



# Tosca

di

Giacomo Puccini

Guida alla didattica del teatro musicale

a cura di

Cecilia Gobbi e Davide D'Elia

Magia  
dell'Opera



L'Associazione Tito Gobbi è accreditata dal MIUR come ente formativo per il personale della scuola. Accredito dal 2011



comitato nazionale  
per l'apprendimento pratico della  
**MUSICA**

# Sommario

<b>Il progetto didattico Magia dell'Opera</b>	Pag. 3
<b>Introduzione alla Guida Didattica</b>	Pag. 4
<b>I parte - SAPERI ESSENZIALI SUL MONDO DELL'OPERA</b>	
<b>Pillole di storia dell'opera</b>	Pag. 5
<b>Tosca, capolavoro lirico poliziesco</b>	Pag. 8
<b>Curiosità storiche e autoriali sui personaggi di Tosca</b>	Pag. 12
<b>Tosca tra cinema e teatro</b>	Pag. 15
<b>II parte – DIDATTICA APPLICATA IN CLASSE</b>	
<b>Scheda 1: Primo passo di avvicinamento all'opera</b>	Pag. 18
<b>Scheda 2: Scopriamo i personaggi e la trama dell'opera</b>	Pag. 20
<b>Scheda 3: Ascoltiamo la musica dell'opera</b>	Pag. 22
<b>Scheda 4: I personaggi tra parole e canto</b>	Pag. 25
<b>Scheda 5: Leggiamo il libretto</b>	Pag. 28
<b>Scheda 6: Prepariamoci a cantare</b>	Pag. 30
<b>Scheda 7: Cantiamo i brani di Tosca</b>	Pag. 33

Con il Patrocinio e sostegno di



# Il progetto didattico Magia dell'Opera®

Il progetto Magia dell'Opera ® è nato nel 2005 con l'intento di offrire alle nuove generazioni la possibilità di avvicinare, conoscere ed amare l'opera lirica, una delle espressioni più alte del nostro patrimonio culturale, poco o nulla presente nei programmi scolastici e quasi del tutto ignorata dal pubblico giovanile.

Dalla sua prima edizione a oggi il progetto ha fatto scoprire ed apprezzare i capolavori del melodramma a decine di migliaia di bambini tramite un percorso formativo che promuove la vicinanza con il mondo dell'opera e la comprensione dei suoi linguaggi.

Ma perché è importante far conoscere l'opera ai bambini? Perché è un elemento primario del patrimonio di valori, ereditato dalle generazioni che ci hanno preceduto, al quale dobbiamo larga parte della nostra identità culturale e sociale. L'opera ci parla di noi, della nostra vita, delle nostre emozioni e ci insegna a sentire e ad ascoltare noi stessi e gli altri.

Il suo magico connubio di teatro e musica è uno strumento ad alto potenziale formativo: il teatro coinvolge emotivamente il bambino in storie avvincenti e lo induce a relazionarsi con i personaggi e a immedesimarsi nelle loro vicende, la musica alimenta la sua capacità d'ascolto, d'immaginazione e di creatività. L'unione dei due elementi sviluppa la sensibilità, la capacità di introspezione, di comprensione di sé, degli altri e della vita.

La metodologia del progetto valorizza l'opera come scuola dei sentimenti e delle emozioni estendendone il valore educativo alla sfera generale della formazione dei giovani e della loro crescita personale. L'approccio ludico-partecipativo, supportato da strumenti digitali multimediali, stimola i bambini alla partecipazione attiva nel processo di apprendimento e favorisce l'emergere delle loro attitudini individuali e capacità espressive. Le attività ludiche del corso li educano ai linguaggi e all'ascolto dell'opera, li avvicinano alle sue discipline artistiche e li inducono a cimentarsi nel cantare, recitare, disegnare, ideare e costruire elaborati, dando sfogo alla loro immaginazione e creatività.

Lo sviluppo di competenze comunicative e creative finalizzate al potenziamento dei talenti è un motivo valido per avvicinare i bambini all'opera fin dalle prime fasi dell'età evolutiva. Il melodramma gli offre modelli di vita e di sentire che arrivano dentro, ma è anche e soprattutto il luogo della fantasia, delle aspettative, della magia. Il luogo dove il linguaggio universale della musica va oltre la parola e parla alla nostra intelligenza emotiva.

Imparare a vivere le emozioni con intelligenza aiuta a formare degli adulti capaci di affrontare la vita nel modo migliore.

# Introduzione alla Guida Didattica

La Guida nasce come supporto al corso per i docenti di cui riprende e riassume i contenuti principali proponendosi come un agile strumento di consultazione. Offre una sintesi delle nozioni essenziali sull'opera lirica, e una serie di schede operative con spunti e proposte ludico- didattiche per familiarizzare gli allievi con i linguaggi e col mondo dell'opera.

Le schede di didattica applicata delineano un percorso progressivo che i docenti possono adattare alle proprie esigenze scegliendo, in base alla propria esperienza e alle caratteristiche degli allievi, le attività e gli esercizi più adatti per svolgere le singole tappe del percorso.

La Guida, quindi, fornisce un riepilogo generale del corso di *Magia dell'Opera* e si pone come complemento integrativo dei supporti didattici di base:

- **Il libro di testo** monografico sull'opera che costituisce lo strumento-guida del percorso degli allievi, presenta e illustra i personaggi e la trama dell'opera favorendone l'approfondimento tramite la versione ridotta del libretto, gli spartiti musicali e una serie di giochi che facilitano la memorizzazione e il coinvolgimento,
- **La playlist di tracce musicali** suddivisa in brani per esercizi d'ascolto e brani del karaoke lirico per l'apprendimento del canto,
- **I VideoLab**, pillole multimediali che tratteggiano argomenti connessi all'opera e forniscono tutorial ludici delle attività da svolgere,
- **Supporti didattici aggiuntivi** volti a facilitare l'apprendimento per una partecipazione più piena e attiva degli allievi anche attraverso lo svolgimento di esercizi.

Con l'ausilio di questi strumenti il docente può svolgere il compito fondamentale di guidare gli allievi alla scoperta dell'opera, di aprirne le menti a nuove esperienze e orizzonti culturali e di contribuire ai processi di crescita individuali.

Integrano il percorso i laboratori operistici nei quali gli esperti del progetto coinvolgono gli allievi in attività performative, ne affinano le capacità espressive e li preparano a esibirsi da protagonisti nello spettacolo finale. È quindi essenziale che gli allievi giungano preparati ai laboratori che sono previsti a intervalli alternati con i webinar del corso docenti proprio per tener conto del tempo necessario alle tappe di apprendimento. Al primo laboratorio dovrebbero già conoscere i personaggi e la trama dell'opera oltre ad essersi esercitati nel canto corale dei brani. Al secondo e ultimo dovrebbero aver approfondito il testo leggendo il libretto ed essersi cimentati nell'interpretazione vocale e mimica dei brani di canto.

# Pillole di storia dell'opera

## La nascita dell'opera

L'opera lirica è nata a Firenze alla fine del Cinquecento per merito della “Camerata de' Bardi” (1594-1597), un gruppo di musicisti e intellettuali che voleva dar vita ad una nuova forma di teatro ispirata alla tradizione classica dell'antica Grecia. L'intento era di unire teatro e musica nello stile definito “recitar cantando” che poneva la musica al servizio del testo poetico e operava una distinzione tra i momenti d'azione, espressi da recitativi, e quelli lirici, interpretati dal canto monodico della voce solista (in opposizione alla polifonia imperante dell'epoca). Le trame erano prevalentemente tratte dalla mitologia classica, lo stile era caratterizzato da un'impostazione “naturale” della voce e dall'accompagnamento di strumenti dal suono lieve e diverso rispetto a quelli attuali: clavicembali, flauti, arciliuti e piccoli tromboni.

Il Seicento è il secolo in cui il teatro musicale si sviluppa e cresce con una rapidità e una ricchezza impressionante grazie al mecenatismo dei principi, e a un forte spirito d'emulazione tra le diverse corti. La prima opera di cui si ha notizia è *Dafne* (1598) di Jacopo Peri di cui gran parte delle musiche sono andate perdute. Di pochi anni dopo è un'opera di grande successo tanto che ancora oggi viene eseguita: *Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607), scritta per le nozze del principe Francesco Gonzaga e rappresentata nel teatro del Palazzo Ducale di Mantova. Di fatto le opere erano composte solo per i principi e le corti ducali, e venivano rappresentate nei saloni dei loro palazzi rinascimentali con scenografie fastosissime. Le trovate scenografiche erano l'elemento che maggiormente catturava l'interesse del pubblico: macchine di scena su cui apparivano o sparivano personaggi mitologici, cambi di scena a vista, caverne di fuoco, giochi d'acqua e altro ancora.

Chiusa nel dorato mondo delle corti, l'opera non fu accessibile al popolo fino al 1637 quando a Venezia si aprì il primo teatro pubblico (Teatro San Cassiano), seguito in pochi anni da altri teatri. La possibilità di assistere agli spettacoli per un'ampia fascia di popolazione impresso una spinta espansionistica all'opera che cominciò a diffondersi ovunque. Dopo Venezia, anche Napoli diventò un importante centro teatrale e, dal Seicento al Settecento, l'opera italiana conquistò tutte le corti e le principali capitali europee, da Lisbona a Mosca, da Vienna a Madrid, da Pietroburgo a Londra. I musicisti italiani colonizzarono i teatri di tutto il mondo, e la lingua italiana venne cantata ovunque per due secoli.

Intanto, il nuovo pubblico, popolare e pagante, esprimeva gusti e interessi che influivano sullo stile dell'opera: ai soggetti mitologici si preferivano quelli storici o fantastici, ai personaggi seri quelli comici o grotteschi; diminuiva l'uso delle costosissime macchine sceniche e si cominciò a privilegiare il canto delle arie ai recitativi declamati.

## Il Settecento: il secolo del bel canto

Tra il Seicento e il Settecento viene definita la struttura-tipo dell'opera in una sequenza di recitativi e arie, in cui le doti vocali del cantante – l'agilità, l'estensione, le variazioni improvvisate – diventano l'elemento principale di attrazione. Nasce l'aria col da capo (A – B – A) che consente ampie libertà ai virtuosismi vocali a scapito del ritmo e della compattezza del dramma.

A: prima parte (tonalità principale) – B seconda parte (tonalità secondaria) –  
A: ripresa della prima parte con variazioni a piacere.

Il canto diventa preponderante e ricco di fioriture che interrompono continuamente l'azione: è il trionfo del virtuosismo vocale, con il predominio sulle scene di castrati e prime donne che con acuti, agilità e gorgheggi stupiscono e deliziano gli spettatori. Le trame sono mitologiche o storiche e mettono in scena personaggi che incarnano sentimenti nobili come l'onore, il perdono, l'amore, eliminando dal proprio contesto qualsiasi carattere o cenno comico: è *l'opera seria*.

Ma i personaggi comici erano destinati a riaffacciarsi dando vita ad un nuovo genere: *l'opera buffa*. Il genere si sviluppò a Napoli come evoluzione degli Intermezzi, brevi farse con pochi personaggi che venivano eseguite tra un atto e l'altro delle opere serie. Gli interpreti (detti appunto *buffi*) erano cantanti-attori che mettevano in scena vicende divertenti di personaggi comuni nei quali il popolo poteva riconoscersi: l'azione scenica tornava così ad essere predominante mentre la scrittura musicale si semplificava. Tra gli intermezzi, la massima fama fu raggiunta da *La serva padrona* (1733) di Giovan Battista Pergolesi a cui seguirono numerose opere di grandi compositori come Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Baldassarre Galuppi.

Verso la fine del secolo, però, cominciò a prendere corpo uno stile più "bilanciato" che legava la musica al testo mettendo il canto al servizio dell'azione drammatica.

Grazie alla genialità anticonformista di Mozart, l'opera seria e quella comica confluirono nuovamente in un unico genere più vario e drammaturgicamente strutturato, fatto non solo di recitativi e arie, ma di molti pezzi d'insieme, come duetti, terzetti, quartetti, ecc., con finali d'atto conseguenti e ricchi di colpi di scena. Il capolavoro del genere è *Don Giovanni*, non a caso denominato dramma giocoso.

L'austriaco Wolfgang Amadeus Mozart, indiscutibilmente il compositore più celebre del secolo, era così affascinato dalla musicalità dell'italiano che ha composto tre delle sue opere più famose nella nostra lingua: *Le nozze di Figaro* (1783), il già citato *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790).

## L'Ottocento: il secolo d'oro dell'opera lirica

Nell'Ottocento nei paesi europei si svilupparono le cosiddette scuole nazionali legate a lingue, tradizioni e culture proprie. In Germania l'era romantica si aprì con le opere di Carl Maria von Weber (*Il franco cacciatore*) basate su temi fantastici tratti da leggende popolari. Nella seconda metà del secolo Richard Wagner rivoluzionò l'opera con una nuova forma, il *Wort-Ton-Drama* (Parola-Suono-Dramma) che, eliminando tutte le forme chiuse a favore di un flusso ininterrotto di musica e canto, cancellò la differenza tra aria e recitativo. Wagner era fortemente attratto dalla mitologia germanica e si ispirò alle sue leggende per le trame delle sue opere, di cui scriveva personalmente i libretti popolati da divinità, walchirie, eroi e principesse.

