, e *Norma* di V. Bellini messa in scena per lo Sferisterio di Macerata (2001). Ha lavorato per la ripresa e riduzione televisiva di *Antigone* con Franco Branciaroli (RAI Uno); e *La Celestina* con Isa Danieli (RAI Due). Come regista (con Rossella Zucchi) ha ricevuto il premio internazionale al Fano Film Festival e il premio speciale al Festival Internazionale del Film Turistico di Milano per il cortometraggio *Giubileo*, prodotto dalla Bstett Film.

Rosanna Monti

Nata a Lucca, si diploma all'Istituto d'Arte e in Antiquariato e restauro all'Accademia Cappelletti di Firenze, specializzandosi poi in decorazione murale e restauro pittorico. Frequenta il corso per operatori di teatro organizzato dal Teatro del Giglio di Lucca. Segue i seminari e gli stages tenuti dal Teatro del Carretto di Lucca sulla funzione della maschera e sul linguaggio del corpo. Dal 1983 lavora stabilmente con la compagnia nel

laboratorio scenografico diretto dallo scenografo Graziano Gregori, diventandone poi assistente per le scene e i costumi in tutti gli spettacoli prodotti e in numerosi spettacoli di opera lirica e di prosa al di fuori della compagnia. Con il Teatro del Carretto ha tenuto e tiene laboratori teatrali nelle scuole della provincia per ragazzi ed insegnanti. Dal 1985 collabora con il Teatro del Giglio nel laboratorio scenografico e, successivamente, anche come assistente per le scene e i costumi per le produzioni della Stagione Lirica. Nel 1991 ha progettato le scene per *Clown* (musica e regia di Aldo Tarabella). Ha collaborato agli allestimenti di varie manifestazioni e mostre organizzate dal Teatro del Giglio, curandone l'immagine grafica per alcuni anni. Nel 1995 ha firmato le scene ed i costumi per il Festival della Valle d'Itria di due opere liriche: *Caritea* (regia di Elisabetta Courir) e *Medea* (regia di Guido De Monticelli), nel 1997 per la Stagione Lirica del Teatro del Giglio di Lucca nel *Rigoletto* (regia di Luciano Alberti), per il Festival di San Gimignano, come costumista, in *Gloria* (regia di Paolo Pierazzini); nel 2000 per *Così fan tutte* (regia An Ros) e per *Otello* (regia di Stefano Del Seta e Tuccio Guicciardini). Nella prosa ha lavorato con il Teatro di Rifredi per *L'uomo, la bestia e la virtù* (regia di Marco Sodini); per il Teatro di Castalia *Giulietta e Romeo* (regia di Andrea Battistini) per l'AGIDI di Modena *Andrè Le Magnifique* con Marina Massironi (regia di Ruggero Cara), per il CTA di Gorizia *Storie in Scatola* (regia e musica di Aldo Tarabella). Ultimamente ha firmato i costumi per *Erodiadi* (QP Produzioni, regia di Cristina Pezzoli), spettacolo che ha partecipato al Festival di Benevento. Del 2001 scene e costumi per *Il cappello di paglia di Firenze*, nell'ambito del progetto CittàLirica-OperaStudio. Ha tenuto corsi di formazione professionale sulla scenografie e costume per le province di Carrara, Siracusa e Livorno, per l'Istituto d'Arte di Ascoli Piceno, per l'Associazione Culturale Box-Office di Treviglio e per la Fondazione Toscana Spettacolo.

Gianfranco Cosmi

Nato a Lucca, ha effettuato gli studi di pianoforte nella sua città, per poi proseguire quelli di canto, composizione e musica corale presso il Conservatorio «L. Cherubini» di Firenze. Si è perfezionato in Direzione di Coro presso l'Accademia Chigiana di Siena, e Direzione d'Orchestra a Bologna con S. Celibidache. Ha iniziato subito l'attività concertistica come pianista solista e in complessi da camera, effettuando concerti in Italia, Francia, Spagna, Olanda, Belgio, ecc. per poi dedicarsi definitivamente al settore della vocalità. È stato titolare della cattedra di Pianoforte Principale nell'Istituto Musicale Pareggiato «P. Mascagni» di Livorno, e Altro maestro del coro al Maggio Musicale Fiorentino dal 1976 al 1986 dove ha collaborato con Direttori d'orchestra come: Muti, Kleiber, Rostropovich, Metha, C.M. Giulini, Gavazzeni e molti altri. È stato poi Maestro del coro dal 1986 al 1990 all'Opera di Montecarlo nel Principato di Monaco. Ha inaugurato il nuovo Carlo Felice di Genova nel 1992, per poi iniziare una collaborazione con il Teatro Verdi di Trieste. È chiamato regolarmente a preparare cori per le più importanti stagioni liriche e Festivals nazionali ed internazionali. Di notevole importanza è anche la sua attività come direttore d'orchestra, di cui rimane testimonianza, molto interessante, l'incisione discografica e in CD di riprese moderne di composizione di autori come i Puccini nella serie «I Puccini Musicisti di Lucca», ed altre rare composizioni di Boccherini, Catalani, Pacini, Porpora, Pergolesi, Bellini.

