

UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

ESCUELA DE ARTES DEL TEATRO

LICENCIATURA EN ARTES DEL TEATRO

TOSCA

TRABAJO FINAL

Alumno: Jorge Ernesto Engel

Año: 1999

Posadas - Misiones



1 - INTRODUCCIÓN

Giacomo Puccini llega a la historia del *dramma per la musica* italiano luego de trescientos años de espléndida evolución del género. La propuesta de los intelectuales florentinos del siglo XVI en pleno Renacimiento, en torno a la recuperación de la tragedia griega clásica –con su poesía rimada y asistida por la música– había transitado por una trayectoria rica en transformaciones. Sensible a cada cultura, a cada momento histórico y a cada intención inspirada, la ópera materializaba la magnificencia artística del “teatro total” llevada a sus máximas posibilidades.

En ese proceso, la ópera italiana encontraba, hacia fines del siglo XIX, un panorama de espléndida madurez y el *melodramma* una ideal decantación en la obra de Giuseppe Verdi. La muerte del compositor en mil novecientos uno generaba un interrogante pero no un vacío de creación. Años antes, un nuevo grupo de creadores integrados a *La Giovana Scuola* ya asumía la problemática de un teatro lírico renovado, construido o no sobre las conquistas del teatro verdiano.

Pietro Mascagni había conmovido los cimientos de la tradición sin pretender destruirla. La realización de *Caballería Rusticana* llegaba en mil ochocientos noventa, para responder a los reclamos del espectador de fines del siglo XIX y afirmar un principio de “verdad” emocional y dramática que harían de la ópera un espacio de violencia pasional y de exaltado sentimiento. Podría hablarse de una “ópera democrática” (si esta expresión tentativa no fuese nada más que una descripción parcial del fenómeno), que expresaba y conformaba bajo la estética del verismo¹. Leoncavallo, Giordano, Cilea y naturalmente Mascagni, acompañaron el desarrollo de un teatro musical, cuestionado a menudo por sus excesos de transcripción realista, pero de irrefutable capacidad para avasallar la sensibilidad del espectador.

No obstante los triunfos fulminantes y la proyección universal de *Cavallería, I pagliacci, Andrea Chenier* y *Fedora*, sus creadores buscaron flexibilizar las pautas de un estilo que rápidamente comenzaba a revelar sus debilidades. Cierta añoranza de la ópera romántica de perfil histórico y la no extinguida seducción de la *grand opéra* francesa y de los monumentales espectáculos de *Aida* y *Otello* verdianos, impulsaban la recuperación de esa línea dramática. La ópera verista se hacía pseudohistórica y dejaba (aunque no definitivamente) las criaturas cotidianas, los dramas sórdidos y el espacio contemporáneo. En esa distanciación temática el verismo encontró una respiración –tal vez la primera– que le otorgaba horizontes más dinámicos y un color desprovisto de lo popular y pintoresco que parecían inevitables.

¹ **Verismo:** : Lit. Escuela literaria fundada en el principio de que el arte es copia de la realidad y que, por tanto, el escritor se ha de esforzar siempre en expresar los hechos y las cosas con veracidad. En el fondo, esta escuela adopta los principios básicos del naturalismo francés, pero se ha creído en el deber de darse otro nombre por haber surgido en otro país, en Italia, con tanta espontaneidad como surgiera en Francia. Entre el verismo italiano y el naturalismo francés hay, sin embargo, diferencias de matiz. El verismo se distingue por haberse limitado casi a las narraciones campesinas y su principal representante, el novelista siciliano Juan Verga, se ha hecho famoso por sus novelas y cuentos rústicos. Mientras Zola y sus satélites, al poner en práctica sus principios naturalistas, se basaban en una experiencia pseudocientífica y escudriñaban la vida hasta en el santuario de la alcoba, Verga y la pléyade de cuentistas italianos que le secundaban no se escudaban en otra ciencia que la observación directa de los hechos y de los caracteres, sin ninguna preocupación de carácter científico. El naturalismo de Zola propendía, por otra parte, a un transcendentalismo social en el que nunca han pensado los veristas. Éstos, por el contrario, parecen haberse dejado influir por una especie de fatalismo pesimista, en el que el hombre no es precisamente el juguete de sus atavismos o de las fuerzas sociales que sobre él pesan, como quieren los naturalistas, sino el de un destino trágico más sombrío, el de una necesidad fatal, que tanto se deja sentir sobre las cosas animadas como sobre las inanimadas. Como modelo del género, además de las obras de Verga, cabe citar, entre otras, las *Novelle della Pescara*, de Gabriel D’Annunzio.

Verismo: Mús. Nombre dado a un estilo de ópera cuyos primeros modelos fueron *Cavallería Rusticana*, de Mascagni, y *Pagliacci*, de Leoncavallo, y que adoptó luego Puccini, aunque suavizado en los procedimientos orquestales y en la dureza de los contrastes de color y fuerza por la influencia del massenetismo. Su origen fue una reacción de escuela contra el romanticismo operístico, reemplazado en las producciones veristas por un naturalismo no siempre de buen gusto. En el verismo francés pueden citarse como tipo de esa tendencia las óperas de Bruneau y Charpentier. V. Italia. *Música*.

A esta apertura literaria se sumó el tratamiento diferenciado de cada compositor generando las sutilezas y precisiones de cada maestro. Conscientes de los riesgos de un teatro naturalista desmedido, los propios maestros del verismo buscaron enriquecer sus obras con propuestas más refinadas y de una exigencia estética de mayor aliento. Así, los testimonios de *Iris* y *Parisina* de Mascagni; así, *La cena delle beffe* de Giordano y aun la noble *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea. La idea de un teatro lírico más sensible a las masas no es abandonada, pero se orientaba hacia una concreción menos fácil, primitiva y superficial. La posteridad no fue totalmente justa ante estas inquietudes de los compositores y se aferró al valor de los primeros triunfos y al de la estética verista en su primordial pureza, desdeñando otras propuestas.

Este panorama de búsquedas y fervorosa creatividad sería incompleto si se postergaran los nombres y la obra de Catalani, en el último cuarto del siglo XIX, y de Alfano y Sandonai, en la primera mitad del actual. Ellos diseñaron sus propias pautas para vitalizar la lírica italiana (al margen de las tendencias anunciadas), con nobleza artística y autoridad técnica incuestionables. *Loreley*, *La Wally*, *La leyenda de Sakuntala*, *Cyrano de Bergerac*, *Giulietta e Romeo* y *Francesca da Rimini* pueden testimoniarlo generosamente.

En ese contexto, la figura artística de Giacomo Puccini encuentra puntos de similitud con sus contemporáneos y asimismo, rasgos de sensible individualidad. Con él se recobra el principio muchas veces extraviado del instinto medido, del lirismo expresivo y de la ideal armonía entre la música y la poesía. Con Puccini se desarrolla un sólido capítulo para el arte lírico italiano que se afirma en el curso del siglo XX y deja su influencia en la nueva generación de compositores. A los fulgores (a veces efímeros) del primer verismo, Puccini responderá con la entrega de una obra extensa, madurada y perdurable, patrimonio esencial del repertorio internacional. Con Puccini se crearon las claves del triunfo verdiano: la profundidad humana en la maestría del lenguaje técnico y artístico.

Verdi había logrado con la evolución de su propio estilo una proeza de rigor, síntesis y depuración del melodrama romántico. Había otorgado una luz renovada al centenario conflicto entre palabra y música sin repudiar de la estirpe belcantista de su tradición. Puccini observó con ojo crítico, agudo e implacable, todos los resortes del nuevo teatro musical. Despojó a la ópera de lo accesorio y sin olvidar los códigos del escenario, hizo del canto el mensaje natural del drama y más aun, del alma de sus criaturas.

El proceso de un teatro cantado comparable al de prosa, creíble y verdadero, está en el espíritu de Puccini desde las primeras composiciones, pero se manifiesta definitivamente, a partir de *Manon Lescaut* y de *La bohème* y encuentra en la transcripción de *Tosca*, la oportunidad de probarlo hasta las últimas posibilidades que otorga la ópera. A tal punto que, para muchos, *Tosca* es no sólo una de las más puras expresiones de la lírica del compositor, sino del mismo género verista con sus más auténticas características. Una creación que participa de ese mundo cruel y descarnado, asociado con los veristas, y que dentro de la producción pucciniana puede encontrar paralelo con *Il tabarro*, *La fanciulla del west* y en modo menor con *Madama Butterfly*.

2 - FICHA TÉCNICA



TÍTULO: **TOSCA**
AUTORES: **GIACOMO PUCCHINI, GIUSEPPE GIACOSA y LUIGI ILLICA**
GÉNERO: **ÓPERA**
Basada en el drama de Victorien Sardou: **LA TOSCA**
Fecha de estreno: 14 de Enero de 1900
Teatro de Estreno: Teatro Costanzi de Roma
ELENCO:
Director de orquesta: Leopoldo Mugnone
Tosca: Haricléa Darclée
Mario Cavaradossi: Emilio De Marchi
Barón Scarpia: Eugenio Giraldoni

PERSONAJES

Floria Tosca, célebre cantante	soprano
Mario Cavaradossi, pintor	tenor
El barón Scarpia, Jefe de policía	barítono
Cesare Angelotti, político	bajo
Spoletta, agente de policía	tenor
El sacristán	barítono
Sciarrone	bajo
Un carcelero	bajo
Un partorcillo	voz blanca
Un cardenal; el juez del fisco; Roberti, verdugo; un escribiente; un oficial; un sargento; soldados, esbirros, damas, ciudadanos, niños del coro, clérigos, etc.	

3 - ESTRUCTURA DEL TEXTO

El texto fue adaptado para la ópera por los libretistas Giuseppe Giacosa y Luigi Illica con la supervisión constante de Giacomo Puccini. La acción transcurre en Roma, durante el mes de Junio de 1800 se desarrolla en tres actos: el primero en el interior de la Iglesia de Sant'Andrea della Valle y consta de nueve escenas, el segundo en los aposentos de barón Scarpia en el primer piso del Palacio Farnese con cinco escenas y el tercero (el único *al aperto*) en la terraza del Castillo Sant'Angelo en el cual se pueden observar cuatro escenas.

4 - INVESTIGACIÓN SOBRE LOS AUTORES

4 – 1 Giuseppe Giacosa

Nació cerca de Turín en 1847, era hijo de un diputado piemontés que lo obligó a seguir su carrera. Terminados sus estudios, aunque llegó a ejercer, pronto dejó el derecho para dedicarse a la literatura. Conoció un modesto éxito como dramaturgo, llegando a escribir en francés *La dame de Challant* para Sarah Bernhardt. Más tarde empezó a explorar el mundo de lo que William Weaver ha definido como “dramas de problemática burguesa que recuerdan a un Ibsen suavizado”. En 1888 se trasladó a Milán, donde conoció a Giulio Ricordi, que solicitó sus servicios para remodelar el libreto de *Manon Lescaut*, aunque Giacosa renunció, proponiendo en su lugar al que sería su futuro colaborador en *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*: Luigi Illica.

4 – 2 Luigi Illica

Luigi Illica. Diez años menor que Giacosa, nació cerca de Piacenza. Su niñez estuvo marcada por su padre, dominante y severo, por lo que, siendo todavía colegial, decidió abandonar su casa y el colegio para embarcarse como marinero. Pero el joven Giacosa pronto se sintió agobiado en el limitado espacio de un barco, y dejó el mar para hacerse soldado, y aunque sólo tenía diecinueve años luchó valientemente contra los turcos. Harto de aventuras y viajes, volvió a Italia y se instaló en Milán en 1879. Tras un breve paso por Bolonia, se dedicó a escribir teatro, y antes del final de la década había comenzado a trabajar como libretista. Además de su trabajo en *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*, trabajó en *Andrea Chénier*, de Giordano, y en dos obras de Mascagni: *Iris* e *Isabeau*. Murió poco después de la Primera Guerra Mundial en Colombarone.

4 – 3 Giacomino Puccini

Giacomino Antonio Doménico Michele Secondo María Puccini, sexto hijo de Michele Puccini y Fortunata Albina Magi, nació en la ciudad de Lucca, Toscana, el 22 de Diciembre de 1858, en el seno de una antigua familia de músicos. Desde un Giacomino Puccini que en el setecientos mantenía correspondencia con el padre Martini (el autorizado guía de la escuela boloñesa, tan admirada y elogiada por Mozart), hasta Michele Puccini –padre de Giacomino-, que murió en 1864, todos los Puccini fueron organistas y maestros de capilla en la catedral de Lucca. A la muerte de Michele, la administración de Lucca confirió tales cargos a Fortunato Magi, alumno y cuñado del difunto, bajo la condición de que el nombramiento tendría valor sólo hasta el momento que fuera posible traspasarlo al “señor Giacomino, hijo del ante dicho difunto señor maestro”. Como puede verse jamás existió la menor duda de que la carrera del muchacho discurriría por los

duros caminos de la música, cuyos primeros rudimentos le fueron impartidos por Fortunato Magi, que le hacía cantar también en el coro de niños de San Martino y San Michele de Lucca corrigiéndole los errores con mucha rigidez.

A los quince años, Puccini figura inscripto en el Instituto Musical de Lucca (conservatorio Pacini), donde sus progresos fueron tan rápidos que todas las iglesias de los alrededores competían entre sí para que acompañase al órgano las funciones religiosas, hecho del que se aprovechaba para improvisar en el teclado, mezclando –con gran éxito entre los fieles- temas litúrgicos con temas operísticos, fruto de su frecuente asistencia al Teatro Del Giglio. Además, durante el verano, entretenía al público elegante de los locales de moda tocando al piano refinadas reelaboraciones de las composiciones más en boga en aquel momento. La ópera, pues, atraía cada vez más la atención del joven Puccini, quien a los dieciocho años se trasladó a pie de Lucca a Pisa para asistir a la primera representación en esta ciudad, el 11 de Marzo de 1876, de la ópera que cuatro años antes había sacudido al mundillo musical europeo, Aída. La impresión que esta obra causó en Puccini fue tan grande que, según su amigo y primer biógrafo Armando Fraccaroli, dio a sus aspiraciones el empuje decisivo hacia el teatro lírico. Juzgando a posteriori esta irresistible vocación se vislumbra ya en su primera labor de cierto empeño: la *Misa a cuatro voces con orquesta*, compuesta en 1880 para la iglesia de San Paulino con motivo de la fiesta del 12 de Julio, en la que todas las campanas de Lucca repicaban en honor de aquel santo, al que una leyenda popular hacía precisamente inventor de todas las campanas. Este trabajo demuestra el elevadísimo nivel técnico del joven compositor, unido a una claridad, una lozanía y una originalidad de ideas totalmente singulares: no por azar, la página quizás más interesante de esta *Misa*, el Agnus Dei, aparecerá de nuevo en el lánguido madrigal del segundo acto de *Manon Lescau*

En el verano de 1880, Giacomino tomó la decisión de trasladarse a Milán para completar los estudios. Su propósito fue del agrado de su madre y pudo llevarse a cabo gracias a la beca de estudios concedida por la Reina Margarita de Saboya y a la ayuda financiera del tío-abuelo materno Nicolao Cerú. Al dejar Lucca, Puccini renunció conscientemente a los antiguos privilegios familiares. Sin embargo, el jovencísimo estado italiano, nacido en 1861, había ido dismantelando las organizaciones musicales eclesiásticas y transfiriendo sus tradicionales cometidos docentes a las estructuras

laicas de los conservatorios. Debido a ello se fue vaciando de significado e importancia la figura del maestro de capilla, que no tardó en desaparecer. En esta situación, que se perfilaba ya claramente en 1880, encaminarse a Milán parecía más que natural: allí era donde tenían sus oficinas los árbitros de la vida musical italiana, los poderosos editores Ricordi, Sonzogno y Lucca, y sus cuatro teatros líricos, encabezados por La Scala, daban cita a todos los compositores del momento, salvo Verdi, encerrado en su finca de Sant'Agata, pero a quién nada escapaba de todo cuanto acontecía en el mundo teatral. El ambiente musical con que Puccini entró en contacto en Milán era fluido y confuso. Aquel movimiento lombardo conocido con el nombre de Scapigliatura, que en Literatura, Música y Pintura había introducido en Italia el romanticismo alemán tardío, estaba extinguiéndose en una serie de óperas aburridas y repletas de espectaculares golpes escénicos, siempre bajo el signo de la más evidente vulgaridad. *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (que será otro de los profesores de Puccini en el Conservatorio), cuya música está compuesta sobre unos versos desconcertantes de Arrigo Boito –uno de los padres de la Scapigliatura-, puede considerarse como la ópera simbólica de este período.

Tras *La Gioconda* y la serie de óperas que le siguieron se advertía en el aire un cambio de clima: la hora del verismo se anunciaba ya en literatura, si bien la música se retrasó por las influencias que ejerció el decadentismo europeo de fin de siglo. Alfredo Catalani, Antonio Smareglia, Pietro Mascagni y Giacomo Puccini coincidieron en Milán en 1880: todos ellos jóvenes en busca del éxito e imbuidos de la cultura decadentista de la época, la cual, asimilando con retraso el ya decadente romanticismo alemán, lo simplificaba (la más de las veces, ingenuamente) adaptando su ambientación demoníaca, irreal y macabra, en tramas complicadas y caóticas, pobladas de espectros, ángeles y demonios que se enfrentaban en cementerios en los que la luna iluminaba las tumbas abiertas. Así, mientras en Alemania este confuso período de descomposición estetizante presagia ya a Mahler y el expresionismo, en Italia, Catalani, siguiendo las huellas de Heine, persigue el fantasma de la ninfa *Loreley*; Smareglia compone su *Falena*; el futuro abanderado del más inflamado verismo, Mascagni, está inmerso en el mundo del más romántico de los poetas alemanes, Heine, con su *Guillermo Ratcliff*. Por su parte, Puccini, que había terminado sus estudios en el Conservatorio (para la prueba final, siguiendo la moda de aquel tiempo, presentó un *Capricho Sinfónico* bastante elogiado por la crítica), logró que se representase el 31 de Mayo de 1884, gracias al interés que en ello pusieron Ponchielli, Boito y Catalani, la ópera en un acto *Le villi*, cuya trama es una especie de *Giselle* revisada y –si cabe- empeorada. Su éxito fue tan notable que su fama llegó incluso a Sant'Agata, desde donde Verdi escribió a Ricordi, que se había apresurado a comprar los derechos de la ópera y a encargarse otra: “He oído hablar muy bien del compositor Puccini. Sigue las tendencias modernas, y es natural, pero se mantiene vinculado a la melodía, que no es ni moderna ni antigua. Parece, sin embargo, que predomina en él el elemento sinfónico. No hay nada malo en ello. Sin embargo, conviene ser cauto en esto. La ópera es la ópera; la sinfonía, sinfonía, y no creo que en una ópera resulte conveniente introducir un fragmento sinfónico por en solo placer de hacer trabajar a la orquesta. Lo digo por hablar, sin estar seguro de haber dicho una cosa justa, pero sí con la seguridad de haber dicho algo en contra de las tendencias modernas.”

El “sinfonismo”, como puede verse, era el argumento central que dividía a conservadores y progresistas. Éstos lo introdujeron a la fuerza, aunque a veces por motivos completamente distintos de aquellos que constituyen la verdadera esencia de su música. Puccini se vio forzado a aceptar, como tema de su segunda ópera, un argumento que no le gustaba pero que le había sido más o menos impuesto por Ricordi: ambiente flamenco, época histórica –siglo XIV-, pasiones devastadoras y expresadas a fuerza de himnos “sublimes” en un marco fastuoso y de vivos colores.

En resumen: Puccini, con su *Edgar*, tendría que haber escrito una nueva *Gioconda*. El fracaso de esta obra en La Scala, el 21 de Abril de 1889, le amargó ciertamente, pero no lo sorprendió en exceso ya que no había creído nunca en aquel trabajo. No obstante, éste fue uno de los momentos más críticos de su vida.

Por esta época Puccini llevaba ya tres años conviviendo en Milán con Elvira Bonturi, esposa de un antiguo amigo, Narciso Gemignani, acaudalado comerciante de Lucca, de donde habían huido juntos, llevándose con ellos a la hija de Elvira, Fosca (su otro hijo, Renato, siguió con el padre). Elvira había dado a luz en Monza un muchacho, Tonio, el 23 de Diciembre de 1886. La precaria situación financiera contribuyó, pues, a agravar unas relaciones que fueron extremadamente difíciles desde sus comienzos a causa de la sustancial diversidad de intereses, aspiraciones y cultura entre Giacomino y Elvira, mujer enérgica y voluntariosa pero cuyos celos, muchas veces justificados, se traducían invariablemente en cóleras sordas y rabiosas, que explotaban a veces en interminables altercados que subían de tono hasta llegar casi a la histeria. Ricordi, que mantenía la fe en aquel joven compositor, era la única fuente de sostenimiento de Puccini. Por una parte le pasaba, contra el parecer de su propio consejo de administración, una pequeña cantidad mensual; por la otra, intentaba ayudarlo en el fatigoso, largo y extenuante trabajo del nacimiento de su tercer libreto.

4 -- 3 – 1 “MANON LESCAUT”

Era éste un drama muy peligroso dado el gran éxito que obtenía la ópera de Massenet, pero era también un tema en el que Puccini podría expresar su propio ideal estético, solo divisado de lejos en *Le villi*, y completamente ausente en el primer libretista, Marco Praga, que presentía los peligros de tan embarazoso precedente. Ante la posición adoptada por Praga, Puccini contestó lapidario: “Él lo siente a la francesa, con sus polvos de arroz y sus minuetos. Yo lo sentiré a la italiana, con pasión desesperada”. Con ello comenzó el mayor aguijón en la vida artística de Puccini: la redacción del libreto. Gran hombre de teatro como Verdi, a diferencia de éste, Puccini era incapaz de formular por sí mismo un cuadro detallado y completo del argumento, de manera que el libreto se elaboraba fatigosamente, a través de una serie de aproximaciones sucesivas dictadas por su instinto y que los desafortunados poetas debían encargarse de traducir en versos.

En una carta escrita mucho más tarde a un compositor toscano, Giovanetti, Puccini sintetiza admirablemente su concepción de compositor de teatro: “El compositor debería poder hacer por sí mismo el libreto, o cuando menos debería orientar al libretista en el corte de los actos, en la disposición de las escenas, etc. Ya que es el maestro el que debe hacer la música y solo él, en definitiva, puede saber, según su criterio, lo que es o no musicable, y no el libretista. Éste puede tener muy buenas ideas teatrales, de acuerdo, pero de cualquier modo la última palabra debe corresponder siempre al compositor. Yo siempre lo he querido así, y nada podría hacer (en el caso de que se hallara un tema que verdaderamente me interesase) si, además de la trama, tampoco el libreto con cada una de sus escenas y su versificación satisficiera de la manera más absoluta mi entendimiento, aquello que en lo más íntimo de mi espíritu, instintivamente, advierto haber entrevisto en el asunto. Y sólo de esta forma puede uno verdaderamente trabajar”.

El libreto de *Manon Lescaut* pasó de las manos del comediógrafo Marco Praga a las del poeta Doménico Oliva, y después a los dramaturgos Luigi Illica y Giuseppe Giacosa –hábiles artífices de los tres siguientes libretos de Puccini-, sin contar con la ayuda ocasional pero preciosa del compositor Ruggero Leoncavallo, y del mismo Giulio Ricordi. Al término de semejante carrusel, no cabe maravillarse de que nadie sintiese como propia la paternidad del libreto, que aparece como anónimo en vísperas del estreno, en el Teatro Regio de Turín. “Salgo ahora de un Teatro Regio atestado de público

elegante, lleno de un caluroso entusiasmo, con los ecos de los aplausos dispensados a *Manon Lescaut*, que ha obtenido un éxito triunfal”. Así comenzaba Alfredo Colombani, el invitado del Corriere della Sera, su artículo la noche del 1 de Febrero de 1893, iniciando un coro prácticamente unánime de aceptación por parte de la crítica, que ratificaba la definitiva salida de Puccini del anonimato y su ascenso a la cresta de una ola de la que ya no descendería nunca más.

4 – 3 – 2 “LA BOHÈME”

El primer acto “privado” de esta nueva condición fue la compra de una villa en Torre del Lago, en su Toscana natal, que consideró durante casi toda la vida como un personal e inaccesible refugio, y en la que, apenas pasados los dos meses del estreno de *Manon*, inició *La Bohème*, que, tras una infinidad de replanteamientos, largos períodos de abulia inventiva en que se dedicaba a la caza, su deporte favorito, de abandonar y reemprender la composición y de disputar con los libretistas, acabó tres años después.

El resultado del estreno, que también tuvo lugar en el Teatro Regio de Turín, el 1 de Febrero de 1896, bajo la batuta de Arturo Toscanini, fue notable, aunque inferior al de la ópera precedente. Sin embargo, poco a poco *La Bohème* fue conquistando al público hasta que dos años después, tras el grandioso éxito obtenido en París, se impuso definitivamente.

4 – 3 – 3 “TOSCA”

En razón que esta ópera es el tema central de la presente investigación, a pesar que correspondería tratar su creación en este momento, el tema se deja para abordarlo con más profundidad más adelante.