In Russia emersero alcuni compositori destinati a divenire celebri in tutto il mondo. Tra questi, Michail Ivanovic Glinka che compose *Una vita per lo zar*, basata su una trama storica; Modest Petrovic Musorgskij il cui capolavoro assoluto è *Boris Godunov*, storia dello Zar di tutte le Russie che, di fronte allo sfascio del suo regno, diventa folle e muore, e Nikolaj Rimskij-Korsakov che, come Musorgskij faceva parte del cosiddetto "Gruppo dei cinque" impegnato nella formazione di una scuola di tradizione russa, basata sulla riscoperta delle musiche originali del paese.

In Francia si diffusero la *grand-opéra* che abbinava grandiosi effetti scenici a balletti, musica e canto, e *l'opéra comique* in cui si alternavano dialoghi parlati e brani cantati ma che, a differenza dell'opera buffa, si basava anche su temi tragici (ne è un esempio *Carmen* di Bizet).

In Italia l'opera raggiunse il suo massimo splendore con quattro grandi compositori: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi che continuarono la tradizione

del bel canto. Pur dedicandosi a generi diversi, tutti con le loro musiche diedero voce e anima a storie appassionanti e ai grandi sentimenti umani. Spariscono definitivamente i temi mitologici e si afferma il romanticismo che con loro raggiunge le sue vette più alte.

I primi anni del secolo videro il predominio artistico di Gioachino Rossini il quale rivoluzionò il panorama musicale, preparando il terreno a generazioni successive di compositori. Dotato di una forte inventiva comica, compose molte opere buffe come *Il barbiere di Siviglia*, *Il Turco in Italia* e *Cenerentola* ma si cimentò in tutti i generi dal brillante, al serio, dal sacro al profano, dal cameristico al sinfonico, riunendo la perizia armonica e strumentale con il senso melodico ed espressivo della migliore tradizione Italiana. Scrisse nel genere grand-opéra il suo ultimo capolavoro operistico: *Guglielmo Tell*.

Di poco più giovani, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti composero opere che anticipavano il gusto romantico: Bellini con la sua marcata vena melodica ha scritto prevalentemente opere tragiche delle quali le più famose sono *Norma* e *La Sonnambula* mentre Donizetti ha composto circa settanta opere spaziando da drammi storici a commedie sentimentali; tra quest'ultime *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*.

Nella scena italiana verso la metà del secolo, irrompe Giuseppe Verdi con il suo primo grande successo, *Nabucco* (1842), a cui seguono altri capolavori vigorosi, ricchi di tensioni drammatiche e colpi di scena che danno voce ai sentimenti più intimi e profondi dell'animo umano. Siamo nel pieno del Romanticismo e le opere di Verdi mettono in scena un teatro popolare con vicende appassionanti basate sul conflitto tra il bene e il male, spesso tratte da romanzi o drammi teatrali di grandissimi scrittori (Victor Hugo, Friedrich Schiller, William Shakespeare). Nella sua lunga vita Verdi ha composto opere che sono ancora tra le più rappresentate al mondo come *Traviata*, *Rigoletto*, *Trovatore* (la trilogia popolare), *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Otello* e *Falstaff*.

Alla fine del secolo, si affacciano alla scena giovani autori che cercano nel teatro qualcosa di diverso. Tra questi, alcuni compositori, accomunati dalla critica sotto la definizione di Giovane Scuola Italiana: Mascagni, Leoncavallo, Puccini e altri, adattarono al melodramma elementi del verismo letterario. Nacque così l'opera verista, caratterizzata da soggetti di vita quotidiana della classe proletaria trattati con gusto realistico, spesso anche crudo, da uno stile vocale di forte immediatezza e da un'orchestrazione descrittiva dell'ambiente. Lo stile verista si affermò rapidamente con opere come *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni, *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea, ma di questi autori sono rimasti in repertorio solo uno o due titoli.

Degli autori associati alla Giovane Scuola Italiana uno si distingue per genialità creativa, novità del linguaggio e modernità: Giacomo Puccini i cui numerosi capolavori sono rimasti nei cartelloni di tutto il mondo dal loro debutto sino ad oggi. Puccini è stato un grandissimo uomo di teatro capace di combinare le esigenze del teatro musicale moderno con una totale adesione alla tradizione lirica e alla moderazione e varietà di tinte dell'opera italiana. Con la mano felice del pittore d'acquerello ha disegnato personaggi indelebili, creato situazioni drammaturgicamente perfette e, come Verdi, ha composto opere di enorme impatto emozionale e di raffinata concezione drammatico-musicale: *La bohème*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi* e l'ultima, incompiuta, *Turandot* sono tra i maggiori capolavori dell'intera storia dell'opera lirica.

# Tosca, capolavoro lirico poliziesco

## Verosimiglianza, autenticità, drammaturgia musicale

L'opera di Puccini è basata sulla tragedia che Victorien Sardou scrisse per la mitica Sarah Bernhardt, una delle più grandi attrici teatrali del XIX secolo. Il drammaturgo francese, come vedremo in seguito, si ispirò alle vicende storiche di persone realmente esistite che intrecciò con la sua immaginazione dando vita a una *pièce* storicamente verosimile e a personaggi in “odore” di autenticità. Ambientò la vicenda a Roma nel giugno del 1800, mentre a Nord si combatteva la battaglia di Marengo e nella città si respirava un clima di forte tensione politica tra l'*establishment* papalino con i suoi sostenitori e alleati, e il fronte antagonista dei “rivoluzionari”, portatori di idee repubblicane.

Puccini ha accentuato la verosimiglianza storica del dramma ricreando i suoni, la suggestione e l'atmosfera autentica della Roma del 1800 con una musica d'ambiente che incorpora note e tonalità originali dell'epoca, dalle melodie liturgiche del *Te Deum* ai rintocchi delle campane, alle “campanelle” del gregge del pastore e al suo stornello in romanesco. Di fatto la Roma papalina ricopre un ruolo fondamentale nell'opera; è il centro gravitazionale dell'intera vicenda, essendo questa strettamente legata alla storia del millenario potere temporale dei Papi e a quel coacervo di potere e religiosità, moralismo e perversione che è magistralmente incarnato dal personaggio del barone Scarpia.

Il capolavoro di Puccini segue il principio dell'unità di tempo, luogo e azione postulato da Aristotele nella *Poetica*, e successivamente formalizzato come canone drammaturgico dagli umanisti italiani del Cinquecento. **L'unità di tempo:** l'opera si sviluppa nell'arco di meno di ventiquattro ore, dall'*Angelus* mattutino recitato dal Sagrestano nel primo atto, “*all'ora quarta*” della fucilazione di Cavaradossi il mattino seguente (terzo atto). **L'unità di luogo:** tutto si svolge nell'area circoscritta di Roma che racchiude, a poche centinaia di metri di distanza l'uno dall'altro, Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo. **L'unità d'azione:** la vicenda si compie attraverso una serie incalzante di eventi consequenziali, dall'evasione di Angelotti al suicidio di Tosca, senza interruzioni e senza diversivi o intrecci secondari.

Su questa trama Puccini ha composto una musica di eccezionale teatralità, caratterizzata dalla presenza di dissonanze, di effetti stranianti e di ritmi accelerati, carichi di tensione, che esprimono, guidano e enfatizzano l'azione scenica: una vera e propria drammaturgia musicale. Il sipario s'apre sui tre drammatici accordi del barone Scarpia (Si e La bemolle, poi Mi maggiore) che compongono il tema dominante dell'opera, e ricorrono continuamente a significare l'onnipresenza opprimente del barone, anche quando non è in scena, e persino dopo la sua morte. Questo tema armonico, pur essendo dominante, dialoga e s'intreccia con altri motivi e in particolare con gli squarci lirici dell'amore di Tosca e Cavaradossi che accompagnano i due amanti fino alla fine dell'opera come un disperato anelito alla felicità.

## Atto I - Chiesa di Sant'Andrea della Valle, mattina del 17 giugno 1800

Non c'è preludio né ouverture; la scena si apre subito sui potenti accordi di Scarpia seguiti dalle note ansimanti della corsa di Cesare Angelotti evaso da Castel Sant'Angelo. Il drammatico inizio definisce e inquadra l'atmosfera della vicenda annunciando il ritmo incalzante delle scene che si susseguiranno rapidamente una dopo l'altra. Infatti, ecco Angelotti che, giunto in chiesa da pochi minuti, già si affretta a nascondersi nella cappella di famiglia sentendo arrivare gente. Al rintocco della campana dell'*Angelus* entra il Sagrestano, unico personaggio apparentemente “buffo” dell'opera, che in realtà ha la funzione “strumentale” di abbozzare lo scenario clericale dell'opera



mettendo in evidenza il contrasto tra un mondo reazionario e bigotto e lo spirito laico e liberale. Il contrasto emerge quando entra Cavaradossi e il Sagrestano, scoprendo che ha preso a modella una sconosciuta (la marchesa Attavanti) per raffigurare la Maddalena, reagisce scandalizzato - *“Fuori, Satana fuori!”* – alla sacrilega commistione di sacro e profano. Al suo brontolio fa fronte la romantica esaltazione della bellezza femminile evocata dal pittore con l'aria *“Recondita armonia”*. Il Sagrestano si congeda accompagnato da un ritmo saltellante che sottolinea la sua andatura caracollante, e da piccole pause che, per precisa indicazione di Puccini, sottolineano un *«tic nervoso segnato da un rapido movimento del collo e delle spalle»*.

Rimasto solo Cavaradossi ha appena il tempo di sorprendere e riconoscere l'amico Angelotti che è costretto a farlo nascondere nuovamente a causa dell'arrivo di Tosca. La Diva, infastidita per aver trovato chiuso l'ingresso della chiesa, entra con fare sospettoso, ma più per gioco che per convinzione come suggerisce la sottostante armonia del tema d'amore e la rapida resa all'accoglienza romantica di Mario (forse era questa la soddisfazione che voleva). Ma proprio quando sta per congedarsi, la sua gelosia esplode alla vista della Maddalena dagli *“occhi cilestrini”* mentre la musica prende un ritmo tumultuoso che si placa solo al canto appassionato di Mario *“Qual occhio al mondo può star di paro all'ardente occhio tuo nero”*. Dopo l'uscita di Tosca, sulla ripresa del dialogo tra Cavaradossi e Angelotti tornano le note della fuga dell'evaso; il pittore si offre di aiutare l'amico a mettersi in salvo e si scaglia in un'invettiva furente contro l'odiato Scarpia, mentre nuovamente risuonano i tre accordi iniziali. Ma anche questa scena è bruscamente interrotta da un nuovo evento: il boato del cannone di Castel Sant'Angelo annuncia che l'evasione di Angelotti è stata scoperta e i due uomini si danno alla fuga per raggiungere la villa di Cavaradossi. Al tema della corsa dell'evaso subentra quello dell'andatura saltellante del Sagrestano che sopraggiunge chiamando a raccolta i chierici per dar loro l'annuncio della presunta sconfitta di Bonaparte a Marengo. Alla notizia i chierici si abbandonano a chiassosi festeggiamenti troncati bruscamente dall'irruzione di Scarpia con i suoi sbirri che crea un immediato clima di terrore. L'ingresso del barone, più volte annunciato dal suo tema, è un formidabile colpo di scena che introduce un'atmosfera poliziesca carica di tensioni, pressioni e sospetti. Scarpia sa del legame di Angelotti con la marchesa Attavanti (è sua sorella), e dell'esistenza della cappella di famiglia in Sant'Andrea della Valle; per questo vi si è recato tempestivamente pensando di cogliervi l'evaso. Troppo tardi! Il colpo di cannone lo ha indotto alla fuga ma nella fretta ha lasciato sul terreno alcuni indizi. Tra questi, il paniere del pranzo di Cavaradossi ritrovato vuoto dentro la cappella di cui il pittore non poteva avere la chiave. Per Scarpia il quadro adesso è chiaro (Cavaradossi sta aiutando Angelotti) e l'improvviso sopraggiungere di Tosca gli offre l'opportunità di ordire una trama diabolica, non solo e non tanto per catturare l'evaso, quanto anche per liberarsi di Cavaradossi, un *«uom sospetto»* e un fastidioso intralcio: *“l'amante di Tosca”* - alle sue mire sulla Diva.

