

GIACOMO PUCCINI

TOSCA

Il dramma dell'amore - la *Tosca* di Puccini

I fiumi di anatemi critici che hanno sommerso la *Tosca*, abbinati paradossalmente alla perenne popolarità dell'opera, ne hanno sempre impedito una valutazione seria. Dopo la sua prima esecuzione a Roma il 14 gennaio del 1900 la composizione venne criticata dal *Corriere della sera* per "povertà psicologica ed eccesso di situazioni truculente", ed il *Corriere d'Italia* condannò la scelta da parte dell'autore di un argomento "la cui inanità non gli doveva sfuggire". Ciononostante seguirono in breve altre venti esecuzioni e l'opera fu subito allestita alla Scala di Milano e in tutta Italia, per non citare l'esecuzione dell'undici luglio al Covent Garden di Londra e del 4 febbraio 1901 al Metropolitan di New York.

FIGURINO



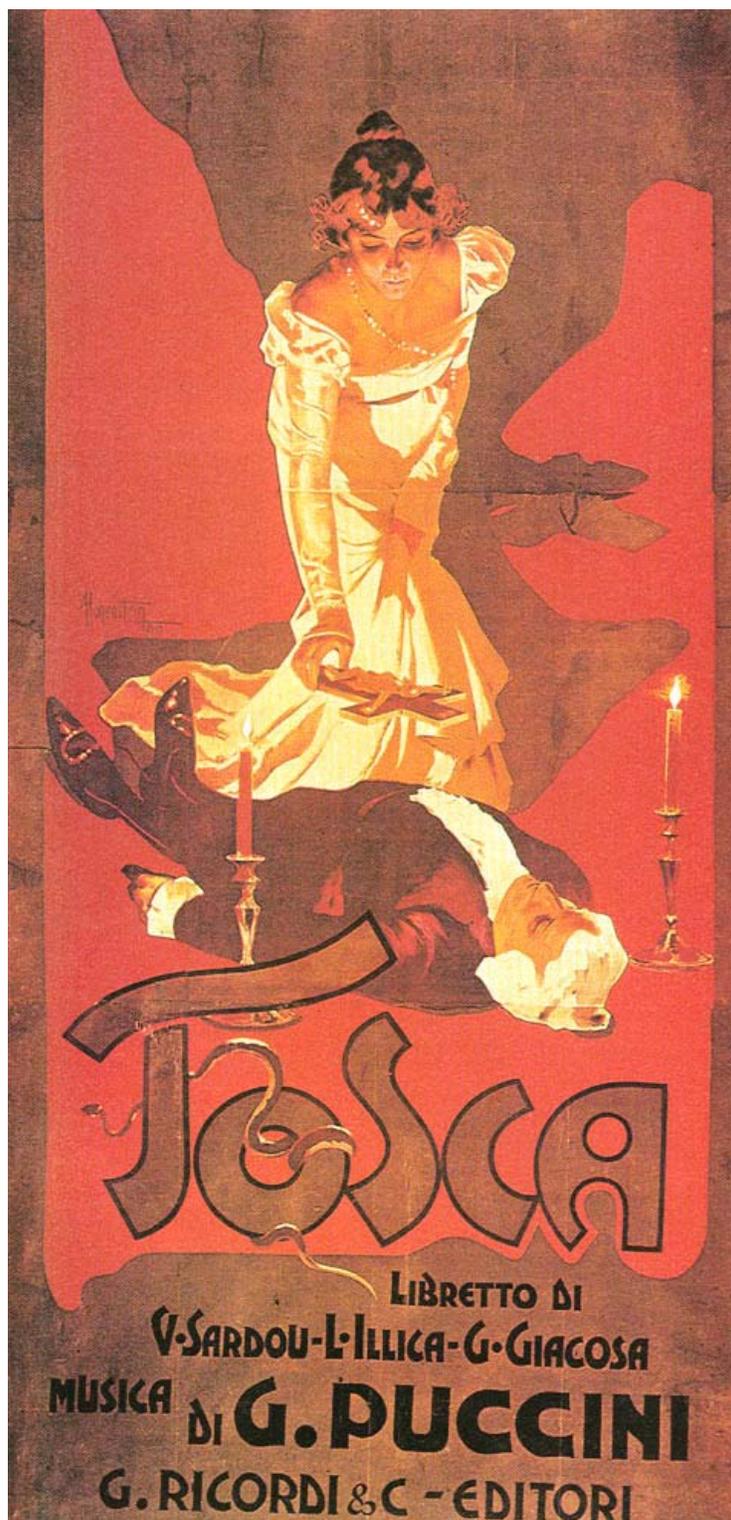
La tradizione demolitrice contro la *Tosca* fu inaugurata dal libro di Fausto Torrefranca *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, pubblicato nel 1912. Puccini incarnava, secondo l'autore la "decadenza" della musica italiana, la sua "cinica commercialità, tutta la pietosa impotenza e tutta la trionfante voga internazionale", e la *Tosca* ne sarebbe un lampante esempio, essendo imperniata su un realismo carico, basato su "quella certa realtà cruda e piena di inverosomiglianze", e pervaso dalla "sublimità della putredine". Il coro di disapprovazione raggiunse il culmine nel 1956 con il libro *L'opera come dramma* che insinua la *Tosca* di speciale disapprovazione.

