



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica
attraverso l'opera
a cura di Cinzia Faldi

22 maggio 2024

Le grandi opere di Giacomo Puccini
Tosca



Le grandi opere di Giacomo Puccini

Tosca

1. Tosca: genesi di un capolavoro

Prima rappresentazione: 14 gennaio 1900, Teatro Costanzi - Roma;
Tre atti, libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica.
Fonte letteraria: "La Tosca", di Victorien Sardou.

La trama dell'opera deriva dal dramma "La Tosca" dello scrittore francese Victorien Sardou¹, rappresentato per la prima volta il 24 novembre del 1887 al Théâtre de la Porte Saint Martin di Parigi, il cui successo fu legato soprattutto all'interpretazione di Sarah Bernhardt².

In Italia, il lavoro venne rappresentato al Teatro dei Filodrammatici di Milano; la trama interessò così tanto Puccini, che il musicista pregò l'editore Giulio Ricordi di interessarsi dei diritti d'autore per poterla musicare. Sardou non oppose un netto rifiuto, ma dimostrò freddezza. Tuttavia, verso la fine del 1893, Ricordi ottenne l'autorizzazione, ma a favore di un altro compositore, Alberto Franchetti, reduce dal successo del suo "Cristoforo Colombo" del 1892.

Illica preparò l'abbozzo del libretto che fece approvare da Sardou, in presenza di Giulio Ricordi e Giuseppe Verdi, a Parigi per la prima francese di "Otello". Dopo pochi mesi, Franchetti rinunciò, così Ricordi, nel 1895, commissionò l'opera a Puccini, che iniziò a lavorarvi subito dopo il successo de "La Bohème".

Partecipò alla stesura del libretto anche Giacosa, pur ritenendo il soggetto poco poetico.

Dopo alcuni contrasti e ripensamenti, l'opera fu rappresentata il 14 gennaio del 1900 al Teatro Costanzi di Roma, alla presenza della regina Margherita di Savoia. La serata fu agitata a causa di alcuni spettatore arrivati in ritardo e il direttore d'orchestra, Leopoldo Mugnone, fu costretto ad interrompere l'esecuzione e ricominciare da capo. Inizialmente criticata dalla stampa, Tosca si affermò ben presto e nel giro di tre anni divenne repertorio dei maggiori teatri lirici del mondo.

Il libretto, ridotto dagli originali cinque atti a tre atti, fu snellito di molti particolari che costituivano la cornice storica e realistica del dramma in prosa. Come sempre, Puccini fu più interessato al dramma d'amore, questa volta perseguitato, piuttosto che al grande affresco storico condito di delitti e di sangue, anche se a scapito delle concatenazioni logiche degli avvenimenti.

La Trama

La storia si svolge a Roma, martedì 17 giugno del 1800: il primo atto nella Basilica di Sant'Andrea della Valle, il secondo a Palazzo Farnese e il terzo su una terrazza di Castel Sant'Angelo.

ATTO I

¹ Victorien Sardou, Parigi 5 settembre 1831 – Parigi 8 novembre 1908. Noto drammaturgo francese ricordato, in modo particolare, per le sue creazioni che ispirarono celebri libretti d'opera, quali, appunto, "Tosca" per Puccini, e "Fedora" e "Madame Sans – Gêne" per Umberto Giordano.

² Sarah Bernhardt, nome d'arte di Rosine Bernard, Parigi 1844 – Parigi 1923, famosa attrice teatrale e cinematografica, "voce d'oro" e diva della Belle Époque.

Angelotti, sostenitore di Napoleone ed ex console della Repubblica Romana, è evaso dalla prigione di Castel Sant'Angelo e si rifugia nella Basilica di Sant'Andrea della Valle, dove sua sorella, la marchesa Attavanti, gli ha fatto trovare le chiavi della sua Cappella. La donna è stata ritratta, senza saperlo, in un quadro della Madonna, dipinto dal cavalier Mario Cavaradossi. Quando entra in Chiesa un sagrestano, Angelotti si nasconde nella Cappella degli Attavanti. Il sagrestano, borbottando, mette in ordine i pennelli del pittore che, di lì a poco, sopraggiunge per continuare a lavorare al suo dipinto. Il sagrestano nota che il volto della Madonna è quello della marchesa Attavanti. L'uomo offre il pranzo al pittore, ma questi rifiuta, così il sagrestano si congeda. Il pittore scorge nella cappella Angelotti, ma è un amico conosciuto da tempo e del quale condivide la fede politica.