Dal rientro di Tosca alla fine dell'atto la scena è dominata dall'atmosfera religiosa nelle sue diverse declinazioni; il volto ufficiale della Chiesa, rappresentato dal solenne rito celebrativo scandito dalle note del *Te Deum*, fa da sfondo al bigottismo ipocrita con cui Scarpia maschera la sua perversione. Tosca, tornata per avvisare Mario del suo imprevisto impegno serale, non trovandolo al lavoro ha avuto una piccola crisi di gelosia dalla quale si sta appena riprendendo - *“no, tradirmi egli non può”* – quando Scarpia le si avvicina con il pretesto di offrirle l'acqua benedetta. Il tono è mellifluido e obbligante, il Barone si diverte a provocare Tosca girando intorno all'argomento prima di insinuarle esplicitamente il sospetto del tradimento di Mario. La Diva, ferita nei suoi sentimenti e travolta dalla gelosia, dalla rabbia e dal furore - *“Oh mio bel nido insozzato di fango! Vi piomberò inattesa!”* - cade nella trappola e inconsapevolmente mette gli sbirri sulle tracce dei due fuggiaschi. I tre accordi iniziali introducono il suono delle campane mentre Scarpia ordina a Spoletta di pedinare la donna; poi si immerge nei suoi pensieri pregustando, in un delirio di onnipotenza, la cattura

dell'evaso, l'impiccagione di Cavaradossi e la conquista di Tosca. Dimentico di essere nel pieno di una solenne funzione religiosa, il barone è riportato alla realtà dal coro dei fedeli che intona il *Te Deum* e "ipocritamente" si unisce a loro. Il tema di Scarpia chiude l'atto, così come l'aveva aperto, inserendosi ripetuto tre volte nel finale del *Te Deum*.

## Atto II - Palazzo Farnese, sera del 17 giugno 1800

Scarpia, rientrato nel suo ufficio, attende l'esito del pedinamento di Tosca, sicuro che abbia prodotto i risultati attesi. Accoglie quindi Spoletta con insolita bonaria cordialità mentre l'agente, invece, è terrorizzato al pensiero di dovergli dire di non aver trovato Angelotti. Invoca sommessamente Sant'Ignazio, protettore degli sbirri, poi cerca di tergiversare parlando del lavoro dei suoi «cagnotti» e della perquisizione - «*Fiuto!... Razzo!... Frugo!...*» - sottolineato da un ritmo sincopato - ma alla fine deve ammettere il suo fallimento e subire l'ira furente del barone. Solo la notizia dell'arresto di Cavaradossi riesce a placarlo e a salvare Spoletta da un brutto quarto d'ora.

Scarpia inizia l'interrogatorio del prigioniero e lo sta ancora pressando quando arriva Tosca che, non rendendosi conto della gravità della situazione, corre ad abbracciare Mario. Lui, prima di essere condotto in un'altra stanza per essere ancora interrogato, riesce a sussurrarle di non dire nulla. Scarpia, rimasto solo con Tosca, dopo brevi convenevoli cerca di farle rivelare il nascondiglio di Angelotti con le buone. Non ottenendo alcun risultato, fa aprire le porte della vicina stanza di tortura per farle sentire le urla strazianti di Cavaradossi. Il colloquio tra i due si trasforma in uno scontro violentissimo con contrapposizioni vocali esasperate e sonorità musicali lancinanti. Alla fine Tosca non resiste alla strazio e cede sfinita confessando «*Nel pozzo... Nel giardino*». Raggiunto l'obiettivo, Scarpia fa riportare nella stanza Cavaradossi e, a voce ben alta, malignamente comunica a Spoletta il nascondiglio di Angelotti, scatenando così la rabbia e il rancore di Mario contro Tosca per il tradimento. La diatriba tra i due amanti è interrotta dall'ingresso di Sciarrone che, desolato, comunica la notizia della vittoria di Bonaparte a Marengo. Cavaradossi, incurante del pericolo, ritrova le forze per inneggiare esultante «*Vittoria! Vittoria!*» e gridare a Scarpia tutto il suo disprezzo. Il barone lo condanna immediatamente a morte e lo fa trascinare via dagli sbirri, poi, rimasto solo con Tosca le fa chiaramente capire che la salvezza di Mario dipende da lei, dalla sua accettazione di un ricatto indecente. Tosca respinge inorridita la proposta mentre il rullio dei tamburi militari che arriva dall'esterno, con il suo ritmo sinistro le ricorda l'inesorabile scorrere del tempo e l'approssimarsi dell'esecuzione di Mario. È qui che si accascia come in preghiera intonando «*Vissi d'arte*», l'aria che per qualche istante congela il tempo e l'azione di un dramma senza soste.

Il ritorno in scena di Spoletta trafelato che reca la notizia del suicidio di Angelotti, fa precipitare la situazione fino all'estremo inganno. Scarpia dà ordine che il suicida sia comunque appeso alle forche come esempio, si accerta che tutto sia pronto per l'esecuzione di Cavaradossi, e si rivolge a Tosca che, vinta dalla feroce pressione ricattatoria, non vedendo altra via per salvare Mario, accetta annuendo col capo.

Il barone finge di accordarsi con Spoletta per una finta fucilazione di Cavaradossi "all'ora quarta", e lo congeda. Tosca, trova la forza di rialzare la testa e fronteggiare Scarpia esigendo un salvacondotto che le consenta di andar via per sempre da Roma con Mario. Mentre egli scrive il salvacondotto Tosca beve un bicchiere di vino per darsi coraggio, scorge un coltello sul tavolo e d'impulso lo afferra, poi quando Scarpia va verso di lei a braccia aperte chiedendole di rispettare il patto, si gira di scatto e lo pugnala. Tra mezze frasi veementi e acuti al limite del parlato Scarpia si dibatte rantolando per qualche attimo alla ricerca di aiuto, poi crolla a terra e muore. Nel finale dell'atto, descritto da Puccini con dovizia di dettagli, Tosca ancora sconvolta dal suo stesso gesto osserva stupita il cadavere declamando «*E avanti a lui tremava tutta Roma*». Ignara dell'ultimo inganno del

barone, colta da pietà cristiana, sulle note di una musica rarefatta in cui riecheggiano i tre accordi di Scarpia, gli pone sul petto un crocifisso e due candelabri a lato. Il potente rullo di tamburo che arriva dall'esterno, riscuote Tosca che si precipita a raggiungere Mario a Castel Sant'Angelo.

### **Atto III - Piattaforma di Castel Sant'Angelo, ora quarta, 18 giugno 1800**

È l'alba, il cielo inizia a illuminarsi e dalla campagna romana proviene il canto di un giovane pastore; sul bastione di Castel Sant'Angelo Cavaradossi si abbandona ai ricordi delle passate ore d'amore nella disperata consapevolezza della morte imminente - *«E muoio disperato!»* -. Anche quando, scortata dai gendarmi, arriva Tosca affannata e felice per digli che sono salvi e liberi, Mario mantiene questa consapevolezza. Non crede che Scarpia abbia realmente concesso la grazia, e ancor meno quando ne apprende le condizioni - *«prima sarai fucilato - per finta - ad armi scariche...»* - ma finge di crederci per vivere quegli ultimi momenti di felicità illusoria con la sua donna. Intanto è giunta l'ora e Tosca, in una scena tragicamente grottesca, raccomanda a Mario di cadere bene, al primo colpo ma stando attento a non farsi male. Mario l'asseconda e la rassicura con tristezza *«Non temere che cadrò sul momento... e al naturale»* poi si avvia davanti al plotone di esecuzione, mentre Tosca osserva la scena di nascosto. È l'attimo che precede gli spari, poi Mario stramazza al suolo e la sua caduta è così realistica che strappa a Tosca una battuta crudelmente ironica: *«Ecco un artista!...»* prima che la marcia accompagni l'esodo dei soldati. Usciti tutti, si avvicina a lui e solo allora scopre l'ultimo inganno di Scarpia: Mario è stato fucilato davvero ed è morto. Le sue grida disperate sono coperte dalle urla di Spoletta e dei soldati che hanno trovato il cadavere di Scarpia; Tosca non esita un attimo, sale di corsa sugli spalti e si getta nel vuoto, dopo aver gridato: *«O Scarpia, avanti a Dio!»* Su questo appello alla giustizia divina si conclude l'opera sulle note della melodia disperata dell'aria di Cavaradossi (*E lucevan le stelle*) in omaggio e memoria dell'amore.

## Curiosità storiche e autoriali sui personaggi di Tosca

Sappiamo che i protagonisti dell'opera di Puccini e dell'omonima tragedia di Sardou sono ispirati a persone realmente esistite ma non possiamo identificarle con certezza anche perché le loro vicende sono state modificate per costruire le personalità a tutto tondo dei personaggi di *Tosca*. Però, le ricerche documentarie svolte da diversi studiosi ci consentono di approfondire l'argomento esaminando, come in un'indagine "poliziesca", gli indizi e i riscontri da cui emergono alcune evidenze e molte curiosità.

Bisogna risalire ai personaggi originali, nati dalla penna di Victorien Sardou, il "mago" (come lo definì Puccini) degli intrecci tra realtà storica e fantasia autoriale. Il drammaturgo francese spesso costruiva i suoi personaggi prendendo spunto da più figure storiche e fondendone gli elementi in un unicum con la sua immaginazione per dare vita a nuove identità. In questo processo creativo, un'attenzione particolare era dedicata all'individuazione del nome del personaggio, a cui Sardou assegnava grande importanza perché nella sua visione doveva corrispondere a diversi requisiti, dal significato simbolico al suono, alla lunghezza.

### Scarpia

Nel libretto dell'opera di Puccini il personaggio è descritto sinteticamente come "Il barone Scarpia, Capo della Polizia" mentre nella tragedia di Sardou troviamo maggiori informazioni: è siciliano, si chiama Vitellio e deve la sua qualifica ai Reali di Napoli, i quali lo hanno inviato a Roma ad amministrare la giustizia. Il suo profilo psicologico emerge con chiarezza dalle parole di Cavaradossi nell'opera di Puccini: «*Bigotto satiro che affina colle devote pratiche la foia libertina e strumento al lascivo talento, fa il confessore e il boia!*».

È probabile che Sardou abbia preso a modello del suo personaggio il barone Gherardo Curci, soprannominato "Sciarpa", il quale era stato insignito del titolo nobiliare da Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli, come riconoscimento delle sue vittoriose battaglie (precedenti la battaglia di Marengo). A quanto risulta dalla storia era un uomo senza scrupoli e ostentava devozione religiosa, caratteristiche che lo accomunano al personaggio. Ma non era siciliano e non si chiamava Vitellio.

Il tassello mancante al mosaico può essere individuato in un'altra figura storica: Vincenzo Speciale, un giudice siciliano che aveva fatto parte della Giunta Statale del 1799 a Napoli dove era diventato famoso per la sua crudeltà. Compito della Giunta, infatti, era di condannare a morte tutti gli individui sospetti di idee repubblicane e oppositori della monarchia borbonica. Secondo la storia Speciale faceva ricorso alla tortura e arrivava anche a falsificare le prove pur di dimostrare la colpevolezza delle sue vittime. Tra queste, c'era anche il compositore Domenico Cimarosa (che nella tragedia è l'artefice della carriera di Tosca) al quale però fu poi concessa la libertà per i suoi meriti artistici. Molti, quindi, gli elementi che accomunano Speciale al personaggio di Sardou, ivi incluse le iniziali – V. S. – anche se il nome non coincide. È possibile che volendo mantenere quelle iniziali ma non ritenendo adeguato il nome Vincenzo, Sardou abbia optato per il nome del crudele imperatore romano Vitellio.

### Floria Tosca

Il personaggio di Floria Tosca nato dalla penna di Sardou ha alle spalle una storia molto dettagliata che contribuisce a delinearne la personalità: era una pastorella, fu raccolta e educata da monaci benedettini a Verona, studiò musica con l'organista del convento e fu scoperta e avviata alla carriera di cantante lirica da Cimarosa (che abbiamo già incontrato nelle vicende del probabile alter ego

storico di Scarpia, Vincenzo Speciale). Sardou ci dice anche che Tosca debuttò nella *Nina, pazza per amore* di Paisiello, che cantò nei maggiori teatri italiani, dalla Scala al San Carlo di Napoli alla Fenice di Venezia, al teatro Argentina di Roma e che frequentava la Regina di Napoli e la nobiltà.

Sardou potrebbe aver preso a modello del personaggio Angelica Catalani, un soprano la cui storia ha molti punti in comune con quella di Tosca. La Catalani, infatti, aveva studiato canto in un convento fin quando, chiamata dal teatro La Fenice per rimpiazzare un altro soprano, aveva iniziato una brillante carriera cantando in tutti i teatri italiani, incluso l'Argentina, proprio negli anni del periodo repubblicano. Cantava le musiche di Cimarosa e di Paisiello ed aveva buoni rapporti con la famiglia reale.

Ma anche in questo caso, come per Scarpia, si pone il dubbio dell'origine del nome. Sappiamo che Sardou faceva sempre ricerche affannose alla ricerca di nomi fortemente identitari ma per la protagonista della sua tragedia sembrava non trovare una soluzione adatta. Aveva chiaro in mente quello che cercava: «*Il nome che voglio deve essere breve, deve adattarsi a lei, deve rispecchiare il personaggio e finire in 'a'*». Diverse sono le ipotesi a riguardo. Forse fu la coincidenza dell'esistenza di un culto di Santa Tosca a Verona, città a cui attribuiva la nascita della sua protagonista, a offrirgli la risposta. O forse ha preso spunto da una cantante del diciassettesimo secolo, Francesca Costa, anagrammandone il cognome e mantenendone le iniziali F.T. Anche la Costa in effetti era vissuta a Roma ed aveva cantato per la Regina.