Per il Kerman la sua musica è di "una banalità cabarettistica", il dramma è falso e sdolcinato, e sfocia in un "misero colpo di scena, che abbindola cinicamente i sentimenti del pubblico a scapito di ogni reale consistenza o coerenza. Nonostante ciò quasi ogni singolo teatro d'opera nel mondo ha allestito almeno una volta la *Tosca*, ed i maggiori cantanti fanno a gara nell'interpretare la diva immaginaria, il suo amante Cavaradossi e il persecutore Scarpia. Il risultato di ciò è stato un certo snobismo che costrinse anche i commentatori più favorevoli come Mosco Carner a tenersi dalla parte dei buoni ed esprimere alcune riserve.

Carner ne depreca "il tessuto musicale approssimativo e a volte scadente". È facile attaccare la *Tosca*. Perché, ci si chiede spesso, ingaggiare un gran soprano drammatico e un potente tenore lirico spinto per poi dar loro così poche parti liriche, quasi in assoluta assenza di un duetto vero e proprio? Perché le risorse di insieme - trio o quartetto - vengono rifiutate in blocco, giacché il *Te Deum* nel primo atto (con i commenti inframmezzati di Scarpia) rimane l'unico brano concertato? Ed ancora: sarebbe senz'altro stato possibile inserire nell'opera una parte da mezzo - soprano: la marchesa Attavanti, assente nel dramma originale, avrebbe potuto essere facilmente introdotta nell'opera.

E soprattutto, perché vi è così poca logica nella trattazione dei motivi conduttori? Il motivo di "E lucevan le stelle" cantato da Cavaradossi, il suo lamento privato per la perdita dell'amore e della vita (un lamento mai udito da Tosca), viene citato dall'orchestra dopo che Tosca si getta dal parapetto alla fine: "l'orchestra urla la prima cosa che le passa per la testa", sogghigna Kerman. L'opera si basa sulla tragedia *La Tosca* di Victorien Sardou, scritta appositamente per la grande attrice Sarah Bernhardt e rappresentata in prima a Parigi nel novembre del 1887. Sardou, drammaturgo assai fecondo, accorto e popolare, era un maestro

COPERTINA DELLA 1° EDIZIONE RICORDI



nell'intreccio ingegnoso in cui tutto si incastrava alla perfezione e nulla risulta immotivato.

I suoi drammi, erotici, sadici ed impudenti, non avevano nessun contenuto politico, morale o estetico: Bernard Shaw per descriverne lo stile inventò la parola Sardopasticcio. La *Tosca* è ambientata nella Roma dell'ottocento, dopo la caduta della progressista Repubblica Partenopea di Napoli e della sua controparte a Roma, quando l'oppressivo governo papale stava riaffermandosi con l'aiuto della misera e corrotta monarchia napoletana. Ma a Sardou nulla di tutto questo importava realmente: confessò di aver trovato il suo argomento in un episodio delle guerre religiose francesi del sedicesimo secolo. La storia centrale del dramma è stereotipata: una donna è costretta a cedere ad un ripugnante corteggiatore per salvare l'amato; di conseguenza Sardou venne anzi accusato di aver plagiato due altri autori.