Mentre i due preparano un piano di fuga, arriva Floria Tosca, attrice ed amante del pittore. Ciò costringe Angelotti a nascondersi di nuovo nella cappella con il cesto di cibo che Cavaradossi aveva rifiutato. Mario non può rivelare alla sua amata l'accaduto, poiché teme che ella, fervida credente, riveli in confessione la presenza di Angelotti. Tosca espone a Mario il suo progetto amoroso per quella sera, al termine dello spettacolo in cui avrebbe recitato. ma poi, riconoscendo la marchesa Attavanti nel volto della Madonna, fa una scenata di gelosia.

A fatica, Mario riesce a calmarla e, di seguito, a congedarla. Tuttavia, Tosca chiede assolutamente che il pittore faccia gli occhi neri al ritratto, inizialmente azzurri.

Angelotti esce dal nascondiglio e riprende il dialogo con Mario che gli offre protezione e lo indirizza nella sua villa in periferia. Un colpo di cannone annuncia la fuga del detenuto da Castel Sant'Angelo; Mario decide allora di accompagnare l'amico per coprirlo nella fuga. Portano con loro un travestimento femminile, lasciato apposta dalla marchesa, ma dimenticano nella cappella un ventaglio e il cesto vuoto del cibo.

La falsa notizia della vittoria delle truppe austriache su Napoleone a Marengo, fa esplodere la gioia del sagrestano che invita l'indisciplinata cantoria dei bambini a prepararsi per il "Te Deum" di ringraziamento. Improvvisamente giunge, con i suoi sgherri, il barone Scarpia, capo della polizia pontificia, il quale, sulle tracce di Angelotti, sospetta che anche Mario parteggi per Buonaparte. Scarpia trova nella cappella il ventaglio dimenticato da Angelotti, che porta lo stemma degli Attavanti, e il cestino dei viveri. Per riuscire ad incolparlo ed arrestarlo e poter quindi trovare Angelotti, il barone cerca di coinvolgere Tosca, che fortemente desidera. La donna, infatti, è tornata in Chiesa per informare Mario che il loro convegno amoroso è sfumato, in quanto ella è stata chiamata a cantare a Palazzo Farnese per festeggiare l'avvenimento militare. Scarpia suscita la gelosia di Tosca sfruttando il ventaglio dimenticato nella Cappella degli Attavanti. La donna, credendo in un furtivo incontro di Mario con la marchesa, giura di ritrovarli. Uscita Tosca, Scarpia ordina a Spoletta, suo agente di polizia, di seguire Tosca di nascosto. Intanto, mentre i fedeli popolano la Chiesa intonando il "Te Deum" per celebrare la sconfitta di Napoleone, il barone immagina l'impiccagione di Cavaradossi e sogna di avere Tosca fra le sue braccia, con gioia feroce.

ATTO II

Mentre al piano nobile di Palazzo Farnese si sta svolgendo una grande festa alla presenza del re e della regina di Napoli per celebrare la creduta vittoria, Scarpia sta consumando la cena nel suo appartamento. Spoletta ha seguito Tosca fino alla villa di Mario, ma riferisce che la donna, entrata in casa, ne è uscita quasi subito, avendo compreso il grave errore causato dalla sua gelosia. Gli sbirri, non trovando alcun segno di Angelotti, sono riusciti, però, ad arrestare Mario e lo conducono al cospetto di Scarpia. Il pittore, interrogato, si rifiuta di rivelare il nascondiglio dell'amico e viene quindi condotto in una stanza dove viene torturato. Tosca, che poco prima aveva eseguito una cantata al piano superiore, viene convocata da Scarpia, il quale fa in modo che ella possa udire le grida di Mario. Stremata dall'angoscia, la donna rivela a Scarpia il nascondiglio dell'evaso: il pozzo nel giardino della villa di Cavaradossi. Mario, condotto alla presenza di Scarpia, apprende il tradimento di Tosca e si rifiuta di abbracciarla. In quel momento arriva un

messo che annuncia che la notizia della vittoria austriaca è falsa e che è stato Napoleone a vincere a Marengo³.

Mario esulta, ad alta voce, alla vittoria decretando così la sua condanna a morte.

Più tardi arriva anche la notizia che Angelotti si è suicidato all'arrivo degli sbirri. Ma Scarpia ordina che il suo cadavere sia impiccato accanto a Mario. Disperata, Tosca chiede al barone la grazia per il suo amante, ma l'uomo acconsente solo a patto che ella gli si conceda.