Certo è che il nome Floria Tosca rispecchia i contrasti emotivi del personaggio con l'evocazione romantica dei fiori e la fosca associazione al veleno ("tosco"). Questa considerazione suggerisce però un'altra ipotesi. Nel 1800 era vissuta un'altra celebre cantante, Celeste Coltellini, il cui nome presenta un analogo contrasto richiamando da un lato la religiosità di Tosca e dall'altro la coltellata con cui uccide Scarpia. Anche la Coltellini presenta numerose affinità col personaggio: frequentava l'aristocrazia, aveva cantato in tutti i maggiori teatri italiani ed era un'acclamata interprete delle musiche composte da Cimarosa e, come la Tosca di Sardou aveva cantato l'opera *Nina, pazza per amore* di Paisiello..

Non è possibile stabilire quale o quali siano state le effettive fonti di ispirazione di Sardou; potrebbero essere state sia la Coltellini, che la Costa o la Catalani, ma potrebbe anche aver preso spunti da tutte e tre le cantanti per fare la mirabile costruzione del personaggio di Floria Tosca.

### **Mario Cavaradossi**

Il personaggio di Cavaradossi creato da Sardou nasce in una famiglia romana ma vive la sua giovinezza in Francia durante la rivoluzione. Lì studia nella bottega del grande pittore Jacques-Louis David e abbraccia gli ideali repubblicani.

Le figure storiche a cui può essersi ispirato Sardou sono due: Joseph Chinard, uno scultore francese che visse a Roma e Giuseppe Ceracchi, anche lui scultore ma romano che visse diversi anni della sua vita in Francia. Entrambi avevano rapporti con David, erano di idee repubblicane e attivi politicamente.

Chinard durante il suo soggiorno romano era tenuto d'occhio dalla polizia pontificia che lo considerava un individuo sospetto. Fu arrestato con l'accusa di attività sovversive e rinchiuso nel carcere di Castel Sant'Angelo. La sua sorte, però fu migliore di quella del personaggio di Tosca: dopo due mesi fu rilasciato e espulso da Roma, dove non tornò più.

Tragica invece la sorte di Ceracchi. Era un artista apprezzato internazionalmente, viveva a Roma ma viaggiava spesso e trascorse parecchi anni all'estero, in Austria, negli Stati Uniti e in Francia, dove si trasferì, a Parigi, nel 1799. Appassionato sostenitore della causa rivoluzionaria, divenne consigliere di Napoleone ma quando lo vide assumere atteggiamenti da dittatore, si schierò contro di lui e organizzò un complotto per ucciderlo. Il tentativo fallì e Ceracchi fu arrestato e condannato a morte. A Roma Ceracchi aveva frequentato una cerchia di artisti e intellettuali, tra i quali c'era Liborio Angelucci, un medico sostenitore della Rivoluzione francese che è servito da modello a Sardou per il personaggio di Angelotti. Ecco dunque un altro elemento che accomuna il personaggio storico a Cavaradossi.

Le vite di Chinard e di Ceracchi presentano numerosi punti di contatto con la vicenda di Cavaradossi ma nessuno dei due ha un nome che può aver ispirato quello del personaggio.

C'era, però, alla fine del Settecento un nobile italiano, attivo in politica, di nome Caravadossi e non è da escludere che Sardou ne fosse a conoscenza e ne abbia fatto l'anagramma, come già in altre occasioni. Un'altra ipotesi, suggerita da alcuni studiosi, è che il nome sia una sorta di anagramma modificato, di valenza simbolica, della parola "cadavere".

### Cesare Angelotti

Del personaggio di Angelotti Puccini ci dice solo che è *"il Console della spenta Repubblica Romana"* ma nella tragedia di Sardou troviamo altre importanti notizie sul suo conto. Era un napoletano benestante, sostenitore della Repubblica Napoletana. Anni prima aveva avuto una relazione con Lady Hamilton, un'avventuriera che in seguito era diventata amica intima della regina Carolina di Napoli e amante dell'ammiraglio inglese Horatio Nelson. Angelotti commise l'errore di rivelare pubblicamente il suo trascorso con Lady Hamilton, attirandosi la sua collera. Incriminato con un pretesto, fu arrestato. Dopo aver scontato tre anni di pena, fuggì da Napoli per trasferirsi a Roma ma quando i Borboni ripresero il dominio di Napoli con l'aiuto di Nelson venne nuovamente arrestato e imprigionato nelle carceri di Castel Sant'Angelo. Di lì evadde per evitare di essere giustiziato, a titolo di favore personale della Regina Carolina a Lady Hamilton.

Diversi studiosi individuano nel medico romano Liborio Angelucci la fonte di ispirazione del personaggio. Angelucci fu arrestato una prima volta e imprigionato a Castel Sant'Angelo per i suoi legami sospetti con la comunità francese. Venne poi rilasciato ma arrestato nuovamente nel 1797 per aver partecipato a una cospirazione. L'anno dopo, quando fu instaurata la Repubblica Romana ne divenne console. Caduta la Repubblica scappò con i francesi per non tornare mai più a Roma. In effetti, la sua tormentata storia ha diversi punti in comune con quella del personaggio di Sardou; Angelucci, però, non era napoletano né fu ucciso in un tentativo di fuga.

Un'altra possibile fonte di ispirazione è stata individuata nel patriota napoletano Francesco Angelotti, ipotesi suggestiva per l'omonimia del cognome e diverse coincidenze anche se il periodo storico non coincide con quello del personaggio. L'Angelotti (Francesco) fu arrestato nel 1834 insieme a Cesare Rossaroli (altra omonimia) e Vito Romano, con l'accusa di complotto e tentato assassinio di Ferdinando II, re delle Due Sicilie. I tre patrioti concordarono di spararsi l'un l'altro per non finire nelle mani del boia. Così fecero ma Rossaroli e Angelotti sopravvissero ai colpi e furono condannati a morte. La sentenza fu permutata in carcere a vita ma Angelotti tentò di evadere e fu ucciso.

Anche in questo caso non è possibile stabilire da chi abbia preso spunto Sardou, ma le coincidenze, troppo numerose per essere casuali, evidenziano come egli fosse solito attingere dalla storia per conferire autenticità ai suoi drammi e all'identità dei personaggi.

## Tosca tra cinema e teatro

La vicenda di Tosca andata in scena nel 1887 al Théâtre de la Porte Saint-Martin di Parigi, interpretata dalla leggendaria Sarah Bernhard e nel 1900 al Teatro dell'Opera di Roma è diventata rapidamente un mito che ha ispirato numerose versioni cinematografiche, teatrali e televisive del dramma nella sua forma originale o rivisitata.

La storia della Tosca è diventata un mito che ha ispirato numerose versioni cinematografiche, teatrali e televisive.

### Film muti tratti dal dramma di Sardou

**1905 Tosca** – prima versione diretta da David Wark Griffith

**1907 Tosca** – versione mai pubblicata, interpretata da Sarah Bernhardt

**1918 Tosca** – diretto e interpretato (Scarpia) da Alfredo De Antoni, con Francesca Bertini e Gustavo Serena.

**1918 La Tosca** - diretto da Edward José, con Pauline Frederick

### Film tratti dal dramma di Sardou e dall'opera di Puccini, Illica e Giacosa

**1941 Tosca** – (Italia, b/n) film tratto dal dramma di Sardou, diretto da Carl Koch con Imperio Argentina, Rossano Brazzi e Michel Simon. Le prime scene furono girate da Jean Renoir.

**1946 Avanti a lui tremava tutta Roma** – (Italia, b/n) diretto da Carmine Gallone con Anna Magnani, Gino Sinimberghi e Tito Gobbi. Versione attualizzata dell'opera che ambienta la vicenda nel clima della resistenza romana durante l'occupazione tedesca.

**1973 La Tosca** – (Italia, col). Commedia musicale in romanesco tratta dal dramma di Victorien Sardou, scritta e diretta da Luigi Magni con musiche di Armando Trovajoli; con Monica Vitti, Gigi Proietti e Vittorio Gassman.

### Adattamenti cinematografici dell'opera di Puccini, Illica e Giacosa.

**1956 Tosca** – (Italia, col) Prima versione filmica dell'opera, diretta da Carmine Gallone, con Franca Duval (voce Maria Caniglia), Afro Poli (voce Gian Giacomo Guelfi) e Franco Corelli.

**1976 Tosca** – (Italia, col) Film televisivo diretto da Gianfranco De Bosio, con Raina Kabaivanska, Placido Domingo e Sherrill Milnes, direttore d'orchestra Bruno Bartoletti. Il film è stato girato nei luoghi reali della vicenda.

**1992 Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca** – (Italia, col) Film televisivo dell'opera completa ripreso nei luoghi e nelle ore reali della vicenda; trasmesso in diretta mondiale, Regia di Giuseppe Patroni Griffi, con Catherine Malfitano, Placido Domingo, Ruggero Raimondi. Direttore d'orchestra Zubin Mehta

**2001 Tosca** – (Germania, col) Versione filmica dell'opera diretta da Benoit Jacquot, con Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Ruggero Raimondi. Direttore d'orchestra Antonio Pappano

## Riprese live di rappresentazioni della Tosca di Puccini in teatro.

**1961** - prima ripresa dell'opera durante una tournée in Giappone. Diretta da Francesco Molinari Pradelli, con Renata Tebaldi, Gianni Poggi, Gian Giacomo Guelfi

**1978** - dal Metropolitan Opera (New York). Diretta da James Conlon, regia di Tito Gobbi con Shirley Verrett, Luciano Pavarotti, Cornell MacNeil. Distribuzione Decca

**1985** - dal Metropolitan Opera (New York). Diretta da Giuseppe Sinopoli, regia di Franco Zeffirelli con Hildegard Behrens, Plácido Domingo, Cornell MacNeil. Distribuzione Deutsche Grammophon

**1990** - dal Teatro dell'Opera di Roma. Diretta da Daniel Oren. regia di Mauro Bolognini con Raina Kabaiwanska, Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell.

**2000** - dal Teatro alla Scala di Milano. Diretta da Riccardo Muti, regia di Luca Ronconi con Maria Guleghina, Salvatore Licitra, Leo Nucci.

**2006** - dall'Arena di Verona. Diretta da Daniel Oren, regia di Hugo de Ana con Fiorenza Cedolins, Marcelo Alvarez, Ruggero Raimondi.

**2010** - dal Teatro Carlo Felice di Genova. Diretta da Marco Boemi, regia di Renzo Giacchieri con Daniela Dessì, Fabio Armiliato, Claudio Sgura.

**2011** - da Opernhaus Zurigo. Diretta da Paolo Carignani, regia di Robert Carsen con Emily Magee, Jonas Kaufmann, Thomas Hampson. Distribuzione Decca

**2013** - dal Metropolitan Opera (New York). Diretta da Joseph Colaneri, regia di Luc Bondy con Patricia Racette, Roberto Alagna, George Gagnidze.

**2018** - dalla Royal Opera House (Londra). Diretta da Dan Ettinger, regia di Jonathan Kent con Adrienne Pieczonka, Joseph Calleia, Gerald Finley.

## Teatro, musical

**1978** - *Tosca e le altre* è una commedia di Franca Valeri liberamente tratta dall'opera di Puccini. La protagonista è Emilia, portinaia di palazzo Farnese, che scruta il dramma che viene consumato nelle stanze di Scarpia e ne spettegola con l'amica Iride, ex prostituta, moglie di Sciarrone. Nel 2003 ne fu fatta una versione cinematografica con le stesse interpreti storiche Franca Valeri e Adriana Asti per la regia di Giorgio Ferrara.

**2003** - *Tosca Amore Disperato* è una trasposizione in musical, liberamente ispirata all'opera di Puccini e al dramma di Sardou. Scritta, musicata e diretta da Lucio Dalla, con coreografie di Daniel Ezralow e costumi di Giorgio Armani, è andata in scena in anteprima assoluta a Castel Sant'Angelo e, successivamente al Gran Teatro di Roma.

## Registrazioni discografiche

Per le numerosissime registrazioni dell'opera si rimanda agli elenchi reperibili su internet limitandosi a segnalare quella considerata a tutt'oggi una pietra miliare della discografia di Tosca da cui sono tratti i brani d'ascolto del corso.

Realizzata nel 1953 con i complessi artistici del Teatro alla Scala, è diretta dal maestro Victor De Sabata e interpretata da Maria Callas, Giuseppe di Stefano e Tito Gobbi.



## Bibliografia di Giacomo Puccini

**Giacomo Puccini: biografia critica di Mosco Carner** – Il Saggiatore (prima edizione italiana, 1961)

**Puccini** di Julian Budden – Carocci Editore

**Puccini. Vissi d'arte, vissi d'amore :vita, immagini, ritratti** di Gustavo Marchesi – Grafiche Step Editrice Parma

**Giacomo Puccini. Il romanzo della vita** di Giuseppe Adami (librettista, delle opere *La rondine*, *Il tabarro*, *Turandot*) - Il Saggiatore 2014

**L'universo di Puccini da Le Villi a Turandot** di Alberto Cantù – Zecchini editore

**Giacomo Puccini. Bello e... Possibile** di Ramòn Bisogni Vincenzo – Zecchini editore

**Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano** di Michele Girardi – Marsilio, 2000

## Filmografia

**1952 - Puccini** Film biografico di Carmine Gallone, con Paolo Stoppa, Gabriele Ferzetti (Puccini), Marta Toren, Nadia Gray.