Puccini fu attratto dal dramma di Sardou nel 1889 al tempo della sua seconda opera *Edgar* e chiese al suo editore Ricordi di assicurargliene i diritti; ma poiché il suo entusiasmo si era presto spento, nel 1893 Ricordi chiese ad Alberto Franchetti (1860 - 1942) di comporre una *Tosca* su libretto dell'abile drammaturgo Luigi Illica. Mentre Franchetti ed Illica erano a Parigi nel 1894 per discuterne l'adattamento con Sardou, accadde che anche Verdi si trovasse là per la prima francese di *Otello*.

L'anziano compositore udì Illica leggere il suo libretto a casa di Sardou e ne fu così colpito da confessare più tardi al suo biografo Gino Monaldi il proprio interesse a musicare la *Tosca* anche lui, a patto di poter modificare l'ultimo atto di Sardou.

Il Franchetti alla fin fine fallì nella composizione della sua *Tosca*, e pare che a questo punto l'interesse del Puccini si risvegliasse, poiché poco dopo la lettura in casa di Sardou, Ricordi firmò il contratto con Puccini aggiungendo ai due il poeta e drammaturgo Giuseppe Giacosa. Illica avrebbe curato lo svolgimento drammatico dell'opera e Giacosa la stesura del testo in rime libere. Purtroppo ben presto aria di tempesta si levò fra i tre artisti: il poeta in particolare disprezzava il dramma tutto cuore, considerandolo "tutto trama e niente poesia" e quindi per nulla adatto alla conversione in opera.

Pare che Puccini stesso dicesse il lavoro per intero, perfino scrivendo alcuni dei versi più famosi, come per esempio "E avanti a lui tremava tutta Roma", sul finire del secondo atto, ove Sardou aveva semplicemente usato l'espressione molto meno evocativa "l'intera città".

Sin dalla gioventù il compositore aveva normalmente avuto voce in capitolo nella stesura dei propri libretti, spesso richiedendo versi per delle idee musicali da lui concepite in precedenza. Sappiamo di alcune strenue battaglie da lui combattute con i librettisti. L'originale di *Illica* per esempio prevedeva nell'ultimo atto un "Addio alla vita e all'arte" di Cavaradossi (che aveva così intensamente colpito Verdi). Ma nonostante lo scrittore lo reputasse una delle sue pagine meglio riuscite, Puccini la rifiutò.

Se il dramma della *Tosca* è imperfetto come affermano molti critici, ciò non è imputabile solamente alla negligenza dell'autore, ma anche a chiari errori di progettazione.

STRALCIO DELLO SPARTITO

17. Motivo del "destino" di Tosca



18. Aria di Cavaradossi (primo atto)



19. Aria di Cavaradossi (terzo atto)



20. Canto di vittoria di Cavaradossi (secondo atto)



Il carteggio di Puccini non ci rivela un uomo particolarmente colto; gli mancano le dimensioni estetiche e filosofiche di uno Schoenberg o di un Busoni e appare in lui una certa tendenza all'autocritica. Ma non facciamo errori: il suo è certamente un "nuovo genere di opera", che rompe con il vecchio tipo verdiano, come Puccini scrisse nel 1907. Il compositore detestava il sentore del tradizionale e dell'abituale, che definiva "accademico". Scrisse ad esempio dell'originale duetto nell'atto terzo della *Tosca* che il materiale del suo librettista era "sempre accademia, accademia e solite sbrodolature amorose". E sebbene ci siano ovvie somiglianze fra la *Tosca* e la precedente *Gioconda* di Amilcare Ponchielli, suo maestro di contrappunto al conservatorio di Milano, Puccini evitò consapevolmente argomenti e scenari che richiamassero lavori precedenti. Non voleva riaffermare ma sbalordire. Al tempo della *Turandot* scrisse al librettista Adami che un'opera teatrale deve "interessare, sorprendere e commuovere", e voleva che il duetto significativo avesse in sé "qualcosa di grande, di audace, di imprevisto".