4 – 3 – 4 “MADAMA BUTTERFLY”

Tras *Tosca*, el apremio por hallar un nuevo libreto se convirtió en febril, en un torbellino de hipótesis anheladas y rechazadas en varias ocasiones, como aquella eterna *María Antonieta* que será siempre un fantasma en el epistolario de Puccini: evidente sugestión ejercida por el gran éxito que en el ambiente revolucionario había obtenido *Andrea Chénier* de Giordano en 1896. Finalmente, hallándose en Londres, se entusiasmó con el drama de David Belasco *Madama Butterfly*, y decidió ponerle música. Una vez más confió la redacción del libreto a Giacosa e Illica. A partir de aquí hubo una larga pausa en el trabajo, debida a un gravísimo accidente de automóvil que obligó a Puccini, con fractura de pierna, a una forzada inmovilidad en una silla de ruedas, que tuvo que prolongarse debido a complicaciones de origen diabético, cuyos síntomas ya había advertido algún tiempo antes. Finalmente, *Madama Butterfly* subió al escenario el 17 de Febrero de 1904 en La Scala. Puccini, que a principios de este año había contraído matrimonio con Elvira al quedar ésta viuda, se mostraba en sus cartas insólitamente confiado ante el estreno que el teatro, con un imponente esfuerzo financiero, encargó al Director Cleofonte Campanini y a la soprano Rosina Storchio. Sin embargo, el fracaso fue colosal. El propio Giulio Ricordi resumió así la velada en la revista *Música y músicos*: “Gruñidos, bramidos, mugidos, risas, berridos, risotadas, los habituales gritos aislados de ¡bis! lanzados adrede para excitar todavía más a los espectadores: he aquí, sintéticamente,

cual fue la acogida que el público de La Scala dispensó a la nueva labor del maestro Giacomino Puccini”. Autor y editor, puestos de acuerdo, retiraron la obra de cartel. Tras una breve, pero a decir verdad nada desdeñable labor de ajuste, y apenas pasados cinco meses, *Madama Butterfly*, interpretada esta vez por la bellísima Salomea Krusceniski, fue repuesta en el Teatro Grande de Brescia, donde obtuvo un gran triunfo.

El período que siguió a la composición de esta ópera fue tal vez el más sombrío y borrascoso de la vida de Puccini. En 1904 había entrado a formar parte del servicio de la villa de Torre del Lago una mujer de 21 años, Doria Manfredi, de la que Elvira sintió inmediatamente unos celos violentos, que poco a poco se convirtieron en una paranoica obsesión. Y aunque la muchacha fue despedida en 1908, siguió calumniándola ante todos y llegó a insultarla gravemente en público. La consecuencia fue que el 23 de Enero de 1909 Doria ingirió pastillas con el objeto de suicidarse, a causa de las que murió cinco días después entre atroces dolores. Sin embargo, la autopsia demostró que era virgen y su familia, que durante todo aquel tiempo se había unido para amenazar de muerte a Giacomo, orientó comprensiblemente sus rencores contra Elvira, a la que denunciaron ante los tribunales. Puccini alterado y amargado, pensó incluso separarse de su mujer, que había huido a Milán con su hijo Tonio el día en que Doria se envenenó. Un acuerdo financiero con los parientes de la muchacha logró evitar el proceso en el último momento.

Mientras lentamente volvían a su cauce sus relaciones con Elvira, Puccini acabó su séptima ópera, *La fanciulla del west (la muchacha del oeste)*, en la que había comenzado a trabajar al iniciarse el escándalo. El libreto, basado también en una obra de David Belasco, fue también confiado a Carlo Zangarini y Guelfo Civini debido a que, tras la muerte de Giacosa en 1906, sus relaciones con Illica se habían convertido en imposibles debido a una radical diversidad en su enfoque del concepto de teatro. La obra obtuvo un triunfal estreno en el Metropolitan de Nueva York, el 10 de Diciembre de 1910, bajo la dirección de Toscanini y con Enrico Caruso y Emmy Destinn como protagonistas.

Cuando se estrenó en Roma, su éxito fue notable, pero la crítica y el público se sintieron evidentemente desorientados ante su audaz novedad estilística.

Dos años después, con la muerte de Giulio Ricordi, Puccini perdió un sincero amigo y un preciosísimo consejero. Su hijo Tito, que le sucedió en la dirección de la casa editora, nunca supo comprender a fondo el carácter del compositor, al que comenzó a estimular para que colaborara con D’Anuncio en una improbable *Crociata degli innocenti* (cruzada de los inocentes). Además, Tito Ricordi no hacía ningún secreto de su predilección por la música de Riccardo Zandonai, situación que ocasionó más de un desagradable episodio, como cuando se negó a que la casa editora se ocupara de la puesta en escena de *Tosca* en Viena, para concentrar todos los recursos en el estreno de Turín de la *Francesca da Rimini* de Zandonai. Este episodio significó la ruptura entre el compositor y editor, que por fortuna sólo fue temporal, ya que Tito rectificó errores pasados y acabó manteniendo con el músico una formal y mesurada amistad.

Puccini atravesaba en esta época un momento crítico. El mundo cultural que lo rodeaba cambiaba vertiginosamente. En 1906 había escuchado en París *Pelléas et Mélisande* de Debussy y había asistido en Graz a una representación de la *Salomé* de Strauss hallándola “cacofónica pero extraordinaria”; en 1909 estuvo presente en el estreno de la *Electra* de Strauss y, en París, asistió a los ballets de Diaghilev.

Los jóvenes compositores italianos, por su parte, dirigían toda su atención no ya al melodrama tradicional, sino a la composición instrumental. Casella, Malipiero, Martucci y Respighi habían completado sus estudios en París y mantenían relaciones con la vanguardia europea: Strauss, Debussy, Sreavinski, Schönberg. La sensación de vivir aislado, de ser un compositor al que su enorme éxito confería, en

oposición a la evidente hostilidad que rodeaba a la joven vanguardia, una aureola de atrasado conservadurismo, empezó a crecer dentro de él. En 1912, el crítico y musicólogo Fausto Torrefranca publicó su célebre ensayo *Giacomo Puccini y la ópera internacional*, uno de los más violentos ataques hechos a un artista en nombre de un retorno a los puros orígenes instrumentales de la música italiana de los siglos XVII y XVIII, que el melodrama había eclipsado haciéndola emigrar principalmente a Alemania.

Debido a sus desacuerdos con Tito Ricordi, Puccini impulsivamente aceptó componer una opereta para el Karl Theater de Viena. Firmó el contrato un año antes de que estallara la primera guerra mundial. Durante ella, naturalmente, quiso desentenderse del compromiso contraído con la nación enemiga. Obtenida la rescisión del contrato, transformó el trabajo que tenía hecho en una auténtica ópera, *La Rondine* (la golondrina) que se estrenó el 27 de marzo de 1917 en el Teatro del Casino de Montecarlo.

4 – 3 – 5 “IL TRITTICO”

Mientras trabajaba en *La rondine*, Puccini completó también la composición de tres obras en un acto compuestas según el esquema del teatro de gran Guiñol, que preveía la representación sucesiva de tres obras de atmósfera radicalmente distinta: un drama de horror, una comedia sentimental y una farsa. Estas obras fueron *Il tabarro* (El tabardo), adaptación hecha por Giuseppe Adami del drama de Didier Gold *La houpelande* (la hopalanda) y *Suor Angelica*, con argumento original de Giovacchino Forzano, y Gianni Schicchi, con libreto también de Forzano basado en un episodio del canto XXX del “Infierno” de *La Divina Comedia* de Dante. Las tres óperas, unidas bajo la denominación de *Trittico* (Tríptico), subieron al escenario el 14 de Diciembre de 1918 en el Metropolitano de Nueva York, y un mes después, en el Costanzi de Roma. En ambas veladas el resultado fue incierto y dividido: en general, crítica y público pusieron por las nubes *Gianni Schicchi*, admiraron *El tabarro* y rechazaron *Suor Angélica* por motivos que, invariablemente, procedían del libreto y no de su preciosa y refinadísima partitura.

4 – 3 – 6 “TURANDOT”

Al acabar la guerra, se acentuó en Puccini su carácter sombrío, que lo llevó a largos, agotadores e imprevistos estados de melancolía. Muchos de sus amigos y enemigos habían muerto: Ilica, Leoncavallo, Caruso, dos de sus hermanas. Por añadidura, la explotación de una turbera en la Torre del Lago hizo el aire totalmente irrespirable y se vio obligado a abandonar el lugar con el que tan vinculado había estado y al que llamaba su *turris eburnea*. De este período datan algunas poesías, conocidas por cartas a sus amigos, en las que su inquietud sutil aflora casi de continuo: “la vida corre, va hacia el abismo. Veloz discurre la juventud y el ojo escruta la eternidad”. “Soy viejo”, escribió con auténtica zozobra a su fiel amigo Sybil Seligman. Un poco en broma, pero también en serio, proyectó someterse al tratamiento de un médico de Berlín, un tal Steinach, que consistía en la inoculación de glándulas de chimpancé. Contaba entonces 62 años. En 1911 había iniciado su último y violento amor por una mujer de 35, la varonesa Josephine Vön Stängel, que lo llevó a un paso de la definitiva separación de Elvira. Pero después de la guerra todo volvió a su cauce y los últimos años transcurridos al lado de su mujer fueron relativamente serenos y afectuosos, entre viajes, partidas de caza y largos períodos de ocio que prolongaban aquella *Turandot* que fue el estímulo, la satisfacción y la preocupación constante de sus últimos años.

Esta obra se la había propuesto Renato Simoni, brillante comediógrafo, profundo historiador del teatro y crítico agudísimo, que Puccini conocía superficialmente desde hacía muchísimos años, pero con el que recientemente, debido a su común afición a la caza, había contraído una íntima amistad. Cuando el compositor se hallaba más desalentado que nunca por la mediocridad de las propuestas que recibía, Simoni le ofreció un tema clásico y moderno a la vez, una de aquellas fábulas teatrales de Carlo Gozzi que músicos contemporáneos como Prokofiev y Busoni estaban revisando en clave antirromántica.

En cierto sentido, esta obra representaba casi un desafío, ya que llevar a la escena el teatro de las máscaras era precisamente uno de los medios más sutiles que usaba el novecientos para ironizar y trastocar el teatro del sentimiento, del que Puccini, a los ojos de todo el mundo –aunque esta apreciación se matiza mucho hoy día–, era el máximo exponente.

Visto así, se comprende hasta qué punto el tema lo fascinó y lo atemorizó a un tiempo: sus cartas están llenas de esta continua y alternante ambivalencia, que lo indujo a llevar a cabo continuas modificaciones sobre el texto original que lo obligó a progresar entre mil incertidumbres hasta llegar al episodio de la muerte de Liú (personaje totalmente inventado por él) y detenerlo definitivamente ante el difícil episodio constituido por el dúo final.

El dolor en la garganta que había comenzado a atormentarle en 1923 se agravó de tal modo que, al año siguiente, se le diagnosticó un tumor bajo la epiglotis tan avanzado que hizo inútil cualquier intervención quirúrgica. Los médicos le propusieron una cura intensiva de radio, tratamiento que en aquella época solamente se practicaba en dos hospitales de Europa: en Berlín y en Bruselas. Puccini eligió esta última ciudad y en ella, al cabo de un mes de curas muy dolorosas e inútiles, murió el 29 de Noviembre de 1924, cuando contaba 66 años de edad.

Uno de sus últimos pensamientos fue su última ópera: “¡Pienso en la *Turandot* no acabada!”, escribió. La obra se estrenó en La Scala, bajo la dirección de Toscanini, el 25 de Abril de 1926. El compositor Franco Alfano había completado el tercer acto y reelaborado fragmentos que formaban parte de los dos primeros, pero la noche del estreno Toscanini, al llegar al último compás del canto fúnebre por la muerte de Liú, abandonó la batuta y, dirigiéndose al público asistente, murmuró: Aquí el maestro murió”.

5 - TOSCA:



Tras la realización de *La Bohème*, Giacomo Puccini emprendió un antiguo proyecto que databa de los años de la composición de *Edgar*. En su concepto de teatro musical, Puccini no pudo resultar indiferente a las posibilidades de *La Tosca* de Sadou, escrito por el dramaturgo para Sarah Bernhardt. El estreno, efectuado en 1887 en el Théâtre de la Porte Saint Martin de París, ratificó la eficacia de un binomio que entregó a la gran *tragédienne* un repertorio absolutamente imaginado para su admirable personalidad escénica y al dramaturgo una vigencia de primer orden en el teatro de su tiempo. En *Floria Tosca*, la Bernhardt se encontraba (o reencontraba), con un tipo de personaje sensible a sus propias características. Los personajes de Sarah eran ella misma; difícil, compleja, inclasificable y fascinante. La diva podía asumir una vasta galería de criaturas, pero en todas estaba la rúbrica de su estilo. Si el arte de la Bernhardt y el probado oficio de Sardou fueron los factores claves para la transformación operística de *La Tosca*, el cambio de género reclamaba un sentido consumado del teatro lírico.

Puccini había admirado a la gran intérprete en las representaciones de *La Tosca* efectuadas en Milán en 1890 y diez años más tarde en Florencia, pero *La Tosca* ya era una idea significativa entre sus

proyectos desde mil ochocientos ochenta y nueve, cuando Ferdinando Fontana sugiere a Puccini la reelaboración operística del drama. El compositor solicitó entonces al editor Giulio Ricordi gestionar ante Sardou la pertinente autorización, en tanto su creatividad se volcaba hacia las obras mencionadas en la breve biografía. Sardou, fiel a su actitud ante este tipo de transcripciones postergó la autorización que, diez años más tarde, ante el triunfo asegurado de la carrera de Puccini, terminó concediendo.

En tanto, y como había ocurrido con la creación de *Fedora* (también basada en una pieza de Sardou para la Bernhardt), *La Tosca* parecía destinada por

Ricordi a Alberto Franchetti y su libreto ya había sido trazado por Luigi Illica. Libretista y compositor habían trabajado con Sardou en la transcripción de la obra teatral, reduciendo la colosal estructura original de cinco actos; pero el proceso definitivo aún no se había iniciado.

Franchetti cedió una vez más un proyecto a él destinado, entregando a sus colegas (Giordano en el caso de *Fedora* y Puccini en el de *Tosca*), las posibilidades de asumir trabajos que consideraba alejados de su sensibilidad. Circunstancia que entregó al teatro lírico de su época obras triunfales y a sus autores la posibilidad de afirmarse en los frágiles caminos de la creación y el éxito perdurable. La tarea de Puccini con Illica y Giacosa se tornó, a partir de la aceptación de Sardou y de la cesión de Franchetti, en un trabajo ejemplar por la calidad de los resultados y la eficacia de su conformación lírico teatral.

Luego de que Sardou aceptara que el trabajo fuera realizado por Puccini, éste lo visitó dos veces en París, la primera en Abril de 1898 y la segunda en Enero de 1899 para discutir la adaptación. Tenían diferencias en cuanto a la adaptación del acto tercero. Sardou aceptó el primer punto y permitió a Puccini reemplazar el himno patriótico de Caravadossi por una canción de amor. No aceptó en cambio el segundo punto, ya que quería un abrupto y resonante final, Puccini en cambio tenía en mente una puesta más elaborada de la muerte de *Tosca*.

La agobiante labor que ambos libretistas habían sobrellevado con *La bohème* se vio reiterada en el nuevo proyecto, a pesar de los marcados reparos de Giacosa respecto de las cualidades de la pieza original. En particular, el libretista señalaba a Ricordi la ausencia de poesía y la escasa evolución de sentimientos presentados por el drama de Sardou, según él dominado por la acción y la intriga argumental. Giacosa encontraba en esas características el reverso de la preeminencia poética y de la exaltación emocional de *La bohème*, el triunfo inmediato anterior de Puccini, obra cronológicamente temprana en la trayectoria del maestro que irrumpía en el teatro musical sobre el cierre del siglo.

Por su parte, el teatro de Sardou exigía una tarea de gran disciplina para no desvirtuar el original. Saturado de referencias descriptivas de los personajes y de bifurcaciones argumentales, el drama fue llevado a una depuración rigurosa.

El argumento juega con pasiones más que con sentimientos. En *La bohème* el villano estaba predestinado, y los personajes tenían que aceptar esto mientras iban hacia un inevitable final. En *Tosca*, ambos, héroes y villanos son humanos de los que se puede esperar una acción absolutamente teatral en todo momento.

Supresión de actos, escenas y personajes y una concentración aún más teatral de los elementos claves de la acción hicieron del libreto de Illica y Giacosa una pieza tributaria del teatro de prosa, pero plegada a los principios del arte lírico y más aun, de un teatro más moderno. Si caben reparos, los mismos podrían recaer en el exceso de sobreentendidos que encierra la versión operística. Sobreentendidos que presuponen un avezado dominio de la historia universal por parte de los espectadores. Lo que tal vez fuese materia habitual para el oyente de fines del siglo XIX y principios del XX (de rica e intensa frecuentación literaria), no lo es para el del cierre del milenio.

Victorien Sardou se especializaba en tragedias pseudohistóricas, y esta obra refleja los acontecimientos políticos y revolucionarios que sucedieron en Italia a principios del siglo pasado, bajo las presiones y acciones bélicas de las tropas de Napoleón Bonaparte y del espíritu revolucionario francés, que propiciaron la aparición de dos repúblicas liberales en Roma y Nápoles.

En este tiempo Puccini había comenzado un trabajo en torno a una obra del teatro verista italiano, titulada *La Lupa* (la loba), basada en un drama de

ambiente siciliano de Giovanni Verga, pero decidió abandonar esta obra por su carácter sanguinario y melodramático.

El autor entusiasmado con el espíritu realista utilizado por la escuela verista, tenía muy en cuenta el carácter y la credibilidad de sus libretos, por tal motivo trabajaba largamente con los libretistas hasta quedar totalmente convencido de su eficacia y teatralidad.

De todos los libretos de Puccini, éste fue el que tuvo una historia más enmarañada y repleta de altercados entre el compositor y los libretistas, entre libretistas y editor, y entre compositor y editor (a Ricordi nunca llegó a gustarle el tercer acto de la ópera).

El libreto fue reducido de cinco a tres actos, se redujo también la cantidad de personajes, se suprimieron todas las acciones secundarias que podrían influir negativamente en la trama central y se llegó a una concisión tal que la misma quedó perfecta y teatral. Una de las características de esta ópera es que respeta la antigua regla de las tres unidades: 1) la acción transcurre en menos de las veinticuatro horas establecidas, 2) en cuanto a la localización, la obra transcurre en lugares muy próximos y reconocidos de la ciudad de Roma; y 3) el drama gira en torno a un único argumento, sin que existan acciones que desvirtúen y compliquen la acción.

La acción transcurre en el año 1800, en el que parte de Italia estaba ocupada por las tropas francesas, dirigidas por Napoleón Bonaparte, que portaban y difundían los nuevos ideales de igualdad, fraternidad y libertad surgidos de la Revolución Francesa. En medio de esta corriente liberal y apoyados por los franceses se crearon en Roma y Nápoles dos repúblicas liberales: la *Romana* y la *Partenopea* a semejanza de la República Francesa. Estas dos nuevas repúblicas suponían una amenaza directa contra los privilegios de la nobleza y de la Iglesia por lo que estos estamentos ofrecieron una gran resistencia para poder recuperar sus prerrogativas y su poder tan amenazados. Al retirarse las tropas francesas hacia el norte de Italia en 1799, ninguna de las dos repúblicas consiguió sobrevivir sin el apoyo directo de las tropas napoleónicas, ni del pueblo que, profundamente religioso y conservador, apoyó a los monarcas de Nápoles, Fernando IV y su esposa María Carolina.



En poco tiempo el gobierno de Fernando IV había conseguido recuperar el poder de Nápoles y había colaborado con el del Papa de Roma, ayudado por una férrea represión policial y militar que se propuso desenmascarar y perseguir de un modo implacable a los responsables y seguidores de las desaparecidas repúblicas.

El libreto se centra en Roma, donde Scarpia, jefe de la policía de los Estados Pontificios, se dedica a detener y ejecutar, con la ayuda del ejército de Fernando IV, a los responsables del extinto régimen republicano. La acción transcurre a mediados del mes de Junio de 1800, entre el mediodía del diecisiete y la madrugada del dieciocho. Además de perderse con la reducción de la obra la realidad histórica que envuelve la acción, algunos personajes no quedan suficientemente reconocidos; es el caso, por ejemplo, de la reina, que se cita al final del primer acto y al principio del segundo: Tosca nos explica que cantará una cantata en el Palacio Farnese, en la fiesta que da la reina en honor al General Melas, pero al público no se le menciona que la reina no es otra que la Reina María Carolina de Nápoles, a quién se supone en la ciudad en visita privada, hecho muy verosímil, ya que su marido, Fernando IV, gobierna la ciudad junto con el poder papal que en esos momentos está vacante en Roma, pues se espera la llegada de un nuevo Papa Pío VII, elegido el día catorce de Junio en Viena, tras la muerte de Pío VI en manos de los franceses.

Otro aspecto necesario de aclaración es la batalla de Marengo; en el primer acto, el capellán nos anuncia en la Iglesia de Sant'Andrea della Valle que Bonaparte ha sido vencido. Más tarde, *Tosca* anuncia la celebración de una fiesta en el Palacio Farnese en la que se celebrará la victoria del General Melas; hasta este momento todo está claro, pero antes de acabar el segundo acto Sciarrone da la noticia a Scarpia de la victoria de Napoleón en Marengo y de la huida del General Melas. Esta aparente contradicción se explica de la siguiente manera: los hechos históricos reales nos precisan el comienzo de la batalla el catorce de Junio en Marengo, cerca de Génova; las tropas austríacas, aliadas de Fernando IV y mandadas por Melas, se enfrentaron a Napoleón Bonaparte y sus tropas. La batalla se desarrolló en un principio a favor de Melas que estuvo a punto de ganar la contienda (momento en que el mensajero debió llevar la noticia hasta Roma), pero la oportuna llegada de tropas de refuerzo en el bando francés cambiaron el desenlace y, en consecuencia, fue Napoleón Bonaparte quién salió vencedor de la batalla. Al término de ésta, todas las fortalezas situadas al este de Mincio y al sur del Po fueron entregadas a los franceses.

La obra de Sardou recoge claramente el estilo característico del drama pasional de la época; los libretistas Giacosa e Illica mantienen este aspecto dramático pasional que da lugar a una serie de acontecimientos sangrientos y sobre todo a un final en ningún caso feliz, con la muerte de los cuatro personajes principales, en todos los casos una muerte de carácter violento y, en el de Caravadossi, precedida de tortura.

Como ya se expresara anteriormente, la obra transcurre en menos de veinticuatro horas y en ese corto lapso de tiempo queda retratada toda una época, toda una sociedad y cada personaje es descripto con infinitos detalles. Así en *La Tosca* (y *Tosca*) los personajes testimonian el proceso político italiano y en ese testimonio está inscripto el verdadero fondo protagónico. Este juego de poderes, ideales y ambiciones arrastra la conducta de los personajes y los transforma en suprapersonajes. La gran historia en la que se inscribe la pequeña historia de la criatura humana.

Las relaciones son en general entre dos individuos. Historia, política, ideales, están en el trasfondo y sirven como pretexto, pero las motivaciones son estrictamente personales. La acción tiene la estructura de una serie de dúos: en el primer acto de *Tosca*, Caravadossi, el sacristán, Scarpia y Angelotti aparecen

siempre en pares. En el segundo acto *Tosca* y Scarpia tienen una contienda en el escenario mientras que un esbirro tortura a Caravadossi en otro lugar. Los autores focalizan en la psicología de los personajes para delinear los caracteres. *Tosca* excita y luego observa a Mario para confirmar sus suposiciones, Scarpia juega con sus sentimientos y reacciones para gradualmente subyugarla, etc.



Tosca es una historia de engaños y dudas. Nada parece honesto: aún el amor está turbado con los celos. La tortura de Caravadossi fuerza a *Tosca* a confesar. Scarpia es asesinado con un cuchillo de mesa por “dulces e inocentes” manos. E incluso los personajes marginales como el sacristán y el guardia de la prisión mienten o actúan deshonestamente.

Al menos Angelotti parece una directa e idealista figura, pero toma un lugar de mujer cuando va a su lugar oculto. El inapropiado uso de los objetos y situaciones es utilizado sistemáticamente para crear una sofocante atmósfera de duda y suspicacia. Inclusive algo tan definitivo como la muerte de Mario es una “simulación” y causa alegría y alivio a *Tosca*.

Mario Cavaradossi es la voz (quizá algo inexperta y apasionada) de la Revolución de 1789 (en el drama es el hijo de una francesa), en tanto Angelotti es un líder, pero derrotado y acosado que termina suicidándose. Por su parte, si bien Scarpia es una máquina de poder despótico y de oscuros apetitos, es también una criatura impelida a destruir a Angelotti so pena de su propia aniquilación por un poder aún más alto que el suyo.

Por último, Floria *Tosca*, aunque ostente orgullosamente la titularidad del drama y de la ópera, su autoridad es relativa. Es una diva ascendente protegida primero por Cimarosa y luego por Paisiello, católica y apolítica. Vive circunscripta a su dominio afectivo sobre Mario y alerta ante cualquier peligro de perderlo. *Tosca* es menos el centro neurálgico que el hilo oportuno para enhebrar toda la trama.

La Tosca de Sardou era la historia de una cantante en medio de un conflicto de alta temperatura pasional y de ribetes policiales; pero de una cantante desprovista de su lenguaje natural: el canto. Puccini la envolvió en música pero la privó del exhibicionismo canoro (sólo en la cantata del acto segundo, interpretada fuera de escena, recogemos su labor profesional) y la hizo una criatura perfecta de la armonía dramático-musical. Protagonista de una “novela operística” de ascendencia histórica y desarrollada en un espacio temporal estricto

El amor y los celos de *Tosca* desatan un resultado tan devastador como la fría política de espionaje, delación y tortura de Scarpia. Sin proponérselo, la diva se transforma en parte de ese engranaje y cómplice del tirano para la destrucción de Mario, un paso decisivo para llegar a la muerte de Angelotti, oculto en la villa del pintor. Su confianza en Scarpia y en su salvoconducto para huir con Mario acompañarán el real fusilamiento de Cavaradossi. Su propio suicidio, que cierra el tercer y último acto, es una acción tan precipitada, convulsiva y desesperada como el

enfrentamiento explosivo y peligroso ante la asfixiante telaraña de tortura psicológica a la que es sometida por Scarpia, *Tosca* es una artista, una criatura habituada a la ficción y a la simulación, y el enfrentamiento con la cruda realidad la precipita al crimen (la muerte de Scarpia) como una liberación. El equilibrio mental ha sido destruido por la violencia irracional desatada por el tirano.