Sara Matteucci

Nata nel 1974, è specializzata sulla vocalità infantile, e dal 1996 è Direttore del Coro delle Voci Bianche della Cappella S. Cecilia di Lucca, con il quale si esibisce in numerosi concerti e rassegne musicali, riscuotendo consensi di pubblico e di critica. Nel 2001 ha realizzato, in veste di direttore, un cd dal titolo «Compositori Lucchesi» con brani di autori lucchesi da Michele e Giacomo Puccini fino a compositori contemporanei. Nel giugno 2002, in occasione del trentesimo anniversario del gemellaggio tra la città di Lucca e quella di Abingdon, ha diretto le Voci Bianche della Cappella Santa Cecilia in una serie di concerti tenuti nei luoghi più prestigiosi della cittadina inglese. È laureanda in Storia della Musica all'Università di Bologna, e studia composizione all'Istituto Musicale L. Boccherini di Lucca. Insegna Canto Corale e Storia della Musica alla Scuola di Musica Sinfonia di Lucca.

Olga Romanko

Nata a Mosca, Olga Romanko si diploma in canto presso il Conservatorio Gnessin della sua città sotto la guida della M^a Shilnikova. Nel 1987 vince il Concorso Internazionale per voci liriche di Rio de Janeiro, ed in seguito

partecipa al corso di perfezionamento presso il Teatro Regio di Parma con Battaglia, Boemi e Furlotti. Nel 1990 partecipa al Concorso Internazionale per giovani cantanti lirici di Parma e vince il 1° Premio assoluto al Concorso Internazionale Vincenzo Bellini di Caltanissetta. Debutta a Mosca interpretando il ruolo di Musetta nella *Bohème* di Puccini. Canta di seguito i ruoli protagonisti in nuove produzioni tra le quali *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Otello*, *I pagliacci*, *Madama Butterfly*, *Falstaff*, *Le nozze di Figaro*, *Faust*, *Turandot*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, nei teatri di Mosca, San Gallo, Berlino, Rotterdam, Zurigo, Barcellona, La Coruna, Amburgo, Monaco di Baviera e Parma. Si esibisce successivamente in *Otello* all'Arena di Verona, sotto la direzione di Daniel Oren e a fianco di Plácido Domingo, per debuttare quindi al Teatro Regio di Torino in *Jerusalem*, diretta da Bruno Campanella. È protagonista nella nuova produzione dell'Hamburgische Staatsoper di *Armida* di Gluck e canta nella *Fiamma* di Respighi (con Gelmetti e De Ana), opera inaugurale della stagione 1997/8 all'Opera di Roma. Debutta al Teatro dell'Opera di Las Palmas nel ruolo di Adriana Lecouvreur nell'omonima opera di Cilea, con la direzione di Marco Armiliato e nel febbraio 1999 ottiene grande successo personale di critica e pubblico con la sua interpretazione di *Fedora* al Teatro di Bellas Artes di Città del Messico. Dopo l'apparizione nelle vesti di Aida diretta da Daniel Oren, nel maggio del 1999 torna al Teatro di San Carlo di Napoli per interpretare *Iolanta*. Nel 2000 debutta alla Wiener Staatsoper nel *Trovatore*, canta *Aida* in una colossale produzione cinese allo Shanghai Sport Stadium davanti a 75.000 spettatori e partecipa alla soirée in onore della famiglia Ranieri del Principato di Monaco nel ruolo di Aida (a fianco di Bruson e Dimitrova). Nel maggio 2001 è nuovamente interprete di *Aida* presso il Megaron Concert Hall di Atene, nell'allestimento di Pier Luigi Pizzi. Canta poi il *Requiem* di Verdi, diretta da Bruno Bartoletti, in occasione della chiusura di stagione del Maggio Musicale Fiorentino, ed *Aida* nella produzione del Festival di Saint-Denis a Parigi, allo Stade de France di fronte a 80.000 spettatori. Nel 2002 canta *Tosca* all'Hamburg Staatsoper ed all'Opernhaus di Zurigo, *Il trovatore* a Rotterdam, *I pagliacci* alla New Jersey State Opera. La sua agenda futura la vede impegnata in vari teatri internazionali quali Monaco di Baviera, New Jersey, Oviedo, Toulon, Lucca, Livorno, Pisa, Ravenna, quale interprete di opere quali *Andrea Chénier*, *Tosca*, *I Pagliacci*, *Un ballo in maschera*. Ha al suo attivo numerose incisioni discografiche tra cui ricordiamo quelle per Decca (*Suor Angelica* - Dir. Bartoletti) per Melodya (*Romanze* di Stravinsky) per Companions (*Aida - Concerto Verdiano*) e *Harmonie* con Peter Dvorsky (Concerto benefico per Unicef in Praga), *Orfeo* (Wanda-Dworak, Albrecht Dir.).