Può darsi che alcuni "difetti" della *Tosca* riflettano semplicemente il rifiuto pucciniano dei vecchi stilemi e dei modi che colpiscono facilmente. A questo proposito può essere utile immaginare uno dei librettisti di Verdi - ad esempio Francesco Maria Piave, autore del *Rigoletto* e della *Traviata* - in qualità di arrangiatore del testo di Sardou per il compositore più anziano. Il dramma originale ha cinque atti, in cui il primo ambientato nella Chiesa di Sant'andrea della Valle, simile al primo atto di Puccini, il secondo con uno spettacolare ricevimento al Palazzo Farnese con la regina di Napoli e il compositore Paisiello, il terzo nella villa di Cavaradossi presso i bagni di Caracalla, il quarto, come il secondo di Puccini, nella stanza di Scarpia nel Palazzo Farnese, ed il quinto che dalla cella della condanna si sposta al parco ove l'esecuzione assente nel dramma di Sardou, ha già avuto luogo.

Probabilmente Piave avrebbe adottato il secondo atto, ambientato nel Palazzo Farnese come il più "melodrammatico" e degno di sviluppo. Ed infatti lo stesso Puccini nel 1889 scrisse dello "spettacolo decorativo" del dramma di Sardou, riferendosi ovviamente a quest'atto; questo, come la seconda scena del secondo atto della *Traviata* di Piave, avrebbe potuto iniziare con un coro ed un balletto, con Paisiello che conduce Tosca in un progressivo *pasticcio* musicale simile al minuetto mozartiano del *Rigoletto*, ciò avrebbe condotto ad un dialogo fra Tosca e Scarpia fino allo splendido colpo di scena: la notizia della vittoria su Napoleone, che

tutti stanno celebrando, è in realtà una sconfitta. E l'atto si sarebbe concluso con un brano d'insieme in cui Spoletta avrebbe fornito la parte tenorile.

Ma l'unica traccia di tutto questo nell'opera di Puccini è la spettrale cantata fuori scena durante il colloquio fra Scarpia e Cavaradossi nel secondo atto. Anche il terzo atto di Sardou, in cui Scarpia si reca alla villa di Cavaradossi, lo tortura e alla fine costringe Tosca a svelargli il nascondiglio di Angelotti, sarebbe probabilmente stato eliminato, a parte forse la scena della tortura, trasferita nell'ufficio di Scarpia, e a parte l'impegno politico di Cavaradossi (reputato un seguace di Voltaire), ridotto forse ad un grido di vittoria appena costui viene a sapere del successo di Napoleone.

FOTO DI SCENA



MARIA CALLAS



L'atto secondo della *Tosca* di Piave avrebbe potuto avere due scene, come quello della *Traviata*: il Palazzo Farnese e la villa di Cavaradossi. Per questo motivo anche il terzo atto si sarebbe strutturato similmente, con la scena nell'ufficio di Scarpia a preludio di quella sul patibolo. In verità nell'ultimo atto di Sardou non accade molto, cosicché l'amalgama del quarto e quinto atto avrebbe garantito un finale sostanzioso all'opera, con le sue due scene contrastanti in analogia con il quarto atto dell'*Aida*. Ma inesplicabilmente l'ultimo atto di Puccini si limita al quinto atto di Sardou, in una quasi totale assenza di eventi, a parte l'esecuzione di Cavaradossi e il suicidio di Tosca.