**1973 - Puccini** Sceneggiato in 5 puntate prodotto dalla RAI nel 1973, diretto da Sandro Bolchi e dedicato alla vita del compositore. Con Alberto Lionello, Iliana Occhini e Tino Carraro.

**2009 - La vita di Puccini** Coproduzione RAI Fiction. Film biografico di Giorgio Capitani, con Alessio Boni (Puccini), Sophie von Kessel, Stefania Sandrelli, Andrea Giordana.

## Scheda 1: Primo passo di avvicinamento all'opera

**Obiettivo:** Conoscere l'opera lirica

### Introduzione all'opera

Gli allievi potrebbero ignorare totalmente cosa sia l'opera lirica o avere scarsa familiarità con essa; di conseguenza è opportuno iniziare il percorso verificando lo stato delle loro conoscenze. Se necessario, spiegate che l'Opera è un genere teatrale che unisce la recitazione alla musica e al canto e che viene anche definita “Melodramma”, un termine che nasce proprio dal legame tra melodia e dramma. Il teatro nelle sue varie forme da sempre racconta storie, favole e leggende in forma scenica ma l'Opera ha una marcia in più: l'enorme potere espressivo della musica che crea suggestive atmosfere ambientali e trasmette al pubblico intense emozioni attraverso il canto degli artisti.

Spiegate anche che l'opera è un'eccellenza del nostro patrimonio culturale perché è nata in Italia e ha contribuito a diffondere la nostra lingua e creatività artistica in tutto il mondo. Basti pensare che la parola “Opera” ha un valore universale ed è usata e comprensibile in tutte le lingue tanto che non ne esiste la traduzione. Questo perché, pur esistendo tradizioni operistiche anche in altre nazioni, l'Italia è considerata da tutti la sua patria. Bisogna perciò esserne orgogliosi e onorarla rispettandone la ritualità e i codici di comportamento. Potete portare come esempio le inaugurazioni delle stagioni operistiche in cui tutto il pubblico in teatro si alza in piedi e canta in coro l'inno nazionale prima dell'inizio dello spettacolo.

### Esercizio: l'opera lirica

- Chiedete agli allievi di esprimere con parole proprie quello che pensano dell'opera e incoraggiateli a scrivere con brevi frasi o aggettivi l'idea che se ne sono fatta.
- Invitateli a descrivere le sensazioni che può suscitare la musica (se emoziona, se mette allegria, se invita al movimento o rilassa).

### L'opera: testo teatrale e musica

Spiegate che un'opera è formata da un testo teatrale (libretto) e dalla musica (partitura) ma è la musica, da cui tutto sgorga e si sviluppa, che ne rappresenta il cuore. Fate capire che la musica, a chi sa ascoltarla, racconta più e oltre a quanto non riescano a fare le parole perché comunica sentimenti, sensazioni e pensieri non detti. *Ascoltare* però non è semplicemente *sentire*: non basta avere le orecchie, bisogna essere predisposti all'attenzione per cogliere quello che la musica trasmette. Nel seguito del percorso bisognerà progressivamente allenare gli allievi all'“ascolto attivo” per aiutarli a capire la differenza tra un'azione attiva e attenta da una passiva e periferica.

## Gli autori: librettista e compositore

Nella fase preliminare di avvicinamento a un'opera è opportuno che gli allievi ne conoscano gli autori, cioè il librettista e il compositore, ai quali a volte se ne aggiunge un terzo, l'autore del dramma o del romanzo da cui è stata tratta la trama. Così è nel caso di *Tosca*, originariamente una pièce teatrale scritta da Victorien Sardou, di cui Puccini si entusiasmò assistendo alla sua rappresentazione interpretata dalla celebre attrice Sarah Bernhardt. Invitate gli allievi a leggere, o leggete insieme a loro, la biografia di Puccini affinché sappiano che è uno dei maggiori compositori italiani e che i suoi capolavori continuano ad essere tra i più amati e rappresentati nei teatri di tutto il mondo. Scopriranno un personaggio simpatico e affascinante, amante della vita, dei viaggi, delle battute di caccia e delle prime automobili che nascevano in quegli anni e con cui si divertiva a gareggiare. Scopriranno anche che ha dedicato la sua vita a creare le opere di cui sceglieva i soggetti e componeva la musica curando tutti i dettagli, inclusi quelli scenici, per dare vita a perfette "macchine teatrali" capaci di emozionare il pubblico. Lavorava così meticolosamente e a lungo sulle opere per farne dei capolavori assoluti che in sessantacinque anni ne ha composte solo dodici compresi i tre atti unici che formano *Il trittico*.

### Esercizio: Giacomo Puccini

- Chiedete agli allievi se immaginavano che ci potessero volere anni per scrivere un'opera e da cosa pensano che dipenda: lentezza o ricerca della perfezione?
- E quanto pensano che debba studiare un attore per interpretare bene un personaggio di un'opera di Puccini se lui ha impiegato tanto tempo per completarla?

### Tosca

Dopo questo preliminare è giunto il momento di introdurre l'opera di Puccini.

Cominciate guardando insieme agli allievi il secondo capitolo del libro in cui sono presentati i personaggi di *Tosca* per dare modo agli allievi di formarsene una prima idea. Fatene osservare le immagini e leggere le brevi descrizioni. Ne percepiranno alcuni come positivi e entusiasmanti, altri come negativi e odiosi e inizieranno a relazionarsi spontaneamente con loro. Incoraggiateli a fantasticare sulla vicenda che potrà svilupparsi tra i personaggi, a porsi domande e darsi risposte sui comportamenti che terranno e a schierarsi dalla parte dell'uno o dell'altro; così aumenterà il loro coinvolgimento.

## Scheda 2: Scopriamo i personaggi e la trama dell'opera

**Obiettivo:** Conoscere i personaggi, capirli e scoprire le loro vicende

I personaggi di un'opera, come quelli delle fiabe, sono un importante elemento di "aggancio" dell'attenzione dei bambini perché hanno la capacità di coinvolgerli emotivamente e di dar loro gli strumenti per comprendere, seguire e partecipare attivamente allo spettacolo finale. In teatro gli allievi conosceranno per la prima volta i "loro" personaggi in carne ed ossa, li vedranno provare gioia o disperazione, fare bei gesti o comportarsi male proprio come capita alle persone nella vita reale. E potranno immedesimarsi in un personaggio o associarlo a qualcuno che conoscono sviluppando la propria sensibilità e la capacità di relazionarsi empaticamente. E' quindi utile stimolarli a lavorare di fantasia e a ragionare sui personaggi proponendoli prima nella loro identità teatrale per poi approfondirne il profilo in quella musicale.

### Esercizio: l'aspetto fisico dei personaggi

Fate conoscere agli allievi i personaggi principali dell'opera attraverso le immagini e le brevi descrizioni sul libro, poi invitateli a riferire le prime impressioni che ne hanno riportato

Come definirebbero ciascun personaggio con un aggettivo o una frase?

Che sentimento ispira: simpatia, allegria, paura, odio?

Se dovessero dargli un soprannome come lo chiamerebbero?

Fate disegnare il viso e la figura dei personaggi utilizzando (in particolare per i più piccoli) i supporti scaricabili dal sito: **sagome da completare e colorare**.

### Esercizio: l'aspetto psicologico dei personaggi

Stimolate una riflessione sul carattere dei tre protagonisti dell'opera, poi presentate anche i personaggi minori per far conoscere agli allievi tutte le figure in gioco nella vicenda.

**Floria Tosca.** Tosca è la diva più amata di Roma, bella e famosa ma ha avuto un'infanzia difficile, da orfanella di umili condizioni e forse questo ha reso un po' insicuro il suo carattere. Infatti, ha sempre paura che il suo amato Mario la tradisca e lo tormenta con la sua gelosia però sa anche farsi perdonare scherzandoci sopra e colmandolo di tenerezze.

- Chiedete che pensano di Tosca. E' naturale che sia gelosa se è innamorata? Anche se ha dei sospetti farebbe meglio a tenersi per sé e lasciare in pace Mario? O fa bene a dirglieli? Perché?

**Mario Cavaradossi** è un giovane pittore di talento, bello, romantico e molto innamorato di Tosca. Politicamente impegnato e di idee rivoluzionarie è consapevole di essere tenuto d'occhio dallo spietato capo della polizia, il barone Scarpia. Perciò evita di farsi incastrare per prudenza ma non ha paura e, se necessario, è pronto ad affrontare qualsiasi rischio per difendere le sue convinzioni.

- Chiedete che pensano di Mario: farebbe meglio a dimenticare le sue idee per evitare il peggio e godersi una vita felice con Tosca? O non deve rinunciarci e rischiare di finire nelle grinfie di Scarpia?

**Il barone Vitellio Scarpia** è l'uomo più temuto della città per la ferocia e la crudeltà con cui tortura e condanna a morte tutti coloro che considera "sospetti rivoluzionari". Ipocrita e perverso ostenta modi signorili e devozione religiosa ma in cuor suo sogna di impiccare Mario e di conquistare Tosca!

- Chiedete che pensano di Scarpia: è un odioso prepotente che si illude di ottenere quello che vuole (Tosca ama Mario e Mario sa come evitare guai)? Ma se tutti lo temono non sarà che ha davvero il potere di fare quello che vuole?

**Spoletta e Sciarrone** sono due "sbirri" che lavorano alle dipendenze e in stretto contatto con Scarpia. Eseguono sempre e senza mai discutere i suoi ordini sia perché ne condividono le idee che per timore delle sue reazioni.

**Cesare Angelotti** è il primo personaggio che appare in scena nell'opera ed è la causa scatenante di quello che avviene in seguito. Politico di idee rivoluzionarie come Cavaradossi, cerca rifugio in Sant'Andrea della Valle dopo essere evaso dal carcere di Castel Sant'Angelo per sfuggire alla condanna a morte. La sua fuga scatena la "caccia all'uomo" di Scarpia e dei suoi sbirri decisi a catturarlo.

**La marchesa Attavanti** è un personaggio "assente" perché non si vede mai anche se di lei si parla molto nella prima scena in Sant'Andrea della Valle. È la sorella di Angelotti che per salvare il fratello si è adoperata per aiutarlo a evadere dal carcere.

**Il Sagrestano** è un anziano prete di Sant'Andrea della Valle che assiste Cavaradossi impegnato a terminare un quadro sacro nella Chiesa. Contrario alle idee rivoluzionarie, non ha simpatia per il pittore e lo rimprovera borbottando continuamente.

**Un pastore** è un ragazzino che pascola le pecore all'alba nella campagna sotto le mura di Castel Sant'Angelo. Non è in relazione con gli altri personaggi; Puccini l'ha inserito prima dell'ultima scena per creare un momento di pausa nel dramma e descrivere l'ambientazione romana dell'epoca.

Per conoscere i personaggi di un'opera non basta però conoscerne la storia pregressa e alcune caratteristiche ma bisogna osservare e capirne i sentimenti e comportamenti nello sviluppo della trama. Fatela scoprire agli allievi con la modalità che ritenete più adatta: potete farla leggere o leggerla insieme sul libro, o anche raccontarla voi anche avvalendovi del supporto scaricabile:

- **La trama e i personaggi in breve**

Poi invitateli a commentarla esprimendo le loro opinioni e giudizi.

#### **Esercizio: la trama**

- Avevano immaginato che la vicenda si svolgesse in quel modo o non se l'aspettavano? Se l'avevano intuito, da che cosa?
- Coinvolgeteli in un gioco delle parti: che avrebbero fatto al posto dell'uno o dell'altro personaggio?
- Avrebbero preferito un finale diverso? Quale? E perché?
- Le prime impressioni che si erano formati dei personaggi sono cambiate scoprendo lo sviluppo della vicenda? Quali personaggi hanno visto in una luce diversa? In base a cosa?

## Scheda 3: Ascoltiamo la musica dell'opera

**Obiettivo:** sviluppare l'ascolto

Si è già detto che la musica ha la capacità di comunicare ben più che le parole a condizione che si sappia ascoltarla e che ascoltare non è il sentire spontaneo che utilizza passivamente l'orecchio (come quando si ha la radio accesa ma si è impegnati in altra attività). Saper ascoltare è un'arte complessa che richiede il coinvolgimento attivo dell'udito (cioè l'attenzione) affiancato dal pensiero (la capacità di recepire e comprendere quello che viene comunicato). La comunicazione, infatti, non può esistere a senso unico; solo in presenza di un emittente e un ricevente si crea una reale trasmissione di senso e di emozioni.

Sarà perciò utile, prima di esporre gli allievi alla musica dell'opera, aiutarli a comprendere il concetto di ascolto attivo e a metterlo in pratica con semplici esercitazioni che li aiuteranno a svilupparne consapevolmente la capacità.

### Esercizio: ascolto di suoni ambientali

Invitateli a concentrarsi per ascoltare e distinguere i rumori e i suoni presenti nell'ambiente.