Marina Fratarcangeli

Si diploma in Canto con il massimo dei voti al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. Entra a far parte del progetto Mozart-Da Ponte tenuto da Claudio Desderi debuttando nel 1988 come Dorabella in *Così fan tutte*. Nel 1989 è Cherubino ne *Le nozze di Figaro*, e l'anno successivo Donna Elvira nel *Don Giovanni* a Pisa, Modena, Ferrara, Mantova, all'Auditorium di Torino, alla Royal School di Londra e al Festival di Aldeburgh in Inghilterra. È finalista del XIII Concorso Internazionale per cantanti Toti Dal Monte, e vincitrice del Concorso As.Li.Co. nel 1992, in seguito al quale debutta ne *Il Turco in Italia*. Nel 1993 interpreta il ruolo di Felice ne *I quattro rusteghi* nei teatri di Brescia, Bergamo, Como e Cremona. Nello stesso anno esegue la Theresien-Messe con il M° Tiziano Severini al Conservatorio di Milano. Durante la stagione 93/94 debutta al Teatro Verdi di Trieste come protagonista nel *Segreto di Susanna* e ne *L'Heure Espagnole*. Ha eseguito Lesbina ne *Il filosofo di campagna* al Piccolo Teatro di Firenze e Lisa nel *Paese del Sorriso* al Festival Internazionale dell'operetta a Trieste. A Sassari è di nuovo Donna Elvira nel *Don Giovanni*. Nel 1997 ha cambiato repertorio, ed ha iniziato la collaborazione con Macerata Opera come doppio di Abigaille in Nabucco. A Dijon ha cantato ne *La Clemenza di Tito*. Nel 1998 è stata a Parma per Hansel und Gretel, a Firenze per *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* e a Spoleto per *Don Giovanni* (Donna Anna). Ha inaugurato la stagione del Teatro Verdi di Trieste con la Walkiria ed ha eseguito *L'affare Makropulos* a Napoli. Tra gli impegni del 1999 Palermo per Ernani, Trieste per *Barbablu*, e Pisa, Lucca e Mantova per *Il Turco in Italia*. Nel 2000 è stata a Torino per I diavoli di Loudun e a Trieste per *La belle Hélène*. Ha debuttato *Tosca* a Latina ed Atene. Nel 2001 è stata a Francoforte come Abigaille in *Nabucco* e a Firenze per *Penthesilea*. Sempre con Abigaille tornerà a Francoforte ed andrà a Tokyo. Nel 2002 tornerà a Francoforte per *Manon Lescaut* e sarà impegnata con la RAI di Torino. Con il Comunale di Bologna andrà in tournée a Tokyo (*Tosca*). Con l'Arkadia ha inciso *I quattro rusteghi*.

Ignacio Encinas

Nato in Spagna, comincia la sua carriera al Teatro della Zarzuela di Madrid con l'opera *Rigoletto*, al fianco di Juan Pons. Da qui l'inizio di scritture nei più importanti teatri spagnoli: Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Teatro Principal de Valencia, Gran Teatro di Cordoba. Seguono numerosi impegni in Europa: a Copenaghen, Oslo, Liegi, Bruxelles dove debutta i più importanti ruoli del tenore lirico (*Traviata*, *Madama Butterfly*, *Il Trovatore*, *Tosca*, *Ermani*). Inizia quindi una crescita che lo porterà ad affermarsi nei più importanti Enti, fra i quali Amburgo, Berlino, Bonn, Marsiglia, Parigi, Trieste, Torino, Catania, Napoli, Venezia, Londra, Vienna e Milano. Negli ultimi anni ha cantato in *Aida*, *Cavalleria Rusticana*, *Tosca*, *Turandot*, *Trovatore*, *Manon Lescaut*, *Un ballo in maschera* in importanti teatri quali il San Carlo di Napoli, l'Opera di Roma, il Colon di Buenos Aires, l'Opera di Atene.

Gianni Mongiardino

Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio Paganini di Genova, dove si è diplomato con il massimo dei voti e la lode. Dopo aver vinto i Concorsi Internazionali «Enrico Caruso» e «Rocca delle Macie», debutta nel 1994 interpretando *I Lombardi alla prima crociata* di G. Verdi al Teatro Popolare di Spalato (Croazia). Da questo anno inizia la carriera che lo porta a debuttare nelle seguenti opere: *Macbeth* di G. Verdi al Festival Verdiano (Parma), *Madama Butterfly* di G. Puccini al Teatro del Giglio di Lucca e al Theatre del Arts di Rouen (Francia), *Falstaff* di G. Verdi al Teatro Carlo Felice di Genova, *La bohème* di G. Puccini al Teatro dell'Opera di Lugano e al Teatro dell'Opera di Dublino (Irlanda), *La Traviata* di G. Verdi a Bari e all'Opera di Lipsia (Germania), *I Puritani* di V. Bellini all'Opera di Budapest (Ungheria), *Jerusalem* di G. Verdi alla Ho-Ho-Kus del New Jersey (USA), *Nabucco* di G. Verdi al Teatro Alighieri di Ravenna, *Messa da Requiem* di G. Verdi a Shara-Spatak (Ungheria), all'Opera di Budapest e alla Sinfoniuhlyomsveit di Reykjavik (Islanda) con la Iceland Symphony Orchestra, a cui è seguita una incisione CD live per la ARSIS Classica BV, *Ines de Castro* di G. Persiani al Teatro Pergolesi di Jesi, con relativa registrazione per la casa discografica Bongiovanni, *Rigoletto* di G. Verdi al Teatro Verdi di Busseto (Parma) al Teatro Alighieri di Ravenna, all'Opera House di Budapest e all'Arena di Verona (2001). Al suo attivo ha inoltre numerosi concerti e recitals.