Si possono ben comprendere le perplessità e le critiche di Ricordi al riguardo di quest'atto, che Puccini difese strenuamente. Ma torniamo al primo atto di Puccini, che si basa veramente molto da vicino su quello di Sardou. Anche qui Piave ne avrebbe utilizzato il dialogo iniziale come pretesto per una squisita aria in cui Cavaradossi esprime il proprio amore per Tosca, come fa Radames all'inizio dell'*Aida*. Invece, il primo passo lirico è "Recondita armonia", ove, senza alcun precedente in Sardou, Puccini ed i suoi librettisti fanno riflettere Cavaradossi circa la misteriosa armonia della bellezza, incarnata dalla bionda Attavanti e da Tosca dagli occhi scuri. Ciò è irrealistico ed irrilevante, eppure è anche in qualche modo profondamente d'effetto. Ma se lo scopo è quello di rappresentare il dilemma di Cavaradossi fra il vecchio ed il nuovo amore, costui, come protagonista d'opera, dovrebbe essere veramente ossessionato dal dubbio passionale, come Leonora nella *Forza del destino*, mentre qua il suo piccolo excursus filosofico non è affatto operistico.

Inoltre se tutto questo è insignificante, il successivo arrivo di Scarpia risulta addirittura ingiustificato. Come avrebbe potuto costui indovinare che Angelotti andava cercato nella chiesa? In Sardou è chiaro che il carceriere complice della fuga di Angelotti era stato costretto a parlare e aveva spifferato tutto a Scarpia, un dettaglio essenziale che Puccini tralasciò.

L'atto di Piave avrebbe potuto ben terminare con la processione ed il *Te Deum*, come in Puccini, con Scarpia che canta i suoi commenti personali, come Leonora nel Coro dei pellegrini ne la *La forza del destino*, e certamente anche Piave avrebbe acconsentito alla breve aria di Scarpia "Quanta promessa nel suo pronto sospetto".

Ma Piave non avrebbe mai commesso lo strano errore di iniziare il secondo atto con un'altra aria, "Hai più forte sapore", cantata ancora da

Scarpia.

Grande fatica è costata l'identificazione dei motivi conduttori della *Tosca*. L'opera inizia con quella terribile progressione di tre accordi associati a Scarpia, e Mosco Carner ha individuato un gruppo di motivi per Tosca, un altro per Angelotti e altri due rispettivamente per Cavaradossi ed Attavanti. Appaiono anche un tema della lussuria, uno della gelosia, ecc. La forma più naturale dei motivi conduttori per un compositore italiano consisteva nello stilema delle reminiscenze, cioè nel far cantare un brano dapprima in un contesto drammatico e poi nel citarlo altrove per richiamare quel contesto alla mente, stilema ben noto della maledizione di Monterone e della "Donna è mobile" nel *Rigoletto*.

BOZZETTO



Ve n'è un chiaro esempio all'inizio di quest'atto: mentre Scarpia menziona l'amore di Tosca "il suo Mario", l'orchestra cita il tema dell'amore. Ma Puccini è piuttosto disordinato con i suoi temi: perfino il motivo di Scarpia appare a volte in circostanze di semplice atmosfera sinistra senza alcun riferimento diretto a quel personaggio ed è anche noto come il tema di "E lucevan le stelle" sia suonato dall'orchestra alla fine dell'opera quando Tosca si suicida, provocando, come già detto, la derisione di Kerman. Probabilmente è errato cercare una strutturazione letteraria e drammatica nei motivi di Puccini la cui evocazione si fonda su un piano simbolico più profondo.

L'atto secondo sarebbe prevalentemente una sequenza ricca d'azione, come il secondo atto del *Simon Boccanegra*, sempre del Piave, e, in analogia con quell'opera, ci si aspetterebbe che anch'esso conduca ad un sublime trio. Ma di fatto i tre protagonisti cantano insieme solo a tratti, e l'unico brano lirico esteso è l'aria di Tosca "Vissi d'arte", una intensa protesta per il suo crudele destino, che sospende l'azione (come pensò Puccini stesso in seguito).