- Si presta prima attenzione a tutti i suoni circostanti indicandone natura e provenienza
- Poi si ascoltano e identificano solo i rumori e suoni provenienti dall'esterno della scuola e, successivamente, solo su quelli all'interno dell'aula.
- Da ultimo, ci si concentra sui rumori interni al proprio corpo: il battito del cuore, il respiro o il brontolio della pancia.

### Gli strumenti raccontano

Dopo questo esercizio passate all'ascolto della musica. Ricordate agli allievi che la musica narra storie e situazioni attraverso i suoni degli strumenti dell'orchestra. Spiegate che la maggior parte delle opere inizia con una *Ouverture* (o sinfonia), cioè un brano musicale che crea l'atmosfera della vicenda. Puccini, però, ha fatto una scelta diversa per *Tosca*: ha voluto dare inizio all'opera solo con tre accordi di grande effetto drammatico ma prima del finale ha inserito un *Ouverture* che crea una pausa distensiva nella tragedia incombente.

Proponeteli entrambi, uno alla volta, per mostrare come la musica sappia raccontare situazioni contrapposte veicolando sensazioni diverse.

### Esercizio d'ascolto Tr.1 Inizio dell'opera

- La traccia è brevissima quindi invitateli ad ascoltarla in silenzio e concentrati, poi chiedete quali sensazioni ha suscitato in loro e se l'hanno associata a qualche personaggio.
- Spiegate che i tre accordi formano il tema musicale di Scarpia, che risuona più volte nell'opera per ricordarne l'opprimente potere, mentre il successivo ritmo sincopato evoca la fuga ansiosa di Angelotti, evaso dal carcere. Poi invogliateli ad ascoltare nuovamente la traccia a occhi chiusi e a riferire le sensazioni provate.

### Esercizio d'ascolto Tr.2 Overture III Atto

Non anticipate l'ambientazione della scena evocata dall'*Overture* ma lasciate che siano gli allievi a tradurla in impressioni e sensazioni.

- Fatela ascoltare, sempre in silenzio e concentrati, poi chiedete: che genere di atmosfera, ambiente o paesaggio hanno immaginato sentendo la sinfonia? Si sono accorti che si sente il suono dei campanelli delle pecore?
- Spiegate che la sinfonia dopo aver annunciato l'alba con gli strumenti a fiato, descrive l'atmosfera serena del mattino nella campagna romana in cui si inserisce il tema di uno stornello cantato da un giovane pastore che pascola le pecore; poi fatela ascoltare di nuovo e chiedete agli allievi di commentarla.
- Chiedete se l'hanno associata ad uno stato d'animo o a un sentimento? Quale?

### Dall'ascolto al segno grafico

La musica nel suo elemento incorporeo trova nel disegno una traduzione grafica, un mezzo con cui donare un'immagine al suono ascoltato. In un approccio ludico-didattico la coesistenza di queste due forme artistiche contribuisce a sviluppare al meglio la sensibilità dei processi cognitivi ed emotivi dei bambini e la loro capacità espressiva

### Esercizio d'ascolto Tr.2 Overture III Atto

- Dite ad ogni allievo di dotarsi di un foglio bianco e pennarelli colorati e di tracciare durante l'ascolto una linea che rispecchi l'andamento della musica.
- Oppure invitateli a disegnare liberamente le immagini che la sinfonia ha loro ispirato: figure, forme, linee, colori.



### Ascolto e attività motoria

Altri esercizi utili e divertenti sono quelli di attività motoria collegata alla musica. Invitate i bambini a muoversi in modo spontaneo e rilassato seguendo l'andamento della musica: sarà lei la fonte di ispirazione e orientamento dei loro movimenti e contribuirà a sviluppare inconsciamente la loro capacità di ascolto. Potete utilizzare l'overture del terzo atto che si presta particolarmente allo scopo per il suo andamento variato e che, essendo stata già ascoltata, sarà familiare all'orecchio dei bambini.

### Esercizi di attività motoria Tr.2 Ouverture III Atto

- In uno spazio sufficientemente ampio e privo di ingombri incoraggiateli ad abbandonarsi al ritmo della musica esprimendo liberamente quello che gli trasmette: possono seguirne l'andamento con movimenti fluidi del corpo, camminando, muovendo le braccia, dondolando lenti o veloci secondo la melodia
- Un altro esercizio che stimola l'attenzione e la reattività: mentre gli allievi si muovono liberamente sulla musica fermatela senza preavviso e poi, dopo una pausa, fatela ripartire. Ogni volta che la musica si fermerà, gli allievi dovranno "congelarsi" nella posizione in cui si trovano restando immobili ma pronti a muoversi nuovamente appena riprende! Ripetete le fermate alternando intervalli brevi e ravvicinati a intervalli più lunghi.
- Infine un esercizio utile al coordinamento, è il *mirroring* o gioco dello specchio. Divisi in coppie, l'uno di fronte all'altro, gli allievi si muoveranno sulla musica; a turno uno dei due farà dei movimenti che l'altro dovrà copiare come se fosse la sua immagine nello specchio. Poi si scambieranno i ruoli.



## Scheda 4: I personaggi tra parole e canto

**Obiettivo:** conoscere l'identità musicale dei personaggi

Si è già detto che i personaggi dell'opera si esprimono attraverso il canto, costruito sulla parola e accompagnato dalla musica. Ma perché cantano invece di parlare?

E' utile farlo capire agli allievi ponendo loro la domanda: " Qual è la funzione del canto rispetto alla parola parlata?" I ragazzi possono trovare la risposta nella loro esperienza delle canzoni in cui la musica crea un'atmosfera particolare intorno alle parole rendendole più coinvolgenti. Aiutateli a trasferire questa consapevolezza dal contesto delle canzoni a quello del melodramma dove la musica dà voce alle emozioni, ai moti dell'animo piuttosto che agli stati d'animo, con un'immediatezza, un'intensità e una varietà inaccessibili agli altri linguaggi.

Spiegate che il canto è un vero e proprio "linguaggio a due dimensioni", la sintesi di due sistemi semiotici distinti, ciascuno dotato di un proprio potenziale e di propri limiti. Parola e musica portano ciascuna un proprio specifico contributo al messaggio e i personaggi comunicano la loro verità in parte attraverso le parole e in parte attraverso la musica. Questo perché con le parole si possono mascherare le proprie intenzioni mentre la musica le rivela aprendo all'ascoltatore l'animo del personaggio che parla. Invitate gli allievi a immaginare come una stessa frase cantata con intenzioni diverse cambi significato (ad esempio un complimento detto con sincerità o con ironia, un'affermazione detta con gioia o con rabbia).

Poi presentate i personaggi nella loro identità complessiva (teatrale e musicale) attraverso i brani d'ascolto introducendone brevemente il contesto. Al termine di ogni brano chiedete agli allievi, e invitateli a chiedersi, se il canto abbia aggiunto significato o intenzione alle parole e se abbia in qualche modo influito sull'idea che si erano fatti del personaggio.

### **Mario Cavaradossi (Traccia d'ascolto: Tr.3 – Recondite armonie)**

Mario è in Sant'Andrea della Valle dove sta ultimando un quadro che rappresenta Maria Maddalena. Giorni prima aveva visto nella chiesa una bella sconosciuta assorta in preghiera e ne era rimasto così colpito che l'aveva ritratta a sua insaputa. Ora, mentre ne osserva l'immagine e riflette sulla bellezze femminili, il suo pensiero vola all'amata Tosca che le supera tutte ed è sempre nel suo cuore. Così svela la sua anima poetica e romantica.

- Dopo aver ascoltato la traccia interrogate gli allievi: cosa hanno capito di Mario dalla sua aria? Che tipo di persona è? Il canto come ha espresso l'amore che prova per Tosca? le parole avrebbero potuto fare altrettanto?

### **Il Sagrestano e i cantori, Scarpia (Traccia d'ascolto: Tr.4 – La cantoria)**

Questo brano a più voci permetterà agli allievi di conoscere meglio due personaggi, il Sagrestano e Scarpia, e di apprezzare la grande capacità della musica di raccontare storie e descrivere situazioni. Il Sagrestano di Sant'Andrea della Valle esulta perché l'esercito nemico guidato da Bonaparte è stato sconfitto e chiama a raccolta i giovani della cantoria per renderli partecipi della notizia. I cantori si scatenano in festeggiamenti chiassosi che il Sagrestano tenta invano di frenare fino a quando sulla scena irrompe il barone Scarpia con i suoi sbirri a caccia dell'evaso Angelotti.

Ascoltate la traccia facendo notare che la musica e il canto ribaltano la situazione, l'atmosfera e gli umori a ritmo vertiginoso, come in un film. Evidenziate che i tre accordi del tema di Scarpia annunciano il suo ingresso comunicando il terrore che incute prima ancora che si senta la sua voce.

- Chiedete quante diverse sensazioni suscita la musica di questa scena nei successivi passaggi dall'esultanza contenuta del Sagrestano, alla sfrenata allegria dei cantori, al terrificante apparire di Scarpia. Quali sentimenti dei diversi personaggi trasmette? Fatevi dire che idea comunica del barone Scarpia, se hanno capito qualcosa in più di lui e con quali aggettivi o parole lo definirebbero.

### **Cavaradossi, Tosca e Scarpia (Traccia d'ascolto: Tr.5 – Vittoria!)**

Questo brano è dominato dal canto eroico di Cavaradossi cui si aggiungono le voci di Tosca e di Scarpia al precipitare degli eventi.

Mario, fiaccato dalla tortura, è stato condotto nell'ufficio del Barone dove è già presente Tosca. Entra Sciarrone e informa il Barone che l'esercito dei loro alleati è stato sconfitto dai francesi, Mario sente la notizia e non sa frenare la gioia. Esplose in un inno trionfante alla vittoria e, sprezzante del pericolo, urla tutto il suo odio a Scarpia. Nel tumulto che segue il suo canto incalzante si intreccia con le grida disperate di Tosca e le minacce di Scarpia infuriato che lo fa trascinare via dai suoi sbirri.

- Dopo l'ascolto, invitate gli allievi a fare un confronto tra il canto dei brani di Cavaradossi quando pensa all'amata Tosca ("Recondite armonie") e qui dove è mosso da un sentimento di furiosa rivincita. In cosa musica e canto sono diversi nei due brani?
- Che sensazioni hanno provato sentendo il ritmo sempre più veemente del canto? Che idea hanno adesso di Mario: è un eroe che rischia la vita o non se ne rende conto? Se potessero scegliere di essere un personaggio sceglierebbero lui? Perché?

### **Floria Tosca (Traccia d'ascolto: Tr.6 – Vissi d'arte)**

Questa aria è la più famosa dell'opera e tra le più note al mondo. Mostra la vera natura profonda di Tosca: qui non è la gran diva ammirata da tutti né la capricciosa innamorata che alterna slanci affettivi a scenate di gelosia bensì una persona semplice, buona e ingenua che vive per la sua arte e per l'amore.

Tosca è nell'ufficio di Scarpia dove ha conosciuto per la prima volta la crudeltà umana e ne è devastata. Con voce dolente si chiede il perché di tanta cattiveria, perché a lei che ha sempre venerato con fede sincera la Madonna e i Santi, che ha dedicato loro la sua arte e non ha mai fatto del male ad alcuno. Si sente perduta e abbandonata in un dolore senza rimedio e si rivolge al cielo invocandone l'aiuto.

- Chiedete agli allievi se l'idea che si erano fatti di Tosca prima di ascoltare l'aria si è modificata in qualche modo, se hanno scoperto e compreso qualcosa di più su di lei. Con quali aggettivi o parole la definirebbero?
- Che sentimenti ha suscitato in loro l'aria? E cosa hanno provato nei confronti di Tosca sentendola?

## Scopriamo i registri delle voci.

Dopo che avranno ascoltato le tracce spiegate agli allievi che le voci liriche si suddividono in registri - tre maschili e tre femminili - in base all'estensione e al timbro e che ogni registro tendenzialmente è associato ad un tipo di personaggio. Illustrategli lo schema seguente.

REGISTRI MASCHILI	REGISTRI FEMMINILI
<p><b>Tenore</b> La voce più acuta. Di solito il protagonista Associata a un giovane innamorato.</p>	<p><b>Soprano</b> La voce più acuta. Di solito la protagonista. Associata a una giovane romantica</p>
<p><b>Baritono</b> La voce intermedia. Associata a personaggi eroici e nobili ma anche a "grandi cattivi"</p>	<p><b>Mezzo soprano</b> La voce intermedia. Associata a una donna adulta, una madre, una nobildonna o la rivale del soprano.</p>
<p><b>Basso</b> La voce più bassa. Associata a un anziano, un saggio, un re o uno stregone malvagio</p>	<p><b>Contralto</b> La voce più bassa. Associata a un'anziana, una strega, una maga, una donna austera</p>

## Esercizio: i registri di voce

- Tenendo a mente lo schema delle classificazioni vocali e dei profili ad esse associati, invitate gli allievi a individuare (senza leggerli sul libro) quali siano i registri di voce di Floria Tosca, Mario Cavaradossi e il barone Vitellio Scarpia
- Chiedete loro di associare un colore a ciascun registro di voce in base alla sensazione che suscita e fatevi spiegare il motivo della scelta dei diversi colori.