Claudio Orelli

Nasce a Vienna 1960. Dopo aver concluso brillantemente l'Istituto di canto della Scuola Superiore di Vienna si è impegnato presso lo Studio della Staatsoper (Vienna), diventandone poi membro. In questo periodo si esibisce in opere e concerti a Berlino, Francoforte, Monaco, Dusseldorf, Bonn, Toko, Trieste, Zurigo, Madrid, Parigi, Festival di Salisburgo e Barcellona. Dal 1994 debutta, fra l'altro, nelle seguenti opere: *Cavalleria rusticana*, *Antigone*, *Fidelio*, *Don Giovanni*, *La forza del destino*, *Carmen*. Nel 1996 debutta alla Staatsoper di Amburgo come Escamillo, alla Scala sotto la direzione del Maestro Muti e al Teatro Verdi di Trieste come Eugen Onegin. Le ultime trasferte portano l'artista, tra l'altro, a Toronto, al suo debutto come Oreste; poi è Tonio e Scarpia a Livorno, e Amonasro ad Amsterdam. Nel 1998 ha preso parte, tra l'altro, alle seguenti produzioni: *Pagliacci* e *Salome* a Francoforte, *Falstaff* a Vienna, *Don Giovanni* a Bilbao, *Le nozze di Figaro* ad Essen. Ha inciso numerosi dischi per le etichette Decca, Naxos, Philips e Sony, fra i quali si ricordano *Don Giovanni* e *Andrea Chenier*.

Boris Trajanov

Boris Trajanov è nato a Ljubljana (Slovenija) il 4 novembre 1959. La sua nazionalità è tedesca. Ha studiato con Goga Trajanov a Skopje e con la professoressa Biserka Cvejic a Vienna, dove ha ottenuto la Magistratura all'Università di Musica nel 1990. Nel 1985 vince il 1° premio ed il premio speciale al Concorso Musicale per studenti dell'Accademia Musicale di Skopje. Nel 1990 vince il 2° premio al 'Concorso Internazionale Belga per Opera e Belcanto' di Antwerpen. Dal 1991 al 1995 fa parte dell'Ensemble del Staatstheater di Karlsruhe esperienza che gli permette di affrontare diversi ruoli principali. Grazie alla sua bella voce ed alla grande capacità di interpretazione la sua carriera ha una rapida ascesa e lo vediamo al Maggio Musicale Fiorentino e al Teatro Comunale di Firenze con *Otokar / Der Freischütz*, al Teatro Massimo di Palermo con *Scarpia / Tosca*, al Teatro Verdi di Trieste con *I Racconti di Hoffmann / 4 Demoni* e *Nozze Istriane*, al Donizetti di Bergamo con *Fedora*,

all'Opera di Bonn con *Pique Dame*, all'Opera di Colonia con *Le Roi Artus/Merlin*, *Madama Butterfly*, *Linda di Chamounix*, allo Staatsoper di Amburgo con *Otello / Jago*, al Municipal di Sao Paolo (Brasile) con *Carmen / Escamillo*, alla Duetsche Oper am Rhein di Düsseldorf con *Rigoletto*, all'Opernfestspiele di Heidenheim con *Aida / Amonasro*. Debuttera il ruolo di *Scarpia* nel 2000 al Festspielhaus di Bregenz e nello stesso ruolo ottiene un grande successo al Teatro Regio di Parma, nel febbraio 2002, nella recita di addio alla *Tosca* di Raina Kabaivanska. Recentemente è stato Scarpia a Mosca in tournée con il Teatro dell'Opera di Roma.

Enrico Rinaldo

Nato ad Ottawa (Canada), Italo-Canadese, è diplomato in canto e pianoforte al Conservatorio A. Steffani di Castelfranco Veneto. Si è perfezionato con il baritono Roberto Coviello. Risulta vincitore di numerosi premi e borse di studio in concorsi internazionali di canto, fra i quali quello per giovani della Comunità Europea di Spoleto, dove ha debuttato come Oroveso in *Norma*. Ha sostenuto i seguenti ruoli: Sparafucile in *Rigoletto*, Banco in *Macbeth*, Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Il Grande Inquisitore nel *Don Carlo*, Il Re in *Aida*, Betto nel *Gianni Schicci*, Angelotti in *Tosca*, Papa Leone in *Attila*. Svolge inoltre un'intensa attività concertistica.