De esta manera, todos los personajes principales (Floria, Mario, Scarpia), terminan atrapados por sus propias falencias. Ellos impulsan los mecanismos de los que serán víctimas generando un círculo de conflictos que no se detiene hasta la muerte. Cavaradossi coquetea con la conspiración y el peligro (o sea con la muerte), sus inconstancias amorosas provocan las repetidas dudas de *Tosca* sobre las que trabajará con sutil estilete el veneno de Scarpia. Éste, a su vez, llevará su plan de capturar a Angelotti (y de paso a Caravadosi) y seducir a *Tosca* hasta despertar en ella la posibilidad del crimen. Scarpia, objeto del horror y del odio de *Tosca*, será su verdugo invisible. Acosada por los esbirros del déspota, Floria se arroja al vacío pero, antes, invoca a Scarpia ante el Eterno, trazando una suerte de continuidad infinita de este drama humano de violencia que se tornará, así, en un drama metafísico.

De todos los personajes, sin dudas Scarpia se presenta como una obra maestra de pintura psicológica. Es algo más que una manifestación de la crueldad y de la impiedad; es un sibarita que disfruta con el dolor ajeno. Un profesional de la tortura que respira el miedo de sus víctimas como un oxígeno saludable e imprescindible. Sabe ejercer la autoridad como una facultad natural tanto en un plano sofisticado como en el accionar más directo y penetrante. Es el señor de todos los destinos pero también es vulnerable. El deseo y la voluptuosidad lo conducirán a su propia muerte igualando su destino al de sus infortunadas víctimas.

Pero *Barone Scarpia, capo della polizia*. ¿Existió realmente? ¿Nació Scarpia como barón o fue un policía que obtuvo el título porque tuvo que encontrarse diariamente con Cardenales quienes, siendo aristócratas, no querían tratar con plebeyos? El jefe de policía de Roma en Julio de 1800 fue Trojano Marulli, duque de Ascoli. Un aristócrata pero difícilmente el modelo histórico de Scarpia.

La figura que debe haber inspirado el personaje de Sardou fue probablemente un oficial: Barón Sciarpa. El cambio en una vocal debe haber sido hecho con la intención de dar más resonancia al nombre.

Cuando el cardenal Roffó fue a Calabria a organizar una armada en contra de las repúblicas, se alió con bandas activas en el país.

El más famoso de las brigadas fue Michele Pezza, conocido como Fra Diavolo. Fue un oficial Bourbon, el jefe de la guardia del palacio. Después de haber sido despedido formó su propia armada mercenaria. Ofreció sus servicios a los franceses: cuando ellos se negaron él comenzó a saquear el país en la región de Salerno “en el nombre del Rey”. Fue un aliado natural para Roffó y un instrumento en el aplastamiento de la República Partenopea.

Cuando Fernando IV fue restaurado al trono purgó a los oficiales de las armas que habían sido derrotados en 1798. Al mismo tiempo otorgó un perdón general a aquéllos que habían contribuido con su victoria. Los jefes de los bandos fueron nombrados “coroneles” y algunos de sus seguidores que habían luchado heroicamente fueron hechos “oficiales”. Sciarpa fue recompensado con el título de “Barón” y recibió una importante pensión anual.

Inmediatamente después el barón sciarpa dirigió sus a sus tropas en un ataque a la República Romana, respaldado por Fra Diavolo y otras tropas irregulares; no se sabe qué le ocurrió después de que los franceses evacuaron Roma en Septiembre del 1800. Probablemente fue detenido como su mentor el Cardenal Roffó. Al Rey Fernando IV no le gustaban los hombres tan eficientes.

Los papeles secundarios (El Sacristán, Spoletta, etc.), son anecdóticos pero no han sido descuidados. Como figuras de un gran fresco acentúan el relieve de los protagonistas y conforman la solidez del engranaje dramático tanto en la pieza de Sardou como en la ópera de Puccini.

Todos ellos se inscriben sobre ese tapiz histórico que ha constituido la gesta bonapartista desde el Consulado hasta la caída del Imperio francés en Waterloo. Historia más que de un individuo excepcional, inmenso capítulo de la historia universal por principio y proyección. Tal es el material verídico que sustenta la pieza de Sardou y tales son sus situaciones y criaturas de ficción.

En esta ópera el realismo maniático se une con sistemáticas simulaciones que hacen que *Tosca* parezca cercana al teatro diario realista de Pirandello y puede ser más extravagante que la fantasía salvaje, por lo tanto extrema las invenciones teatrales empezando a convencer en cada contexto. La estética de Puccini en ese momento era aquella del Realismo burgués que cierra la cultura del siglo: una estética de asuntos diarios. Todo esto lleva a que Puccini haga un esfuerzo por acomodar un argumento a los eventos ordinarios, tales que apareciesen realistas ese día 100 años antes.

Puccini mira cada detalle minúsculo para ejecutar una correspondencia perfecta entre la acción escénica y la realidad histórica. *Tosca*, con sus escapes, tortura, y ejecuciones, necesitó una definición exacta del tiempo histórico para concentrar la atención en los dramas personales de los protagonistas.

Se ha visto que cada referencia a las figuras históricas, lugares y eventos, tales como el General Melas y la batalla de Marengo es exacta, esto no fue suficiente. Puccini investiga las prácticas litúrgicas en Roma para el Te Deum del primer acto. Las campanas de la mañana del acto tercero requieren una lista de todas las iglesias que rodean al Castel Sant'Angelo y sus campanas.

La búsqueda de exactitud continúa durante la preparación del estreno. Puccini insiste en que los diseños de la indumentaria (en particular la vestimenta sagrada) se basen en una investigación de los documentos históricos

Los diseños de las escenas fueron hechos por Adolfo Hohenstein, el principal artista en la casa editorial Ricordi

Los dibujos fueron hechos de fotos de lugares reales provistos por Puccini. La atención de los autores a los detalles reales requiere una similar actitud en la puesta de *Tosca*. Cualquier licencia menor es simplemente inaceptable. "*Tosca: de lugares reales en tiempos reales*"

Sin embargo hay un detalle llamativo. *Tosca* es una cantante profesional, mientras que es conocido que en los inicios de 1800 en los Estados Papales estaba prohibido para las mujeres cantar en las Iglesias o en los Teatros. En tiempos del estreno de *Tosca* había aún un castratti (Doménico Mustafa) sirviendo como director de la Capilla del Vaticano, que sigue empleando "sopranos naturales". El más conocido fue Alessandro Moreschi, quién hizo algunas grabaciones. Pero en los hechos la prohibición fue estrictamente respetada solo en la Iglesia y *Tosca* "reza" en la iglesia pero nunca canta allí.

Para Puccini todo es verdadero y auténtico y a su transcripción musical se consagra fervorosamente.

El estilo de composición conseguido por el compositor tiene ciertas claves de tensión y distensión, nunca antojadizas o caprichosas, jugadas como mecanismos de ritmo y organización interna.

Puccini nunca pierde de vista el todo de un acto, un cuadro o una escena (ni siquiera de un personaje ocasional), aunque parece inmerso en la vorágine pasional de la intriga. Logra hacer de lo espontáneo un gran oficio de su teatro

musical, donde todo –aún aquello que linda con lo absurdo y desmesurado- se percibe creíble y vital.

El rigor formal de la ópera del siglo XIX se hace inoperante para la nueva ópera. El modelo surge del teatro de prosa y del naturalismo y el realismo y no de la retórica romántica y posromántica. La llave estaba en el *melodramma* verdiano pero tampoco podía repetírsele sin llegar al agotamiento de la fórmula. En esa búsqueda de una fluidez propia del teatro de prosa, Puccini organiza musicalmente un plan de “ideas Fijas” (no exactamente *leitmotive* wagnerianos), que preanuncian, acompañan y recuerdan situaciones y personajes como puntales de la partitura. En tanto las audacias armónicas, los coloridos tímbricos de su orquesta y su dominio del contrapunto nunca eclipsan el factor melódico, cifra fundamental de la seducción pucciniana.

La melodía de Puccini afirma el gran patrimonio revelado durante siglos por la ópera italiana y recrea los principios de la dulzura lírica y la plasticidad que han hecho célebres los grandes *cantabili* de Rossini, Donizetti y Bellini y aún los de Verdi. A ellos incorporó Puccini una cualidad de sentimiento de efecto punzante y conmovedor. Es la voz de sus criaturas sencillas y cotidianas que sublima el arte o es el alma misma de esas criaturas que, por un instante, se despoja de sus miserias terrenales para expresarse con un lenguaje de rara nobleza. Una melodía poética nunca sofisticada y siempre en directo contacto con el espectador.

Pero las voces de Puccini no sólo se pliegan al hedonismo del canto (posibilidad extremadamente regulada por la intuición teatral del maestro); reúnen también la declamación siempre vehemente e intencionada, las frases dialogadas organizadas en un contexto musical y aún las palabras aisladas que poseen una gravitación sustancial. Su teatro –como todo el del verismo- exige inexorablemente una estirpe de cantantes actores antes que de vocalistas. Es por ello que el registro central de la voz, juega en ese estilo un papel capital totalmente alejado del *belcantismo* de la ornamentación y del virtuosismo. Es una recreación del hablar cotidiano transmutado por la escuela y embellecido por la técnica pero siempre en busca de una verdad sonora y expresiva.

En su propuesta de teatro musical los números cerrados quedan circunscriptos a estrechos límites y contadas circunstancias. Puccini construye escenas íntegras de permanente continuidad y no secuencias solitarias de canto puro. Escenas asociadas al teatro en las que arias, dúos y otras formas quedan transformadas por un particular tratamiento. En lugar de “arias” en el sentido tradicional precedidas de *recitativos* se observan “reflexiones”, meditaciones confesionales de los personajes y no espacios aislados para la expansión de la voz. Así están ordenados los cuatro monólogos de los protagonistas: los dos de Mario (actos primero y tercero), el de Scarpia (al comienzo del acto segundo) y la plegaria de Tosca (acto segundo). Se trata de canto al servicio del teatro, fijando las pautas de un modelo operístico atrevido y moderno, pero sin extravagancias, que marcará rumbos en la ópera contemporánea. Así *La Tosca* pasa a ser *Tosca* no como una artificiosa traslación y adaptación de una obra dramática al teatro lírico sino como un proceso alquímico (una transmutación de materias), lógico y perfecto.

A pesar de la crudeza de los hechos, que en un principio llegaron a escandalizar a cierta parte del público, hoy en día sus efectos han quedado relegados a un segundo plano, pues estamos acostumbrados a temas de un mayor dramatismo. *Tosca*, en todo caso, sigue siendo una de las obras más representadas del compositor, además de ser una pieza indiscutible dentro del repertorio habitual de los teatros líricos de todo el mundo, tanto por su fuerza teatral como por su relevancia musical, que la han convertido en una de las óperas más apreciadas del público operístico.

En los grandes frescos de fuertes brochazos y tintes violentos que produjo la ópera verista, Puccini encontró o generó un espacio poético. Una

visión si no sublimada de la realidad al menos sensibilizada y compasiva. Una suerte de comprensión íntima del claroscuro y de los mil matices que conforman el accionar humano exento de estereotipos fijos y, por lo tanto, falsos.

Puccini impregnó de lirismo el detalle más vulgar y extendió una mirada de rara ternura a los detalles y los gestos pequeños. Pequeños pero no menores que, tal vez, otros maestros no advirtieron o no valorizaron en toda su dimensión. Comprender sus inmensas posibilidades artísticas hizo la indiscutible personalidad del espíritu pucciniano y le dio una proyección que aun conmueve a los públicos actuales.

Esta mirada reflexiva de Puccini coloreó su teatro lírico de una “verdad” tal vez más profunda y sincera que cualquier otro producto del realismo crudo y directo de sus contemporáneos. Una verdad que cala más hondo y habla de miserias y grandezas del hombre exentas de todo elemento circunstancial y anecdótico. Por otra parte, en Puccini tiene fundamental importancia su óptica de hombre de teatro; intuición que le hace reconocer todos los resortes del impacto emocional, la oportunidad y propiedad del gesto y el discurso.

Su genio musical y su percepción escénica rivalizan con las de sus propios libretistas. Es reconocida la labor integrada entre aquéllos y el compositor hasta lograr un ensamblaje de rara perfección. Acosados, tiranizados y exigidos hasta los límites de la resistencia, sus libretistas, Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, le confiaron verdaderas piezas de orfebrería en las que cada acto, cuadro, escena y personaje cumple una finalidad intransferible y en las que cada palabra es calculada y sopesada en todas sus posibilidades y consecuencias.

5 – 1 EL CONTENIDO MUSICAL

La ópera empieza con los cinco siniestros y poderosos acordes interpretados por el metal que definen el tema de Scarpia y que sirven de tenebrosa introducción a la obra, en lugar de la clásica obertura basada en temas de la ópera, Puccini elige una serie de acordes en escala ascendente de tremendo impacto sonoro e implicancia dramática que el espectador identificará con Scarpia. De esta manera, será el jefe de policía y Gobernador de Roma la invisible figura que desde el comienzo de la obra se yergue triunfante y amedrentadora.

El primer acto puede estudiarse como una serie de secuencias cerradas e independientes que se enlazan o superponen con un ritmo implacable. Este primer tema da paso a uno más apresurado y descendente, el tema de Angelotti, que describe ya la entrada en escena de este personaje, que llega corriendo y jadeante. Angelotti dice varias frases de carácter más recitado que melódico. La aparición del sacristán da lugar a un tema mucho más alegre y saltarín, que pronto nos hace identificar a éste como un personaje de carácter cómico, razón por la cual este papel, a pesar de estar escrito para un barítono, es confiado con gran frecuencia a un bajo buffo. Las frases del sacristán continúan en la misma línea cómica, siempre elaborada a través de un desarrollo de su propio tema. Los dos personajes nombrados (Angelotti y el sacristán) conforman todo un movimiento preparatorio para la entrada de Caravadossi, esta entrada de Cavaradossi también es introducida por el tema que definirá el tenor. El diálogo entre ambos personajes (Caravadossi y el sacristán) no tiene una gran trascendencia, pero sirve para introducir la primera aria del tenor, “Recóndita Armonía”. El aria, de una notable dificultad, transmite a la perfección la plácida situación en la que se encuentra el pintor y aparece como una verdadera síntesis entre el misterio del arte y la belleza de la mujer amada. Su canto, de gran línea melódica, contrasta con las frases que el sacristán murmura para sí, con reaccionaria

sorna. El aria enlaza directamente con otro diálogo entre el pintor y el sacristán, en el que la orquesta repite de nuevo el tema del barítono. La reaparición de Angelotti es otra vez sugerida por su tema característico y el tenso diálogo con el pintor no se cierra en sí mismo. Por el contrario, en un admirable efecto dramático-musical se entrelaza con la voz y la entrada de Tosca que genera, en la mejor tradición pucciniana, una expectativa incomparable en torno a la protagonista. Las agitadas frases entre Caravadossi y Angelotti, antes de la entrada de Tosca, describen el carácter revolucionario de este último, que en este momento se esconde y un instante después entra Tosca. La orquesta interpreta ahora un tema amoroso que servirá ya en toda la ópera para describir el amor entre Cavaradossi y Tosca, esta gran escena Tosca – Cavaradossi encierra el segundo momento lírico de este acto. Las frases apasionadas de los dos personajes son acompañadas por la cuerda, que retoma el tema amoroso. Después de un pasaje recitado, empieza el dúo propiamente dicho, con una larga intervención de la soprano; luego aparece otro fragmento dialogado en el cual las palabras de Tosca, que pronto demuestra su carácter celoso, se hacen más violentas. En la última parte del dúo, que empieza con “quale occhio...” a través del cual los protagonistas reflejan el mundo aislado al que pertenecen como artistas y amantes. Esta expansión poética es, en su esencia natural, un espacio cálido y fervoroso, de generosa proyección humana, doblemente significativa en medio de la medrosa atmósfera que antecede y más aún ante el siniestro clima que se sucederá a lo largo del acto.

No obstante la extensión de esta escena, el retorno de Angelotti consigue una continuidad perfecta con sus anteriores apariciones. En verdad, las tres se perciben como un todo coherente interrumpido por situaciones y personajes paralelos. El diálogo posterior entre Caravadossi y Angelotti recuerda al tema de Scarpia cuando éstos comentan su carácter malvado y en este momento surge la primer exaltación heroica e idealista de Caravadossi: “La vita mi costasse vi salveró”, que surge como una espada justiciera iluminando el angustiante diálogo entre patriotas solidarios, el estallido del cañón ejerce un efecto dramático e impulsa la huida de ambos personajes.

Un instante después, en la segunda parte de este acto, la escena se vuelve jubilosa cuando entra el sacristán para anunciar la derrota de Bonaparte, iniciando una breve escena junto al coro infantil. La brillantez y euforia de esta escena duplica la abrumadora aparición de Scarpia y su séquito de esbirros, la alegre música se interrumpe inesperadamente y de modo muy impresionante por la entrada del barón de Scarpia, que viene acompañado por su tema musical interpretado con un *fortísimo* de la orquesta.

De allí en más, él será el punto de referencia de la acción. Sus interrogatorios, cavilaciones e incisivas frases bucean en la mente del sacristán y “serpentean” en torno a Tosca que ha retornado para informar a Mario de su espectáculo ante la reina. La escena entre Scarpia y el sacristán no tiene un gran interés musical, pero tiene un importante valor teatral para introducirnos en la personalidad de Scarpia. El diálogo establecido entre Tosca y el barón, a pesar de ser bastante largo no puede ser considerado como un dúo porque sus frases son más recitadas que cantadas. Es interesante el modo en que Puccini hace caer a Tosca y Mario en ese nido de sospechas teñido de erotismo tejido por Scarpia. El erotismo, ya latente en el aria de Caravadossi y en su dúo con Tosca, se manifiesta ahora brutal y voluptuoso en el sentimiento de Scarpia, en tanto la majestad del rito católico se despliega en la grandiosidad del *Te Deum* (cuyo texto había sido estudiado profundamente por Puccini), éste se desarrolla como una de las escenas más efectistas de toda la producción pucciniana. Las terribles frases de Scarpia, a impulsos de una incontrolable pasión, contrastan con la solemnidad de la ceremonia religiosa; la escena es acompañada por el órgano y los violines, la melodía desemboca en un brillante “clímax” en el que la orquesta, el coro y Scarpia cantan el *Te Deum*. El primer acto acaba con unas frases de la orquesta que nos recuerdan el tema de Scarpia.

Con una breve introducción de la cuerda empieza el segundo acto, tal vez el más teatral de este “drama lírico”, está trabajado sobre una sucesión de escenas breves, concisas y de intenso contenido. Los diálogos son dominantes (organizados en preguntas y respuestas), complementados por frases y palabras sueltas de seguro impacto.

Nada se excluye: desde la declamación hasta el grito, desde la frase melódica hasta el *parlato* cantado. Puccini asocia todo y recurre a todo conformando un lenguaje coherente y fluido.

Al alzarse el telón, nos encontramos en la habitación de Scarpia en el Palacio Farnese, Scarpia canta unas breves frases, que son interrumpidas por la llegada de Sciarrone, uno de sus agentes. Este último abre la ventana de la habitación, de la que llega la música de una suave gavota que toca la orquesta de la fiesta que tiene lugar en el piso de abajo. Con una nueva alusión al tema que lo caracteriza, el barítono empieza un corto monólogo, que mantiene el mismo tono siniestro que tienen todas sus intervenciones. Entra Spoletta, otro de los agentes de Scarpia, y entre ambos se mantiene un tenso diálogo justificado por el temor que el agente tiene a la violenta reacción de su jefe, cuando sepa que éste no ha encontrado a Angelotti en la finca de Caravadossi. Al mencionar Spoletta el arresto de este último suena por primera vez el tema de la tortura. Spoletta y tres esbirros hacen entrar a Caravadossi. Desde abajo se oye la música de la cantata que interpretan Tosca y el coro de la fiesta. El interrogatorio de Scarpia tiene lugar mientras lejanamente se oye la música de la fiesta, hasta que el barón cierra la ventana. Entonces el interrogatorio se hace más duro. Al entrar Tosca, la orquesta sugiere momentáneamente el tema amoroso. Como Caravadossi no ha hablado, Scarpia ordena que sea conducido a la cámara de torturas, momento en el cual el lúgubre tema de la tortura suena con mayor intensidad. En la habitación quedan Scarpia, Tosca y Spoletta. La larga escena que tiene lugar en este momento es uno de los puntos culminantes de la ópera. El barón intenta persuadir a Tosca para que hable, y al ver que ésta se niega a hacerlo la amenaza con continuar la tortura; la escena va alcanzando, poco a poco, una fuerza cada vez mayor. Las palabras de Scarpia van acompañadas por el metal y los contrabajos, mientras el canto más melódico de Tosca lleva el fondo de unos agitados violines. El “climax” característico del verismo tiene lugar cuando la soprano pide que dejen de torturar a su amado. El tema de la tortura y el del amor se unen cuando aparece Caravadossi. Entre ambos se entrecruzan unas palabras en las que el tenor pregunta si la soprano ha hablado; ella responde que no, pero Mario, por las órdenes de Scarpia a sus esbirros, comprende que ella finalmente ha dicho donde estaba escondido Angelotti. Entonces el lirismo inicial se convierte en furia y la agitada escena continúa con el anuncio de la victoria de Napoleón en Marengo. Esto renueva los ánimos de Caravadossi. El canto exultante de Mario provoca la ira de Scarpia, que ordena que se lo lleven. Después de un breve pasaje recitado, empieza una larga intervención de Scarpia (“Mi dicen venal”). Éste es el único pasaje realmente melódico de toda la parte del barítono, obviamente por su carácter negativo, e incluso aquí el canto nunca llega a la gran línea que tienen las partes de Tosca y Mario, pero su reflexión lírica detiene por primera vez el ritmo precipitado y nervioso del drama. El arioso enlaza con las frases de Tosca. El aria de Tosca (“Visi d’arte”) es la segunda de las tres que contiene la ópera. La pieza en la cual Puccini demuestra su gran capacidad lírica empieza con unas frases casi recitadas de la soprano, acompañada suavemente por los violines. Poco después el arpa y la cuerda inician un acompañamiento continuo en el que el canto melódico se eleva para alcanzar su momento de máxima intensidad en la frase “perchè Signor”, el aria es la segunda y última reflexión lírica de este acto, y con él Puccini logra nuevamente detener el ritmo precipitado y nervioso comentado anteriormente. La implacable realidad se ha proyectado sobre todo el mundo de fluctuante sensualidad que generan el pintor y la diva. Un mundo que parece despedirse con el desolado interrogante

de Tosca: “Perchè Signore me ne rimunerì così?”. Velado reproche ante la injusticia del destino.

La entrada de Spoletta tiene una función esencialmente teatral. Éste comprende que, a pesar de que Scarpia aparenta querer salvar a Caravadossi, éste debe ser finalmente fusilado. La alusión del caso del conde Palmieri la hacen ambos de un modo que deja lugar a pocas dudas al respecto.

Cuando quedan solos Scarpia y Tosca, la orquesta describe unos arpeggios cada vez más intensos, que representan el tema de la lujuria. Scarpia se acerca a Tosca esperando de ella un beso, pero ésta le clava un cuchillo que hay sobre la mesa. El metal recoge la violencia de la escena, mientras Scarpia pide desesperadamente ayuda. Tosca se queda sola ante el cadáver del barón, y en esta escena final la orquesta interpreta de nuevo el tema de Scarpia y el de la lujuria, ahora convertido en un tema trágico.

Esta espléndida escena del asesinato de Scarpia es algo más que teatro naturalista, Puccini extiende (luego de la expiración del déspota), generando un suspenso de primer orden que no cede un instante hasta la caída del telón. Angustias, temores, desesperación, todo está en la paleta musical de Puccini.

El misterio de la muerte se asocia al terror. El fantasma de Scarpia aún ronda en torno de Tosca cuando los redobles del tambor subrayan la deposición del crucifijo sobre el pecho del cadáver. El pavor ante el delito irreversible y la huida de Tosca de ese lugar y de su propia conciencia, está allí en un tejido sonoro de notable elocuencia. Las últimas palabras que pronuncia Tosca en este acto ratifican el espléndido sentido teatral de los autores. La voz ya no grita ni canta, dice: “E avanti a lui tremava tutta Roma!”. Atónita y amargada reflexión que es en sí misma una síntesis de muchas preguntas y respuestas, lograda con ejemplar economía de recursos.

La última visión que el espectador guarda del espléndido despacho de Scarpia en el Palacio Farnese es la de una cámara mortuoria. Algo que siempre fue; un lugar donde la vida era algo extraño.

El último acto es el único *all'aperto* contrastando con el ámbito religioso del primero y la encerrona angustiante del segundo. La terraza del Castel Sant'Angelo, las perspectivas de la Ciudad Eterna y el inmutable ángel de mármol que corona el castillo todo respira atemporalidad desvinculado de la tragedia humana.

En ese contexto, las secuencias, en proporción con los actos anteriores, se reducen en número y extensión. Por su parte, pueden observarse conformaciones simétricas con el acto primero. En ambos cohabitan dos mundos: el de los conflictos tumultuosos del hombre y el de la paz suprema que irradia lo sagrado (en el primero todo el ámbito de Sant'Andrea della Valle y en el último, el canto concertado de las campanas romanas que Puccini se encargó minuciosamente de analizar en sus características sonoras). Los cantores *di chiesa* del primero encuentran su eco en la voz solitaria del pastorcito que abre el último y la gran aria de Caravadossi, es además de una despedida de la vida un complemento evocador de Tosca, tal como se observa en el aria del primer acto.

