

## «Che lavoro d'orchestra e de' violini»

Michele Girardi

*Tosca* è l'opera più fulminea e concentrata nei modi fra tutte quelle che Puccini ha scritto: la musica aderisce in maniera serratissima agli eventi, quasi mai fermandosi per prendere respiro, tanto che persino la povera cena di Scarpia all'inizio dell'atto centrale viene interrotta per lasciar spazio a interrogatori, torture sanguinose, tentati stupri e al delitto. L'opera si svolge nel rispetto delle unità pseudo-aristoteliche di luogo, tempo e azione: Roma la domina da protagonista, in tre luoghi simbolici tra loro vicini (vedi la pianta d'epoca, dove è segnato il tragitto dal primo al terzo atto), per sedici ore, da mezzogiorno all'alba, in cui l'azione si sviluppa freneticamente, legando i tre protagonisti in un comune destino di morte. Il tutto s'intreccia a riferimenti a fatti storici realmente accaduti (l'effimera repubblica romana, quasi un ossimoro nella città dei papi, e la campagna napoleonica del giugno 1800), che inscrivono *Tosca* di diritto nel filone del *grand opéra*, genere politico per eccellenza: Roma capitale della cristianità è un luogo dominato da forze bigotte e crudeli che si oppone alla felicità di Floria e Mario.

La forma generale del lavoro è anch'essa al servizio dell'espressione tragica, e si articola con estrema fedeltà su uno schema classico, che prevede un brevissimo *prologo*, orchestrale (le poche battute fragorose su cui si schiude il sipario), seguito dall'*esposizione* nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle – dall'ingresso di Angelotti al *Te Deum* (atto I), mezzodì –, indi la *peripezia* a Palazzo Farnese – dalla cena interrotta di Scarpia al suo assassinio (atto II), ed è sera inoltrata –, infine la *catastrofe* sul terrazzo di Castel Sant'Angelo (atto III), alba –, con spettacolare *epilogo* – Floria si butta dai bastioni, chiamando a giudizio Scarpia «avanti a Dio».

Come racconta questo fiume in piena di eventi Giacomo Puccini, nella sua opera più 'politica'? Affidando all'orchestra un ruolo da protagonista, pressoché inedito per l'Italia, a fianco dei cantanti, e in questa veste il compito di collegare con precisione ogni angolo più remoto della tragedia. La critica ha discusso sovente della tecnica leitmotivica sviluppata da Puccini, componente principale della sua strategia narrativa. Si

tratta di un riutilizzo originale, e senza riscontri fra i colleghi, di una maniera sviluppata da Wagner, il quale mandava in scena un reticolo di motivi che si snodava intorno ai nodi della trama potenziandola ulteriormente, grazie alle ambivalenze semantiche del pentagramma. *Tosca* sviluppa ulteriormente questa tecnica, mediante temi in continua ebollizione, ma orientati a trasmettere nello spettatore il senso della vicenda sin nei tratti più reconditi.



### *Bigotto satiro*

Capita talora che un 'concetto' si trovi ad indossare i panni di un poliziotto feroce, votato all'arbitrio, religioso ipocrita e libertino di tendenze sadiche. Scarpia non potrebbe essere ritratto in maniera più impressionante che da quei tre accordi in modo maggiore che udremo in varie forme per tutta l'opera, accompagnandone le perversioni. Questo immane blocco sonoro statico declamato dall'intera orchestra, proietta nella nostra interiorità la sensazione del male assoluto come causa generatrice dell'azione: si passa dalla stasi al movimento frenetico in dieci secondi scarsi, pure l'effetto è quello che sia trascorsa un'eternità. Questa atmosfera si legherà, nell'inconscio dello spettatore, agli interni della

chiesa di Sant'Andrea della Valle dove, appena levato il sipario, si agita affannosamente un evaso.