Antonio Marani

Basso, nato a Ferrara, ha studiato al Conservatorio di Padova e ha poi proseguito gli studi con il M^o Claude Thiolas e con Rodolfo Celletti. Si è laureato con il massimo dei voti e la lode in Musicologia all'Università di Bologna, con una tesi sui lavori corali di Goffredo Petrassi. Ha vinto il concorso di musica da camera di Conegliano Veneto nel 1986. Negli anni successivi è stato più volte protagonista al Teatro dell'Opera Giocosa di Savona di opere in prima esecuzione: *Il fanatico burlato* di Cimarosa nel 1988, *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci nel 1989, *Torvaldo e Dorliska* e *Sigismondo* di Rossini, *Medea* di Pacini. Al Regio di Parma ha cantato ne *La fanciulla del West* e nel *Don Quichotte* di Massenet con la regia di Piero Faggioni. All'Opera di Roma è stato Masetto nella produzione di *Don Giovanni* del 1990 che vedeva protagonista Ruggero Raimondi, e al Teatro Mascagni di Livorno è stato Alidoro ne *La Cenerentola*. Ha partecipato alla produzione de *Il cavaliere dell'intelletto* di Battisti portata in tournée in molti teatri italiani. Recente la sua partecipazione all'esecuzione de *La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *L'occasione fa il ladro*, *L'inganno felice*, *La cambiale di matrimonio* alla Konzerthaus di Vienna dopo averle già eseguite al Teatro Valli di Reggio Emilia e all'Opéra Comique a Parigi. Fra i prossimi impegni si segnalano *La pulzella d'Orléans* (Thibaut) di Tchaikowsky e *Andrea Chenier* (Fléville) al Regio di Torino. Ha inciso per le etichette Arkadia, Bongiovanni e Nuova Era. Svolge un'intensa attività concertistica.

Graziano Polidori

Nato a Borgo a Mozzano, si è diplomato in canto al Conservatorio Boccherini di Lucca, ed ha studiato al Centro di perfezionamento per artisti lirici del Teatro alla Scala di Milano. Ha cantato nei più importanti teatri in Italia ed Europa: la Scala di Milano, l'Arena di Verona, il Regio di Torino, il Comunale di Firenze, il Filarmonico di Verona ecc., e si è esibito in città come: Vienna, Parigi, Ginevra, Sofia, Dortmund, Francoforte, Dusseldorf ecc. Ha lavorato con registi come Eduardo De Filippo, Franco Enriquez, Ugo Gregoretti, Gigi Proietti, Filippo Crivelli, Carlo Verdone, Virginio Puecher, Lino Capolicchio ecc. Ha partecipato, con *Il Pipistrello* di Strauss, *La Vedova Allegra* di Lear, *Boccaccio* di Suppee, al Festival internazionale dell'operetta al Teatro Verdi di Trieste per quattro anni consecutivi. Ha preso parte al film «La vita di Puccini» per la ORF (Austria) cantando con Pavarotti, Domingo, Carreras e Freni.

Alessandro Busi

Bass-bariton bolognese, ha seguito corsi di perfezionamento con il baritono Leo Nucci nel 1994 e con il Maestro Alberto Zedda all'Accademia Rossiniana di Pesaro nel 1998. Ha interpretato i ruoli di: Monterone nel *Rigoletto*, Don Colagianni nell'opera *Il Maestro di musica* di G.B. Pergolesi, Don Bartolo ne *Il barbiere di Siviglia*, Don Magnifico ne *La Cenerentola*, Don Pasquale nell'opera omonima e Dulcamara ne *L'elisir d'amore*. Ha debuttato nel ruolo di Benoit in *Bohème* sotto la direzione di Daniele Gatti al Teatro Comunale di Bologna, dove è stato riconfermato per *Tosca* (Stagione 1999-2000) nel ruolo del Sagrestano. Ha cantato nella stagione estiva della Scala in *Andrea Chenier*. Ha debuttato il ruolo di Bartolo ne *Le nozze di Figaro* al Teatro Verdi di Salerno.

Antonio Feltracco

Diplomato con il massimo dei voti e la lode presso il conservatorio di Casterfranco Veneto, vince nel 1995 il concorso «Toti dal Monte» di Treviso per il ruolo di Remendado in *Carmen*, opera che canta a Treviso per la direzione di Peter Maag, direttore con cui collabora dal 1990 al 1998 e al quale deve gran parte della sua formazione artistica. Partecipa a numerose produzioni teatrali fra i cui titoli ricordiamo: *Le Nozze di Figaro*, *Idomeneo*, *Flauto Magico*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Aida*, *Ballo in Maschera*, *La Battaglia di Legnano*, *Falstaff*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Les Contes d'Hoffmann*, *Madame Sans Gene*, *La Cena delle Beffe*, *Lucia di Lammermoor*, in numerosi imperanti teatri tra cui vanno menzionati: La Fenice di Venezia, il Comunale di Bologna, il Massimo di Palermo, l'Arena di Verona, oltre che i circuiti tradizionali di Treviso, Rovigo, Ravenna, Ferrara, Modena, Brescia, Cremona, Bergamo, Pavia, Savona, Spoleto. Collabora con direttori di fama internazionale fra cui: Peter Maag, Bruno Bartoletti, Massimo de Bernard, Donato Renzetti, Stefano Ranzani, Yoram David, Angelo Campori, Isaac Karabtschevski e con importanti registi come Pizzi, Puggelli, Cobelli, De Hana, Zeffirelli, Cavani, De Bosio, Calenda, Garella, Nunziata, Esposito. Recentemente ha partecipato alle produzioni del *Flauto Magico* presso l'Opera di Roma, il Carlo Felice di Genova e il Maggio Musicale Fiorentino. Tra febbraio e marzo 2002 è stato impegnato in *La Forza del Destino* al Teatro Regio di Torino. Fra i suoi prossimi impegni ricordiamo *La Forza del Destino* al Teatro Regio di Parma e *Carmen* all'Arena di Verona. Tiene inoltre una intensa attività concertistica di repertorio cameristico e sacro.