Empieza con un breve episodio orquestal, en el que las trompas junto a la madera, que imita el sonido de la flauta de un pastor, introducen el canto de éste. A lo lejos se percibe el sonido de las campanas al amanecer, mientras la cuerda preludia ya el tema del aria del tenor. Un carcelero ofrece a Mario la posibilidad de confesarse, pero él prefiere quedarse solo. En este momento empieza el aria “E lucevan le stelle”, uno de los momentos más populares de la ópera. Aunque no se trata de un aria de gran dificultad, tiene un gran efecto dramático, porque en ella el tenor canta una patética despedida a la vida. El tema del amor expresado con gran fuerza acompaña la entrada de Tosca. Ella explica los sucesos ocurridos en la habitación de Scarpia y, en una rápida

sucesión, la orquesta recuerda los temas de la tortura. El dúo entre ambos comienza con la frase “Oh dolei mani, mansuete e pure”; las voces cantan al unísono y en este dúo como en el del primer acto, la intensidad de la pasión aquí está impregnada de esperanza y lejos del horror La noche de Scarpia parece extinguida en ese amanecer romano con la propia muerte del tirano. Esperanza pequeña y efímera.

. Por un momento la música pierde aquí todo su dramatismo. La escena del fusilamiento también es de una gran intensidad dramática: una marcha de apariencia un tanto rústica, pero de ambiente fúnebre, acompaña a Mario, mientras Tosca se comporta de un modo alegre, creyendo que todo es una farsa. Al acercarse al cuerpo sigue convencida de ello, sin embargo, pronto ve la triste realidad y grita con gran desesperación. Llegan corriendo a la terraza Spoletta, Sciarrone y los demás esbirros, que han descubierto el cuerpo muerto de Scarpia. Antes de que éstos puedan apresarla, Tosca salta la muralla y muere, mientras la orquesta repite una vez más el tema de “Adiós a la vida”, sin que se oiga el tema de Scarpia a pesar de que ella lo menciona en su frase final.

El final queda en manos del juego teatral tanto como de la orquesta que “dice” el drama en vertiginoso *crescendo*. El ritmo alucinante arranca desde el descubrimiento de la verdadera ejecución y muerte de Cavaradossi hasta el llamado de Tosca al espectro del tirano: “O Scarpia, avanti a Dio!”. Exclamación impía que perturba el descanso de los muertos, recuperando la omnipresencia de Scarpia, ya anunciada en los acordes iniciales de la ópera.

La orquesta, majestuosa e implacable, retoma el tema central del aria de Caravadosi: “Svanì per sempre il sogno mio d’amore”. Los proféticos pensamientos del pintor surgen como un epitafio, una memoria musical cuando toda palabra es ya superflua. Se ha dicho que *Tosca* es un canto de “sexo, sadismo, religión y arte integrados con mano maestra y además, puesto en un momento histórico de importancia capital. Tal vez podría agregarse que es, además, la prueba trágica de la seducción del poder.

La fuerza de la historia reside en el dolor de sus criaturas pero es el marco político y social lo que le otorga un particular prestigio. Se percibe allí el juego de un destino más trascendente que el de Mario y Floria. Está en juego la misma historia universal.

Obra pasional si las hay, logra en la inspirada inteligencia de Puccini un equilibrio arduamente buscado desde los tiempos del *dramma per musica*. Es el triunfo de la sensibilidad alerta pero nunca liberada al instinto anárquico. Es el triunfo de una pieza artística profundamente medida y elaborada que trasunta una atmósfera de prodigiosa espontaneidad.



5 – 2 SINOPSIS ARGUMENTAL

5 – 2 - 1 Acto I



Interior de la iglesia Sant'Andrea della Valle. Angelotti, ex cónsul de la República Romana, se ha evadido del Castillo Sant'Angelo y se refugia en la iglesia. Su hermana, la marquesa Attavanti, le había enviado un mensaje en el que decía que en la capilla privada de la familia encontraría ropas para disfrazarse de mujer y poder huir de Roma. Angelotti busca la llave a los pies de la Virgen, abre la verja y se cierra por dentro. Aparece el Sacristán, que ha creído oír pasos, y se dirige a un extremo de la Iglesia, donde el pintor está acabando un retrato de la Magdalena, pero no encuentra a nadie. Sin embargo, observa que éste ha olvidado el cesto de comida y que está intacto, por lo que piensa que si el pintor no vuelve podrá quedarse con ella.

Se escucha el toque del Ángelus, el sacristán se arrodilla y en ese momento llega el pintor, Mario Caravadossi, que destapa el cuadro para proseguir su trabajo. El sacristán se sorprende ante el parecido de la Magdalena del cuadro con una dama rubia que estuvo rezando en la iglesia (ésta era la Marquesa Attavanti, que había venido a dejar la ropa y la llave para su hermano Angelotti).

El pintor reflexiona sobre la armonía de las bellezas tan dispares como la que ofrecen los cabellos rubios y los ojos azules de la Attavanti y la de los cabellos oscuros y los ojos negros de Tosca, su amante, una consumada actriz y cantante de Roma.

El sacristán, después de refunfuñar por considerar al pintor un mujeriego y un adepto a las ideas volterianas, sale de la escena. Angelotti, creyendo que está solo, deja su escondite, pero Caravadossi lo ve y, al reconocerlo, se muestra dispuesto a

ayudarlo a escapar. En aquel momento se oye la voz de Floria Tosca; Cavaradossi temiendo que Tosca, por su religiosidad, pudiese cometer una indiscreción en caso de ser presionada por algún sacerdote, prefiere que Angelotti se esconda de nuevo, pero antes le ofrece la cesta de la comida para que reponga fuerzas. Llega Tosca convencida de que Caravadossi habla con una mujer y éste debe calmarla; sin embargo, ella advierte el parecido del retrato de Magdalena con la Attavanti, lo que alimenta sus sospechas. Finalmente acepta que sus celos pueden ser un tormento para Cavaradossi y decide marcharse, no sin antes haber quedado con él en pasar la noche en una casa de campo que el pintor tiene a las afueras de Roma.

Cuando Tosca se ha ido, Angelotti reaparece y Cavaradossi le ofrece esa misma casa de campo para refugiarse hasta que pueda abandonar los Estados Pontificios. De súbito, se oye el cañón del Castillo Sant'Angelo; la fuga de Angelotti ha sido descubierta.

Ante el eminente peligro, Cavaradossi decide guiar él mismo a Angelotti a la casa, y los dos salen corriendo de la Iglesia.

Cuando han huído, entra jubiloso el sacristán, que viene a comunicar al pintor la noticia de que Bonaparte ha sido derrotado por el General Melas, jefe de los aliados del Papa. Llegan los componentes del coro muy alborotados, porque habrá *Te Deum* de acción de gracias y cobrarán doble. Pero su alegría es interrumpida por la llegada de Scarpia, el jefe de policía, que les recrimina el poco respeto al lugar sagrado. Seguidamente, con sus esbirros, entre los que se halla el agente Spoletta, procede a registrar la capilla de los Attavanti, que está abierta, e interroga al sacristán. El hallazgo de un abanico con el escudo de armas de los Attavanti, así como la cesta vacía que el sacristán ha descubierto con consternación, hacen que Scarpia relacione ésto con la presencia del pintor, con la Attavanti retratada como Magdalena y con su hermano, el fugitivo. En ese momento llega otra vez Tosca, para avisar a Cavaradossi de que terminará más tarde de lo previsto, pues habrá una fiesta en palacio en honor del vencedor de la batalla.

Scarpia, que conoce la naturaleza celosa de Tosca, le insinúa que el pintor se ha marchado con la dama del cuadro y Tosca decide sorprenderlos en la casa de campo. Scarpia manda a Spoletta para que la siga y detenga a Angelotti si lo encuentra allí.

Se inicia el *Te Deum*, pero Scarpia, que no solo planea capturar a Angelotti sino hacer suya a Tosca, se da cuenta que su pasión por ella le está haciendo olvidar a dios y se arrodilla para unirse a la plegaria general.

5 – 2 – 2 Acto II





Piso superior del Palacio Farnese.

Scarpia está cenando y reflexiona acerca de sus deseos amorosos. Ordena a sus esbirros que Tosca sea conducida a su presencia cuando termine su actuación ante la reina. Spoletta, muerto de miedo, trae la noticia de que Angelotti no ha sido hallado, pero se salva de la ira de Scarpia al anunciar que han podido detener a Cavaradossi.

Scarpia interroga a Cavaradossi, pero viendo que las buenas formas no dan resultado, ordena a uno de sus esbirros que comience a torturarlo para que confiese. En medio de la tortura llega Tosca, que escuchando los gritos de dolor de su amado Cavaradossi cede a las presiones de Scarpia y confiesa dónde se halla oculto Angelotti, consiguiendo que la tortura se interrumpa. Tosca exige a Scarpia que se le permita ver a Cavaradossi, pero cuando éste comprende que la tortura ha cesado gracias a su confesión la acusa de traidora y de colaborar con Scarpia.

Llega Sciarrone con la noticia de que, a pesar de todo, Bonaparte ha vencido a las tropas absolutistas en Marengo, y Cavaradossi, no pudiendo contener su júbilo, exclama su fe en el próximo fin de la tiranía.

Scarpia no está dispuesto a consentir tales comportamientos y ordena que el prisionero sea preparado para llevarlo a ejecutar lo antes posible.

Quedan solos Scarpia y Tosca. Scarpia, con sus habituales dotes de persuasión, ofrece a Tosca la posibilidad de salvar la vida de su amado pintor a cambio de que ella se entregue a sus placeres. Tosca se resiste e invoca al Señor en una amarga reflexión religiosa, pero sus ruegos y lloros no sirven de nada y se ve obligada a ceder: suya será, pero antes exige un salvoconducto para poder escapar con su amado Mario.

Scarpia finge dar las órdenes oportunas a Spoletta, para que la ejecución de Cavaradossi sea solo simulada, añadiendo enigmáticamente “...como hicimos con el Conde Palmieri”, Spoletta, que sabe bien que Palmieri fue ejecutado, se va, y

Scarpia, seguro de su triunfo, se dispone a saciar su pasión por Tosca. Pero ella le exige que antes redacte el salvoconducto.

Mientras escribe, Tosca, desesperada, se ha acercado a la mesa en donde se hallan todavía los restos de la cena de Scarpia y se apodera de un afilado cuchillo. Cuando Scarpia termina de redactar el salvoconducto y se dispone a abrazarla, Tosca aprovecha la ocasión para apuñalarlo en el pecho.

La muerte lenta de Scarpia la llena de horror, pero una vez finalizada su “venganza” coloca un candelabro a cada lado del cuerpo de Scarpia y un crucifijo en su pecho. Tosca abandona sigilosamente los aposentos del temido Scarpia.

5 – 2 – 3 Acto III



Terraza superior del castillo de Sant´Angelo.

La noche va cediendo poco a poco al alba. Se escucha el canto de un pastor y, cuando empieza a clarear, se escuchan las campanadas de las iglesias de Roma. Caravadossi, conducido por un piquete de soldados, es entregado al carcelero, que le hace saber que solo le queda una hora de vida.

Caravadossi, prometiendo un anillo como recompensa, soborna al carcelero para que le deje escribir una carta a Tosca.; mientras lo hace, le embarga la emoción y entona un conmovido “Adiós a la vida”.

Spoletta entra con Tosca y, según lo pactado con Scarpia, le promete que se seguirán todos los pasos para que la ejecución sea simulada. Tosca se acerca a Caravadossi, que absorto en su dolor no la ha oído llegar, y le enseña el salvoconducto. El pintor sospecha que Tosca se ha entregado a Scarpia, pero ella le cuenta lo sucedido. Ésta ruega a su amante que actúe con toda naturalidad cuando finjan fusilarlo. Llega el momento de la ejecución y un oficial ordena a su pelotón que disparen contra el preso. Spoletta impide que el oficial dé el tiro de gracia al caído y todos se alejan.

Cuando quedan solos, Tosca se aproxima a Caravadossi y le insta a que se levante, pero se da cuenta que la ejecución no ha sido simulada sino real y Caravadossi yace muerto en el suelo.

Apenas tiene tiempo de reaccionar cuando escucha voces de terror en los aposentos de Scarpia. Su cuerpo ha sido descubierto y Spoletta, con la ayuda de Sciarrone, regresa al lugar de la ejecución de Caravadossi en busca de Tosca. Pero Tosca no está dispuesta a entregarse y, rápidamente, sube a la muralla del castillo y, emplazando a Scarpia a encontrarse con ella ante el tribunal de Dios, de lanza al vacío ante la sorpresa y la frustración de Spoletta.

(Nota: según la tragedia original, Tosca se lanza al río Tíber desde el castillo, lo cual, teniendo en cuenta la distancia que media entre éste y el río, resulta totalmente imposible. El libreto corrigió esta inexactitud diciendo que Tosca se lanza al vacío.

6 - ARQUITECTURA EN LA QUE SE DESARROLLA LA OBRA

6 – 1 SANT’ ANDREA DELLA VALLE

Una Basílica de Ópera

No es difícil imaginar por qué Giacomo Puccini expuso el primer acto de su ópera Tosca en Sant’Andrea della Valle (en la capilla Barberini). En realidad, hubiera sido difícil imaginar una iglesia más teatral.

El aire majestuoso del gran edificio blanco marmóreo (planta de cruz latina cubierta con bóvedas) reluciente en oro y bañado con pinturas doradas, parece apelar a alguna clase de acompañamiento orquestal. El drama se desarrolla tan pronto uno entra a la Iglesia. Las enormes pinturas de Mattia Preti, resaltando la historia del mártir Sant’Andrea, a través del ábside curvo, tienen un impacto aún mayor. Los tres frescos, “*Sant’Andrea en relieve en la Cruz*”, “*La crucifixión de Sant’Andrea*” y “*EL entierro de Sant’Andrea*” son tan elevadas (alta arquitectura clásica y paisajes espaciosos) como trágicas (es notable la expresión de miedo del santo y las burlas del gentío). Arriba del ábside, los frescos de Domenechino (1624-27), menos dramáticos pero más bellos, también describen episodios de la vida del santo, incluyendo los famosos “*Sant’Andrea lleva a Pedro a Jesús*” y “*La llamada de Jesús a los pescadores Andrés y Pedro*”.

Tres poderosas familias pontificias contribuyeron (y lo que es más inusual para la época, cooperaron) para producir la basílica más teatral de Roma – Sant’Andrea della Valle.

La historia de esta iglesia comienza con Piccolomini, de origen noble y ancestral Sienés, que previamente dio la primera Iglesia a uno de los más importantes Papas Renacentistas Pío II (1405-64). Esta familia tenía un hermoso palacio en el corazón de Roma, localizado –apropiadamente- en la Piazza di Siena. En 1582 la devota viuda Donna Constanza Piccolomini, Duquesa de Amalfi y última heredera de la rama de la familia romana, decidió retirarse a un convento en Nápoles, y donó a la nueva orden favorita de los “*Padres Theatine*” su *palazzo*, propiedades, y el predio adyacente de la Iglesia de St. Sebastián. Constanza sólo estipuló que una basílica más grande fuera construida en el sitio, dedicada al patrón de Amalfi, Sant’Andrea.

En este punto una segunda familia interviene en el destino de la basílica. La casa Peretti Montalto fue de una estirpe completamente diferente. Su primer Papa, Sixto V (1520-90) ha sido el humilde hijo del trabajador de la hacienda, Felice Peretti, del área italiana de Montalto. Sixto reservó oficialmente los fondos papales para Sant’Andrea, pero más tarde, contagiado por el frenesí de la renovación urbana que caracterizó a su pontificado, decidió ensanchar el itinerario papal pasando Sant’Andrea, y

desterrando los Theatines a un área diferente. Después de la muerte de Sixto, la construcción se reanuda bajo el padrinazgo del Arzobispo de Nápoles Alfonso Gesualdi. Unos pocos años después de la muerte de Gesualdi, el Cardenal Alessandro Peretti Montalbo, nieto beneficiario de Sixto V, llegó a la escena (1608) dedicándose personalmente a la obra.

El Cardenal vació sus propias arcas para asegurar los servicios del arquitecto más famoso del momento, Carlo Maderno (1566-1629).

En aquel momento, el descendiente de otra poderosa familia, asciende al trono papal. El Papa Pablo V Borghese (1522-1621) terminó con mucho entusiasmo la nueva Basílica San Pedro, cuando sus amplios proyectos lo llevaron a la demolición de la Capilla Sant'Andrea, con el entierro de dos papas Piccolomini, Pío II (papa desde 1458-64) y Pío III (gobernó sólo 26 días en 1503).

Los Piccolomini se regocijaron cuando Pablo V accedió a transportar en 1614 los restos pontificios a Sant'Andrea para que reposaran sobre la precedente heredad familiar. Poco supieron los contemporáneos acerca de que Pío II confirió el primer título aristocrático (contado) a la familia Borghese.

Esta historia fue contada por Dott. ssa. Erina Russo de Caro en un frío junio de 1995 al anochecer en la Iglesia de Sant'Andrea della Valle ante los atónitos romanos habituados a cuentos de rivalidades y malicias de las familias del Renacimiento.



En la misma noche Dott. ssa. Crazia. Stanisci, señalando las tumbas de Pío II y Pío III Piccolomini (en lo alto de las paredes de la nave, a la derecha e izquierda antes del crucero; con bajorrelieve en cuatro niveles, ejecutados en los últimos años del 1400 por la escuela de Andrea Bregno) relata la historia de la vida de Pío II. “El primer gran humanista europeo”, noble pero empobrecido Aeneas Silvius Piccolomini nació

en 1403 en la villa toscana de Corsignano. Empezó su carrera como un estudiante apasionado de los clásicos en Siena y Florencia. Sus conocimientos y brillantez se conocieron temprano, y se convirtió en secretario y diplomático de importantes nobles, cardenales, y hasta del Emperador Federico III (quien lo hizo un laureado poeta). Después de una seria enfermedad en 1445, Aeneas Silvius abandonó la amorosa y elevada vida espiritual (sus rivales nunca le dejaron olvidar su autoría de una erótica novela y “picante” juego), y fue ordenado sacerdote en 1446.

Ya un afamado negociador, poeta, orador y conversador, Aeneas Silvius Piccolomini avanzó rápidamente en la Iglesia, convirtiéndose en Obispo de Trieste (sólo dos años después de tomar la Orden Sagrada), Obispo de Siena, Cardenal y luego Papa. En sus memorias él escribió: “*No reniego de mi pasado. Fui un gran transgresor de lo correcto, pero por lo menos lo reconozco, y espero que el reconocimiento no llegue muy tarde*”. Como Papa Pío II su obsesión fue acometer una gran cruzada para arrancar a Constantinopla de los turcos otomanos. Se sintió desconsolado en Ancona, cuando sólo unos pocos barcos venecianos arribaron para escuchar su llamado. Pío fue un generoso protector de la instrucción clásica y el arte. La serie de pinturas que describen su vida en la Biblioteca Piccolomini de Siena (Bernardino Pinturucchio, 1454-1513) es una de las más finas obras maestras del temprano Renacimiento.

Una ardiente devoción fue otro de los factores para la creación de la Basílica de Sant’Andrea della Valle. El lugar fue tradicionalmente ocupado por la pequeña pero famosa Iglesia de San Sebastián. La leyenda indica que la piadosa matrona Luciana encontró el cuerpo del santo mártir en un desagüe... De acuerdo a la quinta Centuria, “Actos de los Santos”, Sebastián fue un valeroso excepcional y elegante soldado romano quien fue hecho capitán de los Guardias Pretorianos. Un cristiano, asistió a los mártires en prisión, fue reprochado por el Emperador por su ingratitud, y ordenado a ser disparado hasta morir por medio de flechas. El joven santo fue censurado por el Emperador y arrojado a la *Cloaca Massima*. Su pequeña iglesia existe desde la cuarta centuria y fue un sitio inmenso y popular de peregrinación. Una pintura de un altar bastante obscuro de San Sebastián por Giovanni De Vecchi (1614) puede verse en la Capilla de Sant’ Andrea a la izquierda. Y ahí está la Basílica del Protector, Sant’Andrea. Cualquiera que entre a la Iglesia se sentirá conmovido por el drama y heroísmo del martirio del santo, descrito tanto en espléndidos frescos sobre las paredes del ábside como en el techo. El pescador Andrés (d.c.60) de Capernaum fue discípulo de San Juan Bautista antes de convertirse en uno de los primeros apóstoles cristianos. Él era hermano de Simón Pedro, y en los hechos introdujo a Pedro a Jesús. Andrés predicó el evangelio en Grecia, y de acuerdo a la tradición edificó las Iglesias de Escocia y Constantinopla. Se supone que murió en Patras, crucificado en un cruzamiento con forma de X. Después de la caída de Constantinopla (1204), la cruzada llevó su cuerpo a Amalfi, y el Papa obtuvo su cabeza en 1461. Fue considerado uno de los más grandes tesoros hasta que fue regresado a los Patriarcas de Constantinopla por el Papa Pablo VI (Paul VI). Andrés es el patrono mayor de las Iglesias del Oriente, con su equivalente Pedro en el Occidente. Por esta razón, es interesante señalar que la cúpula de la Basílica (Carlo Maderno, 1622, con la asistencia de su sobrino Francesco Bonomini) es la segunda más grande de Roma después de la de San Pedro, y la segunda en evidencia en el horizonte romano.

Los Padres Theatine fueron quienes descubrieron Sant’Andrea, y quienes administraron la Basílica hasta hoy. La Congregación de los Eclesiásticos Regulares, conocido como los Theatines porque el Primer Superior General fue el Obispo de Theate (y más tarde Padre Pablo IV), fue una de las nuevas órdenes religiosas del Reformatorio Italiano Counter. Establecido en 1523 para instaurar virtud en el estado seglar y para reformar el clero, los theatines hicieron de Sant’Andrea della Valle un centro de oración y catecismo (otras dos Ordenes, los Oradores y los Jesuitas fundadas por

St. Philip Neri y San Ignacio de Loyola respectivamente, tuvieron su centro, el *Chiesa Nuova y Il Gesù*, en la misma área). Una capilla en el cruce izquierdo de Sant'Andrea está dedicada al fundador de los Theatine, San Cayetano de Tiene (1480-1547) mientras que la capilla sobre la parte derecha del cruce honra a otro Theatine, Andrea de Avellino (tiene una pintura de un santo sufriendo un ataque de apoplejía). Los dos santos, Sant'Andrea y San Sebastián están también representados por estatuas en la fachada de la Iglesia.

Otras obras impresionantes y monumentos ornamentan a Sant'Andrea della Valle. La capilla Ginetti (primera a la derecha) fue diseñada por Carlo Fontana (1670) y tiene un mármol blanco de Antonio Raffi, y un muy gracioso relieve de "*El ángel dijo a la Sagrada Familia que escapara a Egipto*".

El ángel está ejecutado al más puro estilo Bernini; de hecho, Bernini fue maestro de Baggi. Atravesando la nave, en la Capilla Barberini (primera a la izquierda) se encuentra una conmovedora estatua de San Juan Bautista esculpida por Pietro Bernini (con la ayuda de su hijo Gian Lorenzo) para el Cardenal Maffeo Barberini, quien luego se convirtió en el Papa Urbano VIII (1623-1644). La Capilla Strozzi está llena de plagios de bronce de las obras de Miguel Ángel: La Piedad y Lea y Raquel, entre otros. EL fresco de la cúpula de Giovanni Lanfranco, "*La gloria del Paraíso*" (1625-1628), es un torbellino de nubes de oro y arremolinados ángeles.

Obras estucadas en oro (1650-1652) se ven entre las pinturas del ábside y son de Alessandro Algardi. Carlo Rainaldi (1611-1691) completa la fachada de sant'andrea, alterando ligeramente el diseño original de Carlo Maderno.

NOTA: Hay dos explicaciones para la denominación "della Valle" en el nombre de la Basílica. De acuerdo a una, "del valle", se refiere al lugar en que la Iglesia fue construida. La otra señala que el Cardenal Andrea della Valle tenía su palacio y propiedades en el lugar que luego pasó a ser de propiedad de los Piccolomini, y le dio su nombre a la "*piazza*" y a la Iglesia. Hay cerca de otras nueve Iglesias dedicadas a Sant'Andrea en Roma.

6 – 2 PALACIO FARNESE.

Antonio Da Sangallo el joven y Miguel Angel C. 1530-50



Empezado en sus inicios como un palacio para el Cardenal Alessandro Farnese (o más específicamente para su hijo ilegítimo) el plan se amplió y cambió una vez que el Cardenal se convirtió en el Papa Pablo III. Antonio da Sangallo el Joven murió en 1546 antes que el palacio fuera completado por lo que Miguel Ángel se convirtió en el posterior arquitecto del proyecto. Los tres pisos del palacio son enormes -185 pies con 13 "bays" y cerca de 100 pies de alto.

Como muchos de los palacios de Florencia, es un bloque rectangular con un patio central. Carece de énfasis estructural en la albañilería; sin embargo, usa rusticación sólo en las esquinas y el pasaje abovedado de la entrada.

6 – 2 – 1 EL FRENTE, EL SEGUNDO Y EL TERCER REGISTRO

Cada registro está claramente demarcado. El registro fundamental utiliza ventanas "kneeling", un tipo inventado por Miguel Ángel. El "piano nobile" tiene unas ventanas "tabernáculo" o ventanas fuertemente proyectadas o saledizas con columnas en cada lado con capiteles Corintios. Frontones arqueados y triangulares se alternan en el segundo registro. El tercer piso tiene ventanas arqueadas, todas con frontones triangulares. La grande y fuerte cornisa fue agregada por Miguel Ángel.

6 – 2 – 2 LA ENTRADA Y EL LATERAL

Miguel Ángel rediseñó la entrada. Removió el frontón en los miradores centrales y agregó columnas laterales y pilastras. El escudo de armas se despliega en tres grandes cartuchos.



6 – 3 CASTEL SANT'ANGELO

Este es uno de los más importantes monumentos en la silueta de Roma. Fue construido por el Emperador Adriano (135-39) como un mausoleo para él y sus sucesores y fue transformado después por Aureliano en una cabeza de puente fortificada en la orilla del Tíber (271), función que se mantuvo durante el Papado. Estaba conectado a la ciudad del Vaticano por un pasadizo cubierto. En 1527, Clemente VII solicitó refugio aquí durante el saqueo de Roma. Aparte de los bastiones en las esquinas adicionados por Sangallo bajo las órdenes del Papa Alejandro VI, las paredes externas guardan su base cuadrada original. El núcleo cilíndrico de "travertine" y "peperino" es Romano. Hoy alberga el Museo del Castel Sant'Angelo.