Le implorazioni di Tosca e il suo accorato rimprovero a Dio, a nulla valgono. La donna è disposta a cedere, ma in cambio pretende salva la vita per l'amato e un lasciapassare per lasciare Roma, a nome di entrambi.

Scarpia convoca quindi Spoletta e, con un gesto d'intesa, fa credere a Tosca che Mario sarà fucilato solo per finta, con fucili caricati a salve. Dopo aver scritto il salvacondotto che permetterà agli amanti di raggiungere Civitavecchia, il barone si avvicina alla donna per abbracciarla, ma Tosca pugnala Scarpia dritto al cuore con un coltello che, nel frattempo, aveva preso dal tavolo. Scarpia muore. Con uno slancio di religiosa pietà, la donna pone due candelabri accanto al corpo dell'uomo morto; in procinto di scappare via, torna sui suoi passi, ricordando il salvacondotto rimasto sul tavolo, lo prende e fugge prontamente.

ATTO III

E' l'alba. In lontananza un giovane pastore canta un malinconico stornello in romanesco⁴ e le campane di Roma suonano la Messa del mattino. Sui bastioni di Castel Sant'Angelo, Mario è pronto a morire e inizia a scrivere un'ultima lettera d'amore a Tosca, ma non riesce a terminarla, sopraffatto dai ricordi.

La donna arriva inaspettatamente e spiega a Mario di essere stata costretta ad uccidere Scarpia, gli mostra il salvacondotto e lo informa della fucilazione simulata. Scherzando, gli raccomanda di fingere bene la morte, come un vero attore. Mario, però, viene fucilato veramente. Tosca, sconvolta, comprende l'inganno. Inseguita dai poliziotti, che hanno trovato il cadavere di Scarpia, si getta dalla terrazza del castello.

2. Brevi riflessioni introduttive

Considerata l'opera più drammatica di Puccini, il lavoro si presenta ricco di colpi di scena, senza ouverture iniziale. Il discorso musicale si evolve in modo rapido, caratterizzato da incisi tematici brevi e taglienti, spesso costruiti su armonie dissonanti, come quella prodotta dalla successione degli accordi del tema di Scarpia che apre l'opera: Si bemolle maggiore, La bemolle maggiore, Mi maggiore. Non manca la vena melodica tipica di Puccini, che ha modo di emergere nei duetti tra Tosca e Mario, nonché nelle celebri romanze, una per atto, le uniche che rallentano, in direzione lirica, la concitazione della vicenda.

Ma il vero dramma è focalizzato nel secondo atto, nella relazione tra il sadico barone Scarpia e Tosca; qui l'orchestra assume sonorità che anticipano l'estetica dell'espressionismo musicale tedesco. Il lavoro sul timbro orchestrale bilancia le espansioni canore dei protagonisti con una caratterizzazione psicologica e drammatica di estrema efficacia e originalità. La capacità narrativa del discorso sinfonico articola costantemente una gestualità e una pienezza scenica fortissima. Notevole la coerenza serrata del racconto, grazie proprio all'eccezionale sviluppo del fatto sinfonico. Ardito il disegno armonico, spinto a sfiorare un impiego quasi espressionista della dissonanza. Del tutto nuovo il senso del "plein air" che innalza su un piano artistico di straordinaria suggestione quasi tutto il terzo atto, in parte retorico e debole nel testo, poiché nasce appunto da un fatto strumentale, sia pur con l'intervento di un "effetto speciale" come quello

³ La battaglia di Marengo fu combattuta il 14 giugno del 1800 nel corso della seconda "campagna d'Italia", durante la guerra della seconda coalizione, tra le truppe francesi dell'Armata di riserva, guidate dal Primo console Napoleone Bonaparte, e l'esercito austriaco, comandato dal generale Michael Von Melas.

⁴ Lo stornello venne scritto da Giggi Zanazzo, appositamente per l'opera. Cfr; Tommaso Montefiore, Il libretto della "Tosca", in: Cronache musicali illustrate, Vol. 1, n. 2, Roma, ed. Voghera, 1900.

delle campane disposte a distanze diverse dietro la scena. Innegabile il virtuosismo compositivo del Maestro, nel finale del primo atto. Una invisibile linea psicologica spezza in due la scena nel senso della profondità, separando in modo violento il minaccioso monologo di Scarpia dallo sfondo del "Te Deum", nel momento stesso in cui realizza una impeccabile convivenza dei due elementi sotto il profilo costruttivo, dando vita ad un pezzo d'insieme tra i più complessi.