## Scheda 5: Leggiamo il libretto

**Obiettivo:** Approfondire la trama, non fermarsi alla superficie

A questo punto gli allievi conosceranno, almeno a grandi linee, la trama di Tosca ma non nel dettaglio dei suoi dialoghi che, invece, sono molto importanti per comprenderla fino in fondo. La trama spesso nasconde una verità complessa che non si palesa nella narrazione perché i protagonisti, come gli esseri umani, possono provare sentimenti contrapposti e conflitti interiori occultati dai loro comportamenti.

Invitateli a leggere il libretto e a decifrare i significati e le motivazioni nascoste tra le righe.

### Esercizio: lettura ad alta voce e recitazione

- Una modalità basilica è quella della lettura ad alta voce in classe fatta a turno dagli alunni a cui il docente può aggiungere la spiegazione dei passi oscuri e più difficili.
- Una soluzione più coinvolgente è di affidare alla classe la recitazione di una scena con più personaggi assegnando un ruolo a ciascun allievo.
- O ancora, dopo aver ripartito gli allievi in gruppi, far recitare ad ogni gruppo la stessa sezione del libretto per confrontare poi le diverse interpretazioni.

### Esercizio: animazione della trama

- Scegliete una scena e incoraggiate gli allievi a mimare i gesti dei diversi personaggi e il modo in cui si muovono e camminano (ad esempio, il Sagrestano come un anziano un po' zoppicante, Tosca aggraziata e con eleganza, Mario agile e scattante, sicuro di sé, Scarpia con affettata signorilità in alcune scene ma rigido e aggressivo in altre)

### I codici dei testi del libretto

Fate leggere o leggete con gli allievi la pagina 33 del libro che spiega il significato dei codici utilizzati per differenziare i testi. Sarà loro utile: dai testi tra parentesi (i pensieri segreti dei personaggi) potranno capire meglio gli stati d'animo e le intenzioni dei personaggi; dai corsivi tra parentesi (le istruzioni di regia per gli attori) potranno trarre indicazioni e spunti per interpretarli.

### Esercizio: i suggerimenti tra le righe del libretto

- Invitate gli allievi ad andare a caccia dei testi fra parentesi e dei corsivi tra parentesi nel libretto per comprendere meglio la trama,
- Chiedete loro di scegliere alcune battute o un breve dialogo e di interpretarlo con l'espressione del viso e i gesti seguendo le istruzioni di regia (corsivi tra parentesi).

Poi, quando affronteranno il canto dei brani potrete far capire ai bambini che il compositore ha scritto le "intenzioni" genuine dei personaggi non solo nel libretto ma soprattutto nella musica, un linguaggio che meglio di qualsiasi altro esprime la verità dei sentimenti.

### Dal libretto alla drammatizzazione

Il libro di testo già suggerisce come mettere in scena uno spettacolo basato sulla *Tosca* ma se ne possono anche realizzare alcune semplici versioni in classe coinvolgendo gli allievi attraverso la partecipazione fisica. Proponete di creare dei quadri viventi (*tableau vivant*, o *Standbild*) o anche delle "sceneggiate". Nel rappresentare una scena in gruppo scopriranno alcune dinamiche relazionali che sono alla base del teatro, come l'esistenza della "quarta parete" (il muro virtuale che separa gli spettatori dagli attori) e il concetto di "impallare" qualcuno (posizionarsi o passare davanti a un attore coprendolo agli occhi del pubblico).

### Esercizio: tableau vivant

Aprite il libro alle pagine 54 e 55 e fate leggere ad alta voce dalla battuta di Sciarrone (p.54) "Eccellenza! Quali nuove!" a quella di Scarpia (p.55) "Il capestro ti aspetta!". Preparate il tableau dando a 4 allievi i ruoli dei personaggi e agli altri quelli degli sbirri del Barone che non sono citati nel libretto (non parlano né cantano) ma sono presenti .

Quando gli allievi avranno assimilato il senso della scena invitateli a immaginare come un pittore rappresenterebbe la situazione in un quadro. Fateli disporre in posizioni immobili "congelando" ogni personaggio in una posa espressiva del suo stato d'animo in modo da formare un complesso statuariale che evochi la scena dell'opera.

Create un quadro d'insieme con molti personaggi, dai protagonisti alla squadra di sbirri, poi divertitevi a immortalarlo scattando delle foto.

### Esercizio: sceneggiata

Utilizzate la traccia d'ascolto n.4 – La Cantoria - e assegnate i ruoli del Sagrestano, di Scarpia e dei cantori. Esortate i bambini a tradurla in una rappresentazione mimata (muta) al ritmo della musica: i cantori faranno un disordinato girotondo intorno al Sagrestano che cercherà di fermarli fino a quando comparirà Scarpia e tutti si rannicchieranno in un angolo spaventati

Poi, quando avranno imparato anche a cantarla potranno ripetere l'esercizio realizzando una divertente "scena operistica".

## Scheda 6: Prepariamoci a cantare

**Obiettivo:** Preparare gli allievi a cantare

*«Il canto è l'espressione musicale più spontanea e naturale e il coro è la forma più immediata del fare musica insieme. In un coro ogni persona è sempre concentrata sulla relazione della propria voce con le altre. L'ascolto dell'altro è quindi alla base del canto corale e, in generale, del fare musica insieme. Imparare a cantare insieme significa imparare ad ascoltarsi l'un l'altro. Il coro quindi, come l'orchestra, è l'espressione più valida di ciò che sta alla base della società: la conoscenza e il rispetto del prossimo attraverso l'ascolto reciproco e la generosità nel mettere le proprie risorse migliori a servizio degli altri»*

Claudio Abbado

La voce è il più antico strumento musicale, il primo mezzo con cui comunichiamo con l'esterno e il canto è una forma di espressione naturale che nasce spontanea nell'uomo. Basti pensare quanto è presente nelle tribù primitive. Se volete approfondire questo argomento vi consigliamo un saggio di Bruce Chatwin, *Le vie dei canti* (Adelphi), sulla vita canora degli aborigeni australiani nella cui cultura il canto è profondamente presente. Il canto è anche il modo più immediato di sperimentare la musica come strumento di comunicazione emotiva.

La voce dei bambini non può avere la risonanza e la sonorità della voce adulta. È una voce duttile e flessibile, ma delicata sia dal punto di vista della sonorità che da quello della struttura anatomico-funzionale che la produce: per costituzione è meno in grado di difendersi da affaticamenti, usura e stress. Ciò significa che alla voce dei bambini è dovuta la massima attenzione per evitare di danneggiarla. E' quindi utile prepararli al canto attraverso semplici esercizi di postura e respirazione.

**La corretta postura è il presupposto indispensabile per una buona emissione vocale.**

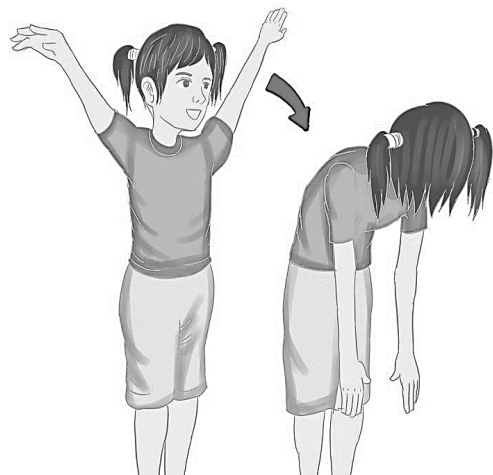
La postura è uno stato dinamico del corpo che garantisce equilibrio. Il peso del corpo in posizione eretta deve essere ben appoggiato sui piedi, a terra. Le spalle devono essere aperte e tutti i movimenti respiratori devono avvenire senza tensioni, né innalzamento delle spalle.

### Esercizio di rilassamento della postura

La postura deve essere sempre rilassata, mai rigida.

- Fate alzare le braccia ai bambini inspirando per farle poi ricadere lungo i fianchi buttando fuori il fiato.
- Fate dondolare lentamente i polsi, le braccia, la testa, le gambe da un lato all'altro

Gli esercizi cinestetici divertiranno i bambini e li porteranno a rilassarsi per respirare correttamente.



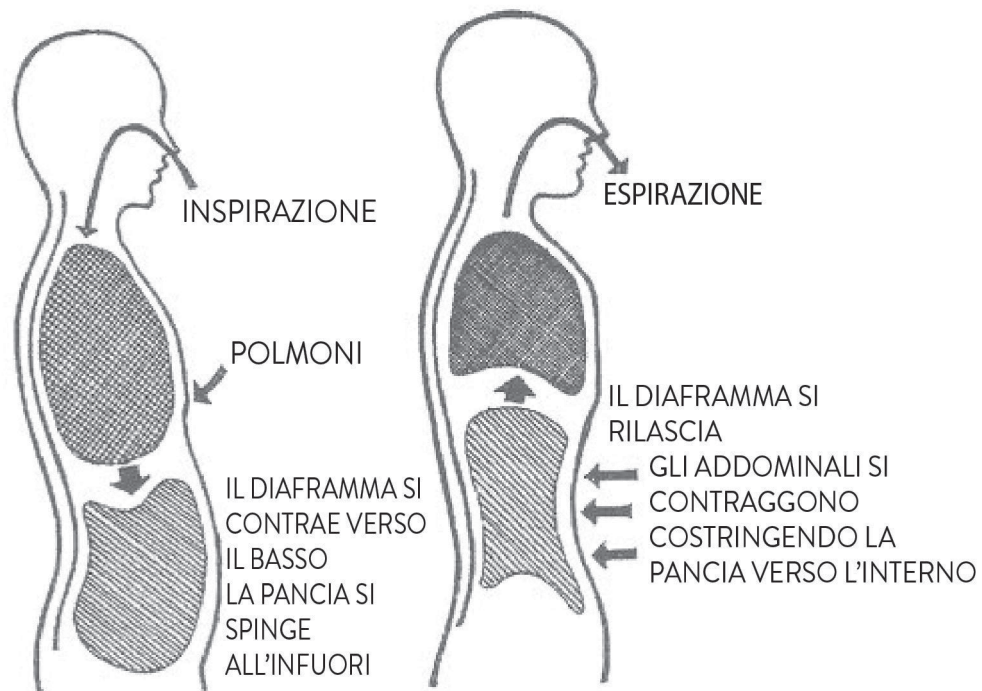
**Voce e respiro sono intimamente legati.** La respirazione dei bambini tende ad essere naturalmente diaframmatica, cioè quella più corretta per l'emissione vocale.

*Chi è definito 'stonato' in realtà spesso è semplicemente non ancora accurato nella produzione vocale dei suoni.*

Per produrre i suoni in modo accurato è importante che i bambini ascoltino e sviluppino familiarità con tutta la musica possibile, specialmente cantata, e che esplorino con la propria voce (e respirazione) le molteplici possibilità di suono.

*Chi sa ben respirare e ben sillabare sa ben cantare*

La scuola di canto italiana utilizza una respirazione costale-diaframmatica: il muscolo diaframmatico, durante l'inspirazione, si contrae ed abbassa la sua cupola, ampliando la cavità toracica nei suoi diametri verticale e trasversale. Come è noto, il diaframma è un muscolo membranoso a forma di cupola che separa trasversalmente addome e torace, e si contrae solo durante l'inspirazione. Una volta eseguita l'inspirazione, le corde vocali si trovano sulla linea mediana, pronte alla fonazione, e l'attività diaframmatica cessa. Il diaframma allora diventa una membrana passiva posta tra muscoli intercostali ed addominali.



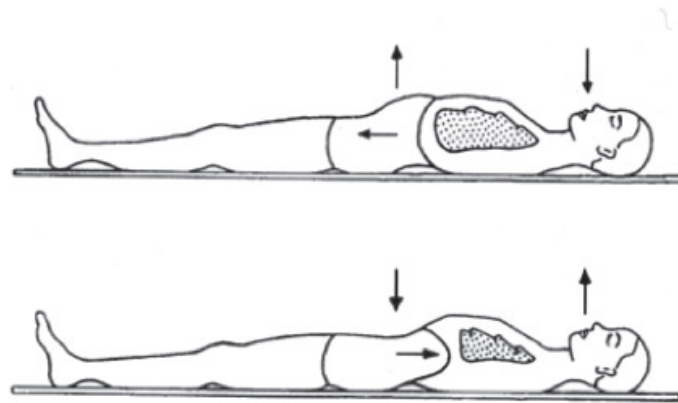
Una corretta emissione vocale richiede una respirazione tranquilla e distesa: il fiato è la benzina del corpo e senza una buona respirazione non è possibile emettere bei suoni.

Per far comprendere concretamente agli allievi il meccanismo della respirazione è utile coinvolgerli in una serie di esercizi. L'esperienza diretta è un modo facile e divertente per far loro apprendere a gestire il proprio corpo per una corretta emissione della voce. Gli esercizi possono essere eseguiti in piedi ma è preferibile farli da sdraiati con un libro sulla pancia per osservare meglio i movimenti del diaframma.