Dopo la terribile risoluzione del secondo atto e le sue orrende conseguenze, in cui Tosca pone un crocifisso sul corpo di Scarpia - il momento magico di Sarah Bernhardt, dotata di una singolare abilità mimica - l'ultimo atto sia apre con un ritratto orchestrale dell'alba sulla Città Eterna, con rintocchi di campane a toni diversi, compreso il tocco profondo del campanone di San Pietro, il cui tono era stato misurato da Puccini. Un pastorello canta una canzonetta popolare in romanesco con parole scritte appositamente per Puccini da un certo Giggi Zanazzo.

Ma questa tranquilla scena vuole forse simboleggiare la pace nell'animo di qualcuno dei personaggi? No, essa è insignificante qua eccetto che come contrasto con ciò che ci circonda ovunque.

Ed ecco che finalmente si giunge all'appassionata aria di Cavaradossi, il numero per cui l'opera è soprattutto famosa, "E lucevan le stelle". L'uomo ricorda le notti d'amore trascorse con Tosca e afferma che, come ogni amore, anche questo porta alla privazione ed alla morte.

"Svanì per sempre il sogno mio d'amore, l'ora è fuggita e muoio disperato!" Queste parole furono scritte da Puccini stesso, e sebbene segua ancora la lunga scena del duetto fra Cavaradossi e Tosca in realtà nulla rimane ai due amanti se non la morte. Il confronto di quest'opera strana ed imprevedibile con un ipotetico libretto di Piave potrebbe far apparire il lavoro di Puccini sensistico, incoerente ed assurdo.

**MARIA JENITZA, L'INTERPRETE IDEALE
DI "TOSCA" PER PUCCINI**



Ma tutti sanno quanto in teatro essa sia d'effetto e quanto la sua strabiliante efficacia sia duratura, mentre il dramma ugualmente d'effetto di Sardou è caduto in oblio. Si tratta senz'altro di un "nuovo genere d'opera", e Puccini non era solo ad elaborare questo nuovo stile. Infatti il gruppo di compositori conosciuto come "la giovane scuola italiana", comprendente Mascagni, Leoncavallo, Giordano e Cilea, si stava impegnando a forgiare un'opera più vivida e meno convenzionale.

Questo movimento operistico viene a volte definito "verista", poiché identificato nel suo emergere con la *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni, basata su un racconto verista di Verga. Carner arriva persino a considerare la *Tosca* come l'epitome del verismo, che lui definisce un eccesso di passione ed emozione che porta all'omicidio brutale o al suicidio. Ma l'essenza del letterario era la misura, il ritratto controllato e sommerso della miseria contadina scevra da ogni moralismo o romanticizzazione. E in effetti nessuno scrittore dista dal Verga più di Sardou. Persino la *Cavalleria* contiene una dose molto ridotta di verismo, piena com'è della tendenza melodrammatica ad abbellire e far colpo. Il desiderio di Puccini di riprodurre automaticamente i suoi ambienti è un impulso genuino verso un maggiore realismo, - il compositore ad esempio, affinché il testo della preghiera *Adjutorium Nostrum*, mormorata nel primo atto dal popolo, fosse più plausibile, lo richiese ad un amico prete - ma il verismo non coincide con il realismo, il fine del Verga era quello di scomparire quanto più possibile dalla narrazione, lasciandola semplice, concreta ed evidente, mentre il fine di Puccini era quello di sorprendere ed accattivarsi il pubblico con "sensazioni forti e grandi, drammatiche, sensazionali, dove il sentimento si eleva e cozzandosi, urtandosi, produce attriti drammatici, quasi epici, insomma - afferma lui stesso -non desidero"esser terra terra".

Terra terra; ma questo era esattamente quello che Verga voleva ed intendeva per "verismo". C'è molto poco verismo autentico in Puccini e quasi nulla se ne riscontra nella *Tosca*. È quindi giunto il momento di prendere quest'opera sul serio, di cessare di collegarla a movimenti culturali con cui non ha rapporto alcuno, e soprattutto di smettere di condannarla perché possiede qualità da melodramma cinico, qualità che essa ha ereditato da Sardou e che di fatto non ne sono le caratteristiche precipue. Una *Tosca* di Verdi su libretto di Piave sarebbe certamente sfociata in un melodramma sinistro come la *Lucrezia Borgia* di Donizetti. Ma le virtù musicali e teatrali di Puccini brillano al disopra di

tutto ciò, essendo le virtù di un grande melodista lirico, di un grande compositore vocale e di un notevole orchestratore il cui tema - in *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* - era il dramma dell'amore.