### *Un tal baccano in chiesa*

Parte subito dopo una violenta sequenza discendente: gli ottoni che sferagliano in fortissimo ci fanno percepire il turbine delle cure nell'animo del repubblicano Angelotti, «lacerato e sfatto» che si aggira terrorizzato per la chiesa dove s'è rifugiato in cerca di scampo dalla furia papalina. Difficile contestare, come alcuni hanno fatto, la tesi di *Tosca* come opera politica, specie quando il frastuono cala di colpo, e il brivido viene prodotto da una scala cromatica dei legni che vira al pianissimo: siamo pur sempre in chiesa, che non dovrebbe essere quel luogo da incubo offerto ai nostri occhi. Subito dopo l'anticlericalismo, che il librettista 'garibaldino' Illica sparge a piene mani nel libretto – ma Puccini non si tira certo indietro – trova un'espressione più insinuante nel sagrestano che esce in scena caracollando, e s'inginocchia per declamare l'*Angelus* (è dunque mezzogiorno). Avanza Cavaradossi, innalzando odi profane alla bellezza femminile davanti alla Maddalena del suo quadro, che ha il volto della bionda marchesa Attavanti, sorella del fuggiasco – e qui si ode un tema che verrà sfruttato con grande senso del dramma in seguito, riferendosi sia alla donna («Sante ampolle! Il suo ritratto») sia al duetto d'amore successivo tra Mario e Floria, dove riapparirà. L'artista è la bestia nera del sacrista, uno tra «i cani di volterriani nemici del santissimo governo», capace di esaltare l'avvenenza muliebre, origine di armonie recondite con i colori che, evocati dai versi, si trasferiscono dalla tavolozza del pittore al timbro dei due flauti, al suono di pennellate impressionistiche. Appena uscito lo scaccino, Angelotti, «il console della spenta Repubblica romana» si fa riconoscere dall'amico ma non c'è tempo di parlare, perché irrompe l'amante del pittore, protagonista dell'opera ma anche nel palcoscenico della finzione come cantante celebre, dunque seducente per antonomasia agli occhi dei perbenisti. Il loro idillio esplode nella sensualità armonica e melodica, e in una ridda di temi, ampi come melodie intere ma anche ridotti a minime cellule generatrici, e come tali richiamate nel corso della trama.

Anche in questo scorcio si agisce a dispetto del luogo santo, e la diva, ch'è puritana e devotissima della Madonna, protesta («Dio!, quante

peccata!»), ma senza particolare convinzione, visto che «arde a Tosca nel sangue il folle amor». La pace dura poco e Scarpia torna in scena evocato dalla musica, quando Cavaradossi, ripreso il colloquio con Angelotti interrotto poc'anzi, dopo che la donna ha finalmente lasciato l'amante, descrive il terribile barone come «bigotto satiro che affina con le devote pratiche la foja libertina», declamando su un'impalcatura retta dall'iterazione ossessiva del tema iniziale. La musica cuce un tessuto fitto di motivi intorno ai due amici – viene anticipata la sequenza per toni interi che si sentirà nell'atto successivo, quando Tosca avrà confessato al boia Scarpia dove si nasconde il fuggiasco, ma si accenna anche al ricordo sensuale della bellezza decantata dal tenore poco prima nell'aria «Recondita armonia». Tutto questo pulviscolo, che racconta il senso degli eventi allo spettatore, si dissolve di colpo quando tuona il cannone e i due fuggono insieme lasciando per qualche istante la scena vuota prima che rientri il sagrestano, annunciato dalla sua musica. Non è passata mezz'ora dall'inizio, e abbiamo assistito a cinque eventi di fila, collegati dalla *liaison de scènes* garantita dalla presenza nel palco di almeno un personaggio tra i precedenti. Nessuno di questi episodi, tuttavia, giunge mai a compimento fino a questa fuga repentina, perché subentra il successivo: più serrata di così l'azione non poteva essere.

### *Tosca, tu mi fai dimenticare Iddio*

L'atto si chiude nel segno del male. E ancora una volta la partitura ribadisce una critica radicale al potere religioso, attraverso una delle sequenze più eloquenti volta a mettere in cattiva luce il clericalismo romano. Il tema dell'inizio esplose letteralmente in orchestra quando la sequenza del preludio piomba, immane, sul gruppetto di chierici che danzano vorticosamente insieme al sagrestano inneggiando alla presunta vittoria del generale Melas sulle truppe francesi, riducendolo al silenzio. Dopo che l'attesa si era fatta spasmodica, finalmente vediamo in azione Scarpia, che investiga senza tralasciare il minimo dettaglio, e capisce facilmente cos'è successo quando lo scaccino denuncia la scomparsa del paniere col cibo del pittore, che aveva messo da parte per papparselo dopo in santa pace.