Saverio Bambi

Nasce a Firenze dove, parallelamente agli studi artistici, inizia lo studio del Canto al Conservatorio «L. Cherubini» sotto la guida di Luisa Malagrida. In seguito continua lo studio del Canto a Trieste, ad Arezzo e a Roma. Dopo l'esperienza di Corista al «Verdi» di Trieste, debutta teatralmente nel 1984 ne *L'importanza di esser Franco* di Castelnuovo-Tedesco per la XXXVII Estate Fiesolana. Successivamente partecipa alle stagioni di vari Enti e Festival cantando con i maggiori interpreti vocali italiani e stranieri: Carreras, Dimitrova, Bruson, Carroli, Ricciarelli. È stato diretto dai maestri Metha, Oren, R. Abbado, Carella, Gandolfi, Severini, e registicamente dai maestri Ronconi, Sequi, Faggioni, Russel ed altri, arricchendo e maturando così il suo bagaglio musicale, vocale e scenico in maniera determinante. Ha registrato per la RAI, e inciso per Bongiovanni, Sinfony Record ed Edizioni PCC-Assisi.

Nicola Simone Mugnaini

Nasce nel 1969 a Viareggio (Lucca). Studia canto sotto la guida del M° Graziano Polidori, e attualmente si perfeziona con il M° Paolo Washington. Nel 1996 debutta nell'opera *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, messo in scena presso il Teatro dei Rassicurati di Montecarlo (Lucca), e debutta nel ruolo di Mamma Agata al Teatro di Bagni di Lucca nell'opera *Le convenienze e inconvenienze* teatrali di G. Donizetti. Sempre nel 1996 interpreta il ruolo di Fiorello ne *Il Barbiere di Siviglia* di G. Rossini al Teatro dell'Opera Buffa di Arezzo. Nel 1997 canta insieme al tenore Andrea Bocelli nel concerto di chiusura della stagione lirica del Festival Pucciniano, e canta nell'opera *La rondine* di G. Puccini (ruolo Perichaud) sotto la guida del M° Gabriele Bellini al Teatro del Giglio di Lucca. Al Teatro di Adria (Rovigo) canta ne *Il paese dei campanelli*. Nel 1999 prende parte alla rassegna Francia '900 organizzata dal CEL di Livorno, interpretando il ruolo di Son Ami nell'opera *Le pauvre Matelot* di Darius Milhaud. Sempre nel 1999 entra a far parte dell'Accademia Lirica di Katia Ricciarelli, cantando al concerto di chiusura tenutosi al Teatro Regio di Parma. Nel marzo 2000 debutta al Teatro Verdi di Salerno nel ruolo del Sagrestano in *Tosca*, sotto la guida del maestro Nicola Luisotti. Nel giugno 2000, nell'ambito della rassegna *Tosca 2000*, partecipa (per il Teatro dell'Opera di Roma) al *Te Deum* di Domenico Puccini, sotto la guida del M° Herbert Handt, alla chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma.

Antonio Della Santa

Nato a Lucca nel 1960, si è diplomato con il massimo dei voti, la Lode e la Menzione presso l'Istituto Musicale Boccherini di Lucca. Ha svolto attività come solista, in ruoli principali, presso il Teatro del Giglio di Lucca, Verdi di Pisa, Giordano di Foggia, Primo Festival Romano di Arti Musicali di Ostia Antica. Ha inoltre tenuto concerti in Svizzera, Francia e Germania, con repertorio lirico buffo e contemporaneo. È vincitore del Primo Premio del

Concorso Lirico Internazionale Città di Eboli(edizione 1989), e del Terzo Premio delConcorso Lirico Internazionale Città di Ercolano (edizione 1990). Ha collaborato come comprimario presso i Teatri di Lucca, Lecce, Cosenza, Venezia, Foggia, Messina, Chieti, Barletta, Livorno, Festival Pucciniano di Torre del Lago e Progetto Giovani Festival Pucciniano (edizione 1993/1994).