L'unica storia d'amore felice da lui iniziata, la *Turandot* lo disarmò e non fu mai completata.

Nella *Tosca* là dove Sardou si era affrettato verso la sua terribile conclusione, il terzo atto di Puccini sospende il dramma; la squisita evocazione pastorale dell'orchestra e una voce di fanciullo che canta una semplice canzone d'amore parlano di ogni amore e di ogni amante. Quindi Cavaradossi proclama l'eterno messaggio di Puccini: l'amore è dolce, ma porta alla privazione ed alla disperazione. E quando Cavaradossi giace morto e Tosca si butta, l'orchestra non ci ricorda più Scarpia, come vorrebbero i saggi critici, ma ripete il tema pucciniano "Svanì per sempre il sogno mio d'amore!".

BENIAMINO GIGLI



LA TRAMA

Dopo la Rivoluzione francese, uno spirito libertario e rivoluzionario pervade l'Italia. Ma con la dichiarazione di guerra alla Francia, da parte di Ferdinando IV di Napoli e della moglie Maria Carolina, il fermento è avversato. Roma cade in mano ai Francesi e viene costituita una "Repubblica romana", con Angelotti, uno dei consoli. I Francesi marciano su Napoli, che cade e diventa una repubblica alleata. Dalla Sicilia, dove è fuggita insieme al marito, la Regina Maria Carolina organizza una forza che - insieme agli Inglesi, Russi e Austriaci - espelle i Francesi da Napoli. Poi, si dirigono su Roma e riprendono il controllo della capitale, dove si insedia la Regina, che lascia Ferdinando in Sicilia. Viene formata una polizia segreta, diretta dal barone Vitellio Scarpia, che si avvale di spie e informatori. La trama dell'opera si svolge su questo retroscena, nel giugno del 1800. Caduta la Repubblica, Angelotti è incarcerato per tradimento, ma quando si leva il sipario, è appena fuggito da Castel Sant'Angelo.

ATTO I

La scena si svolge nella chiesa di Sant'andrea della Valle. Angelotti vi si è rifugiato e, grazie alla chiave lasciategli dalla sorella, penetra nella cappella di famiglia, dove trova vestiti da donna per travestirsi. Entra il pittore Cavaradossi, che riprende a lavorare sul dipinto di Maria Maddalena. Il sagrestano, già ostile al liberalismo dell'artista, è turbato perché una donna che è venuta recentemente in chiesa da sola a pregare (in realtà la sorella di Angelotti) è stata a sua insaputa modella per il ritratto. Quando il sagrestano se ne va, Angelotti esce dalla cappella. Angelotti e Cavaradossi si riconoscono, ma sono interrotti dall'arrivo di Floria Tosca, una cantante e amante di Cavaradossi, e Angelotti torna a nascondersi. Tosca, gelosa senza ragione, accusa l'amante di tradirla con un'altra donna, ma Cavaradossi la calma e decidono di incontrarsi, alla villa del pittore quella serata. Il ritratto di Maria Maddalena riaccende la gelosia di Tosca, ma Cavaradossi la spinge fuori. Offre quindi ad Angelotti la sua villa e descrive un nascondiglio, nel pozzo in giardino.

Un colpo di cannone segnala che la fuga è stata scoperta e Cavaradossi decide di condurre direttamente Angelotti alla villa. Il sagrestano ritorna con la notizia della sconfitta di Napoleone a Marengo; mentre entrano i coristi, spiega che le celebrazioni comprenderanno una cantata da parte di Floria Tosca al Palazzo Farnese e un Te Deum in chiesa.