Altra irruzione di Tosca: il poliziotto l'accosta al suono delle onnipresenti campane e, conoscendo le sue debolezze, si propone di sfruttar-

le mostrandole il ventaglio lasciato dall'Attavanti: i due versi «Per ridurre un geloso allo sbaraglio | Jago ebbe un fazzoletto ... ed io un ventaglio» non sono solo un affettuoso omaggio a Verdi, Boito, Shakespeare e all'*Otello*, ma anche un modo di potenziare il tema della gelosia come sentimento che mette in moto il meccanismo della catastrofe. A nulla valgono per placare la furia di Floria i frammenti tematici che alludono a Angelotti: Tosca andrà nel nascondiglio segreto e finirà per consegnare la preda all'inquisitore. Vittorioso, il mostro inizia a torcersi in una progressione cromatica che lo inquadra all'interno di una grande scena di massa, tipica per la forma del *tableau* nel *grand opéra*. Si oda il diavolo che inizia il suo monologo echeggiando frammenti delle melodie d'amore risuonate poco prima nello stesso luogo, come se il barone si appropriasse dell'anima della donna. La musica separa due luoghi mettendoli contemporaneamente a fuoco come in una sequenza cinematografica: l'altare (ancora un simbolo della chiesa) e Scarpia che viene isolato sul proscenio formulando progetti dove l'erotismo si marita alla repressione violenta, mentre il popolo partecipa alla funzione solenne: «l'uno [Cavaradossi, rivale in amore e nemico in politica] al capestro, l'altra [l'affascinante Floria Tosca] fra le mie braccia illanguidir con spasimo d'amor». E al termine di questo delirio libidinoso si riafferma il bigottismo del barone, in un'immagine nuovamente devastante per la chiesa, sottoposta in quest'atto iniziale a un fuoco di fila vero e proprio: «Tosca, tu mi fai dimenticare Iddio», e intona il *Te Deum* insieme ai fedeli accompagnati anche dal suono dell'organo, tornando sulla terra già pronto ad uccidere.

### *Agil qual leopardo t'avvinghiasti all'amante*

Forse lo scorcio di maggior pregnanza, nel quadro di questa frenetica rappresentazione musicale di eventi costruita su sapienti intrecci tematici, è l'inizio dell'atto ambientato a Palazzo Farnese, imbarazzante quanto il primo: non siamo più in chiesa, ma oramai abbiamo collegato a doppia mandata la figura del barone con licenza di torturare e uccidere, alla sua carica di poliziotto a servizio della teocrazia romana. Quando si leva il sipario vediamo Scarpia seduto a tavola, mentre la musica ci fa capire quel che gli passa per la testa prima ancora che inizi a parlare: sono quasi esclusivamente comunicazioni di servizio rivolte a Spoletta,

ma intanto la sua imbarazzante interiorità circola in orchestra a beneficio del pubblico. È protagonista perché i suoi tre accordi punteggiano l'intera azione, creando un tessuto dove la sua personalità giganteggia: nello spazio di poche battute s'inseguono tre temi apparsi in precedenza in un virtuosistico saggio di contrappunto. Scarpia passa in rassegna gli eventi del passato prossimo per servirsene nell'immediato, anche se non era presente quando erano echeggiati: prima il motivo di Angelotti (il suo obiettivo politico immediato), poi quello dell'Attavanti, una bellezza capace di innestare la gelosia di Floria Tosca, e infine l'esaltazione dell'avvenenza della cantante, dovuta a Cavaradossi nel duetto fra i due amanti in chiesa («Qual occhio al mondo al mondo»), come se il *voyeur* avesse assistito alle loro effusioni nel luogo sacro. Scarpia ha poi modo di esaltare le proprie propensioni sadiche nell'assolo «Ha più forte sapore la conquista violenta», dopo aver aperto la finestra, consentendo allo spettatore di condividere i preparativi sonori alla cantata in onore delle truppe austriache, che si svolgerà ai piani nobili del palazzo. Il breve arioso è la *summa* del 'pensiero' del sadico che l'*incipit* chiarisce senza possibilità di fraintendimenti. Nella sezione centrale l'inaspettata virata verso l'ultimo dei suoi tre accordi e le brusche impennate della voce verso l'estremo acuto («Bramo. La cosa bramata perseguo, me ne sazio e via la getto») ripropongono con maggior forza l'immagine dell'uomo di potere pronto a realizzare il suo piano.