7 - ENTREVISTAS

Con motivo de la representación de **Tosca** en la temporada 1992 en el Teatro Colón, se llevaron a cabo cuatro representaciones en el mes de Agosto, se entrevistó a algunas de las personas que tuvieron a su cargo aspectos de dicha puesta, a continuación se transcriben estas entrevistas realizadas por periodistas de la revista Clásica de Agosto de 1992, Año V N° 52.

Director	Julius Rudel
Régisseur, escenógrafo y Diseñador de iluminación	Roberto Oswald
Floria Tosca	Stefka Eustatieva
Mario Caravadossi	Rubén Domínguez
Barón Scarpia	Serril Milnes

7 – 1 Entrevista a JULIUS RUDEL

Julius Rudel, no sólo es un distinguido conductor de ópera; su relación con la música en los últimos cuarenta años lo ha descubierto como compositor, arreglador, administrador, mentor de nuevas voces y habitante permanente en el podio de los más variados y célebres teatros del mundo. Nacido en Viena, su familia se trasladó a los Estados Unidos, donde concluyó sus estudios y comenzó su carrera musical. “Tuve influencia europea y americana en mi crecimiento, y he disfrutado bastante de ello”.

Entrevista exclusiva realizada por Marcela Molinari.

Como muchas personalidades en el mundo de la música, hoy está en un sitio y mañana en otro; como la mayoría de ellos, tener una casa en Nueva York es un punto de referencia natural. *Clásica* tuvo el placer de visitar a Julius Rudel en su departamento frente al Central Park en Manhattan.

¿Existen diferencias entre las escuelas musicales europea y americana?

En realidad, nada allá es lo que se dice europeo, ya que Europa tiene muchos estilos, depende de dónde uno esté. Milán, por ejemplo, es diferente a Viena, Berlín, París o Barcelona; cada uno de estos lugares tiene su propia identidad musical aunque cuando uno conduce allí, se puede vislumbrar una actitud europea. Creo que la música clásica, particularmente la ópera, forma mucho más parte de la vida de su gente. Aquí, en América, existe una pequeña diferencia y desde el punto de vista de la vida diaria poco a poco se la está incorporando.

¿Aparte de música de ópera, cómo ha sido su experiencia en el mundo sinfónico?

He sido Director Musical de grandes orquestas de este país, como la Buffalo Philharmonic. (Búffalo es la segunda ciudad más grande en el estado de Nueva York, y tienen allí una muy buena orquesta); desde 1979 a 1985 he dirigido ópera y sinfónico y he disfrutado bastante con estos cambios.

¿Prefiriendo siempre la ópera?

Dirigí la New York City Ópera por veintidós años (1957 – 1979) donde había ingresado como pianista de ensayos en 1943, involucrándome desde entonces en este género. Sin embargo, me gustó también hacer otras cosas, como participar en distintos festivales o haber sido el primer Director Musical del Kédney Center en Washington DC., donde he combinado conciertos de Barroco con música del siglo XX, y también ópera. Allí tuvimos la premiere de **Bomarzo**, de Alberto Ginastera.

En la actualidad, New York City Ópera produce cambios significativos en cuanto a ambientación de sus producciones, en muchos casos muy distantes de lo que hubieran imaginado originalmente los autores. ¿Sucedió lo mismo durante su dirección?

Eso depende, cuando uno trabaja una y otra vez en grandes óperas como **Aída**, **La Bohème**, **Carmen**, etc. Es entendible que se busque hacer algo diferente, sin que esto altere la música para nada. Igual no creo que los directores de escena pudieran hacer un espectáculo más excitante al transformar los tiempos y lugares. No soy un fanático de esos cambios, y aunque funcionan un poco al principio, siempre se retorna lentamente a la idea original del autor. Por ejemplo **La Traviata** en inglés, y traída a estos tiempos con Violeta muriendo de sida, no le hace bien a la música.

El **Tannhauser** último hecho en un aeropuerto... en fin, estas cosas no significan nada para mí. Yo creo que lo mejor es acercarse la más verdaderamente

posible a la música y a su autor. Claro, esto en relación a las obras tradicionales. Con las nuevas es otra historia; yo recuerdo cuando **Don Rodrigo** de Ginastera, al inaugurar el New York City Ópera, en Lincoln Center, fue diferente con la presencia del autor trabajando junto al resto de los responsables; hicimos un importante trabajo y causó una gran sensación.

¿Ha tenido problemas en conducir cantantes – estrellas?

No realmente, a veces hay que convencerlos de que lo que uno quiere hacer es lo correcto. También puede suceder que lo que uno pretende no les gusta, y entonces, uno es quién debe hacer unos ajustes. Siempre ha sido así. Cuando se trata de un trabajo vocal hay que optar por lo más adecuado para el cantante y así mostrar lo mejor de sí, sin traicionar el espíritu del autor y su composición. Conmigo debutaron en Nueva York, entre otros, José Carreras y Plácido Domingo. Este último tuvo en **Don Rodrigo** el primer rol principal de su carrera, y recuerdo que llegué a pelearme con la administración del New York City Ópera, para que él hiciera el papel, que ellos ya tenían asignado a un tenor brasileño. Durante aquellos años, dirigí a jóvenes entonces desconocidos como Samuel Ramey, June Anderson, Kathleen Battle, Federica von Stada, Sherrill Milnes, Tatiana Troyanos, Carol Vaness y Neil Rosenshein.

¿Se siente más cómodo cuando conoce a los cantantes?

Ayuda. Hablamos un mismo idioma. Sin embargo, me gustan las posibilidades que brinda descubrir voces nuevas, cómo uno puede comunicarse a través de sus trayectorias y cuáles son sus conocimientos musicales en relación con el drama; es fascinante. New York City Ópera toma el riesgo que el MET no puede: allí los descubrimos, se afianzan y luego van al MET.

¿Y con las divas?

Oh sí. Usted sabe. Por ejemplo la Caballé, se dice que es bastante difícil. Siempre fue amable conmigo. Grabamos **Mefistófeles**, hicimos **Salomé** en Madrid. Yo diría que la relación con los cantantes es como con cualquier otra persona, llevarse bien o mal no tiene que ver con su actividad.

Hablemos de su relación con Ginastera, ya que lo conoció bien.

Claro que sí. Es una historia muy linda. Cuando presentamos **Bomarzo**, durante los ensayos sentí que había cosas que cambiar en la partitura, algunos movimientos más rápido, otros más lentos. Cuando terminamos las funciones lo grabamos y allí Alberto me pidió que lo viera en el hotel para revisar la partitura. Inmediatamente pensé que me iba a decir que esto estaba lento, aquello rápido, lo otro más fuerte. Para mi sorpresa, lo que hizo fue pedirme mi partitura para poner en la suya los cambios que yo había hecho porque así era como le gustaba. Eso fue una muestra de confianza muy linda y fuimos luego buenos amigos. En **Bomarzo** pasó que recién tuve la orquestación (el piano) del ballet el día del ensayo final. Es una obra muy excitante, la interpreto muy frecuentemente con mis orquestas. En fin, recuerdo de él estas demoras de último momento, como Mozart y Rossini. Hay una cosa que me resulta muy particular y emocionante ahora que voy a ir a la Argentina donde estuve una vez, un año después de la primera de **Bomarzo** en Washington y en New York. Firmamos contrato con el Teatro Colón y partimos para Buenos Aires. Durante el viaje mi mujer me dijo: “Ahora no tienes de qué preocuparte, conocés la música, los cantantes, la ópera, al compositor que está de acuerdo con tus arreglos, al director de escena, todo está bien y sin problemas”. Cuando llegamos y bajamos del avión nos recibió Alberto a quién se lo notaba muy triste. Cuando le pregunté qué le pasaba me dijo que la ópera había sido prohibida. La esposa del presidente de la Argentina, entonces Onganía, que era muy religiosa, había escuchado que la obra estaba llena de sexo y violencia y logró que éste la prohibiera. Estuvimos así más de una semana con la esperanza de un cambio, ya que toda la comunidad cultural estaba en contra y furiosa con la

medida, haciendo incluso bromas sarcásticas al respecto. Descalificar esa obra sólo por creer que tiene sexo y violencia es realmente injusto. Parece obvio recordar que óperas como **Tosca**, **Salomé**, y tantas otras tienen más de eso. Parece un chiste pero hasta en **Hansel y Gretell**, nunca estuvo muy claro lo que realmente pasó en el bosque. Pues bien, tras nueve días de espera ya era muy evidente que el gobierno no cambiaría de opinión, la señora Onganía ganó y regresamos. Alberto Ginastera continuó siendo un gran amigo. A Aurora (Natola – Ginastera) la sigo viendo, y en el magnífico Teatro Colón haré por fin mi debut este mes, después de una prórroga de más de veinte años.

¿Qué le pareció Buenos Aires?

Es una ciudad encantadora, uno se siente en casa, muy europea y una gran combinación de distintos aspectos. Espero con ansias pasar unos días allí, donde el año que viene volveré para dirigir **Los Cuentos de Hoffmann**.

¿Tiene una ópera favorita?

Bueno, he dirigido unas ciento cincuenta en los teatros más importantes del mundo y obras de casi todos los autores: Verdi, Mozart, Puccini, Wagner, Saint Saëns, etc. Muchas las he grabado en videos con Domingo y otros. He trabajado con los grandes intérpretes, por ejemplo con todos los que tiene usted en este ejemplar de la revista CLÁSICA (número 49): Te Kanawa, Battle, Studer, Manuguerra. Este año haré **Tosca** y **Madama Butterfly** en el MET. Mi ópera favorita siempre es la presente, en el momento que la estoy haciendo; pero si tuviera que optar por una en mi historia, definitivamente elegiría **Las Bodas de Fígaro**. Me fascina **Don Giovanni**, **Pelleas y Melisandre**, **Parsifal**, **La Bohème**, **Tabarro**. Mozart fue mi primer amor, y su música ha sido mi preferida.

¿Cómo es un año de trabajo suyo, por ejemplo éste?

Viajo mucho, acabo de estar en Alemania por casi cuatro meses, antes de eso fue Budapest. Esta semana grabaré un disco y luego viajo a Niza a dirigir **Don Carlo**, vuelvo para algunos conciertos en Estados Unidos y parto para Buenos Aires.

¿No cansa tanto viaje?

Para nada, es el tipo de vida que me gusta. Ahora no es como hace cincuenta años, las comunicaciones, los medios de transporte, uno se desplaza tan rápidamente, que en cinco horas se hace lo que antes llevaba una semana cruzando el océano. Todo ha cambiado, no todo para bien, pero me temo que no podemos controlarlo.

¿Su familia lo acompaña?

Casi siempre mi mujer, que es arquitecta. No está ahora conmigo pero nos encontraremos en Niza y seguiremos juntos a Buenos Aires. De mi primer matrimonio tengo dos hijas, Joan y Madeleine y un hijo Anthony, quién es director de una importante publicación musical anglo-americana.

Usted que ha tenido experiencia en trabajar en New York City Opera con subtítulos, ¿qué opinión tiene de ello, ahora que también se ha puesto en práctica esta modalidad en el Teatro Colón?

A mi personalmente no me gusta, aunque entiendo que hay mucha gente que lo acepta. Opino que distrae a la audiencia de la acción y de disfrutar de la continuidad musical. No me parece muy grato decirles a los protagonistas que no están comunicándoles al público lo que hacen. Comprendo que es otro idioma y todo eso, pero creo que los buenos actores pueden hacerse entender sin subtítulos y, por otra parte, la audiencia debería siempre leer algo de lo que está por ver. También los espectadores deben trabajar un poco, prepararse mental y emocionalmente, no sólo ponerse un buen traje e ir al teatro.

También se da el caso de que al leer los subtítulos el público se ríe o exclama antes de que la acción tenga lugar en el escenario.

Eso es absolutamente correcto. La gente está todo el tiempo mirando arriba y abajo, pierden una cara, un gesto. De todas maneras ya no es algo nuevo y pareciera que, en general, gusta.

¿Cree usted que en los últimos años la ópera es más popular?

No, siempre ha sido igual. A menudo noto que hay jóvenes que gustan de la ópera y me alegra mucho ya que hace tiempo que se dice que este género está terminado. Sin embargo, tiene tanto más que contarnos y satisfacernos espiritualmente.

Su casa puede resumir toda una carrera de pequeños y grandes éxitos. Cuadros, fotografías maquetas, condecoraciones de diferentes países y doctorados honorarios; una vida dedicada a la pasión que muchos compartimos, pero sólo pocos son protagonistas permanentes. Julius Rudel es uno, y ahora con su **Tosca** 1992, el Teatro Colón finalmente lo tendrá entre ellos.

7 – 2 Entrevista a SHERRILL MILNES

Sherrill Milnes, uno de los barítonos más aclamado de las últimas décadas, vuelve a la Argentina después de casi veinte años para asumir el rol de **Scarpia** en la versión de **Tosca** que pondrá en escena el Colón, a partir del martes 4 de Agosto. Dueño de una rica voz, impresionantes dotes interpretativas y una seductora presencia, convierte a sus personajes en clásicos difíciles de olvidar, villanos imposibles de perdonar.

Nacido en los Estados Unidos y profeta en su tierra, es conocido y respetado internacionalmente, con una popularidad más común entre tenores que en barítonos. En un marco de simpática informalidad, recibió a CLÁSICA en su casa neoyorquina, y éste fue el diálogo:

¿Cómo nace su relación con la música?

Crecí en una pequeña familia, en una granja cercana a Chicago, rodeado de verde y vacas. No había demasiada música allí, excepto que mi madre era profesora de piano y directora del coro de la iglesia. Conocí entonces los oratorios de Bach, Haendel, Mendelssohn, Brahms y Beethoven, y ellos fueron mis más fuertes antecedentes musicales.

Por otro lado, recuerdo que siempre, los sábados por la tarde, escuchábamos las transmisiones de radio desde el MET. No nos sentábamos a escuchar; simplemente trabajábamos y la radio estaba encendida. Sin duda eso se acumula con el tiempo y lo afecta a uno sin darse cuenta. No hay posibilidad de que la música no llegue a las personas, no existe tal cosa como ser neutral a la música. A uno puede gustarle o no cierto tipo de música, lo que no puede suceder es no reaccionar ante ella porque se trata de un muy poderoso motivador.

¿A qué edad comenzó a cantar?

Siendo un niño en el coro de la Iglesia, como solista, de a poco, gradualmente. Nunca hubo un período de tiempo prolongado en el que yo dejara de cantar. Siempre en coros, por supuesto. Para Navidad, grandes oratorios y el Requiem de Mozart. Creo que los oratorios y la ópera están muy relacionados, son primos musicales. Especialmente los oratorios del siglo XIX, **Elías, San Pablo, el Requiem de Brahms** al que considero una obra maestra. No es un gran paso el que se da desde el oratorio hacia la ópera. De hecho, esta semana voy a interpretar **Sansón** (Plácido Domingo) y **Dalila** (Denis Graves) con la Sinfónica de Chicago, que realmente es un oratorio. Es estático en términos de movimientos escénicos.

¿Le gusta la ópera francesa o prefiere la italiana?

En principio diría que conozco mejor el italiano que el francés, pero he hecho bastante el **Hamlet** de Thomas, **Los Cuentos de Hoffman, Enrique VIII, Sansón y Dalila, Thais** de Massenet. Por supuesto Verdi y Puccini son una parte importante del repertorio de cualquier sala de ópera en el mundo y continuamente los interpreto, de manera que durante la temporada existen más posibilidades de hacer **Tosca** u otras óperas italianas que **Thais**, por ejemplo.

¿Cómo comienza su carrera internacional?

Debuté en el New York City Opera con **Valentín** (Fausto) en 1964. Al siguiente año, hice el mismo personaje en el antiguo MET. Creo que allí empecé mi carrera internacional, sin haber tenido que ir a estudiar a Europa, como tantos otros. Cinco años después de debutar en el MET hice mi aparición en una nueva producción de **Macbeth** de Verdi en Viena. Empecé y desarrollé mi carrera aquí en América, usted sabe, pequeñas compañías, giras y seguí viviendo en Chicago. Recién me mudé a Nueva York en Diciembre de 1965, luego de debutar en el MET, donde hice dieciocho presentaciones en diferentes óperas: **Fausto, Aída, Un ballo in Maschera, La Fanciulla del West, Andrea Chenier, Fidelio**, etc.

¿Le gustan los personajes de la ópera alemana?

Si bien interpreté **Don Fernando** en **Fidelio**, cuando uno habla de ópera alemana se refiere a Wagner y yo no soy el tipo de barítono que esos roles requieren. Es diferente el barítono verdiano que el wagneriano, un color distinto de voz. También he grabado óperas de Strauss pero tampoco ha sido una parte importante de mi carrera. En canciones, recitales, sí, eso es distinto; Schubert, Brahms, Schumann, pero no óperas alemanas.

Usted estuvo ya en el Teatro Colón en las temporadas 1970 y 1973. ¿Qué recuerdos tiene de esas experiencias?

Ese teatro es magnífico. Su acústica es una de las mejores del mundo. Hice en el Colón tres óperas: **Rigoletto, Ballo in Maschera y Vespri Siciliani** con el director Francesco Molinari – Pradelli.

La audiencia latinoamericana es fogosa. Cuando aprueban algo lo manifiestan explosivamente. Recuerdo por ejemplo, que luego de la primer aria de **Rigoletto** el público se acercaba al escenario y arrojaban flores. Y se trataba solo del comienzo. Sucedió algo similar en Santiago de Chile. Allí en Sudamérica, los públicos son volátiles, como los italianos del sur, no existe en ellos aquello del aplauso por compromiso, si uno gusta lo demuestran efusivamente y si no, también lo hacen saber. El año pasado haciendo **Tosca** en Barcelona con Eva Marton y otra soprano italiana, Mara Sampieri, ocurrió que al público le gustó la interpretación de Marton pero no la de Sampieri. Y la abuchearon. Me sentí muy mal por ella, ya que había cantado muy bien, sólo que su tono de voz no gustó allí. Otros públicos fascinantes son los de Verona y Viena, ciudad a la que quiero y me quiere. Junto con Plácido presentamos **Otello** hace un año y la gente se volvió loca, aplaudieron y saludamos una hora y cuarenta y cinco minutos, ciento una veces levantaron el telón. Ya no podíamos sonreír más, los músculos de las mejillas no respondían. Claro, contribuyeron varios factores, ya que era el cierre de la temporada. Domingo es muy querido y respetado y la ópera fue magnífica. Nunca he vivido una experiencia semejante en mi carrera. El público norteamericano en cambio es más inhibido, se contiene, no deja traslucir sus emociones como el latino.

Nueva York es una ciudad tan llena de cosas, que estoy seguro que el MET no es a la vida de los neoyorquinos algo fundamental como puede ser la ópera en Viena, o el Colón en Buenos Aires. Me refiero a la intensidad tan particular en la comprensión de la música, y en el respeto por el artista. Para mí es hoy muy excitante volver a Buenos Aires haciendo **Scarpia**, en un Teatro Colón que está recuperando el prestigio que siempre tuvo.

A propósito de Tosca, existieron en la historia del Colón dos Scarpia memorables, Giuseppe Taddei y su compatriota Leonard Warren. ¿Significa esto para usted una gran responsabilidad?

Cantar en uno de los mejores teatros del mundo es siempre una responsabilidad, pero yo he hecho **Tosca** muchas veces, tengo dos grabaciones y he filmado la película en Roma. Soy un experto en Scarpia. Si usted me hubiese hecho esta pregunta veinte años atrás, tal vez hubiese sentido cierto temor por el peso de esa clase de responsabilidad. Hoy solo quiero hacer una muy buena función para el público y para el compositor.

¿Sabía que muchos lo comparan con Leonard Warren?

Si claro. Ocurre que mi principal maestro, quien más ayudó en el desarrollo de mis técnicas vocales, fue contemporáneo de Leonard Warren y acudían a clases juntos con el mismo profesor en Nueva York. Entonces existió una continuidad en las técnicas vocales de Leonard Warren que yo seguí, y esta es la razón de la similitud. También por ser barítonos verdianos nacidos en los Estados Unidos, se mantuvo esa línea.

¿Tiene una preferencia especial por los personajes verdianos?

La ópera de Verdi es mi preferida, sin embargo **Tosca** es una pieza fantástica, **Don Giovanni** está entre los personajes que más me ha gustado interpretar y **Andrea Chenier** una obra casi verdiana por su realismo. Scarpia es un personaje teatral y uno siempre encuentra nuevas formas de hacerlo interesante, dependiendo bastante de cómo es **Tosca** físicamente. Si tiene el tipo voluminoso característico de las cantantes del este europeo como Eva Marton, puede ser notablemente diferente a una **Tosca petit** de Renata Scottó por ejemplo. La forma de actuar de Scarpia con estas dos Toscas es diferente, uno maneja el personaje de acuerdo a la intensidad de la mujer. Me gusta interpretar a un Scarpia sexy, que ama a Tosca, no como para hacerla su esposa, pero sí como para hacer el amor con ella, y para mí es muy interesante que la audiencia pueda captar esto (transforma su cara con actitud de lobo feroz) casi animal, una forma de villano más moderno.

¿Es dificultoso interpretar a los “malos” de la ópera?

Bueno, en general los barítonos somos malos, pero no creo que sea tan duro; para mí es más difícil interpretar a un buen ser humano. Acabo de hacer **Simon Boccanegra** en Sicilia, esta clase de personaje requiere de mí mucha más energía interior, porque uno realmente debe mirarse a sí mismo desde adentro, y también se requieren técnicas de teatro para la expresión de la cara, los ojos, etc. Ser bueno cuesta más que ser malo. En el teatro y fuera de él.

Usted también grabó un disco como director. ¿Planea su futuro en esta especialidad?

Fue con Plácido Domingo conduciéndonos el uno al otro en cinco arias. Fue una magnífica experiencia, pero no creo ver allí mi futuro. Además de cantar doy clases magistrales y creo poder trascender de esa forma, transmitiendo mis experiencias a los jóvenes. Tratar de comunicar las vivencias y las técnicas de respiración, armonía, etc. Fundamentalmente me gusta enseñar.

¿Cuánto tiempo se va a quedar en Buenos Aires, y qué planea hacer en sus ratos libres?

Estaré tres semanas con mi familia. Recorreré la ciudad, la calle Florida y saborearé la excelente comida que ustedes tienen. Disfrutaré bastante de Buenos Aires, y gratificaré mi estómago con unas inolvidables papas fritas que creo, se comen en un “Palacio...”

Entrevista exclusiva realizada por Marcela Molinari.

7-3 Entrevista a ANÍBAL LAPIZ



Traje Diseñado por Aníbal Lapiiz para el personaje de Floria Tosca para la puesta de 1992 en el Teatro Colón.

Para algunos tiene el mismo grado de dificultad que una empresa faraónica. Para otros, sin embargo, representa una natural predisposición para desenvolverse entre bocetos y diseños.

Claro que, al contrario de lo que muchos suponen, la tarea del vestuarista no es sencilla y mucho menos cuando se trata de vestir una ópera.

Esta es la actividad en que se desenvuelve artísticamente Aníbal Lápiz, quién además es jefe de Ambientación y Vestuario del Teatro Colón. Su vinculación con la lírica es una relación que se mantiene desde hace varios años.

Presuponer que para desarrollar esta tarea se requieren muchos conocimientos teóricos sobre la historia, mejor dicho, las épocas, su forma de vida, de vestir, sus costumbres, es algo obvio.

El perfeccionamiento de un vestuarista de la talla de Lápiz exige mucho más: un contacto directo con los materiales, especialmente las novedades en látex, plástico, telgopor, telas sintéticas, fibras textiles, y una gran dosis de imaginación creativa.

Estos requisitos parece cumplir el responsable del vestuario de **Tosca**, de Puccini, que se estrenará el 4 de este mes, y de **El holandés errante**, de Wagner, que subirá al escenario del Colón el 24 de Noviembre. De ello da prueba la trayectoria que Lápiz viene realizando en el exterior, actividad que incluyó los estrenos mundiales de **Cristóforo Colombo**, Miami; **Boris Godunov**, de Mussorgki, en Chile; **Pescadores de Perlas**, de Bizet, en Washington; **Lohengrin**, de Wagner, en Dallas, y **Electra**, de Richard Strauss, en Baltimore. También son un buen testimonio los premios que recibió (el verdiano y el de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina) por **Fausto, de Gounod**.

¿La ópera debe ser representada siempre de la misma manera?

No. Se puede perfectamente reformar una puesta, pero hay que tener en cuenta muchas cosas. Modificar las puestas es una moda en la ópera. Al renovar puede haber muy buenas intenciones de hacer algo bueno, pero, a veces, resulta malo. Por ejemplo, en **Tosca** me gustaría hacer una puesta moderna, pero no hay que olvidar que en el texto hay alusiones a Bonaparte. Esto es una limitación y no se puede cambiar el texto. Yo soy de los que consideran que hay que respetar la obra sin ponerla patas arriba. Si alguien tiene intenciones de alterar el texto original, entonces es conveniente que se decida a escribir uno nuevo y no a modificar el que está hecho.

¿No se puede buscar un aggiornamento?

Claro que sí. Yo apunto a que un artista debe ser serio. El resultado final debe ser la seriedad. No hay que proponerse “matar” al público, porque ese día a lo mejor no se “mata”.

Al ser la ópera, como otras manifestaciones artísticas, un producto complejo que incluye varias disciplinas, ¿no cree que ciertos regisseurs, escenógrafos, vestuaristas, pueden tentarse con el vedetismo?

Puede ser. Pero yo recalco que lo más importante en la ópera es el compositor. La estrella es el músico y uno debe estar al servicio del conjunto. El resultado puede ser mejor o peor, eso depende del talento de cada uno, pero nunca hay que olvidar que la obra ya está hecha.

¿Cuál es su concepción para encarar un proyecto?

Parto de la base de que una obra no es igual a otra. Segundo, es fundamental que la ropa acompañe al cantante. Después encaro los objetivos. Por ejemplo, cuando hicimos **La cenerentola**, quería que el personaje resaltara como una muñeca de porcelana; entonces utilicé el plástico en el vestido. Con este recurso conseguí lo que buscaba. Con el Boris, por el contrario, trataba de rescatar las imágenes pictóricas rusas. Usé todas las tonalidades y obtuve en el vestuario el colorido de un cuadro.

¿Y cuál es el enfoque para Tosca?

Los hechos de **Tosca** sucedieron un 20 de Junio, en Roma, en esa fecha hace calor. En consecuencia, la gente debía estar vestida de verano, con ropas livianas. Yo creo que es importante ser creíble. No quiero hacer una **Tosca** típica con vestido de terciopelo negro o azul. Va a llevar un vestido de tul crema con oro y paillet. Al ingresar al escenario tendrá un tapado de verano de seda natural color violeta.

¿Cómo es su relación con las cantantes?

Soy un tirano, porque deajo muy en claro que yo soy el vestuarista y ellas las cantantes. Cuando opinamos muchos no se puede hacer nada. Bien dicen que cuando uno ve a un médico tiene un diagnóstico; cuando ve a dos, medio diagnóstico; cuando ve a tres, ninguno. He tenido problemas con algunas cantantes. Después entendieron que no quiero señalar defectos, sino resaltar virtudes. Claro que también hay gente que no tiene la menor noción de la estética y se guía por lo que le queda bien a los demás. Entonces pretenden lo mismo, sin considerar que no todas tienen el mismo físico o edad. Hay gente necia. Sé que no resulta agradable mi actitud, pero terminan por respetarme. Con Aprile Millo tuve una mala experiencia, pero terminamos llevándonos muy bien.

¿Y con los cantantes?

Los hombres a veces se ponen difíciles.

¿Con quién fue difícil trabajar?

No son muchas las cantantes que presentan problemas. Me costó trabajo Martine Dupuy en **La cenerentola**. Por el contrario, tuve las más lindas Violetas: June Anderson, Diana Soviero, Ashly Putvan, Mauti Munciata, Dujan Vojcevic.

¿Pesa la opinión del público?

La ópera tiene la rara virtud de que puede ser sublime o un mamarracho, decadente y pasado de moda; a eso responde el público. Claro que también acepta los cambios cuando están bien hechos. Al menos eso nos pasó cuando pusimos **Electra**, en 1987. Habíamos ubicado a la protagonista en un sanatorio mental.

¿Cuál fue la reacción a nivel crítica y espectadores?

La primera noche hubo aplausos y también silbidos, preparados por supuesto. Las críticas fueron maravillosas, excepto dos que fueron conservadoras. El público, en general, consume lo que le quieren vender, si está bien hecho.

¿Por qué menciona que los silbidos fueron preparados?

Porque nadie viene al Colón con un silbato de cancha en el bolsillo, a menos que tenga toda la intención de usarlo.

¿Siempre trabaja con Roberto Oswald?

Me siento cómodo con Oswald. Podría haber hecho más cosas solo, pero el equipo funciona muy bien. En general, pienso que a mucha gente la mata la ambición y no quiero correr ese riesgo.

¿Qué más piensa realizar este año?

Después del estreno de **Tosca**, haremos **El holandés errante** en Chile; y después viajaré a los Estados Unidos para hacer **La Walquiria**. En Agosto ponemos **Pierrot Lunaire** en Santiago de Chile y en Noviembre **El holandés errante** en el Colón.

¿Planes para 1993?

En el Colón hacemos **Turandot**, de Puccini, y reponemos **Tosca**. En Chile realizaremos **Ariadna en Naxos** de Richard Strauss, y otra obra que no voy a mencionar por cábala.

¿Nunca lo tentó el cine o el teatro?

En cine participé en **Highlander II**. En teatro no. No porque no me atraiga o no me interese, sino porque no me llaman. Por ejemplo, el San Martín no me invitó nunca a trabajar; no sé cuál es la razón. Es curioso, porque hay muchos realizadores de teatro que tienen acceso a la ópera.

Entrevista exclusiva realizada por María Moro.



Figurinista: Antonio Rovescalli
Trajes usados Por Claudia Muzio en el rol de **Tosca**.

7 – 4 TOSCA SEGÚN LAS GRANDES DIVAS

Por Sebastián Spreng.

En el caso particular de la ópera, la tradición oral, escrita y grabada se ha visto beneficiada con la aparición del video que permite ver a los protagonistas de momentos idos a través de su testimonio personal.

Un excelente documento es el video **Tosca: vivo para el arte** – aludiendo a Vissi d’Arte, el aria central del personaje de la ópera de Giacomo Puccini –que reúne a quince famosas intérpretes del papel originalmente concebido para teatro en prosa por Victorien Sardou y su **Tosca**, la gran Sarah Bernhardt.

A diferencia de otros roles que pueden ser interpretados de una o dos maneras, la tempestuosa diva de Puccini tiene tantas facetas como prima –donnas haya en existencia. Cada una aporta un matiz diferente y no menos válido. En muchas ocasiones las cantantes convierten el retrato del personaje en un autorretrato, monologando sobre sí mismas y haciendo honor a la mejor tradición de diva.

Con la cautela de un experimentado barón Scarpia, el barítono Robert Merrill –que fuera notable intérprete del papel- sirve de anfitrión a las cantantes que hubicadas cronológicamente dan cuenta de la evolución y vigencia de la prima-donna y **Floria Tosca**, su hermana escénica.



Recientemente desaparecida, la legendaria Dame Eva Turner dice: “No creo que la gente comprenda que el cantante es el único dentro de la rama de la interpretación musical cuyo instrumento proviene de las fuerzas subconscientes. Su instrumento no es visual y hay que trabajar enormemente para lograr el absoluto control sobre el mismo”; otra leyenda, Gina Cigna evoca su aprendizaje con Hariclea Darclée, la primera **Tosca** y el abrupto final de una carrera gloriosa “Me empeciné en cantarla después de un grave accidente automovilístico y el esfuerzo me llevó a un infarto, en 1947 tuve que retirarme, el fin de mi carrera...de mi vida”.

La tragedia en el elegante rostro de Gina Cigna contrasta con la vivacidad de Ljuba Welitsch: “Eran otros tiempos, otra clase

de teatro. A veces una hora antes de la función nos avisaban dónde sentarnos, dónde cantar, dónde matar a Scarpia t dónde saltar. Era tan excitante, el teatro era la vida. Hoy los cantantes no tienen tiempo en construir la personalidad artística. En la música hay que atender a cada pausa, a cada pequeña nota, como una vez me dijo Richard Strauss “Madame Welitsch, recuerde que cada nota tiene derecho a vivir”.

Dos Toscas de leyenda son conjuradas una y otra vez: María Callas “La combinación Tosca-Callas es el epítome de la prima-donna (asevera Grace Bumbry); ella puso su sello de tal manera que todas las posteriores son juzgadas desde ese patrón” y María Jeritza, la preferida Tosca del compositor. “Ella me influenció muchísimo –confiesa Licia Albanese, la soprano lírica que incursionó con éxito en este rol dramático- y además era tan bella”.

Por su parte, Leonie Rysanek explica “Siempre le pido al Scarpia de turno que me arroje al suelo así puedo cantar Vissid’Arte con mayor efecto. Pero no he sido la primera, la gran Maria Jeritza cayó accidentalmente durante un ensayo frente a Puccini y comenzó el aria mientras el compositor desde el podio señalaba “Esa es la posición definitiva”.

Con el señorío que la caracterizó la yugoslava Zinka Milanov opina lo contrario “Tosca es una gran dama y no veo el motivo por el que una dama deba estar en el suelo para cantar un aria... y mucho menos si es una prima-donna. La suprema **Aída y Gioconda** de su generación cuenta como Sir Rudolf Bing le ofreció sorpresivamente una *Tosca* al cancelar Renata Tebaldi en el MET neoyorquino: “Sin ensayos me lancé al escenario y todo fue mejor de lo esperado. Al día siguiente los diarios escribían: “Milanov es *Tosca*”.

La Tebaldi dice “El público me recuerda como Renata, no como una prima-donna. No es necesario que alguien afirme que uno es una prima-donna cuando se ha nacido siéndolo. Cantando *Tosca*, se siente exactamente lo mismo”. La soprano italiana es evocada por Albanese, Rysanek y por Montserrat Caballé “Tenía la más perfecta voz humana oída en un cantante de ópera. Y yo soy una cantante de ópera y ópera es música con voz –sonidos, palabras- la música primero, luego el drama, todo está en la música y no puedo hacerlo al revés”. En las antípodas, Dorothy Kirsten sostiene “Primero el carácter, el drama, luego viene la música... pero para encarnarla tuve que esperar pacientemente para no dañar mi voz”

“Más de un cantante ha destrozado su voz en el segundo acto. Para mí, acostumbrada a Wagner, *Tosca* es tan corta que lo llamo mi papel-vacación” –exclama Brigit Nilsson-. Primero la canté con Beniamino Gigli, luego desfilaron –Bjorling, Di Stefano, Corelli, Domingo y Carreras. Tres generaciones de Caravadossis y confieso haber disfrutado cada instante. Todas experimentamos los sentimientos de *Tosca*, todas las mujeres somos iguales cuando estamos enamoradas”. La inigualada soprano wagneriana no está lejos de la opinión de otra grande, Régine Crespin: “Amo a *Tosca* porque es una mujer de verdad. Femenina, apasionada, celosa. Si se ama, hay celos, si no hay celos no se ama. Ella es tan temperamental como yo, mi Vissi d’Arte no era lo mejor de mi *Tosca*, demasiado dramático. Tampoco la creo tan religiosa, simplemente va a la iglesia porque todos van”.

En cambio Magda Olivero –que debutó en el MET a los 63 años con una *Tosca* sencillamente inolvidable comenta” Fue el último de los personajes puccinianos que incorporé a mi repertorio. Su naturaleza era completamente ajena a la mía. No podía entender sus sentimientos, sus celos, su hipocresía religiosa y sin embargo un día pude compenetrarme con ella”.

Vehementemente Galina Vishnevskaja señala “*Tosca* es un rol para cada mujer. Cada una encuentra algo de sí misma en ella y cada cantante tiene en su interior una *Tosca*. La única condición requerida es no ser una principiante, los jóvenes no pueden interpretarla correctamente”.

La última es la más joven, Dame Kirie Kanawa, representante de una generación diferente donde la diva tiene un matiz cotidiano y menos mítico. “Encuentro que siempre estoy luchando por mantener la calidad en un mundo obsesionado por la cantidad, es un desafío enorme y espero no perder el entusiasmo”.

Con excepción de Te Kanawa, no se mencionan otras Toscas del presente –Eva Marton, Ana Tomowa-Sintow, Hildegard Behrens- y se ovian otras de un pasado reciente –Leontyne Price, Raina Kabaivanska, Renata Scottò. Tampoco se especula sobre las Toscas futuras: Carol Vaness y María Ewing no habían ensayado el rol cuando la grabación del video.

Ópera hecha de intensas emociones para cantante y público, que espera con la misma ansiedad la nota espectacular con la frase capaz de trazar la diferencia entre un buen cantante y un artista de raza. Frente a estas Toscas la expresión “Ecco un artista” que tan significativamente subraya el fusilamiento del último acto, puede transformarse cómodamente en “Ecco una artista”.

8 - CONCLUSIÓN

El espectador de esta ópera, de la que hay que interiorizarse previamente para poder comprenderla (ya que hay en ella una gran cantidad de circunstancias dadas antes de la apertura del telón), puede sentir simpatía o no por los personajes de acuerdo a su propia escala de valores y a la identificación que sienta con alguno de ellos. En ella se muestra una gran variedad de virtudes y debilidades humanas, en muchos momentos en el mismo personaje se observan estos diferentes aspectos de la personalidad.

El interés en la obra no sólo se mantiene sino que se va acrecentando a medida que transcurre la misma, ya que un hecho es desencadenante de otro hasta llegar al trágico final.

En la obra se muestran emociones contrapuestas, pero predominan en ella los sentimientos mezquinos que lentamente van conduciendo a la muerte, a cada uno de los personajes principales.

La ópera progresa paulatinamente desde un hecho de aparente poca trascendencia, un pintor que está realizando un fresco en una de las paredes de la Iglesia por el cual el sacristán de la misma siente cierta antipatía, hasta que culmina con el suicidio de *Tosca* arrojándose al vacío.

El hilo conductor de la trama es la personalidad del barón Scarpia, un personaje sin escrúpulos, que no conoce límites, capaz de cometer las peores bajezas con tal de conseguir sus propósitos.

En la historia, el barón tiene dos deseos bien definidos que quedan evidenciados en el primer acto: uno, poseer a *Tosca* por quién siente una pasión desmedida totalmente ajena al amor. El otro, apresar a Cesar Angelotti, ya que para conservar el poder que maneja es víctima de otros, superiores al suyo que lo obligan a proceder así.

Para lograr satisfacer los dos deseos mencionados se vale del rasgo más característico de la personalidad de la cantante: los celos. Trama una intriga sin importarle en absoluto el lugar en el que lo hace (la iglesia). Es importante profundizar aquí en el estudio de la personalidad de Scarpia ya que sin ningún tipo de remordimientos, luego de urdir la intriga participa del *Te Deum* (se puede considerar a esta escena como uno de los momentos más importantes de la obra).

Las relaciones de los personajes entre sí se da siempre de a dos (como ya se indicara anteriormente). En el análisis de estas relaciones llegamos a las siguientes conclusiones:

1) La primer relación que aparece en la obra es la del sacristán y Caravadossi: en ella, el sacristán es un personaje que siente cierto resentimiento hacia el pintor, éste en cambio no es conciente de tal actitud para con él.

2) La relación entre Caravadossi y Angelotti en cambio, es amistosa, a tal punto que el pintor decide ayudarlo a huir para salvarle la vida, aún a costa de la suya propia.

3) Una de las dos relaciones más importantes de la obra, es la de *Tosca* y Caravadossi. Éstos se profesan un intenso amor, a pesar de no estar casados, pero en el los celos de *Tosca* son un factor de enorme importancia en el desarrollo de la obra, en base a este sentimiento se teje la trama de la tragedia.

4) La otra relación fundamental es la que mantienen *Tosca* y Scarpia, en ella, la pasión desprovista de todo límite que siente el barón por la cantante, lo llevará a la muerte.

Existen muchas otras relaciones secundarias, siendo representativa de la sociedad de la época, la de Caravadossi y el carcelero, ya que también en ella se observa la corrupción, en este caso en los niveles más bajos de las instituciones, ésto se manifiesta cuando a cambio de un anillo el carcelero permite al pintor escribir una carta a su amada.

La intriga urdida en la iglesia lleva a dos momentos importantes en el segundo acto: el primero es el suicidio de Angelotti hecho que impide a Scarpia cumplir con uno de sus deseos. El segundo es el asesinato del mismo Scarpia realizado por *Tosca*, con lo cual tampoco puede cumplir con el otro deseo manifestado en el primer acto.

El asesinato conduce directamente al final de la obra en el tercer acto cuando *Tosca* se suicida arrojándose al vacío.

En esta ópera existe un conflicto bien definido que tiene dos aspectos: la lucha por el poder y la pasión. Dado que es Scarpia quien manifiesta estos apetitos de manera explícita, es que se lo considera el conductor de la trama.

En el análisis de la obra se observa que los autores, Puccini en especial, transmiten el siguiente mensaje: las acciones equivocadas de los hombres tienen su castigo. En razón de ello mueren todos los personajes principales.

Ya en la página 18 se analiza a los personajes desde los diferentes aspectos de la personalidad, en todos ellos se observan diferentes sesgos en todos los casos contradictorios, en el sentido de que aún los que aparecen como más heroicos manifiestan comportamientos negativos. Pero es Scarpia quien muestra los matices más negativos en este drama, a pesar que su muerte acontece al final del segundo acto y en el tercero ya no aparece, las consecuencias de sus acciones están presentes hasta el final.

A pesar de las mezquindades que se ven a lo largo de la obra, los momentos más emotivos y trascendentes se dan en las tres arias de la misma, dos a cargo de Caravadossi en el primer y tercer acto, y una a cargo de *Tosca* en el segundo acto. En la primera se canta a la belleza, la segunda tiene un claro sentido religioso y en la tercera se canta al amor. Siendo la belleza, el espíritu religioso y el amor los sentimientos más nobles del ser humano sin duda Puccini, a pesar de lo trágico de la obra, al recurrir a estos sentimientos como inspiradores de las arias nos deja ver la importancia que para él tuvieron estos valores.

La obra pertenece al período verista de la ópera, el mundo que crea es un mundo real, donde se mezclan las pasiones humanas más sublimes con las más perversas. Un mundo con grandes contrastes, no sólo en los caracteres de los personajes sino también en los ámbitos donde tiene lugar cada acto. La acentuación de estos contrastes es una de las principales tareas a la que debe abocarse quien la ponga en escena, y es lo que hace que esta ópera tenga una gran potencialidad escénica.

Visualmente también es de una gran riqueza, ya que los tres actos permiten un gran despliegue de colorido y exquisiteces tanto en la escenografía como en el vestuario, todo esto enriquecido por la luz.

Es interesante descubrir cómo los autores manejan el espacio sagrado y el profano. Si analizáramos desde este punto de vista el primer acto que se desarrolla en un espacio sagrado (la iglesia de Sant'Andrea della Valle en Roma), se verá que dentro de éste se realizan escenas en las cuales la mentira, el engaño, los celos, el amor profano son comunes, y si bien ningún lugar es edecuado para estas acciones, el más inadecuado de todos es el interior del templo.

El segundo acto en cambio se desarrolla en un espacio profano, el segundo piso del Palacio Farnese de Roma, pero al final y luego que la cantante consuma el asesinato coloca a ambos lado del cuerpo del barón sendos candelabros y un crucifijo en el pecho con claro sentido religioso, pero a pesar de tomar la decisión de colocar estos elementos junto al cadáver no se arrepiente de haber cometido el crimen.

En el análisis de este acto se deben mencionar las acciones que se llevan a cabo en otros espacios pero en el mismo tiempo, y que se perciben por el sonido: todo el acto transcurre en el espacio físico mencionado en el párrafo anterior. Pero, en las escenas 2 y 3, por la melodía que se oye a través de la ventana abierta y que proviene de la planta baja, lugar donde se realiza la fiesta organizada por la Reina, y en la escena 4 por los gritos de Caravadossi en la sala de torturas, se hacen presentes espacios no objetivamente puestos en el escenario.

El tercer acto está compuesto de igual manera que el segundo, el lugar físico es la torre del Castel Sant'Ángelo, en la escena 1 el espacio sagrado está presente en el sonido de las campanas de las iglesias romanas cercanas al castillo. Este último acto tiene una particularidad, la notable contraposición entre el espacio muy trágico de la torre del castillo donde se realizará la ejecución y el apacible que se sugiere a través del sonido en la primer escena de este último acto. Otra contraposición importante es la diferencia de ambientes que se perciben en este acto, entre la rutina llevada a cabo por los militares, realizada de una manera casi automática y la reflexión profunda de Caravadossi cuando canta el aria "Lucevan le stelle" en la segunda escena.

La obra a pesar de haber sido escrita hace prácticamente un siglo cuenta con absoluta vigencia, en primer término porque está basada en las

pasiones humanas, desde las más altas como el amor, hasta las más bajas como la envidia y el ansia de manipular personas recurriendo a los peores subterfugios y la corrupción. Por estas características, si no estuviera basada en hechos históricos exactamente definidos, sería posible situarla en cualquier época y en cualquier lugar.

El carácter universal que tiene la ópera *Tosca* es lo que hace que los más importantes teatros del mundo la tengan habitualmente en su programación anual.

9 - LIBRETO

Melodramma eroi-comico in 3 atti

Libretto di V. Sardou, L. Illica, G. Giacosa

9 – 1 PERSONAJES:

Floria Tosca, nota cantante (soprano)

Mario Cavaradossi, pittore (tenore)

Il barone Scarpia, capo della polizia (baritono)

Cesare Angelotti, prigioniero politico evaso (basso)

Il Sagrestano (basso)

Spoletta, un agente di polizia (tenore)

Sciarrone, un altro agente (basso)

Un carceriere (basso)

Un pastore (voce bianca)

Un Cardinale - Il Giudice del Fisco - Roberti, esecutore di Giustizia - Uno Scrivano - Un Ufficiale - Un Sergente.

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

Epoca: Giugno 1800.

Luogo: Roma. Tosca

9 – 2 PRIMER ACTO

Scene 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9

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 paniere.

9 – 2 – 1 ESCENA 1.

Angelotti

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

Ah! Finalmente!

Nel terror mio stolto

Vedea ceffi di birro in ogni volto.

(torna a guardare attentamente intorno a sé con più calma a riconoscere il luogo. Dà un sospiro di sollievo
vedendo la colonna con la 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, febbrilmente introduce la chiave nella serratura, apre la cancellata, penetra nella Cappella, richiude... e scompare).

9 – 2 – 2 ESCENA 2.

Sagrestano
(appare dal fondo: va da destra a sinistra, accudendo al governo della chiesa: avrà in mano un mazzo di pennelli)
E sempre lava!... Ogni pennello è sozzo peggio d'un 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.
(scende dall'impalcato. Suona l'Angelus. Il Sagrestano si inginocchia e prega sommesso:)
Angelus Domini nuntiavit Mariae,
Et concepit de Spiritu Sancto.
Ecce ancilla Domini,
Fiat mihi secundum verbum tuum.
Et Verbum caro factum est,
Et habitavit in nobis...

9 – 2 – 3 ESCENA 3.

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 e per dirigerli la parola, vede il quadro scoperto e dà un grido di meraviglia)

Sante ampolle! Il suo ritratto!

Cavaradossi (volgendosi al Sagrestano)
Di chi?

Sagrestano
Di quell'ignota
che i dì passati a pregar qui venia...
(con untuosa attitudine accennando verso la Madonna dalla quale Angelotti trasse la chiave)
Tutta devota - e pia.

Cavaradossi (sorridente)
È vero. E tanto ell'era
infervorata nella sua preghiera
ch'io ne pinsi, non visto, il bel sembiante.

Sagrestano (scandalizzato)
(Fuori, Satana, fuori!)

Cavaradossi (al Sagrestano)
Dammi i colori!
(Il Sagrestano eseguisce. Cavaradossi dipinge con rapidità e si sofferma spesso a riguardare il proprio lavoro: il
Sagrestano va e viene, portando una catinella entro la quale continua a lavare i pennelli.)
(A un tratto Cavaradossi si ristà 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...

Sagrestano
(a mezza voce, come brontolando)
Scherza coi fanti e lascia stare i santi!
(s'allontana per prendere l'acqua onde pulire i pennelli)

Cavaradossi
E te, beltade ignota,
cinta di chiome bionde!
Tu azzurro hai l'occhio,
Tosca ha l'occhio nero!

Sagrestano
(ritornando dal fondo e sempre scandalizzato:)
Scherza coi fanti e lascia stare i santi!
(riprende a lavare i pennelli)

Cavaradossi
L'arte nel suo mistero
le diverse bellezze insiem confonde;
ma nel ritrar costei
il mio solo pensiero, Tosca, sei tu!

(continua a dipingere)

Sagrestano

Queste diverse gonne
che fanno concorrenza alle Madonne
mandan tanfo d'Inferno.

(asciuga i pennelli lavati, non senza continuare a borbottare)

Scherza coi fanti e lascia stare i santi!

Ma con quei cani di volterrani

nemici del santissimo governo

non s'ha da metter voce!...

(pone la catinella sotto l'impalcato ed i pennelli li colloca in un vaso, presso al pittore)

Scherza coi fanti e lascia stare i santi!

(accennando a Cavaradossi)

Già sono impenitenti tutti quanti!

Facciam piuttosto il segno della croce.

(esegue)

(a Cavaradossi)

Eccellenza, vado?

Cavaradossi

Fa il tuo piacere!

(continua a dipingere)

Sagrestano (indicando il cesto)

Pieno è il paniere...

Fa penitenza?

Cavaradossi

Fame non ho.

Sagrestano

(con ironia, stropicciandosi le mani)

Ah!... Mi rincresce!...

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

disparte)

(fiuta due prese di tabacco)

Badi, quand'esce chiuda.

Cavaradossi (dipingendo)

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).

9 – 2 – 4 ESCENA 4.

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 insperato)

Angelotti

Voi? Cavaradossi!

Vi manda Iddio!

(Cavaradossi non riconosce Angelotti e rimane attonito sull'impalcato)

(Angelotti si avvicina di più onde farsi riconoscere)

Non mi ravvisate?

(con tristezza)

Il carcere m'ha dunque assai mutato!

Cavaradossi

(riconoscendolo, depone rapido tavolozza e pennelli e scende dall'impalcato verso Angelotti, guardandosi cauto

intorno)

Angelotti! Il Console

della spenta repubblica romana!

(corre a chiudere la porta a destra)

Angelotti (con mistero)

(andando incontro a Cavaradossi)

Fuggi pur ora da Castel Sant'Angelo!...

Cavaradossi (generosamente)

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 da dove viene la voce di Tosca)

Eccomi!

Angelotti
(colto da un accesso di debolezza si appoggia all'impalcato e dice dolorosamente:)
Sono stremo di forze,
più non reggo...

Cavaradossi
(rapidissimo, sale sull'impalcato, ne discende col panier e lo dà ad Angelotti)
In questo panier v'è cibo e vino!

Angelotti
Grazie!

Cavaradossi
(incoraggiando Angelotti, lo spinge verso la Cappella)
Presto!
(Angelotti entra nella Cappella.)

9 – 2 – 5 ESCENA 5.

Cavaradossi - Tosca.

voce di Tosca
(chiamando ripetutamente stizzita)
Mario!

Cavaradossi
(fingendosi calmo apre a Tosca)
Son qui!

Tosca
(entra con una specie di violenza, allontana bruscamente Mario che vuole abbracciarla e guarda sospettosa intorno a sé)
Perché chiuso?

Cavaradossi
(con simulata indifferenza)
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 ed un fruscio di vesti...

Cavaradossi
Sogni!

Tosca
Lo neghi?

Cavaradossi
Lo nego e t'amo!
(fa per baciarla)

Tosca (con dolce rimprovero)
Oh! Innanzi alla Madonna...
No, Mario mio,
lascia pria che la preghi, che l'infiori...
(si avvicina lentamente alla Madonna, dispone con arte, intorno ad essa, i fiori che ha portato con sé, si inginocchia e prega con molta devozione, segnandosi, poi s'alza)
(a Cavaradossi, che intanto si è avviato per riprendere il lavoro)
Ora stammi a sentir - stasera canto,
ma è spettacolo breve. - Tu m'aspetti
sull'uscio della scena
e alla tua villa andiam soli, soletti.

Cavaradossi (che fu sempre soprapensieri)
Stasera!

Tosca
È luna piena
e il notturno effluvio floreal
inebria il cor! - Non sei contento?
(si siede sulla gradinata presso a Cavaradossi)

Cavaradossi
(ancora un po' distratto e peritoso)
Tanto!

Tosca (colpita da quell'accento)
Tornalo a dir!

Cavaradossi
Tanto!

Tosca (stizzata)
Lo dici male:
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?

Al tuo fianco sentire
per le silenziose
stellate ombre, salir
le voci delle cose!...
Dai boschi e 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,
piovete voluttà, volte stellate!
Arde a Tosca folle amor!
(reclinando la testa sulla spalla di Cavaradossi)

Cavaradossi (vinto, ma vigilante)
Mi avvicini nei tuoi lacci
mia sirena, mia sirena, verrò!
(guarda verso la parte d'onde uscì Angelotti)
Or lasciami al lavoro.

Tosca (sorpresa)
Mi discacci?

Cavaradossi
Urge l'opra, lo sai!

Tosca (stizzita, alzandosi)
Vado! Vado!
(s'allontana un poco da Cavaradossi, poi voltandosi per guardarlo, vede il quadro, ed
agitatissima ritorna verso
Cavaradossi)
Chi è quella
donna bionda lassù?

Cavaradossi (calmo)
La Maddalena.
Ti piace?

Tosca
È troppo bella!

Cavaradossi
(ridendo ed inchinandosi)
Prezioso elogio!

Tosca (sospettosa)
Ridi?
Quegli occhi cilestrini già li vidi...

Cavaradossi (con indifferenza)
Ce n'è tanti pel mondo!...

Tosca (cercando di ricordare)
Aspetta... Aspetta...
(sale sull'impalcato)
(trionfante)
E l'Attavanti!...

Cavaradossi (ridendo)
Brava!...

Tosca (vinta dalla gelosia)
La vedi? T'ama?
(piangendo)
Tu l'ami?...

Cavaradossi
(procura di calmarla)
Fu puro caso...

Tosca
(non ascoltandolo, con ira gelosa)
Quei passi e quel bisbiglio...
Ah! Qui stava pur ora!

Cavaradossi
Vien via!

Tosca
Ah, la civetta!
(minacciosa)
A me, a me!

Cavaradossi (serio)
La vidi ieri, ma fu puro caso...
A pregar qui venne...
Non visto la ritrassi.

Tosca
Giura!

Cavaradossi (serio)
Giuro!

Tosca
(sempre con gli occhi rivolti al quadro)
Come mi guarda fiso!

Cavaradossi
(la spinge dolcemente a scendere dalla gradinata. Essa discende all'indietro tenendo alto 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 sé fissandola in viso)
Tosca (con dolce rimprovero)
Ah, quegli occhi!...

Cavaradossi
Quale 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!...

Tosca
(rapita, appoggiando la testa alla spalla di Cavaradossi)
Oh, come la sai bene
l'arte di farti amare!
(maliziosamente)
Ma... falle gli occhi neri!...

Cavaradossi (teneramente)
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
Mia Tosca idolatrata,
ogni cosa in te mi piace;
l'ira audace
e lo spasimo d'amor!

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

Cavaradossi
Mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: "Floria, t'amo!"
Ah ! l'alma acquieta,
sempre "t'amo!" ti dirò!

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

Cavaradossi
Or va, lasciami!

Tosca
Tu fino a stassera
stai fermo al lavoro. E mi prometti:
sia caso o fortuna,
sia treccia bionda o bruna,
a pregar non verrà donna nessuna!

Cavaradossi
Lo giuro, amore!... Va!

Tosca
Quanto m'affretti!

Cavaradossi
(con dolce rimprovero vedendo rispuntare la gelosia)
Ancora?

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

Cavaradossi (scherzoso)
Davanti alla Madonna?

Tosca
(accennando alla Madonna)
È tanto buona!
(si baciano. Avviandosi ad uscire e guardando ancora il quadro, maliziosamente gli dice:)
Ma falle gli occhi neri!...
(fugge rapidamente)
(Cavaradossi rimane commosso e pensieroso)

9 – 2 – 6 ESCENA 6.

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

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

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

Angelotti

Siam soli?

Cavaradossi

Sì. Qual è il vostro disegno?...

Angelotti

A norma degli eventi, uscì 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...
(si guarda intorno con paura)
Appena imbruni
indosserò quei panni...

Cavaradossi

Or comprendo!
Quel fare circospetto
e il pregante fervore
in giovin donna e bella
m'avean messo in sospetto
di qualche occulto amor!
Or comprendo!
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
(con forza crescente)
fa il confessore e il boia!
La vita mi costasse, vi salverò!
Ma indugiar fino a notte è mal sicuro...

Angelotti
Temo del sole!...

Cavaradossi
(indicando)
La cappella mette
a un orto mal chiuso, poi c'è un canneto
che va lungi pei campi a una mia villa.

Angelotti
M'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 sentier 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, un picciol varco
guida ad un antro oscuro,
rifugio impenetrabile e sicuro!
(un colpo di cannone; i due si guardano agitatissimi)

Angelotti
Il cannon del castello!...

Cavaradossi
Fu scoperta la fuga!
Or Scarpia i suoi sbirri 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.)

9 – 2 – 7 ESCENA 7.

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
(spinge alcuni chierici)
In sagrestia...

Alcuni
Ma che avvenne?

Sagrestano
No! sapete?
(affannoso)
Bonaparte... scellerato...
Bonaparte...

Altri Allievi
(si avvicinano al sagrestano e lo attorniano, mentre accorrono altri che si uniscono ai primi)
Ebben? Che fu?

Sagrestano
Fu spennato, sfracellato,
è piombato a Belzebù!

Allievi, Cantori, ecc.
Chi lo dice?
- È sogno!
- È fola!

Sagrestano
È veridica parola;
or ne giunse la notizia!

Coro
Si festeggi la vittoria!

Sagrestano
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!
Or via a vestirvi,
non più clamor!
Via... via... in sagrestia!

Tutti
(ridendo e gridando gioiosamente, senza badare al Sagrestano che inutilmente li spinge a urtoni verso la sagrestia)
Doppio soldo... Te Deum... Gloria!
Viva il Re!... Si festeggi la vittoria!

9 – 2 – 8 ESCENA 8.

Scarpia - Sagrestano - Cantori - Allievi, ecc.
Spoletta - Birri.
(Le loro grida e le loro risa sono al colmo, allorché una voce ironica tronca bruscamente quella gazzarra volgare di canti e risa. È Scarpia: dietro a lui Spoletta e alcuni sbirri)

Scarpia
(con grande autorità)
Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!

Sagrestano
(balbettando impaurito)
Eccellenza! il gran giubilo...

Scarpia

Apprestate per il te Deum.
(tutti s'allontanano mogli; 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 sbirri di seguirlo)

Scarpia
(ad altri sbirri che eseguono)
Occhio alle porte,
senza dar sospetti!
(al Sagrestano)
Ora a te! Pesa
le tue risposte. Un prigionier di Stato
fuggi pur ora da Castel Sant'Angelo...
(energico)
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)
(fra sé)
Fu grave sbaglio
quel colpo di cannone! Il mariolo
spiccato ha il volo, ma lasciò una preda...
preziosa... un ventaglio.
(agitandolo in aria)
Qual complice il misfatto preparò?

(resta alquanto pensieroso, poi guarda attentamente il ventaglio; ad un tratto egli vi scorge uno stemma, e

vivamente esclama:)

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

(ancor più invaso dalla paura)

Il cavalier

Cavaradossi...

Scarpia

Lui!

(uno degli sbirri che seguì Scarpia, torna dalla Cappella portando il panier che Cavaradossi diede ad Angelotti)

Sagrestano

(vedendolo)

Numi! Il panier!

Scarpia

(seguitando le sue riflessioni)

Lui! L'amante di Tosca!

Un uom sospetto!

Un volterrian!

Sagrestano

(che avrà esaminato il panier, con gran sorpresa esclama:)

Vuoto?... Vuoto!...

Scarpia

Che hai detto?

(vede lo sbirro 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
(sempre più impaurito e quasi piangendo gli mostra il paniere vuoto)
Io lo lasciai ripieno
di cibo prelibato...
Il pranzo del pittor!...

Scarpia
(attento, inquirente per scoprir terreno)
Avrà pranzato!

Sagrestano
Nella Cappella?
(facendo cenno di no colla mano)
Non ne avea la chiave
né contava pranzar... disse egli stesso.
Onde l'avea già messo...
al riparo.
(mostra dove aveva riposto il paniere e ve lo lascia)
(impressionato dal severo e silente contegno di Scarpia)
(Libera me Domine!)

(pausa)
Scarpia
(Or tutto è chiaro...
la provvista - del sacrista
d'Angelotti fu la preda!)
(scorgendo Tosca che entra nervosissima)
Tosca? Che non mi veda.
(appena vista entrare Tosca, si è abilmente nascosto dietro la colonna ov'è la pila dell'acqua benedetta, facendo imperioso cenno di rimanere al Sagrestano; il quale, tremante, imbarazzato, si reca vicino al palco del pittore)
(Per ridurre un geloso allo sbaraglio
Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)

9 – 2 – 9 ESCENA 9.

Tosca - Scarpia - Sagrestano

Tosca
(Va dritta all'impalcato, ma non trovandovi Cavaradossi, sempre in grande agitazione va a cercarlo nella navata principale della chiesa)
Mario?! Mario?!

Sagrestano
(che si trova ai piedi dell'impalco, avvicinandosi a Tosca)
Il pittor Cavaradossi?
Chi sa dove sia?

Svani, sgattaiolò
per sua stregoneria.
(se la svigna)

Tosca
Ingannata? No!... no!...
Tradirmi egli non può!
(quasi piangendo)

Scarpia
(ha 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 gentile 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!

Scarpia
Un nobile
esempio è il vostro. Al cielo
piena di santo zelo
attingete dell'arte il magistero
che la fede ravviva!

Tosca
(distratta e pensosa)
Bontà vostra...
(cominciano ad entrare in chiesa ed a recarsi verso il fondo alcuni popolani)

Scarpia
Le pie donne son rare...
Voi calcate la scena...
(con intenzione)
E in chiesa ci venite per pregar...

Tosca (sorpresa)
Che intendete?...

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

Tosca (scatta pronta)
Che? D'amore? Le prove!

Scarpia (mostrandole il ventaglio)
È arnese da pittore questo?

Tosca (lo afferra)
Un ventaglio? Dove stava?
(entrano alcuni contadini)

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

Tosca
(esaminando il ventaglio)
La corona! Lo stemma! È l'Attavanti!
Presago sospetto!...

Scarpia
(Ho sortito l'effetto!)

Tosca
(con grande sentimento, trattenendo a stento le lagrime, dimentica del luogo e di Scarpia)
Ed io venivo a lui tutta dogliosa
per dirgli: invan stassera,
il ciel s'infosca...
l'innamorata Tosca
è prigioniera... dei regali tripudi.
(entra un gruppo di pastori e ciociare)

Scarpia
(Già il veleno l'ha rosa!)
(mellifluo a Tosca)
O che v'offende,
dolce signora?...
Una ribelle
lagrima scende
sopra le belle
guancie e le irrorà;
dolce signora,
che mai v'accora?

Tosca
Nulla!
(vari Nobili Signori accompagnano alcune donne)

Scarpia (con marcata intenzione)
Darei la vita
per asciugar quel pianto.

Tosca (non ascoltandolo)
Io qui mi struggo e intanto
d'altra in braccio le mie smanie deride!

Scarpia
(Morde il veleno!)
(entrano alcuni borghesi alla spicciolata)

Tosca (con grande amarezza)
Dove son? Potessi
coglierli, i traditori!
(sempre più crucciosa)
Oh qual sospetto!
Ai doppi amori
è la villa ricetto!
(con immenso dolore)
Traditor!
Oh mio bel nido insozzato di fango!
(con pronta risoluzione)
Vi piomberò inattesa!
(rivolta al quadro, minacciosa)
Tu non l'avrai stasera. Giuro!

Scarpia
(scandalizzato, quasi rimproverandola)
In chiesa!

Tosca
Dio mi perdona... Egli vede ch'io piango!
(piange dirottamente; Scarpia la sorregge accompagnandola all'uscita, fingendo di rassicurarla)
(appena uscita Tosca, la chiesa poco a poco va sempre più popolandosi. La folla si raggruppa
nel fondo, in
attesa del Cardinale; alcuni inginocchiati pregano)
Scarpia
(dopo aver accompagnato Tosca, ritorna presso la colonna e fa un cenno: subito si presenta
Spoletta)
Tre sbirri... Una carrozza...
Presto!... seguila
dovunque vada!... non visto!... provvedi!

Spoletta
Sta bene! Il convegno?

Scarpia
Palazzo Farnese!
(Spoletta parte rapidamente con tre sbirri)
(con un sorriso sardonico)
Va, Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia!...
È Scarpia che scioglie a volo
il falco della tua gelosia.
Quanta promessa nel tuo pronto sospetto!
(esce il corteggio che accompagna il Cardinale all'altare maggiore: i soldati svizzeri fanno far
largo alla folla,
che si dispone su due ali)
(Scarpia s'inchina e prega al passaggio del Cardinale)
(il Cardinale benedice la folla che reverente s'inchina)

Capitolo
Adjutorum nostrum in nomine Domini

Folla
Qui fecit coelum et terram

Capitolo
Sit nomen Domini benedictum

Folla
Et hoc nunc et usquem in saeculum.

Scarpia (con ferocia)
A doppia mira
tendo il voler, né il capo del ribelle
è la più preziosa. Ah di quegli occhi
vittoriosi veder la fiamma
(con passione erotica)
illanguidir con spasimo d'amor,
fra le mie braccia...
(ferocemente)
L'uno al capestro,
l'altra fra le mie braccia...
(resta immobile guardando nel vuoto)
(Tutta la folla è rivolta verso l'altare maggiore; alcuni s'inginocchiano)

Folla
Te Deum laudamus:
Te Dominum confitemur!

Scarpia
(riavendosi come da un sogno)
Tosca, mi fai dimenticare Iddio!
(s'inginocchia e prega con entusiasmo religioso)

Tutti
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur!

9 – 3 SEGUNDO ACTO

Scene 1 | 2 | 3 | 4 | 5

La camera di Scarpia al piano superiore del Palazzo Farnese. Tavola imbandita. Un'ampia finestra verso il cortile del Palazzo. È notte.

9 – 3 – 1 ESCENA 1.

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 uscia
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...
(Sciarrone fa per andarsene)
O meglio...
(si alza e va a scrivere in fretta un biglietto)
Le darai questo biglietto.
(Sciarrone esce)
(torna alla tavola e mescondosi da bere dice:)
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, né oroscopo di fior
(sdegnosamente)
né far l'occhio di pesce,
o tubar come tortora!
(s'alza, ma non si allontana dalla tavola)
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' gustar
quanto più posso dell'opra divina!
(beve)

Sciarrone
(entrando)
Spoletta è giunto.

Scarpia
(eccitatissimo, gridando)
Entri. In buon punto!
(Sciarrone esce per chiamare Spoletta, che accompagna nella sala, rimanendo poi presso la porta del fondo)

9 – 3 – 2 ESCENA 2.

Scarpia - Spoletta - Sciarrone.

Scarpia
(si siede e tutt'occupato a cenare, interroga intanto Spoletta senza guardarlo)
O galantuomo, come andò la caccia?...

Spoletta
(avanzandosi un poco ed impaurito)
(Sant'Ignazio m'aiuta!)
Della signora seguimmo la traccia.
Giunti a un'erma villetta
tra le fratte perduta...
ella v'entrò. N'escì sola ben presto.
Allor scavalco lesto
il muro del giardin coi 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)
Ah! L'Angelotti?...

Spoletta
Non s'è trovato.

Scarpia (furente)
Ah cane! Ah traditore!
Ceppo di basilisco,
(gridando)
alle forche!

Spoletta
(tremante, cerca di scongiurare la collera di Scarpia)
Gesù!

(timidamente)
C'era il pittor...

Scarpia
(interrompendolo)
Cavaradossi?

Spoletta
(accenna di sì, ed aggiunge pronto:)
Ei sa dove l'altro s'asconde...
Ogni suo gesto,
ogni accento tradìa
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: ad un tratto si arresta: dall'aperta finestra odesi la Cantata eseguita dai Cori nella sala della Regina)

Tosca e Coro interno
Sale, ascende l'uman cantico,
Varca spazi, varca cieli,
Per ignoti soli empirei,
Profetati dai Vangeli,
A te giunge o re dei re,
Questo canto voli a te.
A te quest'inno voli
Sommo Iddio della vittoria.
Dio che fosti innanzi ai secoli
Alle cantiche degli angeli
Quest'inno di gloria
Or voli a te!
Sale, ascende l'uman cantico,
Varca spazi, varca cieli,
A te giunge o re dei re.

Scarpia
(dunque Tosca è tornata - è là sotto di lui... gli balena un'idea e subito dice a Spoletta:)
Introducete il Cavaliere.
(Spoletta esce)
(a Sciarrone)
A me
Roberti e il Giudice del Fisco.
(Sciarrone esce. Scarpia siede di nuovo a tavola.)

9 – 3 – 3 ESCENA 3.

Spoletta e quattro sbirri introducono Mario Cavaradossi. Poi Roberti, esecutore di Giustizia, il Giudice del Fisco con uno Scrivano e Sciarrone.

Cavaradossi
(altero, avanzandosi con impeto)
Tal 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!
(guarda fisso Cavaradossi, prima di interrogarlo)
V'è noto che un prigioniero...
(odesi la voce di Tosca che prende parte alla Cantata)

Cavaradossi (commosso)
La sua voce!...

Scarpia
(che si era interrotto all'udire la voce di Tosca, riprende)
... v'è noto che un prigioniero
oggi è fuggito da Castel Sant'Angelo?

Cavaradossi
Ignoro.

Scarpia
Eppur, si pretende che voi
l'abbiate accolto in Sant'Andrea,
provvisto
di cibo e di 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?
(ironico)
I vostri sbirri invan frugâr 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
(terribile, alzandosi)
Questo è luogo di lacrime!
(minaccioso)
Badate!
(nervosissimo)
Or basta! Rispondete!
(irritato e disturbato dalle voci della Cantata va a chiudere la finestra: poi si rivolge imperioso a Cavaradossi:)
Dov'è Angelotti?

Cavaradossi
Non lo so.

Scarpia
Negate avergli dato cibo?

Cavaradossi
Nego!

Scarpia
E vesti?

Cavaradossi
Nego!

Scarpia
E asilo nella villa?

E che là sia nascosto?

Cavaradossi (con forza)
Nego! nego!

Scarpia
(quasi paternamente, ritornando calmo)
Via, Cavaliere, riflettete: saggia
non è cotesta ostinatezza vostra.
Angoscia grande, pronta confessione
eviterà! Io vi consiglio, dite:
dov'è dunque Angelotti?

Cavaradossi
Non lo so.

Scarpia
Ancor,
l'ultima volta: dov'è?

Cavaradossi
No! so!

Spoletta
(O bei tratti di corda!)

9 – 3 – 4 ESCENA 4.

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 testimone il Giudice vi aspetta.
(a Roberti)
Pria le forme ordinarie... Indi... ai miei cenni...
(Fa cenno a Sciarrone di aprire 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)
(Sciarrone chiude l'uscio. Tosca fa un atto di grande sorpresa: Scarpia, studiatamente gentile, la rassicura)

Scarpia (con galanteria)

Ed or fra noi da buoni amici.
Via quell'aria sgomentata...
(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 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?
(indagando con malizia)
Ne siete ben sicura?

Tosca
Nulla sfugge ai gelosi. Solo! solo!
(con insistenza stizzosa)

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

Tosca (irritata)
Solo, sì!

Scarpia
Quanto fuoco!
Par che abbiate paura di tradirvi.
(rivolgendosi verso l'uscio della camera della tortura 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, è inutil!

Scarpia
(seriissimo, si alza e passeggia)
Lo vedremo, signora.

Tosca
(lentamente, con sorriso ironico)
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 avvien?!!

Scarpia
(con espressione di ferocia e con forza crescente)
Legato mani e piè
il vostro amante ha un cerchio uncinato
alle tempia,
che ad ogni niego ne sprizza sangue
senza mercè!

Tosca
(balza in piedi)
Non è ver, non è ver!
Sogghigno di demone...
(ascolta con grande ansietà, le mani nervosamente avvinghiate alla spalliera del canapè)

La voce di Cavaradossi
Ahimè! (gemito prolungato)

Tosca
Un gemito? Pietà, pietà!

Scarpia
Sta in voi di salvarlo.

Tosca
Ebben... 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 (dolorosamente)
Tosca!

Tosca
Ti fanno male
ancor?

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
quella prova? Roberti, ripigliamo...
(fa per avvicinarsi all'uscio)

Tosca
(si mette fra l'uscio e Scarpia, per impedire che dia l'ordine)
No! Fermate!

Scarpia

Voi parlerete?

Tosca

No... mostro!

Lo strazi... l'uccidi!

Scarpia

Lo strazia quel vostro
silenzio assai più.

Tosca

Tu ridi...

all'orrida pena?

Scarpia (con entusiasmo)

Mai Tosca alla scena

più tragica fu!

(Tosca, inorridita, si allontana da Scarpia che, preso da subitaneo senso di ferocia, si rivolge a
Spoletta)

Scarpia (gridando)

Aprite le porte

che n'oda i lamenti!

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

La voce di Cavaradossi

Vi sfido!

Scarpia

(gridando a Roberti)

Più forte! Più forte!

La voce di Cavaradossi

Vi sfido!

Scarpia (a Tosca)

Parlate...

Tosca

Che dire?

Scarpia

Su, via!

Tosca

Ah! non so nulla!

(disperata)

dovrei mentir?

Scarpia (insistendo)

Dite dov'è Angelotti? parlate

su, via, dove celato sta?

Tosca

No! - Ah! Più non posso! - Che orror!

Cessate il martir! È troppo il soffrir!

La voce di Cavaradossi

Ahimè!

Tosca

(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:)

Mario, consenti

ch'io parli?

La voce di Cavaradossi (spezzata)

No, 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.)

Tosca

Che v'ho fatto in vita mia?

Son io che così torturate!...

Torturate l'anima...

(scoppia in singhiozzi, mormorando:)

Sì, l'anima mi torturate!

Spoletta

(brontolando in attitudine di preghiera)

Judex ergo, cum sedebit,

Quidquid latet apparebit,

Nil inultum remanebit.

(Scarpia, profittando 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:)

Tosca

Nel pozzo... nel giardino...

Scarpia
Là è Angelotti?...

Tosca (soffocato)
Sì.

Scarpia
(forte, verso la camera della tortura)
Basta, Roberti.

Sciarrone
(che ha aperto l'uscio)
E 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 (caldamente)
Quanto hai penalo
anima mia!.. Ma il giusto
Iddio lo punirà!

Cavaradossi
Tosca, hai parlato?

Tosca
No, amor...

Cavaradossi

Davvero?...

Scarpia

(a Spoletta con autorità)

Nel pozzo

del giardino. - 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

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! quali nuove!...

Scarpia (sorpreso)

Che vuol dir quell'aria afflitta?

Sciarrone

Un messaggio di sconfitta...

Scarpia

Che sconfitta? Come? Dove?

Sciarrone

A Marengo...

Scarpia (impazientito, gridando)

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

Vittoria! Vittoria!

L'alba vindice appar
che fa gli empi tremar!
Libertà sorge, crollan tirannidi!
Del sofferto martir
me vedrai qui gioir...
Il tuo cor trema, o Scarpia, carnefice!
(Tosca, disperatamente aggrappandosi a Cavaradossi, tenta, con parole interrotte, di farlo tacere)

Tosca
Mario, taci, pietà di me!

Scarpia
(fissa cinicamente Cavaradossi)
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!

9 – 3 – 5 ESCENA 5.

Tosca - Scarpia.

Tosca (come 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.
(vede Tosca abbattuta, immobile, ancora presso la porta)
Così accasciata?... Via, mia bella
signora, sedete qui. - Volete che
cerchiamo insieme 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 allor... sedete... e favelliamo.
(forbisce un bicchiere col tovagliolo, quindi lo guarda a traverso la luce del candelabro)

E intanto
un sorso. È vin di Spagna...
(riempie il bicchiere e lo porge a Tosca)
Un sorso
(con gentilezza)
per rincorarvi.

Tosca
(siede in faccia a Scarpia, guardandolo fissamente. Appoggiando i gomiti sul tavolo, colle mani
si sorregge il
viso, e coll'accento del più profondo disprezzo chiede a Scarpia:)
Quanto?

Scarpia
(imperturbabile, versandosi da bere)
Quanto?

Tosca
Il prezzo!...