Giulia Matteucci

Nata nel 1985, è studente di flauto traverso all'Istituto Musicale L. Boccherini di Lucca sotto la guida del Prof. Marzio Conti. Con il coro delle Voci Bianche ha preso parte a numerosi concerti, rassegne musicali e concorsi. Si è esibita nella chiesa di S. Francesco nello spettacolo «Raina e Tosca», in occasione del centenario della prima rappresentazione della *Tosca* di G. Puccini, cantando come voce bianca solista, a fianco della soprano Raina Kabaivanska e della pianista Enza Ferrari.

Orchestra CittàLirica
Organico «Tosca»

Violini

Leonardo Matucci, *spalla*
Angela Savi, *concertino primi*
Nicola Mitolo, *prima parte*
Nicola Dalle Luche, *concertino secondi*
Lucia Bardi
Valeria Barsanti
Selina Cremese
Alessandra Fabretti
Filomena Laino
Angela Paola Landi
Nadia Palmucci
Claudio Perigozzo
Loretta Puccinelli
Lorenzo Rossi
Marina Rossi
Paola Santini
Roberta Scabbia
Michela Toppetti
Mario Ussi
Caterina Vannucci

Viole

Leonardo Bartali, *prima parte*
Vanessa Paganelli, *concertino*
Simona Ciardini
Caterina Mancini
Mirko Masi
Angelo Quarantotti

Violoncelli

Paolo Ognissanti, *prima parte*
Sara Bennici, *concertino*
Paola Arnaboldi
Elisabetta Casapieri
Roberto Presepi
Lara Vecoli

Contrabbassi

Franco Ricciu, *prima parte*
Mario Crociani
Paolo Sarri

Flauto

Angela Camerini, *prima parte*
Maria Carli
Serena Bonazzi, *prima parte*

Oboi

Mirco Cristiani, *prima parte*
Stefano Cresci
Elena Giannesi, *prima parte*

Clarinetti

Daniele Scala, *prima parte*
Antonio Fornaroli
Remo Pieri, *prima parte*

Fagotti

Davide Maia, *prima parte*
Marco Lamanna
Federico Lodovichi, *prima parte*

Corni

Luka Grego, *prima parte*
Loreta Ferri
Stefano Lodo
Gianluca Mugnai

Trombe

Luca Pieraccini, *prima parte*
Raffaele Della Croce
Riccardo Figaia

Tromboni

Davide Guidi, *prima parte*
Roberta Pregliasco
Sergio Bertellotti, *prima parte*

Tuba

Gabriele Scali, *prima parte*

Arpe

Laura Papeschi, *prima parte*

Timpani

Daniele Lunardini, *prima parte*

Percussioni

Fausto Ruggeri
Graziano Grieco
Giorgio Ribechini
Fabio Rogai

Strumenti sul palcoscenico

Lorenzo Del Grande, *flauto*
Mirko Masi, *viola*
Veronica Pucci, *arpa*

Coro CittàLirica
Organico «Tosca»

Soprani

Monica Arcangeli
Maria Caterina Bonucci
Monica Ciarla
Laura Dalfino
Katja De Sarlo
Raffaella Deponte
Mirella Di Vita
Elisabetta Lombardo
Rosalba Mancini
Alessandra Meozzi
Federica Nardi
Yvonne Schnitzer

Mezzosoprani

Patrizia Amoretti
Sara Bacchelli
Aurora Brancaccio
Silvia Cialli
Margherita Porretti

Contralti

Sabrina Ciavattini
Paola Leveroni
Rosa Manfredonia
Sandra Mellace
Martina Zanaga
Gina Zanasi

Tenori Primi

Davide Battilani
Aldo Caroppo
Fabrizio Corucci
Riccardo Del Picchia
Agnello Di Capua

Tenori Secondi

Daniele Bonotti
Gianni Mini
Alessandro Poletti
Francesco Segnini
Antonio Tirrò

Baritoni

Gabriele Lombardi
Gianluca Margheri
Andrea Paolucci
Pasquale Russo
Veio Torciliani

Bassi

Valter Battaglini
Antonio Candia
Simone Checchi
Marco Gemini
Alessandro Luongo
Alessandro Manghesi

Associazione CittàLirica Orchestra e Coro

Presidente Massimiliano Talini

Assemblea degli Associati

Luigi Della Santa, Ilario Luperini, Manrico Nicolai, Massimiliano Talini

Direttore musicale Claudio Proietti

Responsabile organizzativo Piergiorgio Cavallari

Responsabile amministrativo Luigina Iampieri

Segreteria Serena Dilda

Coordinamento Orchestra Nicola Pardini

Coordinamento Coro Mirco Carosella

Coro voci bianche Cappella di Santa Cecilia di Lucca
diretto da Sara Matteucci

Gloria Barsocchi
Geremia Bindini
Valentina Borselli
Bianca Buchignani
Niamm Buchignani
Ilaria Domenici
Ilaria Gianneccchini
Mattia Giuntini
Tommaso Giuntini
Martina Lari
Carolina Lucchesi
Martina Lucchesi
Giulia Matteucci
Lavinia Menicucci
Marina Nannetti
Viviane Niccoli
Nubia Salani
Ambra Stivaletta
Davine Tovani
Ilaria Tovani