Gli sgherri gli portano davanti Cavaradossi e l'azione riprende impetuosa: la cantata che si sente da fuori fa da sfondo reale all'interrogatorio cruento del tenore, consentendo la fruizione di due eventi contemporaneamente, in un montaggio sapiente, ma quando Tosca fa udire la sua voce, esibendosi nel piano nobile di palazzo Farnese a beneficio delle autorità e della regina Carolina di Napoli, dalla quale dipende il barone, l'effetto che produce sul povero amante, ma anche sul pubblico, è struggente. Intanto Cavaradossi nega, mentre il rivale si fa sempre più incalzante. Anche qui l'orchestra è determinante, perché un frammento tematico che si era udito al momento della fuga dei due verso la villa di campagna, ricorda che Angelotti è nascosto nel pozzo del giardino, smentisce la sicurezza con la quale il prigioniero risponde alle domande, e fa capire che Scarpia è sulla buona strada nel perseguire i suoi fini. Lo stesso frammento smentirà, con ironia tragica, Floria quando, abbrac-

ciando intensamente l'amante insanguinato con impeto d'erotismo macabro, asserisce di non aver parlato a Cavaradossi straziato dalla tortura, e in risposta Scarpia manda Spoletta a cercare Angelotti «nel pozzo nel giardino». E come suona inutile, financo un po' isterico, il grido di «Vittoria» del tenore alla notizia della sconfitta delle truppe austriache. Una rivincita delle truppe francesi, inutile per la sua salvezza, celebrata con un'assonanza forse casuale, forse no, fra «L'alba vindice appar» e il duetto dei fiori dalla *Lakmé* di Delibes.

### *Vissi d'amore*

Si va quindi verso la scena madre dell'opera, il duello all'ultimo sangue fra Scarpia e Tosca che culmina nell'uccisione dello stupratore mancato (suo malgrado). I convenevoli tra Floria, determinata a salvare l'amante, e il poliziotto, altrettanto determinato a violentarla, durano ben poco. L'orchestra si tende con sonorità lancinanti su corte frasi dei legni, con viole e celli spinti in tessiture acute sulle prime corde e il loro colloquio si trasforma in uno scontro terribile che li impegna in drastiche contrapposizioni vocali: qui, come altrove, Puccini immette nella linea vocale di Tosca un 'madrigalismo', prescrivendo un salto enorme dall'estremo acuto al grave, ad evocare l'immagine del «démone» che sogghigna. Ogni funzione non gestuale scompare dal tessuto musicale, che diviene puro sfondo, movimentatissimo, dell'azione. Il livello di parossistica tensione che si raggiunge in questi frangenti impone di valutare *Tosca* in un ambito estetico premonitore di soluzioni espressionistiche, per l'exasperazione del declamato vocale e la violenta forza dell'accompagnamento orchestrale. Ma neppure qui Puccini perde di vista la caratterizzazione clericale, facendo recitare il *Dies iræ* a Spoletta.