Di questi chiaro-scuri è intessuta la vita di Puccini sia come uomo, sia come compositore e drammaturgo. Ne testimonia, in questo caso, anche la complessa e lunga gestazione dell'opera, durata quasi 11 anni. L'attenzione di Puccini per questa trama, fu accesa da una recita milanese, con l'attrice Sarah Bernhardt come protagonista, del dramma in prosa di Victorien Sardou, un anno e mezzo dopo la prima francese del 1887.

Il 7 maggio del 1889, Puccini dichiara al suo editore Ricordi che: "la volontà di lavorare invece d'essersene andata, ritorna più gagliarda di prima ... penso alla "Tosca"! ". Già il 29 di quello stesso mese, l'idea di "Tosca" è presente in una lettera, da Parigi, di Emanuele Muzio, antico allievo di Verdi, divenuto un affermato direttore d'orchestra, cui era stato conferito l'incarico di interpellare Sardou al riguardo: "Sardou è un uomo d'affari prima di tutto, anzi, per me un vero mercante" spiega Muzio a Ricordi: preferirebbe un musicista francese, "però vorrebbe sapere quale compenso proporrebbe Puccini". Dopo un primo intervento del librettista Ferdinando Fontana, poi ben presto allontanato, Puccini si rivolse a Luigi Illica che, tuttavia, si lamenterà con Ricordi dei dubbi e dei tentennamenti del musicista; Puccini si dedicò nel frattempo a "Manon", e "Tosca" fu, per il momento, messa da parte. Il lavoro venne allora presentato ad Alberto Franchetti, reduce dal successo del suo "Cristoforo Colombo" ed indicato quale uno dei possibili eredi di Verdi. Nel 1894, Franchetti ed Illica si trovano a Parigi e, in casa di Sardou, discutono del soggetto, anche alla presenza di Verdi, pure invitato. Convinto che "Tosca" non fosse un soggetto a lui congeniale, Franchetti rinuncia. Così, nell'agosto del 1895, Puccini afferma con sicurezza: "Tosca la farò io!".

Inizia di lì a poco la collaborazione di Illica e Puccini, cui si aggiunge subito l'immancabile Giacosa. Il lavoro procede con momenti di liti, scontri, permalosità e con sorprendente intesa nel parlar male del soggetto. Illica riteneva che il dramma si imponesse troppo ed invadesse il libretto, Giacosa che mancasse di poesia. Puccini stesso non mancò più volte di chiedersi se davvero "Tosca" fosse congeniale alla sua vena. Così l'opera nacque all'insegna di astuti compromessi tra il dramma di un testo teatrale di strepitoso successo, ma concepito in modo da piacere al grosso pubblico degli anni Ottanta – Novanta, e le eccezionali intuizioni drammaturgiche e musicali di un compositore aperto alle prime istanze del XX secolo.

Indubbiamente la trama di Sardou è legata ad avvenimenti storici ben precisi. Nel 1798, dopo le vittorie di Napoleone nella prima campagna d'Italia, truppe francesi avevano occupato Roma, soppresso il potere temporale dei Papi e proclamato la repubblica. Ma, allontanatosi Napoleone per la spedizione in Egitto, l'esercito napoletano di Ferdinando IV di Borbone aveva cacciato da Roma il presidio francese, abbattuto la repubblica, processato i suoi esponenti. "Tosca", che si rifà a questi avvenimenti, pur nell'ottimo esito delle prime rappresentazioni, disorientò una buona parte della critica, ritenendo che Puccini avesse portato troppo all'estremo un presunto "verismo" da "grand guignol"⁵, ricco di torture e delitti d'ogni genere. Truce, infatti, la fucilazione di Mario, ancor di più l'uccisione di Scarpia, che poi si prolunga per le implorazioni di soccorso della vittima e per il macabro cerimoniale che vede Tosca lavarsi le mani, ravviarsi i capelli, prendere il salvacondotto, accendere due candelabri e deporre un Crocifisso sul petto della vittima. Ma è l' "Andante sostenuto" della piena orchestra, lugubre ed ossessivo, a rendere scenicamente eloquente il silenzio di Tosca, con taglio quasi cinematografico. Sempre l'orchestra sottolinea i motivi ricorrenti dei personaggi; motivo satirico quello del sacrestano, pavido, untuoso e bigotto, correlato ritmicamente a un tic di cui il personaggio soffre, indicato nel primo atto con un "Allegretto grazioso", in 6/8.

⁵ Il nome deriva dal burattino "Guignol", di un piccolo teatro di Montmartre, a Parigi, fondato nel 1897 da Oscar Méténier, poi diretto da M. Maurey e rimasto attivo fino al 1962. Il nome passò poi a designare una tipica forma drammatica, che ebbe un certo successo a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, specializzata in spettacoli macabri, truculenti e violenti. In Italia, tale tipo di teatro fu importato nel 1908 da Alfredo Sainati, con una sua propria compagnia.

Motivi diversamente sensuali per i 3 protagonisti: “Andante lento” (Recondita armonia), “Andante lento appassionato molto” (E lucevan le stelle), “Largo religioso sostenuto molto” (Tre sbirri ... una carrozza), “Andante lento” (Ella verrà ... per amor del suo Mario), “Andante lento appassionato” (Vissi d'Arte). Per quest'aria Puccini prescrisse “dolcissimo, con grande sentimento” un nevralgico assolo, raccomandato all'orchestra di eseguire: “piano, pianissimo, con grande sentimento, dolcissimo”. Minuziose le indicazioni di Puccini non solo all'orchestra, ma anche al contenuto poetico. Nel primo atto, Tosca ha un altro assolo, che trova posto nel duetto con Cavaradossi. La donna nota che l'amante è distratto, sbrigativo, poiché il suo pensiero è rivolto alla salvezza di Angelotti, che attende nella Cappella degli Attavanti. Così reagisce con una sorta di aria di seduzione in “Allegro moderato”: “Non la sospiri la nostra casetta”, evocando luoghi di una Roma arcadica, “boschi”, “roveti”, “arse erbe”, “franti sepolcreti”. A questo, andrà a corrispondere un fosco e colossale monumento alla Roma imperiale, alle lugubri vicende della Roma medioevale e rinascimentale quando i primi incerti colori dell'alba incombono sulla piana solitaria dove si erge Castel Sant'Angelo.

Ad apertura d'atto, un brevissimo motivo, affidato a 4 corni, sembra evocare, con suoni tetri e corruschi, la sua fama di luogo di orrori. Poi questi suoni diverranno, di lì a non molto, un motivo d'amore, l'ultima espansione passionale di Mario e Tosca.

L' “Andantino sostenuto” (O dolci mani), l' “Andante sostenuto” (Trionfal di nuova speme), e l' “Andante amoroso” (Amaro sol per te m'era il morire), sono l'estremo, inconsapevole addio, seguito dal lugubre “Largo”, con gravità, che scandisce la “marcia al patibolo” del plotone d'esecuzione sotto i cui colpi Cavaradossi cadrà.

Un effetto teatrale, attentamente preparato e dosato, di innegabile efficacia. Una scena finale, tributo ad uno pseudo – verismo, mai fine a se stesso, ma sempre superato in chiave simbolica e, qui, già espressionista.

3. Guida all'opera

A differenza delle opere precedenti, Puccini segue in “Tosca” le unità di tempo, luogo e azione, fondamento di un dramma governato da una ferrea logica e da una vicenda che si svolge in poco più di 16 ore. Ogni premessa trova la sua conseguenza entro l'arco di accadimenti che non conoscono alcuna deviazione. Tale impianto narrativo richiede a Puccini un trattamento musicale diverso da quello impiegato nelle opere precedenti dove l'elemento lirico era maggiormente preponderante. La tavolozza armonica è più cosparsa di dissonanze; la dinamica orchestrazione è sovente spinta ai limiti estremi e caricata di laceranti tensioni espressive. I temi si legano e si sciolgono in continuazione. Come sempre Puccini descrive l'ambiente e i luoghi delle azioni, mai in modo puramente naturalistico, ma soprattutto in funzione drammatica. Quanto mai vero per “Tosca”; i legami dei personaggi con la Roma papalina dei primi anni dell'Ottocento, non è solo lo sfondo delle azioni, ma motiva le loro scelte e la loro ideologia. Ad inizio dell'opera, ancora con il sipario abbassato, una triade discendente di toni dissonanti, creano un clima di inquietudine e terrore, accentuato dall'intervallo di quinta diminuita, il cosiddetto “diabolus in musica” dai teorici medioevali, identificando la forza maligna di Scarpia, in relazione con la Chiesa.

Dopo le battute iniziali che segnano l'ingresso di Angelotti, Scarpia è già simbolicamente in scena; Puccini si avvale degli accordi di Scarpia e, in relazione ad essi, della scala esatonale, come cardine su cui far ruotare l'opera. Tutta la struttura formale del primo atto è determinata dalle ricorrenze degli accordi di Scarpia. L'esplosivo inizio imprime una potente accelerazione alle scene che si susseguiranno. Angelotti arriva in scena, agitato, trafelato, lacerato ed impaurito: fulminante il ritratto della sua condizione umana, interrotta da un breve episodio “buffo”, in “Allegretto grazioso”, con la comparsa del sagrestano, la cui pantomima funge da diversivo per attenuare la tensione, mentre in realtà va prendendo corpo la caratterizzazione del sostrato clericale dell'opera. Il tema saltellante del sagrestano, con pause che spezzano le parole e simulano la balbuzie, corrispondono ad un “tic nervoso”, segnato da un rapido movimento del collo e delle spalle, indicato in partitura con un simbolo.

Dodici rintocchi di campana annunciano la preghiera dell'Angelus, seguita dall'aria del tenore "Recondita armonia", in Andante lento, momento lirico evocato dal timbro di 2 flauti. Muovendosi per quinte e quarte parallele con impressionistiche pennellate, i 2 strumenti introducono la poetica esaltazione della bellezza femminile, di appassionati accenti. Il pittore, scoprendo il volto dell'immagine sacra per completarlo, rivela le fattezze della marchesa Attavanti, dipinte quasi inconsciamente.

Ciò suscita l'indignazione del sacrestano: nel suo sistema di valori (Scherza coi fanti e lascia stare i Santi), sono tutti impenitenti e i "cani di volterriani/nemici del santissimo governo"; perciò vanno esorcizzati, con un rapido Segno di Croce, fiutando due prese di tabacco, non senza aver messo da parte il paniere col cibo, prima offerto al pittore, poi da questi rifiutato: un atto importante che non solo rivela la sua cupidigia, ma, di lì a poco, sarà indizio decisivo per le indagini di Scarpia. L'uscita del sacrestano permette ad Angelotti di uscire dal suo nascondiglio, riconosce in Mario un amico e un compagno di fede politica. Il loro incontro è breve, segnato da un "Allegro molto agitato". Mario si offre di aiutare l'amico, ma di nascosto, non osando raccontare il fatto alla sua amante Tosca, presentata come gelosa e donna pia e devota. Appena il tempo di un saluto fra i 2, quando arriva Tosca che viene udita prima ancora di essere vista. Giunge a trovare Mario in Chiesa, in modo inopportuno, introducendo amore e passione, ma soprattutto desiderio di rifugiarsi in luoghi lontani dal mondo e trovare riparo dai tentacoli secolari della Roma pontificia.

Il sentimento d'amore che unisce Mario e Tosca si fonde in un duetto le cui melodie percorreranno l'opera quasi dall'inizio fino alla fine, ma in cui sacro e profano si mescolano senza soluzione di continuità. Divisa tra fede e amore, la sensualità di Tosca esce prepotente nella melodia "Non la sospiri la nostra casetta", accompagnata da leggeri tocchi d'arpa e dalla celesta. La struttura del duetto in "Allegro moderato", è al servizio della piena naturalezza espressiva. Una breve sezione interrompe il duetto quando Tosca fissa il quadro della Madonna, ravvisandovi le fattezze della marchesa Attavanti. Rassicurata da Mario, Tosca si congeda con un tocco di mondana civetteria: "E' tanto buona!/Ma falle gli occhi neri".

Dopo aver spinto l'amante verso l'uscita, Mario riprende il dialogo con Angelotti, anticipando il nucleo drammatico dell'opera, rivelando all'amico: "E' buona la mia Tosca, ma credente/al confessor nulla tiene celato,,,". Si evidenzia il pericoloso rapporto tra fede e politica, poiché l'allusione al confessore investe in modo sottile, ma diretto il barone Scarpia, là dove il pittore lo descrive con sottile astio "Bigotto satiro". Accompagnando ogni verso dell'invettiva di Mario, i 3 accordi dell'inizio rafforzano l'interazione dei molti aspetti della personalità di Scarpia, dalla perversione sessuale alla frequentazione delle Chiese, dai quali deriva la sua abilità nell'ottenere confessioni. La sequenza degli accordi di Scarpia genera un tema autonomo che appare per la prima volta quando Mario indica all'evaso il "rifugio impenetrabile e sicuro". Esso è ottenuto mediante l'aggiunta della triade di Do all'inizio e di quella di Sol bemolle, prima della risoluzione in Mi, così da ottenere una gamma esatonale difettiva di un grado. La scala si presenterà poi per intero durante l'interrogatorio di Mario, dove il basso scende da Re a Mi.

Mediante l'ampliamento e la contrazione dei gradi, la musica suggerisce l'idea di un poliziotto onnipotente e sadico, che interroga e tortura per il piacere di farlo. Un colpo di cannone interrompe questo scorcio e farà passare in primo piano l'atmosfera ecclesiastica. Un nutrito gruppo di chierici irrompe sulla scena per preparare il rito solenne indetto nelle Chiese per celebrare la presunta vittoria delle truppe austriache su Napoleone.

Ancora una volta le campane siglano l'unione tra mondanità, politica e fede.

I bimbi del coro e il sagrestano intrecciano una festosa danza in attesa della cerimonia.

Annunciato dai suoi 3 accordi, entra in scena il barone Scarpia, commentando che il "baccano" non è degno di una Chiesa e mettendo tutti a tacere con un "Andante sostenuto molto", che crea terrore. Oltre a collegarsi in profondità con l'ambiente, il tema stabilisce anche la natura dei rapporti tra il barone e gli altri personaggi, come quando la serie degli accordi si sovrappone in contrappunto al motivo del sagrestano. E' un "coup de théâtre" che marca una netta divisione tra la prima e la seconda parte dell'atto, introducendo un clima di sospetti e perfidie.

Il sagrestano, da buona spia, fornisce al barone indizi utili per comprendere l'accaduto. Il ritorno di Tosca, venuta a comunicare all'amante la sua indisponibilità per la serata, suscita la fantasia inquisitoria di Scarpia.

Le campane tornano a suonare, sia per segnalare l'imminente cerimonia, sia a simboleggiare l'ipocrisia del barone. La gelosia della donna, notata prontamente da Scarpia, darà modo al barone di trarne partito, accentuandola ancor più, là dove mostrerà a Tosca il ventaglio con lo stemma degli Attavanti, dimenticato nella Cappella da Angelotti: "Per ridurre un geloso allo sbaraglio/Jago ebbe un fazzoletto...ed io un ventaglio"; affettuoso omaggio a Verdi, ma anche un modo di potenziare il tema della gelosia come sentimento che mette in moto il meccanismo della catastrofe. In questo mellifluido clima di ricatti, l'orchestra traduce in suoni l'imminente pericolo, nato dal piano del barone per scoprire e catturare l'evaso. Scarpia ordina ai suoi sbirri di seguire la donna, uscita per recarsi nella villetta di Mario, convinta di trovarlo in dolce compagnia: "oh mio bel nido insozzato di fango!". Se Tosca piange, Scarpia ha turpi e violenti pensieri.

Tre battute, legate ad Angelotti, richiamano l'inizio dell'azione. Mentre i fedeli iniziano ad affollare la Chiesa, Scarpia fissa l'appuntamento con Spoletta a Palazzo Farnese. Un ostinato delle campane accompagna tutto il successivo monologo del barone.

E' il primo tocco di colore liturgico, sia per il timbro, sia per il fatto che le note delle campane vengono percepite quasi in modo gregoriano. In realtà, Puccini ha creato la sua melodia, unendo la nota conclusiva del secondo versetto del "Te Deum" in uso presso le Chiese romane a quello successivo. Sopra di esse si snoda la sinuosa melodia di viole e violoncelli, mentre armonie di settima e nona rendono torbido l'impianto tonale per creare il clima più adatto ad accogliere il sogno erotico di Scarpia. E' questo il punto d'arrivo di una geniale strategia drammatica che associa in un unico campo semantico i concetti di fede bigotta, romanità, ipocrisia, potere e corruzione. Il barone rivolge al pubblico le sue riflessioni, mentre il Vescovo raggiunge l'altare accompagnato da versi delle antifone recitate dai fedeli e accompagnate dall'organo che si è aggiunto all'orchestra. Le situazioni crescono parallelamente, fino a raggiungere il massimo della drammaticità, quando Scarpia, incurante delle preghiere, intona una melodia cromatica, in un sensuale clima armonico, rivelando alla fine il suo progetto: "L'uno al capestro / l'altra fra le mie braccia".