Scarpia, informato del piano di fuga di Angelotti, entra nella chiesa. Interrogando il sagrestano, collega Angelotti con il pittore e con il ritratto della sorella di Angelotti; nella cappella trova un ventaglio, caduto dal fardello di vestiti femminili. Tosca ritorna per spiegare a Cavaradossi che dovrà cantare nella cerimonia celebrativa e non potrà incontrarlo.

Scoprendo che se n'è andato, diventa nuovamente sospettosa e Scarpia sfrutta il ventaglio per provocare la sua gelosia. Quando parte per confrontare Cavaradossi e la sua presunta amante alla villa, Scarpia la fa seguire da tre suoi sbirri. Mentre risuonano le prime note del Te Deum, Scarpia cova un piano per prendere Tosca e giustiziare il suo amante.

BOZZETTO ATTO I



ATTO II

Si svolge quella sera nella stanza di Scarpia all'ultimo piano del Palazzo Farnese. Mentre cena da solo, Scarpia è sempre ossessionato dal suo piano relativo a Tosca e Cavaradossi. Dà a un agente una nota da dare a Tosca quando arriva per la cantata. Un altro agente, Spoletta, ritorna dalla villa di Cavaradossi senza aver scoperto traccia di Angelotti, ma ammansisce Scarpia dicendogli che ha arrestato Cavaradossi. Scarpia fa entrare il pittore e Cavaradossi, interrogato nega di sapere della fuga di Angelotti o di dove si trovi. La cantata è finita e entra Tosca. Scarpia manda Cavaradossi in un'altra stanza per essere interrogato più a fondo, quindi rivolge la sua attenzione a Tosca. Anche la giovane rifiuta di rispondere, ma Scarpia le rivela che il suo amante è sotto tortura. La pressione è troppa e confessa dov'è il nascondiglio di Angelotti. Cavaradossi viene liberato e ritorna dalla camera di tortura. Quando sente del tradimento di Tosca, la ripudia, ma improvvisamente entra un agente di Scarpia con la notizia che il rapporto precedente da Marengo era prematuro e che i Francesi hanno vinto.

La reazione entusiastica di Cavaradossi provoca Scarpia a condannarlo a morte e il pittore viene trascinato via. Scarpia offre a Tosca l'unica possibilità per ottenere il rilascio di Cavaradossi: deve darsi a lui. Spoletta ritorna per riferire che Angelotti, vistosi scoperto, si è ucciso; ora attende istruzioni su cosa fare con Cavaradossi. Scarpia lascia la decisione a Tosca, che annuisce alla proposta di Scarpia, ma insiste perché il suo amante venga liberato immediatamente. Perché il pittore sia creduto morto, Scarpia decide che sia compiuta una finta esecuzione, e istruisce Spoletta in proposito, sottolineando che si proceda come è già stato fatto in altre occasioni. Tosca chiede un salvacondotto per sé e Cavaradossi per lasciare Roma. Mentre Scarpia lo scrive, Tosca vede un coltello sul tavolo e quando Scarpia si alza per abbracciarla, glielo conficca nel petto. Scarpia muore stringendo in pugno il salvacondotto. Tosca lo prende, pone due candele accanto al suo capo, toglie il crocefisso dal muro e lo depone sul morto, quindi esce di soppiatto dalla camera.

BOZZETTO ATTO II



ATTO III

È ancora buio quando l'atto si apre sulla piattaforma di Castell Sant'Angelo, dove Cavaradossi sta per essere fucilato. Sorge l'alba e lontano si sente cantare un pastore; vicino, le campane suonano a mattutino. Cavaradossi viene consegnato a un carceriere che corrompe perché porti una lettera a Tosca. Improvvisamente, Tosca arriva col salvacondotto che i due amanti leggono insieme estaticamente. Tosca racconta di avere ucciso Scarpia e spiega che l'esecuzione è finta. Arriva un plotone di soldati che esegue la condanna a morte. Quando se ne vanno, Tosca va per alzare Cavaradossi, ma scopre che è morto. Il corpo di Scarpia è stato scoperto: i suoi agenti e i soldati corrono per catturare Tosca, ma la donna sfugge, corre al parapetto e si getta nel vuoto.

BOZZETTO ATTO III