Il ritmo sinistro ricorda la scadenza ricattatoria dell'esecuzione di Cavaradossi, imponendo in modo decisivo la legge di Scarpia. Ed è a questo punto che il soprano intona «Vissi d'arte», un assolo che riesce per qualche istante a sottrarci agli obblighi di un dramma senza soste, dilatando il tempo psicologico, come se davanti agli occhi di Tosca passasse in pochi istanti l'intera sua vita. Tutto ci parla di un tempo cristallizzato, persino gli echi delle angosce precedenti vengono fissati in un istante illusorio in cui si vorrebbe che il tempo si fermasse per sempre. L'effetto è garantito dalla tecnica della reminiscenza: quando si arriva

alla sezione in modo maggiore («Diedi i gioielli della madonna al manto») riascoltiamo l'esatta ripresa della musica con cui la donna era entrata in chiesa nell'atto primo, un'atmosfera che suona blasfema, anche perché segue la salmodia iniziale in modo minore del «Vissi d'arte» e d'amore, ancora un riferimento, affatto velato, alla chiesa. In coda all'assolo riappare, inesorabile, il tema di Scarpia: per la diva è tempo di decidere se sottostare al ricatto.

### *E avanti a lui tremava tutta Roma*

E qui s'impone un espediente di enorme impatto drammatico: Spoletta trafelato, reca la notizia del suicidio di Angelotti, e Scarpia, mellifluo, ordina che Cavaradossi sia fucilato. A questo punto il pubblico sa di più della protagonista, e capisce, dalle esitazioni dei poliziotti, che fra i due briganti esiste un'intesa segreta, e che la fucilazione non sarà affatto simulata. Ma prima di cedere al ricatto la cantante si erge a fronteggiare Scarpia fino a sovrastarlo scenicamente e vocalmente, costringendo l'interprete a fare appello a tutte le sue risorse di attrice. Mentre il capo della polizia compila il salvacondotto risuona una tragica musica di scena, durante la quale Tosca scorge il coltello sul tavolo e lo impugna, nascondendolo dietro la schiena. Poi, la liberatoria uccisione del barone causa ancora qualche minuto di lacerante tensione timbrica ad altissimo volume, con frasi smozzicate e acuti tesi al limite del parlato, e se salva Floria dalla violenza sessuale non la mette al riparo dalla sua estroversa religiosità: l'atto si chiude, infatti, con un'azione pantomimica descritta in partitura fin nel minimo dettaglio.

Dopo aver sfilato il salvacondotto dalle dita rattrappite del cadavere, La cantante declama «E avanti a lui tremava tutta Roma!»: è un perfetto esempio di *parola scenica*, sia che venga intonata, come prescritto, sia che venga declamata com'è oramai d'uso comune. Tosca viene poi colta da pietà cristiana, ricompono la salma serrandole un crocifisso tra le mani e mettendole due candelabri a lato, accompagnata da una musica rarefatta, nella quale un breve motivo che poco prima accompagnava la lascivia del barone dà avvio a un ironico compianto musicale, e i tre accordi del suo tema vengono più volte iterati fino a raggiungere il totale cromatico nel breve spazio delle undici battute conclusive. E ancora un cambiamento musicale diviene un commento decisivo all'azione:



l'ultimo accordo risuona in modo minore, invece che in maggiore, a rimarcare che il mostro è morto. Nel finalino i rulli di tamburo riscuotono Tosca, inducendola a precipitarsi verso Castel Sant'Angelo per salvare Mario. Questa scena di grande effetto era stata ideata da Sardou per Sarah Bernhardt (l'attrice famosissima, interprete della sua *pièce*, fonte dell'opera), e Puccini scrisse questo breve postludio per mantenerla, col preciso intento di rafforzare l'ambigua presenza dell'elemento clerical-religioso: ancora una conferma del carattere politico di quest'opera.