Lo staff del Teatro del Giglio di Lucca

responsabile amministrazione, predisposizione produttiva e segreteria generale
Mariarita Favilla

responsabile tecnico
Guido Pellegrini

responsabile programmazione e produzione
Simona Carignani

responsabile segreteria artistica, stampa, pubbliche relazioni e formazione
Lia Borelli

COLLABORATORI AREA AMMINISTRATIVA

Giuliana Cagnacci	<i>contabilità generale</i>
Piera Lembi	<i>affari generali</i>
Lucia Quilici	<i>personale</i>
Barbara Gheri	<i>responsabile biglietteria</i>
Susanna Buttiglione	<i>segreteria di produzione</i>
Silvia Poli	<i>segreteria artistica</i>
Luigi Viani	<i>responsabile di sala</i>
Maura Romanini	<i>collaboratrice contabilità</i>
Elisabetta Pagni	<i>collaboratrice contabilità</i>
Emmanuelle Cavaillon	<i>segreteria</i>
Cataldo Russo	<i>collaboratore formazione</i>
Angela Sorbi	<i>biglietteria</i>
Sabrina Ciompi	<i>biglietteria</i>
Silvana Pinna	<i>collaboratrice servizi</i>
Domenico Piagentini	<i>collaboratore servizi</i>

COLLABORATORI TECNICI

Ugo Benedetti	<i>light designer</i>
Marco Minghetti	<i>elettricista specializzato</i>
Riccardo Carnicelli	<i>macchinista</i>
Andrea Natalini	<i>macchinista</i>

UFFICIO STAMPA

Rosi Fontana

COLLABORATORI ESTERNI PRODUZIONE «TOSCA»

Giuseppe Betti	<i>responsabile allestimenti laboratorio costruzioni</i>
Silvana Luti	<i>responsabile allestimenti laboratorio scenografico</i>
Daniela Giurlani	<i>capo-attrezzista</i>
Fabio Giommarelli	<i>capo-macchinista</i>
Patrizia Bosi	<i>capo-sarta</i>
Luca Barsanti	<i>macchinisti costruttori</i>
Paolo Ceccarini	
Gian Maria Inzani	
Pompeo Passaro	
Pasquale Zanellato	
Davide Maltinti	<i>macchinisti</i>
Enrico Ghiglione	
Massimo Andreini	<i>elettricisti</i>
Tiziano Panichelli	
Maria Cristina Chierici	<i>scenografi realizzatori</i>
Elena Giampaoli	
Cinzia Landucci	
Cristina Massei	
Emilia Rosi	
Giacomo Pecchia	<i>aiuti scenografi realizzatori</i>
Giacomo Vezzani	
Anna Mugnai	<i>sarte</i>
Angela Mugnaini	
Angela Paratore	
Roberta Godini	
Patrizia Bonicoli	<i>trucco e parrucche</i>
Rosi Favalaro	
Fulvia Farnocchia	
Angela Rosa	
Anna Maria Gambogi	

FORNITORI

Calzature Sacchi, Firenze – *Parrucche* Audello, Torino
Attrezzzeria Rancati, Milano – *Noleggio costumi* Brancato, Milano
Costumi coro e capi in pelle Moda di Giò, Montecarlo

TRASPORTI

Untitrans – Viareggio

Centro studi GIACOMO PUCCINI

Soci fondatori:

Gabriella Biagi Ravenni, Lucca
Julian Budden, Firenze-London (UK)
Gabriele Dotto, Milano
Michele Girardi, Cremona
Arthur Groos, Ithaca (USA)
Maurizio Pera, Lucca
Dieter Schickling, Stuttgart (D)

Consiglio direttivo:

Julian Budden, Presidente
Gabriella Biagi Ravenni, Vicepresidente
Maurizio Pera, Segretario-tesoriere
Giulio Battelli, Istituto Musicale «Luigi Boccherini», Lucca
Virgilio Bernardoni
Michele Girardi
Arthur Groos
Dieter Schickling

Comitato scientifico:

William Ashbrook, Indiana State University (USA); Virgilio Bernardoni, Università di Torino (I); Gabriella Biagi Ravenni, Università di Pisa (I); Julian Budden, Firenze-London (UK); Linda Fairtile, The New York Public Library (USA); Michele Girardi, Università di Pavia (I); Arthur Groos, Cornell University (USA); Adriana Guarnieri Corazzol, Università di Venezia (I); James Hepokski, Yale University (USA); Jürgen Maehder, Freie Universität Berlin (D); Fiamma Nicolodi, Università di Firenze (I); Guido Paduano, Università di Pisa (I); Roger Parker, Cambridge University (UK); Harold S. Powers, Princeton University (USA); David Rosen, Cornell University (USA); Peter Ross, Bern (CH); Dieter Schickling, Stuttgart (D); Mercedes Viale Ferrero, Torino (I).

Collaboratori:

Simonetta Bigongiari, Simona Minichelli







Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca