

Giacomo Puccini
L'uomo, il musicista,
il panorama europeo

*Atti del Convegno internazionale di studi
su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte
(Lucca, 25-29 novembre 1994)*

*a cura di Gabriella Biagi Ravenni
e Carolyn Gianturco*

Libreria Musicale Italiana

Deborah Burton

*Tristano, Tosca (e Torchi)**

René Leibowitz disse che «Giacomo Puccini doveva essere l'uomo in cui gli elementi antitetici di Verdi e di Wagner avrebbero trovato la vera sintesi».¹ Lo stesso Puccini scrisse ironicamente di una sua doppia eredità musicale italo-tedesca, nel 1882, in un quaderno di appunti che usava al Conservatorio di Milano:

Giacomo Puccini =

Questo grande musicista nacque a Lucca l'anno..... e puossi ben dire il vero successore del celebre Boccherini. —

Di bella persona e di intelletto vastissimo portò nel campo dell'arte italiana il soffio di una potenza quasi eco dell'oltralpica Wagneriana.....²

Altri studiosi, tra cui Budden, Girardi, Maehder, Santi e Schickling, hanno scritto dell'ammirazione che Puccini nutriva per Wagner e sottolineato l'uso sapiente delle citazioni di melodie wagneriane nelle sue opere. Vi sono citazioni dal *Parsifal* ne *Le Villi*, dal *Götterdämmerung* in *Manon Lescaut* e da *Tristan und Isolde* ne *La fanciulla del West*. Ho pure trovato citazioni dal *Parsifal* in *Tosca* e da *Die Meistersinger von Nürnberg* ne *La bohème* e in *Suor Angelica*.³ Nel 1885,

* Per la loro assistenza nella preparazione di questa relazione, vorrei ringraziare Giulio Battelli, la famiglia Cattani, Gabriele Dotto, il personale della New York Public Library-Lincoln Center, Simonetta Puccini e Maria Cristina Reinhart.

¹ RENE LEIBOWITZ, *L'arte di Giacomo Puccini*, «L'approdo musicale» 11/6, aprile-giugno 1959, p. 7.

² È uno dei tre quaderni di appunti per le lezioni di Letteratura poetica e drammatica (L.N. IV 5 a-c), degli anni 1881-82, 1882 e 1882-3: vedine la riproduzione nell'illustrazione 1.

³ Le citazioni wagneriane in *Tosca* e in *Suor Angelica* sono discusse nella mia tesi dottorale, *An Analysis of Puccini's «Tosca»: a heuristic approach to the unifying elements of the opera*, University of Michigan, Ann Arbor, 1995. Le altre saranno pubblicate in un mio articolo in preparazione.

Giacomo Puccini.

Questo grande musicista nacque a Livorno l'anno ...
 ... e possiede ben dieci il suo succedono del
 celebre Boccherini. —
 Di bella persona e di intelletto vastissimo portò nel
 campo dell'arte italiana il soffio di una potenza quasi
 così dell'altalpica Wagneriana.

Illustrazione 1 – Facsimile dell'autodescrizione (Istituto Musicale "L. Boccherini")

in una recensione de *Le Villi*, il critico contemporaneo Cesardi osservò che «Wagner è tanto ricco da poter prestare melodie anche ai maestri italiani!»⁴

Fu però *Tristan und Isolde* che Puccini ammirò incondizionatamente. Basti ricordare la sua reazione all'ascolto del preludio dal *Tristan*: «Questa musica tremenda ci annienta e non ci fa concludere più nulla!»⁵ Quest'ammirazione per l'opera si ritrova anche in un abbozzo per la conclusione di *Turandot*, abbozzo che riporta l'indicazione «poi Tristan». Teodoro Celli ha suggerito che Puccini si proponeva di impiegare a questo punto il tema del Marinaio.⁶ Credo invece che Puccini avrebbe potuto pensare al tema della «Liebesruhe» (esempio 1a), già utilizzato all'inizio di *Turandot* (esempio 1c). Ricordo inoltre che Richard Strauss utilizzò il medesimo tema in *Till Eulenspiegel* (esempio 1b), inteso come riferimento wagneriano.

Esempio 1a – «Liebesruhe» da *Tristan und Isolde*



⁴ EUGENIO SACERDOTI [pseud. T.O. Cesardi], *La nuova scuola italiana*, Zanichelli, Bologna 1885, pp. 119–120.

⁵ GUIDO MAROTTI, *Giacomo Puccini intimo*, Vallecchi, Firenze 1942, p. 203.

⁶ TEODORO CELLI, *L'ultimo canto*, «La Scala», aprile - marzo 1951, pp. 34–35.

Esempio 1b – L'inizio di *Till Eulenspiegel*



Esempio 1c – L'inizio di *Turandot*



Ma fu Luigi Torchi, uno dei pionieri della musicologia italiana, che, in una recensione del 1900, stabilì un nesso fra *Tristan und Isolde*:

Tutti e tre gli atti di *Tosca* [...] rimangono imbastiti sul medesimo motivo. [...] Né l'arte di un Verdi né quella di un Wagner avrebbe resistito a questa prova. Io non conosco, per questo rispetto, che una sola eccezione, *Tristano*.⁷

Mentre Torchi fa riferimento al motivo drammatico, io cercherò invece di dimostrare come il motivo iniziale di *Tosca* sia la base musicale sulla quale l'intera opera viene costruita. Per di più, le tecniche costruttive impiegate da Puccini sono molto simili a quelle di cui si è servito Wagner per *Tristan*.

Come è stato rilevato da Girardi,⁸ Puccini citò l'inizio del *Tristan* (esempio 2a) nel secondo atto de *La fanciulla del West*, inizio che era, ed è, noto per tre caratteristiche: è irrisolto, tonalmente ambiguo e il suo significato musicale si chiarisce solo più tardi, alla fine dell'opera (esempio 2b).

⁷ LUIGI TORCHI, «*Tosca*: melodramma in tre atti di Giacomo Puccini», «Rivista Musicale Italiana», VII 1900, p. 81.

⁸ MICHELE GIRARDI, *Il finale de «La fanciulla del West» e alcuni problemi di codice*, in *Opera & Libretto*, II, Olschki, Firenze 1993, p. 430.

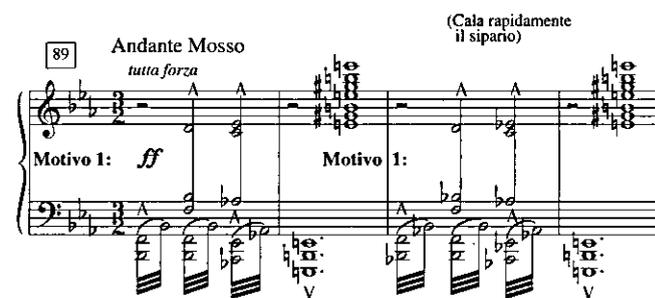
Esempio 2a – Preludio di *Tristan und Isolde*Esempio 2b – Conclusione di *Tristan und Isolde*

Similmente, il motivo iniziale di *Tosca*, oltre ad essere la struttura musicale sulla quale viene costruita l'opera, possiede le medesime particolarità dell'inizio di *Tristan*: è irrisolto, tonalmente ambiguo e il suo significato musicale si chiarisce solo più tardi. Infatti, quando Puccini scrisse, nella partitura autografa (conservata presso la casa editrice Ricordi & C. Milano), questi accordi, non pose alcun segno di alterazione in chiave, quasi a significare un'ambiguità tonale. Gli accordi appaiono in un primo singolo foglio (vedine la riproduzione nell'illustrazione 2), datato «gennaio '98» e scritto quindi prima del resto dell'atto, che riporta invece le date «agosto '98» e «18 agosto '98»: la tonalità viene indicata solo alla pagina seguente. Questo significativo isolamento temporale e musicale del motivo contribuisce all'ipotesi che esso sia lo «spunto» per l'intera opera, anche se la divisione non è stata conservata nelle edizioni a stampa.

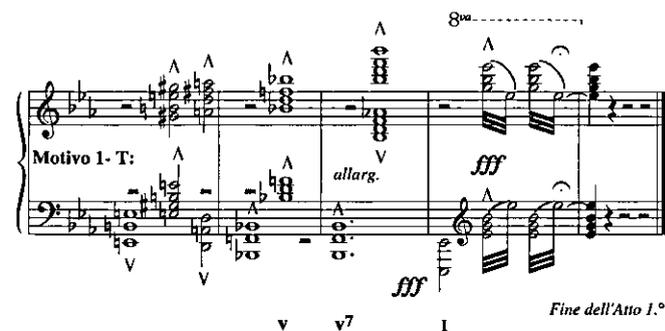
La serie di accordi maggiori di si bemolle, la bemolle e mi sfida la tonalità. Infatti, su nessuna scala diatonica si possono costruire tutti e tre gli accordi e quindi, il loro significato musicale è apparentemente oscuro. Partendo però dal presupposto che questo motivo è, come quello del *Tristan*, incompleto ed irrisolto, allora il senso musicale diventa evidente. Fortunatamente, Puccini lasciò le indicazioni necessarie per individuare il significato completo: questo motivo, dal numero 46 della partitura (alle parole di Angelotti, «Scarpia scellerato») e alla fine del primo atto (esempio 3), viene appaiato alla sua trasposizione al tritono (quinta diminuita), formando così un prolungamento della dominante di mi be-

molle, si bemolle: si bemolle – la bemolle – mi + mi – re – si bemolle formano un'ottava da si bemolle a si bemolle, che si risolve in mi bemolle maggiore. Farò, d'ora innanzi, riferimento a questa coppia come al Motivo 1 e Motivo 1-T.

Esempio 3 – Conclusione del I atto con i due motivi gemelli



mib maggiore



Ora tutto è chiaro. Questi due motivi gemelli possono venir considerati come tesi e antitesi; uniti creano una sintesi. Separati sono oscuri, ma assieme sono chiaramente un prolungato si bemolle. E questo prolungato si bemolle spinge alla conclusione in mi bemolle. Si vedrà poi come questo modello sia valido anche per l'intera opera che si conclude in mi bemolle minore.

Nella prima parte di questo mio contributo, mostrerò come questa coppia di motivi venga impiegata dal compositore nel substrato della struttura musicale dell'opera. Però, non va dimenticato che l'opera stessa è una sintesi di musica e dramma. Quindi, la seconda parte prenderà in esame il significato drammatico di questo motivo e tenterà di determinare se lo stesso è, come è stato detto, realmente il tema di Scarpia.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Tosca*. At the top, it is labeled "Tosca att. I (M. 1-69)". The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, Cymbals, and various vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation is dense and includes many corrections and markings. A large handwritten signature "Puccini" is visible in the upper right. At the bottom, there is a tempo marking: "Andante molto sostenuto".

Illustrazione 2 – Prima pagina dell'autografo di *Tosca*

I. Il significato musicale del Motivo 1

Come ho già detto, Puccini scrisse il Motivo 1 nel gennaio del 1898, mentre tutto il primo atto fu portato a termine solo nell'agosto dello stesso anno. Si sa da Adami che il compositore poneva grande attenzione all'inizio di un'opera, «il motivo di prima intenzione», come lo definiva il Carner. Puccini stesso disse: «Quando l'inizio è fissato e composto, non c'è più da aver paura: l'opera è decisa e cammina».⁹

Lo stesso mese di gennaio che vide la stesura del motivo iniziale di *Tosca*, Puccini ringraziò Don Pietro Panichelli per averlo informato che l'intonazione del Campanone del Vaticano era un mi. Credo sia stata questa informazione a spingere Puccini a scegliere si bemolle, la bemolle e mi per il Motivo 1. Inoltre, si dovrà poi vedere come il mi — nota che funge da tramite fra i due motivi gemelli — sia la base strutturale dell'inizio del terzo atto dove si ode il Campanone.

Tornando al primo atto di *Tosca*, è interessante notare come il Motivo 1 venga impiegato da Puccini per tracciare una sorta di 'itinerario' di questo suo peregrinare tonale. Com'è noto, la musica operistica e più particolarmente quella del periodo post-wagneriano, aderisce agli avvenimenti drammatici e spesso li illustra fedelmente. Per realizzare questo, il compositore si avvale di materiale musicale di tipo diverso: ritmo, tempo, registro vocale, orchestrazione e anche tonalità. Ad esempio, nella prima scena di *Tosca*, quando Angelotti entra impaurito, la musica è sincopata e tonalmente instabile, mentre nella seconda scena, all'entrata del gioviale Sagrestano, corrisponde una musica regolare in do maggiore. Lo stesso Wagner scrisse in *Opera e Dramma* che la tonalità dovrebbe riflettere l'intento poetico del testo:

Prendiamo [...] un verso di sensazione mista: «L'amore arreca piaceri e dolori»; siccome la rima collega due sensazioni opposte, così il musicista avrebbe qui l'occasione di passare dal primo tono, che corrisponde alla prima sensazione, ad un altro corrispondente alla seconda sensazione [...] Questo è dunque giustificato dall'intenzione del poeta, altrimenti riuscirebbe indeterminato, arbitrario ed inintelligibile.¹⁰

⁹ GIUSEPPE ADAMI, *Puccini*, Treves, Milano 1935, p. 103.

¹⁰ RICHARD WAGNER, *Opera e Dramma*, trad. di Luigi Torchi (edizione originale *Oper und Drama*, 1851 rev. 1868) Fratelli Bocca, Torino 1929, pp. 361-364.

Quindi, la tonalità di un'opera post-wagneriana può errare, seguire, illustrare quanto succede sulla scena. Ciò nonostante è comunque possibile tracciare un itinerario di questi percorsi. Similmente, può essere piacevole passeggiare per Roma senza una mappa, ma è necessario visitare il Colosseo e Castel Sant'Angelo.

Coloro che hanno familiarità con l'analisi schenkeriana riconosceranno nella parola 'itinerario' un corrispondente semplificato del termine 'middleground large-scale design' (in italiano, 'disegno su larga scala di un livello intermedio della struttura'). In altre parole, sto descrivendo un disegno musicale che esiste ad un livello di costruzione più profondo.

Nel primo atto di *Tosca*, l'itinerario non è altro che il Motivo 1 e la scala esatonale (la scala a toni interi) dal quale deriva. Il primo 'itinerario' è il si bemolle maggiore dell'inizio, il la bemolle maggiore dell'entrata di Tosca e il mi maggiore del duetto d'amore a partire da «Mia gelosa». Al numero 46, con la nota mi ancora presente, si sentono il Motivo 1 e il Motivo 1-T assieme. Ma la combinazione finisce con il Motivo 1, e in tal modo è piuttosto il mi a venir enfatizzato. Il mi ritorna come pedale (appena prima del numero 49) durante la descrizione del pozzo fatta da Cavaradossi. Ma quando i personaggi — e il mi — vengono interrotti da un colpo di cannone, si ha una cadenza: un prolungamento della dominante si bemolle e, al numero 50 che corrisponde all'entrata del Sagrestano, una risoluzione sulla tonica mi bemolle maggiore.

Si giunge qui ad una chiusura musicale e drammatica: l'esposizione drammatica è conclusa e la scena è deserta. Musicalmente, Puccini ci mostra come intende chiudere l'atto: una risoluzione della dominante si bemolle a mi bemolle. L'esempio 4 riporta, sotto forma di grafico schenkeriano, l'espansione del Motivo 1 nella prima parte dell'atto I.

Esempio 4 – Grafico della prima parte dell'atto I

A questo punto si ha il secondo itinerario dell'atto primo: una scala esatonale dal si bemolle a si bemolle (esempio 5).

Esempio 5 – Grafico della seconda parte dell'atto I

Inizialmente, il si bemolle è prolungato e viene ristabilito al numero 55, quando il coro canta «Si festeggi la vittoria». Al numero 60, si ha una settima minore su si bemolle e al numero 68, quando le campane iniziano a suonare, viene posto un pedale della dominante si bemolle.¹¹

L'elemento seguente della scala esatonale è il la bemolle che appare al numero 71, inizialmente come triade maggiore, in seguito come triade aumentata. La medesima nota, ora scritta come sol diesis diviene fondamentale della settima dominante di do diesis al numero 73, quando Scarpia canta «ho sortito l'effetto». Questo precede immediatamente la nota seguente della scala esatonale, il fa diesis. Il fa diesis minore si ode in questa sezione fino al numero 75, quando Tosca canta «Ed io venivo a lui».

Ora la scala esatonale scende a mi che, poco prima del numero 77, è dominante di la, a sua volta dominante di re. Dopo il canto di Tosca «Dio mi perdona» e durante la sua uscita di scena, si giunge finalmente a do minore e si bemolle maggiore. Ora la scala esatonale è completa.

Il finale inizia al numero 80 con uno smisurato prolungamento, esteso sino alla fine dell'atto, di si bemolle: settantasette battute di basso ostinato sul si bemolle e la sua dominante fa, suonate dalle campane e punteggiate da colpi di cannone. Al numero 88, si giunge alla tonica mi bemolle maggiore e la coda (si veda l'esempio 3), riunisce i due motivi gemelli e chiarisce il loro significato.

Il terzo atto è per molti aspetti l'immagine riflessa del primo atto, già a partire dal prolungamento della nota mi. Dapprima, la nota mi viene prolungata. L'atto si apre infatti con una fanfara in mi maggiore, cui fa seguito il modo mi-

¹¹ C'è una piccola espansione del Motivo 1 in questa sezione: si bemolle minore al numero 64, la bemolle minore al numero 65 e mi minore a 2 battute dopo il numero 66.

solidio dello stornello (l'alterazione del la diesis è acusticamente equivalente al si bemolle del primo motivo e lo ricorda). Anche dopo il mattutino delle campane si ha il mi minore e, all'arrivo di Tosca, si sente una settima di dominante sul mi. Ma che avviene durante il mattutino?

In questa poetica evocazione delle chiese di Roma, la tonalità cambia spesso: sembra quasi che i cambiamenti da sol maggiore, a fa maggiore, a la maggiore, ecc., non abbiano alcun senso armonico: ma, se analizzati, evidenziano un 'itinerario' già visto: queste armonie sostengono una scala esatonale, da mi naturale a mi naturale (esempio 6).

Esempio 6 - Atto III, grafico del mattutino con la scala esatonale

Questa seconda scala esatonale, immagine riflessa della scala esatonale del primo atto, è a distanza di un tritono rispetto all'altra (da si bemolle a si bemolle) ed è posta all'inizio dell'atto e non alla sua fine. Al termine del mattutino, si sentono il Motivo 1-T e il Campanone (su mi, ancora prolungato) e poi, tramite un'espansione del Motivo 1-T e del Motivo 1-T per moto contrario, si arriva di nuovo a mi (che sostiene una settima di dominante) al numero 15, l'entrata di Tosca. A questo punto, ha inizio il secondo 'itinerario' del terzo atto, Motivo 1-T: mi - re - si bemolle (esempio 7).

Esempio 7 - Inizio dell'atto III, grafico del prolungamento di mi

È stato appena visto in quale modo il mi viene prolungato. Allorché Tosca viene seguita dagli sbirri, il re minore iniziale (al numero 39) diventa una scala esatonale comprendente il re; le note mi e re vengono ripetute qui tre volte nel basso. Quando la tragedia volge al termine, al numero 41, Tosca canta le note finali re e si bemolle. Esse completano l'itinerario e concludono il prolungamento del Motivo 1-T: la tonica, mi bemolle minore, giunge nella battuta seguente e l'opera si conclude (esempio 8).

Esempio 8 - Grafico dell'atto III

In questo secondo 'itinerario' del terzo atto, il Motivo 1-T espanso è pure un'immagine a specchio del Motivo 1 espanso dell'atto I. Se in quest'ultimo, al Motivo 1 faceva seguito una scala esatonale da si bemolle a si bemolle, nel terzo atto, la scala esatonale da mi a mi è seguita dal Motivo 1-T. L'esempio 9 mostra questo modello di tesi ed antitesi.

Esempio 9 - Grafico dell'atto I e dell'atto III

Ora analizzo brevemente il secondo atto. Il gesto iniziale, fa diesis-mi-re è nuovamente solo metà del disegno. Dopo il fa diesis, iniziale, mi e re vengono enfatizzate nella seconda battuta: si ha una combinazione di re maggiore su un pedale di mi. Puccini si avvale due volte del disegno completo, fa diesis-mi-re, re-mi-fa diesis, in ognuna delle due parti dell'atto. Queste stesse note vengono prolungate spesso per centinaia di battute (esempio 10).

Esempio 10 - Grafico dell'atto II, parte prima

La seconda parte dell'atto è simile (esempio 11).

Esempio 11 - Grafico dell'atto II, parte seconda

Alla fine dell'atto, alla morte di Scarpia e poco prima del numero 65, si sente il re e nuovamente il Motivo 1 che finisce con un mi minore che sostituisce il mi maggiore. Per completare il disegno, Puccini non termina in mi minore, anche se la transizione al mi maggiore del terzo atto risulterebbe così più semplice, conclude invece con un fa diesis minore che chiude la simmetria del secondo atto, fa diesis-mi-re, re-mi-fa diesis. L'esempio 12 mostra come i tre atti si combinano per dare origine a un perfetto disegno simmetrico.

Esempio 12 - Grafico di tutta l'opera

Prima di affrontare gli aspetti drammatici del Motivo 1, vorrei sottolineare il fatto che simili strutture sono riscontrabili anche in *Manon Lescaut*, *La bohème*, *La fanciulla del West* e *Suor Angelica*, strutture che permettono, ad ogni opera, un'espansione del motivo iniziale del tutto simile a quella riscontrata in *Tosca*.¹²

¹² Le espansioni dei motivi iniziali di *Manon Lescaut*, *La fanciulla del West* e *Suor Angelica* sono discusse nella mia tesi dottorale (vedi nota 3).

II. Il significato drammatico del Motivo 1

È impossibile discutere il motivo iniziale di *Tosca* senza porsi la domanda: sono questi gli accordi di Scarpia? Sin dalla prima esecuzione, il motivo venne associato alla figura del capo della polizia. Dopo la prima assoluta, il critico de «Il Tempo» scrisse: «Non v'è preludio: tre battute, fortissime, ci danno un tema che resterà caratteristico del personaggio di Scarpia ed il sipario si alza».¹³ In un autografo (vedine la riproduzione nell'illustrazione 3), la cui collocazione è ignota,¹⁴ Puccini fa invece riferimento a questi accordi come a «Preludio».

Questo è particolarmente notevole, dato che agli altri motivi egli associa i nomi dei rispettivi personaggi e dei temi. Nell'illustrazione 4 sono riprodotte annotazioni scritte da Puccini in una delle prime versioni manoscritte del libretto:¹⁵ «framezzato tema di Mario», «piccolo accenno rotto al tema Sagrestano» e «motivo amore».

Parrebbe dunque che per Puccini questi accordi non rappresentino Scarpia. Come si può quindi interpretare il fatto che in ben 11 dei 18 momenti nei quali questo motivo compare, il nome di Scarpia viene menzionato o lo stesso personaggio è presente sulla scena?

Forse la risposta sta nella definizione del termine 'motivo'. Il Garzanti¹⁶ definisce 'motivo' come:

1. ciò per cui si fa o non si fa qualcosa
2. spunto melodico da cui si sviluppa l'intera opera musicale.¹⁷

Si è già visto dunque come la seconda definizione sia valida per il Motivo 1. Ma quale può essere invece la relazione con la prima delle due definizioni?

¹³ «Il Tempo», 17 gennaio 1900.

¹⁴ Questo autografo, ritrovato da Mario Morini, è stato pubblicato in MARIO MORINI, «*Tosca* all'anagrafe della storia», programma di sala «49° Maggio Musicale Fiorentino», Firenze 1986, p. 65.

¹⁵ Conservate alla New York Public Library, Music Division, Astor, Lenox and Tilden Foundations, New York City e al Museo Puccini, Torre del Lago.

¹⁶ *Motivo*, in *Il Nuovo Dizionario Italiano Garzanti*, Garzanti, Milano 1991.

¹⁷ Vi sono diverse definizioni del termine musicale 'motivo'; questa seconda definizione che sottolinea il nesso tra il motivo e l'intera opera musicale, si riallaccia ad una tradizione estetica dell'Ottocento e Novecento alla quale appartengono, tra gli altri, Arnold Schönberg e Rudolph Reti. Vedi ARNOLD SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, St. Martin's Press, New York 1967 e RUDOLPH RETI, *The Thematic Process in Music*, Greenwood Press, Westport 1978.

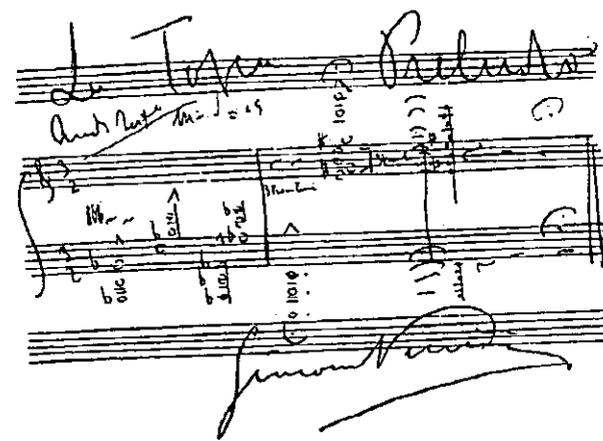


Illustrazione 3 – Autografo del «Preludio» di *Tosca*

- a) frammento
tema di Mario
- b) piccolo accenno rotto
al tema Sagrestano
- c) motivo
amore

Illustrazione 4 – Autografi dei «Leitmotiv»

Quando Illica e Giacosa trasformarono il dramma di Sardou in un libretto, operarono numerosi cambiamenti. Uno dei più importanti fu quello di trasformare Scarpia nella forza motrice dell'azione. Nel dramma, Tosca viene travolta da un destino inesorabile che sfugge al suo controllo, così come lo stesso Scarpia viene forzato all'azione dalla Regina, controllata a sua volta da Lady Hamilton. Lo Scarpia di Sardou è costretto ad agire come fa, altrimenti rischia di perdere la sua posizione sociale e forse anche la sua testa.

Lo Scarpia dell'opera pianifica invece coscientemente gli eventi. Nel monologo alla fine del primo atto, dichiara di voler catturare una doppia preda; in realtà, la preda è tripla poiché devono venir catturati Tosca, Angelotti e Cavaradossi. Scarpia è il mandante dell'azione. Si potrebbe dire che se il motivo non è Scarpia, è Scarpia stesso ad essere il motivo.

La Tabella 1 enumera tutte le enunciazioni del Motivo 1 o Motivo 1-T, escludendo le ripetizioni immediatamente susseguenti. Solo in quattro momenti Scarpia non è presente o non viene menzionato: all'inizio, quando Angelotti trova la chiave della cappella e poi durante il preludio dell'atto terzo.

Ma se si considera Scarpia come il motore dell'azione del dramma, il fatto che egli, in questi quattro momenti, non sia presente o venga menzionato, appare del tutto irrilevante. Il motivo riassume il dramma intero, e Scarpia è, come è stato già detto, all'origine del dramma. Così scrisse il Torchi: «Puccini ha detto a se stesso: l'origine, la causa, del dramma è Scarpia. Ebbene sia il suo motivo il principio dell'opera».¹⁸ Ma il Motivo 1 è solo una parte della sintesi. In qual modo l'unione del Motivo 1 e del Motivo 1-T può venir connessa al dramma? Per trovare una risposta possibile bisogna considerare alcuni cambiamenti del dramma operati dai librettisti.

Il libretto con le sue trasformazioni giunge ad essere un melodramma nel senso anglosassone del termine: i personaggi sono semplificati sino a divenire stereotipi. Scarpia diviene più diabolico, Cavaradossi diviene più eroico, Tosca diviene più buona. Ad esempio, la Tosca dell'opera perdona Scarpia, ormai cadavere, mentre Sardou non prevedeva questa possibilità.

Nell'opera, il dramma s'identifica in una lotta morale fra due entità opposte: il Bene e il Male, e necessita quindi di un nuovo personaggio: Dio. Anche l'ateo Cavaradossi, nella prima versione pubblicata del libretto, scopre Dio con il gri-

¹⁸ TORCHI, «Tosca», p. 93.

Tabella 1 – Enunciazioni del Motivo 1 o del Motivo 1-T

avvertenza: i numeri separati dalla sbarra indicano il numero della partitura e il numero di battuta; l'asterisco evidenzia i momenti in cui Scarpia non compare e non viene menzionato

Atto I	
0 / 0	preludio*
4 / 16	Angelotti: «Ecco la chiave»*
[14 / 3	solo il basso]
[42 / 7	solo il basso]
45 / 14	Angelotti: «Scarpia scellerato!»
56 / 6	entrata di Scarpia
89 / 0	fine dell'atto
Atto II	
0 / 12	monologo di Scarpia
5 / 12	monologo di Scarpia
48 / 10	Scarpia: «Grazia ad un cadavere»
53 / 0	fine dell'aria «Vissi d'arte»
55 / 27	Scarpia: «Aspetta»
62 / 0	Scarpia muore
65 / 0	fine dell'atto
Atto III	
2 / 5	preludio*
[3 / 14	preludio – ripetizione]
6 / 7	preludio – fine del mattutino*
15 / 5	Cavaradossi: «Scarpia»

do «Ah, c'è un Dio vendicator!»;¹⁹ poi l'ottonario venne modificato in un semplice «Vittoria!».

Giacosa si augurava che dall'opera si potesse trarre una morale, e ciò poteva venir realizzato mediante l'acquisizione di una nuova coscienza da parte dei personaggi. Gli appunti di Giacosa riportano infatti diverse varianti 'moralì' rispetto al testo della storia originale. Ad esempio, due sono gli abbozzi per il duetto Tosca-Mario del terzo atto (vedine la riproduzione nell'illustrazione 5).

¹⁹ V. SARDOU, L. ILLICA, G. GIACOSA, *Tosca. Melodramma in tre atti*, G. Ricordi & C., Milano 1899, p. 42.

O Mario non ti sembra
 Che oggi l'amor sia nato
 Fra noi? Se ti rimembra
 Del nostro amor passato

Mario Mario e sol ieri
 Ero del male ignara.
 Quante cose c'impara

5a

5b

O Mario non ti sembra
 Che oggi l'amor sia nato
 Fra noi? Se ti rimembra
 Del nostro amor passato

Mario, Mario e sol ieri
 Ero del male ignara.
 Quante cose c'impara

Illustrazione 5 – Abbozzi di Giacosa per il duetto Tosca-Mario conservati in G

Tali proposte non furono accolte, ma l'enfasi morale che distingueva i propositi di Giacosa e l'inclusione della figura divina, vennero mantenute: così, in quattro dei momenti più drammatici dell'opera compare il nome di Dio.

1. Alla fine del primo atto allorché Tosca chiede perdono a Dio.
 2. Durante il monologo, quando Scarpia canta «Tosca, mi fai dimenticare Iddio».
 3. Quando Tosca prega Dio in «Vissi d'arte». Il testo di quest'aria, di fatto una meditazione rivolta a Dio, è certamente di Giacosa. Nel terzo atto Tosca, quando narra a Cavaradossi gli eventi, canta però: «alla Madonna mi volsi ed ai santi». L'incongruenza sul destinatario delle parole di Tosca è probabilmente attribuibile ad una mancanza di comunicazione fra Illica e Giacosa.
 4. Quando, prima di morire, Tosca esclama «O Scarpia, avanti a Dio». Da queste parole traspare il fatto che l'azione non si conclude con la chiusura del sipario, ma bensì con il giudizio di Scarpia «avanti a Dio».
- I quattro momenti sono pure importanti musicalmente.
1. Tosca canta «Egli vede ch'io piango» in si bemolle maggiore, la dominante.

2. Scarpia canta «Tosca mi fai dimenticare Iddio» su una triade di si bemolle maggiore, la dominante, e immediatamente dopo, vi è la cadenza finale dell'atto I.
3. In «Vissi d'arte», Tosca canta la parola «Signor» su una triade di si bemolle maggiore, la dominante.
4. Tosca canta «Avanti a Dio» sul si bemolle e poi si ha la cadenza finale dell'opera, dominante - tonica.

Si tratta forse di una coincidenza? Credo invece che il nome di Dio sia stato posto sulle dominanti strutturalmente e musicalmente più significative perché, tramite la figura divina e ciò che essa rappresenta, gli eventi acquistano un significato morale. Due di questi nodi drammatici corrispondono a momenti musicali durante i quali i motivi gemelli (costruiti sul tritono, il *diabolus in musica*) giungono a una conclusione e acquistano un chiaro significato musicale: la logica musicale aderisce perfettamente a una logica drammatica e morale.

Concludendo, così come il finale del *Tristan und Isolde* giunge ad una risoluzione, così fa pure *Tosca*: musicalmente e drammaturgicamente. Anche se dieci anni dopo Puccini realizza con *La fanciulla del West* un'opera più strettamente legata al *Tristan*, è già possibile individuare in *Tosca* le tracce di questo futuro omaggio. Puccini, negli istanti finali di *Tosca*, compie, con la sintesi del Motivo 1 e del Motivo 1-T, pure la sintesi d'idee musicali e drammatiche e la sintesi di una tradizione operistica tedesca e di una italiana.