### *Io lascio al mondo una persona cara*

L'ultimo atto di Tosca potrebbe sembrare, ma solo a prima vista, la cronaca della morte di un grande amore, specie per la forza lirica dell'addio alla vita di Cavaradossi, «O dolci baci o languide carezze», nel segno dell'abbandono dell'amante, un lamento disperato così eloquente da conquistare le platee di tutto il mondo. Ma prima che s'alzi il sipario s'ode un motto dei corni dal carattere eroico (lacerto di un precedente Inno a Roma eterna), e subito dopo risuonano i campanacci dei pastori, mentre il tema di Scarpia si riaffaccia in orchestra. Ora il suo terzo accordo è tornato in maggiore, come per dire che anche se morto il barone domina ancora i destini dei personaggi, poiché s'insinua persino nel sonetto romanesco del pastorello, cui segue senza soluzione di continuità l'attacco delle pie campane romane. Puccini segue qui la massima verdiana «Inventare il vero è meglio», e riproduce con la maggior fedeltà possibile il risveglio della città eterna al rintocco dei suoi mille bronzi, che «suonano mattutino». Con sottigliezza egli inserì nel paesaggio sonoro elementi musicali in grado di far aleggiare lo spirito di Scarpia nell'uditiva malìa di quell'alba romana (come avrebbe poi fatto Stravinskij nel finale di *Pétrouchka*, con la tromba che proietta l'inquietante fantasma del protagonista sopra il teatro dei burattini). Questo concerto rinforza il rapporto fra Scarpia e la città eterna, uno scorcio che ci dimostra ancora una volta come la pittura d'ambiente venga piegata a una precisissima logica drammatica. Non è un caso che l'orchestra intoni la melodia dell'aria del tenore appoggiandosi su un Mi grave del campanone di San Pietro ch'è anche il suono di base dell'ultimo accordo delle sonorità del barone.

Le melodie d'amore risuonano febbrilmente nella testa del condannato, che tenta invano di lasciare scritto il suo ultimo addio all'amante: un quartetto di violoncelli s'incarica di caratterizzare il tempo psicologico, dove la musica ricomponne nuove unità che non sono legate alla memoria del protagonista, ma a quella dell'ascoltatore, di nuovo chiamato a condividere le emozioni del personaggio. Questa effimera e sensuale rievocazione di una notte d'amore è uno dei momenti più rappresentativi dell'arte moderna e decadente di Puccini, dalla quale ogni eroismo è tenuto fermamente alla larga. È atteggiamento coerente, poiché proprio l'unico personaggio autenticamente laico dell'opera non poteva richiamarsi ad altre religioni, a esaltazioni dell'arte, o a nostalgie della Roma 'laica' (un ossimoro previsto nei piani originari di Illica), ma doveva prepararsi a morire con disperata consapevolezza, quella stessa che minava la fiducia dei contemporanei di Puccini nei confronti dei valori precedenti.

### *Amaro sol per te m'era il morir*

Questa coscienza di una morte inevitabile Cavaradossi la mantiene anche di fronte al salvacondotto sventolato da Tosca al suo arrivo sulla piattaforma: infatti, se si accetta la logica con cui l'opera è costruita, solo un credente può prestar fede al suo confessore – e la puntuale ricomparsa del tema di Scarpia, ma stavolta con l'ultimo accordo volto in minore come nel finale dell'atto secondo, conferma che la sua volontà sopravvive alla morte fisica. La musica contraddice la sicurezza della donna, e ancora la stessa memoria dei terribili momenti passati nell'atto secondo, puntualmente evocati dalle reminiscenze tematiche, rende più teso il racconto racconto di lei, fino a quel salto al Do acuto con cui la lama del coltello guizza musicalmente davanti ai nostri occhi. Ma immediatamente dopo la poesia prende le ali proprio dove serve, cioè nel cuore del duetto, visto che i due amanti intonano un sonetto, quando entrambi vogliono illudersi di averla scampata, e che la tartana evocata da Floria li attenda davvero a Civitavecchia. «Amaro sol per te m'era il morire», dichiara Cavaradossi manifestando alla sua compagna nell'ultimo colloquio la voglia d'amore. Ma ancora le onnipresenti campane con i loro quattro rintocchi ricordano il tempo reale (è l'alba, la fatidica ora quarta fissata dal defunto). Lo spazio per poche, celeberrime battute

intrise di nero umorismo di Floria («Bada!... Al colpo è mestiere che tu subito cada»), cui replica Mario in tono che può apparire persino autoironico, certo tinto di macabro per lo spettatore («Non temere che cadrò sul momento – e al naturale»).