Scarpia (ride)
Già - Mi dicon venal, ma a donna bella
(insinuante e con intenzione)
non mi vendo a prezzo di moneta.
Se la giurata fede
devo tradir... ne voglio altra mercede.
Quest'ora io l'attendeva!
Già mi struggea
l'amor della diva!
Ma poc'anzi ti mirai
qual non ti vidi mai!
(eccitatissimo, si alza)
Quel tuo pianto era lava
ai sensi miei e il tuo sguardo
che odio in me dardeggiava,
mie brame inferociva!...
Agil qual leopardo
ti avvinghiasti all'amante;
Ah! In quell'istante
t'ho giurata mia!...
Mia!
(si avvicina, 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
Ah!

Scarpia
(quasi inseguendola)
Sì, t'avrò!...

Tosca

(inorridita corre alla finestra)
Piuttosto giù mi avvento!

Scarpia (freddamente)
In pegno
il Mario tuo mi resta!...

Tosca
Ah! miserabile...
l'orribile mercato!
(le balena l'idea di recarsi presso la Regina e corre verso la porta)

Scarpia
(che ne indovina il pensiero, si tira in disparte)
Violenza non ti farò. Sei liberai.
Va pure.
(Tosca con un grido di gioia fa per uscire: Scarpia con un gesto e ridendo ironicamente la trattiene)
Ma è fallace speranza... la Regina
farebbe 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!
(con accento convinto e con compiacenza)

Tosca
(con tutto l'odio e il disprezzo)
Ah! Dio!...

Scarpia (avvicinandosele)
Così ti voglio!

Tosca (esasperata)
Non toccarmi, demonio!
T'odio, t'odio, abietto, vile!
(fugge da Scarpia inorridita)

Scarpia
Che importa?!
(avvicinandosele ancor più)
Spasimi d'ira... spasimi d'amore!

Tosca
Vile!

Scarpia
(cerca di afferrarla)
Mia!

Tosca
(si ripara dietro la tavola)
Vile!

Scarpia (inseguendola)
Mia!

Tosca
Aiuto!
(un lontano rullo di tamburi a poco a poco s'avvicina, poi si dilegua lontano)

Scarpia (fermandosi)
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!...
(Tosca fa un movimento di disperazione e di spavento)
Al tuo Mario,
per tuo voler, non resta che un'ora di vita.
(freddamente si appoggia ad un angolo della tavola, continuando a guardare Tosca)
(Tosca affranta dal dolore si lascia cadere sul canapè)
(Freddamente Scarpia va ad appoggiarsi ad un angolo della tavola, si versa del caffè e lo assorbe
mentre
continua a guardare Tosca)

Tosca
(nel massimo dolore)
Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!...
Con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai...
Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.
Sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
(alzandosi)
Nell'ora del dolore
perché, perché Signore,
perché me ne rimunerì così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore,
perché, perché Signore,
perché me ne rimunerì così?
(singhiozzando)

Scarpia
(avvicinandosi di nuovo a Tosca)
Risolvi!

Tosca
Mi vuoi supplice ai tuoi piedi!
(inginocchiandosi innanzi a Scarpia)
Vedi, (singhiozza)
le man giunte io stendo a te!
(alzando le mani giunte)
Ecco... vedi...
(con accento disperato)
e mercè d'un tuo detto,
vinta, aspetto... (avvilita)

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 un senso di gran disprezzo)
Va! - Va! - Mi fai ribrezzo!
(bussano alla porta)

Scarpia
Chi è là?

Spoletta
(entrando tutto frettoloso e trafelato)
Eccellenza, l'Angelotti al nostro
giungere si uccise.

Scarpia
Ebbene, lo si appenda
morto alle forche! E l'altro prigionier?

Spoletta
Il Cavalier Cavaradossi?
È tutto pronto, Eccellenza!

Tosca
(Dio m'assisti!)
Scarpia (a Spoletta)
Aspetta.
(piano a Tosca)
Ebbene?
(Tosca accenna di sì col capo e dalla vergogna piangendo affonda la testa fra i cuscini del
canapè)
(a Spoletta)
Odi...

Tosca
(interrompendo subito 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 ch'io gli darò voi qui presente.

(a Spoletta)

Spoletta: chiudi.

(Spoletta frettolosamente 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 col Conte Palmieri...

Spoletta

Un'uccisione...

Scarpia

... simulata!... Come
avvenne del Palmieri!

Hai ben compreso?

Spoletta

Ho ben compreso.

Scarpia

Va.

Tosca

(che ha ascoltato avidamente, interviene)

Voglio avvertirlo io stessa.

Scarpia

E sia.

(a Spoletta, indicando Tosca)

Le darai passo. Bada:

all'ora quarta...

(marcando intenzionalmente)

Spoletta

(con intenzione)

Sì. Come Palmieri...

(esce)

(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 fuggir
dallo Stato con lui.

Scarpia (con galanteria)
Partir dunque volete?

Tosca
(con accento convinto)
Sì, per sempre!

Scarpia
Si adempia il voler vostro.
(va allo scrittoio; si mette a scrivere, interrompendosi per domandare a Tosca:)
E qual via scegliete?
(Mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e con la 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 un'occhiata a Scarpia che in quel momento è occupato a scrivere - e con infinite precauzioni cerca d'impossessarsi del coltello, rispondendo alle domande di Scarpia ch'essa sorveglia attentamente)

Tosca
La più breve!

Scarpia
Civitavecchia?

Tosca
Sì.
(Finalmente ha potuto prendere il coltello, che dissimula dietro di sé 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 avvincerla a sé)

Scarpia
Tosca, finalmente mia!...
(ma l'accento voluttuoso si cambia in un grido terribile - Tosca lo ha colpito in pieno petto)
(gridando)
Maledetta!

Tosca (gridando)

Questo è il bacio di Tosca!

Scarpia (con voce strozza)

Aiuto! muoio!

(Scarpia stende il braccio verso Tosca avvicinandosi barcollante in atto di aiuto. Tosca lo sfugge ma ad un tratto

si trova presa fra Scarpia e la tavola e, vedendo che sta per essere toccata da lui, lo respinge inorridita. Scarpia

cade)

Soccorso! Muoio!

Tosca

(con odio a Scarpia)

Ti soffoca il sangue?

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

E ucciso da una donna!

M'hai assai torturata!...

Odi tu ancora? Parla!... Guardami!...

Son Tosca!... O Scarpia!

Scarpia

(fa un ultimo sforzo, poi cade riverso)

(soffocato)

Soccorso, aiuto!

(rantolando)

Muoio!

Tosca

(piegandosi sul viso di Scarpia)

Muori dannato! Muori, Muori!

(Scarpia rimane rigido)

È morto! Or gli perdono!

(senza togliere lo sguardo dal cadavere di Scarpia, va al tavolo, prende una bottiglia d'acqua e inzuppando un

tovagliolo si lava le dita, poi si ravvia i capelli guardandosi allo specchio e Quindi cerca il salvacondotto sullo

scrittoio; non trovandolo. Si sovviene del salvacondotto... lo cerca sullo scrittoio, ma non lo trova; lo cerca

ancora, finalmente vede il salvacondotto nella mano raggrinzita di Scarpia. Solleva il braccio di Scarpia, che poi

lascia cadere inerte, dopo aver tolto il salvacondotto che nasconde in petto.)

E avanti a lui tremava tutta Roma!

(si avvia per uscire, ma si pente, va a prendere le due candele che sono sulla mensola a sinistra e le accende al

candelabro sulla tavola spegnendo poi questo. Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia. Mette

l'altra candela a sinistra. Cerca di nuovo intorno e vedendo un crocefisso va a staccarlo dalla parete e

portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia. Si alza e con grande precauzione esce,

richiudendo dietro a sé la porta)

9 – 4 TERCER ACTO

Scene 1 | 2 | 3 | 4

9 – 4 – 1 ESCENA 1.

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 San Pietro.

(Notte - Cielo sereno, scintillante di stelle)

(Si odono, lontane, le campane d'un armento: di mano in mano vanno sempre più affievolendosi)

La voce di un Pastore

Io de' sospiri.

Ve ne rimanno tanti

Pe' quante foje

Ne smovenò li venti.

Tu me disprezzi.

Io me ci accoro,

Lampene d'oro

Me fai morir!

(la luce incerta e grigia che precede l'alba: le campane delle chiese suonano mattutino)

(Un Carceriere con una lanterna sale dalla scala, va alla casamatta e vi accende la lampada sospesa davanti al

crocifisso, poi quella sulla tavola. Poi va in fondo alla piattaforma e guarda giù nel cortile sottostante per vedere

se giunge il picchetto dei soldati, col condannato. Si incontra con una sentinella che percorre tutt'all'intorno la

piattaforma e scambiate colla stessa alcune parole, ritorna alla casamatta, siede ed aspetta mezzo assonnato.

Più tardi un picchetto, comandato da un Sergente di guardia, sale sulla piattaforma accompagnando

Cavaradossi: il picchetto si arresta e il Sergente conduce Cavaradossi nella casamatta, consegnando un foglio al

Carceriere. - Il Carceriere esamina il foglio, apre il registro e vi scrive mentre interroga:)

9 – 4 – 2 ESCENA 2.

Il Carceriere - Cavaradossi - un Sergente - Soldati

Carceriere

Mario Cavaradossi?

95

(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)
Vi resta un'ora...
Un sacerdote i vostri cenni attende.

Cavaradossi
No! Ma un'ultima grazia
io 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
(rimane alquanto pensieroso, quindi si mette a scrivere... ma dopo tracciate alcune linee è invaso
dalle
rimembranze, e si arresta dallo scrivere)
(pensando)
E lucevan le stelle...
ed olezzava la terra...
stridea l'uscio dell'orto...
e un passo sfiorava la rena...
Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia...
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il sogno mio d'amore...
L'ora è fuggita...
E muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!...
(scoppia in singhiozzi, coprendosi il volto colle mani)
(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 sé il Carceriere: con questi e col
Sergente

ridiscende, non senza aver prima dato ad una sentinella, che sta in fondo, l'ordine di sorvegliare il prigioniero).

9 – 4 – 3 ESCENA 3.

Tosca - Cavaradossi

(Tosca che in questo frattempo è rimasta agitatissima, vede Cavaradossi che piange: si slancia presso a lui, e non potendo parlare per la grande emozione gli solleva con le due mani la testa, presentandogli in pari tempo il salvacondotto: Cavaradossi, alla vista di Tosca, balza in piedi sorpreso, legge il foglio che gli presenta Tosca)

Cavaradossi (legge)

Franchigia a Floria Tosca...

... e al cavaliere che l'accompagna.

Tosca

(leggendo insieme a 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 vede la firma)

(guardando Tosca con intenzione)

Scarpia!...

Scarpia che cede? La prima

sua grazia è questa...

Tosca

E l'ultima!

(riprende il salvacondotto e lo ripone in una borsa)

Cavaradossi

Che dici?

Tosca (scattando)

Il tuo sangue o il mio amore

volea... Fur vani scongiuri e pianti.

Invan, pazza d'orror,

alla Madonna mi volsi e ai Santi...

L'empio mostro dicea: già nei

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 man
tutte lorde di sangue!

Cavaradossi
(prendendo amorosamente fra le sue le mani di Tosca)
O dolci mani mansuete e pure,
o mani elette a bell'opre e pietose,
a carezzar fanciulli, a coglier rose,
a pregar, giunte, per le 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!
Pocchia a Civitavecchia... una tartana...
e 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 morire,
da te la vita prende 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 sol da te voce e colore.

Tosca

Amor che seppe a te vita serbare,
ci sarà guida in terra, e in mar
nocchier...
e vago farà il mondo riguardare.
Finché congiunti alle celesti sfere
dileguerem, siccome alte sul mare
a sol cadente,
(fissando come in una visione)
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...

Cavaradossi (triste)
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 sé)
Parlami ancora come dianzi parlavi,
è così dolce il suon della tua voce!

Tosca
(si abbandona quasi estasiata, quindi poco a poco accalorandosi)
Uniti ed esultanti
diffonderem pel mondo i nostri amori,
armonie di colori...

Cavaradossi
(esaltandosi)
Armonie di canti diffonderem!

Tosca e Cavaradossi
(con grande entusiasmo)
Trionfal, di nova speme
l'anima freme in celestial
crescente ardor.
Ed in armonico vol
già l'anima va
all'estasi d'amor.

Tosca
Gli occhi ti chiuderò con mille baci
e mille ti dirò nomi d'amor.

9 – 4 – 4 ÚLTIMA ESCENA O ESCENA 4

(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 del mattino.

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 scende per la 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

Non rialzarti innanzi

ch'io ti chiami.

Cavaradossi

No, amore!

Tosca

E cadi bene.

Cavaradossi (sorridente)

Come la Tosca in teatro.

Tosca

(vedendo sorridere Cavaradossi)

Non ridere...

Cavaradossi (serio)

Così?

Tosca

Così.

(Cavaradossi segue l' Ufficiale dopo aver salutato Tosca, la quale si colloca a sinistra, nella casamatta, in modo

però da poter spiare quanto succede sulla piattaforma. Essa vede l'Ufficiale ed il Sergente che conducono

Cavaradossi presso il muro di faccia a lei; il Sergente vuol porre la benda agli occhi di

Cavaradossi: questi,

sorridente, rifiuta. - Tali lugubri preparativi stancano la pazienza di Tosca.)

Tosca
Com'è lunga l'attesa!
Perché indugiano ancor?... Già sorge il sole...
Perché indugiano ancora?... è una commedia,
lo so... ma questa angoscia eterna pare!...
(l' Ufficiale e il Sergente dispongono il plotone 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 con la 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...
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 anziché allontanarsi, ritornino sulla piattaforma - di nuovo si rivolge a Cavaradossi con voce bassa)
Ancora non ti muovere...
(ascolta - si sono tutti allontanati, va al prospetto e cautamente sporgendosi, osserva di sotto - corre verso Cavaradossi)
Mario, su presto!
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)
Ah!
(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)

Voci confuse
Ah!...

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 e Sciarrone
(più vicine)
Attenti
agli sbocchi delle scale!
(Spoletta apparisce dalla scala, mentre Sciarrone dietro a lui gli grida additando Tosca:)

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

10 - MEMORIA DESCRIPTIVA

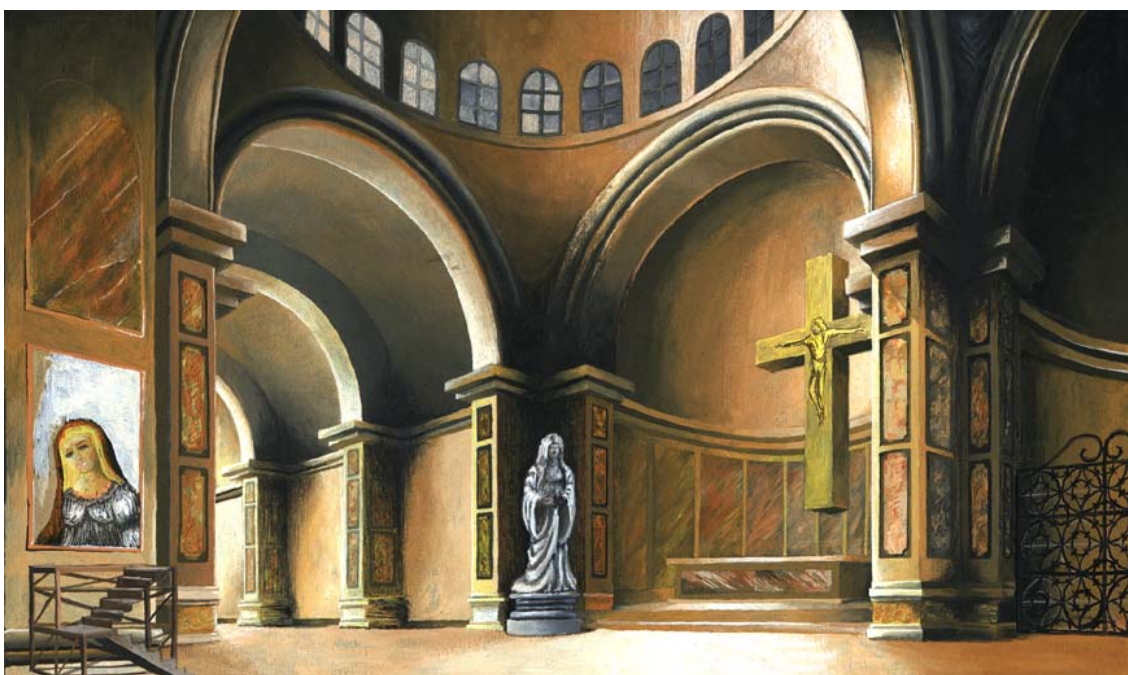
Para la realización del trabajo se tuvieron en cuenta los siguientes factores:

- 1) **El teatro:** Toda la escenografía fue pensada para su realización en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

- 2) **El texto y la música:** luego del análisis de estos dos aspectos se llegó a la conclusión de que en la obra predominan los contrastes.
- 3) **Contraste en la personalidad de los personajes:** la personalidad de cada uno de los personajes presenta contrastes muy marcados y existe también un gran contraste de los personajes entre sí.
- 4) **Contraste en los espacios físicos:** también en este aspecto se evidencian, ya que cada acto se desarrolla en un espacio totalmente diferente a los otros dos.
- 5) **Contraste en los espacios sugeridos:** el primer acto se desarrolla en un espacio sagrado y no existen sugerencias o alusiones a otros espacios, pero en él se llevan a cabo acciones que poco o nada tienen que ver con la religiosidad. En el segundo acto y en el tercero que se llevan a cabo en espacios profanos hay espacios sugeridos que ya fueron analizados en las conclusiones de este trabajo.
- 6) **Contrastes en el vestuario:** en este aspecto también se evidencian, sobre todo en el primer acto en el cual aparecen personajes vestidos con trajes religiosos y otros vestidos con trajes laicos. Dentro del primer grupo, hay vestimentas muy humildes como la del sacristán por ejemplo y otras de mucho lujo en el momento del Te Deum. Dentro del segundo grupo pasa lo mismo ya que los feligreses que asisten al mismo pertenecen a diferentes clases sociales.

En la propuesta del trabajo se trató, por todo lo antes expuesto, de acentuar este contraste que está presente, a nuestro criterio, en toda la obra.

10 – 1 PRIMER ACTO



El primer acto tiene lugar en la Iglesia Sant'Andrea della Valle. Se optó por utilizar una perspectiva angular, ya que se ha considerado como más dramática que una perspectiva frontal.

La perspectiva angular amplificada y la utilización de varios puntos de fuga ha permitido crear una iglesia de gran espacio interior y de gran altura en el sector de la cúpula.

La iglesia pertenece al Renacimiento, y por consiguiente se utilizó un lenguaje arquitectónico acorde con el estilo. Elementos característicos de este movimiento son: arcos de medio punto, bóveda de cañón corrido, arcos fajones que descansan sobre pilastras y cúpula sobre tambor con ventanas en el mismo que permitan una iluminación cenital.

En cuanto al color se ha utilizado toda la gama de tonos ocre, desde el tono más alto hasta el más bajo con una gran cantidad de tonos intermedios. Se decidió la utilización de una luz que parezca natural, ya que la escena ocurre durante la mañana. Penetra a la iglesia por el lado izquierdo de este modo se obtiene gran luminosidad en algunos sectores de la escena y se mantienen otros en una penumbra muy acentuada.

Dado que la mayoría de las acciones esenciales del acto surgen como consecuencia del deseo de poder, de la pasión, la envidia y los celos, se tomó la decisión de que la cruz, que se encuentra ubicada sobre el altar mayor, en el ábside de la iglesia, no estuviera muy iluminada.

10 – 2 SEGUNDO ACTO



Tiene lugar en el primer piso del Palacio Farnese.

En este acto se optó también por una perspectiva angular con varios puntos de fuga por las razones expuestas en la descripción del partido adoptado para el acto primero. Esto permitió, en este caso, que la grandiosidad de este

104

palacio, también del período renacentista, estuviera presente en el sector superior de la escenografía. En el sector inferior, en cambio, se trató de darle un carácter más íntimo debido a las acciones que se desarrollan en este ámbito(primer contraste).

Los elementos de carácter renacentista en esta escenografía son: la utilización de molduras en los techos y columnas del tipo clásico que sostienen vigas que se adelantan al primer plano.

La escultura que aparece a la derecha en el primer plano permitió lograr un segundo contraste con respecto a los elementos que aparecen a la izquierda.

Las paredes, de color verde oscuro, contrastan, por el uso de colores complementarios, con el tapizado de los muebles y la vestimenta de *Tosca* proyectados en color rojo. En este caso es necesario apuntar que, coincidiendo con la opinión del vestuarista Aníbal Lapiz, la vestimenta del personaje se pensó realizada en seda ya que las acciones transcurren en el mes de Julio, época que en Roma hace mucho calor debido al pleno verano.

En cuanto a la iluminación, se decidió la utilización de varios focos luminosos que parten de diferentes ángulos en consonancia con las diferentes acciones que se llevan a cabo en este acto.

10 – 3 TERCER ACTO



Este es el único “al aperto”, se lleva a cabo en la terraza del Castel Sant’Angelo, edificio del período romano construido como tumba del Emperador Adriano de la Roma Imperial.

La utilización de una textura pétrea en el edificio le da la solidez necesaria y el carácter de fortaleza que necesariamente debe tener.

En este caso y teniendo en cuenta el dramatismo de las escenas y el horario en que se desarrollan, se optó por la utilización de una paleta muy baja. El dramatismo se acentuó con la realización de un telón de fondo que representa un cielo tormentoso y cubierto de nubarrones. De este cielo surge apenas iluminada por la luz del amanecer, que la baña por la derecha, la cúpula de la Iglesia de San Pedro de Roma

11 – BIBLIOGRAFÍA

- 1) –Clásica, Revista, Agosto de 1992. Año V. N° 52
- 2) –Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo – Americana Edic. Espasa – Calpe Madrid, España. 1929.
- 3) González Porto y Bompiani, Diccionario Literario de Obras y Personajes de todos los tiempos y todos los países. Edic. Montaner y Simón S.A. Barcelona, España.–
- 4) Orbis y Fabri, Óperas Famosas, Tosca, Editor
- 5) –Programa del Teatro Colón, 90 Aniversario, Temporada 1998
- 6) –Salvat, Juan, Enciclopedia de los Grandes Compositores, Salvat Ediciones, Pamplona, España, 1988.

Sitios en Internet

<http://web.kyoto-inet.or.jp./org/orion/eng/hst/renais/farnese.html>

<http://www.bluffton.edu/-sullivanm/farnese/window.jpg>

<http://www.bluffton.edu/-sullivanm/farnese/farnese.html>

<http://www.roma2000.it/musangel.html>

<http://www.frascati.enea.it/CONF/FEL96/sangelo.html>

<http://www.dispatch.com/newsfea2/nov97/tosc1121.html>

<http://www.alaska.net/-hweaver/tosca2.html>

<http://www.coc.ca/99tosca.htm>

<http://www.orlandoopera.org/toscastory.html>

<http://www.cup.org/Titles/29/0521296617.html>

<http://www.azopera.com/97season/toscrev.html>

<http://colon.is.com.ar/teatro>

<http://rick.stanford.edu/opera/Puccini/Tosca>

<http://www.amazon.com/covers/0/48/626/937/048626937X.1.gif>

<http://www.nycopera.com/education/tosca.html>

<http://www.opera.it/English/Maestro/Puctosca.html>

http://www.azopera.com/c_bios/puccbio.htm

<http://www.hgo.com/tosca.html>

<http://colon.is.com.ar/revista/rev43/cronologia.html>

<http://www.initaly.com/regions/latium/church/sandrea.htm>

http://music.mpr.org/features/9809_tosca/libretto/02-07.htm

ÍNDICE

	Página
1 -	Introducción 3
2 -	Ficha Técnica 5
3 -	Estructura del Texto 6
4 -	Investigación sobre los Autores 6
4-1	Giuseppe Giacosa 6
4-2	Luigi Illica 6
4-3	Giacomo Puccini 7
4-3-1	Manon Lescaut 9
4-3-2	La Bohème 10
4-3-3	Tosca 10
4-3-4	Madama Butterfly 10
4-3-5	Il Trittico 12
4-3-6	Turandot 12
5	Tosca 14
5-1	El Contenido Musical 22
5-2	Sinopsis Argumental 27
5-2-1	Acto I 27
5-2-2	Acto II 28
5-2-3	Acto III 30
6 -	Arquitectura en la que se desarrolla la Obra 31
6-1 -	Sant'Andrea della Valle 31
6-2 -	Palacio Farnese 34
6-2-1	El Frente, El Segundo y el Tercer Registro 35
6-2-2	La Entrada y El Lateral 35
6-3	Castel Sant'Angelo 36
7-	Entrevistas 37
7-1 -	Entrevista a Julius Rudel 38
7-2 -	Entrevista a Sherrill Milnes 41
7-3 -	Entrevista a Aníbal Lapiz 44
7-4 -	Tosca según las Grandes Divas 47
8 -	Conclusión 49
9 -	Libreto 52
9-1 -	Personajes 52
9-2 -	Primer Acto 52
9-2-1	Escena 1 52
9-2-2	Escena 2 53
9-2-3	Escena 3 53
9-2-4	Escena 4 56
9-2-5	Escena 5 57
9-2-6	Escena 6 62
9-2-7	Escena 7 65
9-2-8	Escena 8 66
9-2-9	Escena 9 69
9-3 -	Segundo Acto 73

9 – 3 – 1	Escena 1	73
9 – 3 – 2	Escena 2	75
9 – 3 – 3	Escena 3	77
9 – 3 – 4	Escena 4	79
9 – 3 – 5	Escena 5	87
9 – 4 -	Tercer Acto	95
9 – 4 – 1	Escena 1	95
9 – 4 – 2	Escena 2	95
9 – 4 – 3	Escena 3	97
9 – 4 – 4	Escena 4	100
10-	Memoria Descriptiva	102
10 – 1	Primer Acto	103
10 – 2	Segundo Acto	104
10 – 3	Tercer Acto	105
11 -	Bibliografía	107