## Esercizi di respirazione

Iniziamo quindi facendo percepire ai bambini il flusso dell'aria durante la respirazione:

- Inspiriamo naturalmente facendo penetrare l'aria nella cavità toracica poi, senza sforzi aggiuntivi, “spingiamo” l'aria ispirata verso la pancia percependo la sensazione di avere un palloncino che si gonfia nella pancia



- Poi espiriamo l'aria pronunciando la consonante sssssss;
- Ripetiamo l'esercizio inspirando in due tempi ed anche espirando in due tempi, poi proviamo a farlo in tre o quattro tempi per aumentare la tenuta del fiato
- Inspirare di nuovo e durante l'espirazione far vibrare le labbra (tipo trombetta)
- Inspirare ancora e durante l'espirazione pronunciare la consonante F (Fi-o-i-o-i) oppure la S (sempre seguita dalle vocali)

## Esercizi di emissione del suono

L'emissione del primo suono è un istante magico che richiede concentrazione. Per questo si è suggerito di iniziare con sibili e ronzii a bocca chiusa.

- Adesso proviamo a emettere una A, preparata con un bel respiro profondo e il sostegno del diaframma
- Poi giochiamo sul suono della A, prima a volume basso, poi sempre più forte
- Ripetiamo l'esercizio con le altre vocali

## Esercizio sul fiato

Invitate gli allievi a fare il gioco di “chi ha più fiato”. Fateli disporre in cerchio o in fila.

- Al “VIA” inspiriamo tutti insieme
- Trattieniamo il fiato per pochi attimi cercando di sentire il diaframma che si gonfia
- Espiriamo lentamente buttando fuori poca aria per volta per continuare ad espirare più a lungo possibile.

Dopo questa fase di riscaldamento gli allievi saranno pronti per apprendere a cantare i brani. Nel Karaoke troveranno per ogni brano tre tracce: una versione di lettura ritmica del testo, una versione cantata e la base musicale:



## Scheda 7: Cantiamo i brani di Tosca

**Obiettivo:** Impariamo il canto e l'interpretazione dei brani dell'opera.

Il melodramma ha un linguaggio artistico composto, oltre che dalla parola (libretto) e dalla musica (spartito), anche dall'interpretazione (teatro). Quindi, per affrontare consapevolmente ciascun brano ed eseguirlo nel migliore dei modi bisogna tenere conto di questi tre elementi ponendosi i quesiti dello schema seguente:

- Qual è il personaggio che canta? Dove? Quando?
- In quale situazione si trova? (Plot)
- Quali sono le indicazioni musicali dello spartito su movimento, tempo, velocità ritmica, andamento ed altro?

Se lo ritenete utile potete avvalervi dei supporti scaricabili – **Testi dei brani** – per far esercitare preliminarmente gli allievi nella lettura anche ai fini di una corretta dizione.

Cominciate consultando per ciascun brano lo schema delle informazioni e i suggerimenti di interpretazione musicale che illustrano le caratteristiche espressive da attribuire al canto e forniscono consigli tecnici vocali.

### E sempre lava (Tracce 18 - 19 - 20)

Sagrestano, Sant'Andrea della Valle, mattina del 16 giugno 1800 (I atto).

**Descrizione (Plot)** - Il Sagrestano, addetto alla custodia e pulizia della chiesa, si lamenta borbottando del disordine che trova sull'impalcatura dove lavora il pittore Cavaradosi.



**Interpretazione musicale** - La musica che descrive l'atteggiamento macchiettistico (pavido, untuoso e bigotto) del Sagrestano è buffonesca ha la struttura ironica di un'antica danza popolare con andamento veloce: allegretto grazioso in tempo binario 6/8 (1-2-1-2-...). Puccini caratterizza il personaggio con un tic nervoso e introduce dei fiati tra le sillabe delle parole, spezzando il flusso continuo della frase cantata, come se il personaggio avesse un raffreddore o un'allergia. Per rendere l'intenzione dell'autore cantare il brano sillabando le parole.

### Non la sospiri la nostra casetta (Tracce 21 - 22 - 23)

Floria Tosca, Sant'Andrea della Valle, mattina del 16 giugno 1800 (I atto).

**Descrizione (Plot)** - Floria Tosca informa il suo amato Mario che quella sera stessa lo raggiungerà nel loro rifugio d'amore: la romantica villa nascosta nel verde tra i ruderi dell'antica Roma.



**Interpretazione musicale** - Floria incanta Mario col suo canto dolcissimo, sussurrato e sognante che evoca un mondo poetico. Puccini annota all'inizio del brano **la** dinamica PP (pianissimo) e sopra ogni frase pone segni di legatura; quindi la voce deve essere carezzevole e capace di lunghi

fiati morbidi, come se cantasse una ninna nanna: *Allegro moderato* in tempo quaternario 4/4 (1-2-3-4-1-2-3-4-...).

### Qual occhio al mondo (Tracce 24 - 25 - 26)

Mario Cavaradossi, Sant'Andrea della Valle, mattina del 16 giugno 1800 (I atto).

**Descrizione (Plot)** - Cavaradossi placa la gelosia di Tosca, che ha riconosciuto nei tratti della Maddalena il volto della marchesa Attavanti. Lo sguardo azzurro dell'inconsapevole modella ha turbato Floria ma Mario la rasserena esaltando amorevolmente la bellezza insuperabile dei suoi occhi neri.

*Andante sostenuto*

Qua - lo - cchio al mon - do può star di pa - ro

**Interpretazione musicale** - Il canto di Mario si espande in lunghe frasi legate, dove l'espressione ricca di colori disegna passione e dolcezza con legature e forchette che fanno giocare la voce sui contrasti dinamici. Alcune note assumono un valore prolungato per calmare e accarezzare la gelosa Floria ma non mancano sprazzi di virile passione sulla ripresa finale della frase «*Qual altro al mondo può star di paro...*». L'andante sostenuto con tempo ternario 9/8 (1-2-3-1-2-3-...), arricchito di annotazioni che ne enfatizzano il respiro e l'intensità romantica.

### La cantoria (Tracce 27- 28 -29)

Sagrestano e ragazzi della cantoria, Sant'Andrea della Valle, mattina del 16 giugno 1800 (I atto).

**Descrizione (Plot)** - Il sagrestano annuncia con grande giubilo ai cantori che Napoleone è stato sconfitto a Marengo. I cantori esultano sapendo che riceveranno doppia paga per la cerimonia improvvisata del *Te Deum*. Il Sagrestano annuncia anche che la famosa Floria Tosca canterà quella sera stessa a Palazzo Farnese, una cantata inedita composta per celebrare la vittoria. L'euforia viene interrotta dall'ingresso del temibile barone Scarpia.

*Allegro con spirito*

Tut - ta qui la can - to - ria! Pre-sto!... Do-ve? In sa - gre - sti - a.

**Interpretazione musicale** - Il brano vede l'alternarsi del canto declamato del buffo Sagrestano a quello divertito e sfrontato dei cantori che esplodono irrefrenabili nella loro gioia.

L'*allegro con spirito* si alterna nei ritmi binari 6/8, 2/4 e ternari 9/8 per arrestarsi solo sugli accordi imponenti dell'ingresso improvviso di Scarpia. La frase del coro si interrompe a metà per la paura «*Si festeggi la vitto...*».

Il brano richiede una non facile tenuta ritmica per la velocità crescente; inoltre presuppone sia l'interpretazione della voce grottesca del Sagrestano che di quelle festanti dei cantori. Il disegno melodico soccombe a quello ritmico scompaginando il canto in alcuni versi parlati.

## Te Deum (Tracce 30 - 31 - 32)

Barone Scarpia e fedeli romani, Sant'Andrea della Valle, ore 12:00 del 16 giugno 1800 (I atto).

**Descrizione (Plot)** - Il coro dei fedeli intona l'inno di ringraziamento a Dio per la vittoria su Napoleone da parte dell'esercito austriaco alleato del Papa. Tra i presenti il barone Scarpia si esalta al pensiero di catturare l'evaso Angelotti, ma soprattutto di mandare alla forca Mario Cavaradossi e avere tra le sue braccia Floria Tosca.

*Largo religioso sostenuto molto*  
*con voce parlata*

Ad - ju - to - rium no - strum in no - mi - ne Do - mi - ni

**Interpretazione musicale** - Sul *largo religioso sostenuto molto* in 2/2, che riempie la chiesa di Sant'Andrea della Valle, il canto rapace e violento di Scarpia contrasta con quello solenne della litania del *Te Deum*, inno cristiano eseguito per le cerimonie di ringraziamento. Il coro si alterna nel declamare la preghiera in Capitolo (sacerdoti) e la risposta dei fedeli. Sullo spartito sono scritte note senza testa che indicano la non altezza del suono parlato. All'inizio la voce è solo declamata, poi tutti intonano gli ultimi versi della preghiera all'unisono con Scarpia.

## Della signora seguimmo la traccia (Tracce 33 - 34 - 35)

Spoletta, Palazzo Farnese, sera del 16 giugno 1800 (II atto).

**Descrizione (Plot)** - Spoletta, braccio destro di Scarpia fa il suo rapporto al barone: pedinando Tosca è giunto alla villa di Cavaradossi dove però non ha trovato l'evaso Angelotti. Scarpia s'infuria e Spoletta terrorizzato spera di calmarne l'ira dicendo che ha arrestato Cavaradossi.

*Allegro moderato*

*p* (San-t'I-ga-zio m'a - iu-ta) Del-la si-gno-ra se-guim-mo la trac-cia.

**Interpretazione musicale** - Con un movimento *allegro moderato* in 3/4 caratterizzato da terzine (gruppi irregolari che favoriscono la sillabazione veloce) la voce chiara di Spoletta espone l'accaduto passando da un tono di vaga spavalderia iniziale a accenti nervosi e intimoriti sottolineati dalle annotazioni: tremante e timidamente.

## Vittoria! Vittoria! (Tracce 36 - 37 - 38)

Mario Cavaradossi, Palazzo Farnese, sera del 16 giugno 1800 (II atto).

**Descrizione (Plot)** - Mario Cavaradossi, ormai esausto dalla tortura, si riprende e esplode alla notizia della vittoria di Napoleone a Marengo. Inutilmente Tosca lo prega di frenarsi mentre Scarpia scaglia su di lui l'ira nervosa del momento.

*ff* *Allegro concitato*

Vit - to - ria! Vit - to - ria! L'al - ba vin - di - ce appar

**Interpretazione musicale** - L'invettiva liberatoria di Mario si anima su un *Allegro concitato* ternario 3/4 ma l'esecuzione è in 1 per la rapidità del movimento. Il canto esplode in frasi martellate e incisive e mantiene velocità e scatto. Di massima importanza è la chiarezza della parola che deve divenire un ruggito rabbioso contro il barone Scarpia.

**Io de' sospiri** (Tracce 39 - 40 - 41)

Pastorello, Campagna romana, alba del 17 giugno 1800 (III atto).

**Descrizione (Plot)** - È l'alba, da lontano si ode il canto di un pastorello che guida il suo gregge. Il brano è una malinconica canzone in dialetto romanesco che descrive l'atmosfera arcadica della campagna romana.

*Andante*

Io de' sos - pi-ri, \_\_\_\_\_ te ne ri-man-no tan-ti

**Interpretazione musicale** - Il pastorello ha voce bianca, il suo stornello deve essere eseguito con una voce spiegata senza impostazione lirica. Puccini richiede un suono lontano per creare un effetto eco. Le ultime sillabe dei versi assumono una vibrazione prolungata nel valore musicale proprio per produrre l'effetto di dispersione nello spazio. Le grandi legature che sono poste sulle frasi richiedono un canto appassionato e brillante.

**Finale** (Tracce 42 - 43 - 44)

Floria Tosca, piattaforma di Castel Sant'Angelo, alba del 17 giugno 1800 (III atto).

**Descrizione (Plot)** - Tosca sicura di essere ormai a un passo dalla salvezza rassicura Mario sulla simulata fucilazione a cui sarà sottoposto raccomandandogli di cadere bene al primo colpo. Dopo la fucilazione, ancora ignara della tragica verità, gli sussurra di continuare a fingersi morto mentre controlla che tutti si allontanino; solo allora scopre che Mario è stato fucilato veramente. Senza più scampo o speranze, Tosca, inseguita dalle guardie, si lancia nel vuoto dagli spalti di Castel Sant' Angelo gridando a Scarpia la sua sfida al cospetto del giudizio divino.

*Andantino sostenuto*  
*p a piacere*

Sen - ti l'o-ra vi - ci - na;

*Andantino mosso*

E non giun-go-no...

*Andante mosso*

O Scar - pia a - van - ti a Dio!

**Interpretazione musicale** - Nel finale frasi legate si avvicinano ad altre nello stile di conversazione in cui Puccini è maestro: su una melodia non invadente la parola si muove tra l'alternarsi di emozioni, sempre rispettosa del ritmo. La sequenza finale è divisa in tre fasi: prima l'eccitazione della auspicata prossima soluzione «*Senti l'ora è vicina*», poi l'ansia dell'attesa che snerva e allontana l'agognata felicità «*E non giungono ancora*», e da ultimo la disperata follia e il grido che scaglia con lucida declamazione «*O Scarpia avanti a Dio!*».