Manca il tempo perché Tosca possa chiudere gli occhi di Cavaradossi «con mille baci», poiché entra il plotone d'esecuzione per il «simulato supplizio». La marcia inesorabile che sorge in orchestra accompagna lo schieramento dei soldati e gli ultimi gesti, riecheggiando i modi della musica del salvacondotto, fatale per il barone sadico. Sono gli istanti che precedono gli spari, ma a differenza di Tosca il pubblico sa già che il povero pittore non si rialzerà più. L'ultima tragica *gag*, quando Mario stramazza a terra: «Ecco un artista!...» prima che la marcia risuoni fortissimo in orchestra accompagnando, come fosse una processione, l'esodo dei soldati.

### *O Scarpia, avanti a Dio!...*

E infine la scena simbolo di tutta l'opera, quando Floria si lancia dal bastione del Castello e rende alla città il suo corpo, dopo aver gridato «O Scarpia, avanti a Dio!...». Solo in questo momento, dopo che il dramma politico intriso di bigottismo si è concluso con una sfida impossibile, la melodia disperata dell'aria di Cavaradossi può congedare l'opera in poche battute nel segno dell'amore sensuale, unico valore certo e reale. Nell'invito perentorio che Tosca rivolge al suo rivale e nella risposta che le dà l'orchestra, si può cercare il senso dell'opera: il richiamo a quel dio che non rende giustizia e alla realtà della passione, distrutta da un potere clericale baciabile e crudele. Negare che questo messaggio dirompente sia politico sembra davvero difficile, alla luce di come la vicenda è strutturata.

Fra tutte le opere di Puccini *Tosca* è quella sulla quale l'autore, abituato a ripensare, talora in maniera radicale, i suoi drammi, è meno intervenuto. Roger Parker, curatore di un'edizione non critica della partitura, ma solo «riveduta sulle fonti originali» elenca gli interventi, considerati nella versione diretta da Riccardo Chailly alla Scala nel 2019, come «un tentativo di ritornare a una versione dell'opera il più vicina possibile a quella presentata al pubblico romano alla prima mondiale di *Tosca*, il 14 gennaio 1900 [...]:

- cinque battute aggiuntive nel duetto Tosca-Cavaradossi del primo Atto;
- un diverso finale del *Te Deum* corale alla fine del primo Atto;
- una versione più lunga della sdegnata preghiera di Spoletta alla fine della tortura di Cavaradossi;
- una riscrittura del famoso verso di Tosca “Quanto? Il prezzo”;
- due battute aggiuntive alla fine di “Vissi d’arte”;
- una versione assai più lunga della scena della morte di Scarpia e delle parole finali di Tosca;
- una conclusione sensibilmente diversa per gli ultimi momenti dell’opera, con un’intensa declamazione di Tosca e una ripresa più ampia di “E lucevan le stelle”».

Come scrive, proseguendo, lo studioso stesso,

gettare uno sguardo alla partitura autografa e al primo spartito per canto e piano ci rende esplicitamente consapevoli del fatto che grandi opere come *Tosca*, oggi naturalmente impresse nella nostra mente come un’entità indissolubile, e che abbiamo l’impressione di aver sempre conosciuto, spesso hanno iniziato il loro cammino verso di noi in forme inaspettate.

Fra tutti gli interventi d’autore successivi al debutto, quello più rilevante è proprio dedicato al momento culminante dell’opera. La conclusione attuale è mirabilmente concentrata: il plotone si ritira sulle ultime note della marcia al patibolo, Spoletta sale seguito dai suoi scherani reclamando ‘giustizia’ per la morte del suo padrone, Floria lancia la sfida e si butta dal bastione. La melodia dell’aria di Mario suggella ora *Tosca* con immediata efficacia comunicativa, mentre prima veniva anticipata negli istanti successivi all’esecuzione, oltre ad essere ripresa in forma più completa nella conclusione. La sintesi operata evita ogni eccesso di prolissità con effetto che risultava digressivo, e scioglie l’ultimo groppo enfatico, in armonia con la speditezza del racconto, che riesce a comunicare il messaggio finale allo spettatore con una forza ben maggiore, imprimendo maggior forza a una tragedia vera.