Mentre il barone resta immobile, quasi guardando nel vuoto, l'assemblea intona a piena voce il "Te Deum". Come riavendosi da un sogno, si inginocchia poi, e si unisce ai fedeli nel canto dell'inno più solenne della Chiesa, mentre esclama: "Tosca, mi fai dimenticare Iddio!". L'unisono delle voci rafforzato sia dagli ottoni in scena che in buca, chiudono l'atto in Mi bemolle con enorme potenza, richiamando quasi il canto gregoriano.

L'intero episodio è riconducibile ad una struttura ricca di cromatismi e di implicazioni tonali. Abilissimo Puccini nel realizzare un evento drammatico mediante una ossatura musicale sofisticata e densa di riferimenti e suggestioni, creando un fondamentale legame tra Chiesa e potere. Il compositore presta attenzione ai minimi dettagli del rito ed a azioni che diventano simbolo sia delle perversioni sessuali di Scarpia, sia del suo ipocrita bigottismo. L'esercizio del potere avviene tramite lo sfondo ufficiale della cerimonia, senza la quale, i propositi del barone perderebbero effetto ed efficacia.

Il secondo atto si apre su un lato privato di Scarpia: l'uomo cena nel suo appartamento. Nello spazio di poche battute si inseguono 3 temi apparsi in precedenza, come se l'uomo passasse in rassegna gli eventi del recente passato, oltreché gli sviluppi dei suoi piani, in una concentrazione semantica di densissimo livello. Scarpia fa aprire una finestra, quasi a conferire rilievo visivo all'inizio sonoro dei festeggiamenti che provengono dal piano alto di Palazzo Farnese: una gavotta eseguita da flauto, viola ed arpa fa ben intendere le "smancerie" di corte che il barone dileggia, ma nel contempo fa avanzare l'idea del suo piano, facendo recapitare a Tosca, cantante alla festa, un biglietto di convocazione. Un "Andante lento", fissa il realismo perverso del barone. Il lieve arioso che segue, con un "Andante un po' agitato" e un LA bemolle, costituisce la "summa" del pensiero di Scarpia che l'incipit chiarisce senza alcun dubbio: "Ha più forte / sapore la conquista violenta / che il mellifluido consenso".

La struttura dei versi dalla varia metrica ripropone con forza l'immagine di un uomo di potere pronto a tutto pur di realizzare i suoi intenti. Scarpia è capace di terrorizzare persino Spoletta, suo agente di polizia,

tanto che lo sbirro invoca l'aiuto di Sant'Ignazio, durante il rapporto sull'arresto di Mario, dove ha modo di mettersi in mostra, decantando, con un "Allegro moderato", le sue qualità di segugio; seguendo Tosca e perquisendo la villa di Mario, lo sbirro non trova Angelotti, nascosto sotto un tunnel scavato al di sotto dell'acqua di un pozzo, ma trova invece Cavaradossi che prontamente arresta e conduce davanti a Scarpia. Nel frattempo, Tosca, impegnata come solista nelle celebrazioni reali, deve poi raggiungere, al piano inferiore del Palazzo, gli appartamenti di Scarpia che, contestualmente, inizia ad interrogare Mario. Con due metri diversi e con l'aggiunta della fonte sonora della festa, Puccini permette lo svolgimento sincronico di due eventi in relazione reciproca, immaginati in uno spazio più grande di quello del palcoscenico, che vanno a rafforzare la presa drammatica. Sull'accompagnamento dei bassi si snoda una tetra cantilena dei legni che fa da sfondo alle inchieste di Scarpia. Nell'alternarsi delle voci, Mario riconosce con emozione quella della donna amata. Il compositore realizza qui un vero "coup de théâtre": alla fine dell'episodio unisce il tema dei legni a quello della cantata, facendo sì che l'accresciuto livello di elaborazione musicale, offra una motivazione sonora a Scarpia per chiudere precipitosamente la finestra. Così l'attenzione si può concentrare sulle ultime domande dell'interrogatorio, mentre la diva irrompe trafelata nella stanza appena in tempo per udire l'ordine d'inizio della tortura, Intanto la cantilena, affidata agli ottoni, esplode con forza. Inizialmente affabile, Scarpia cambia presto registro.

I convenevoli tra Tosca e Scarpia, in "Andantino moderato", durano poco. L'orchestra esploderà in sonorità lancinanti su corte frasi di legni, viole e violoncelli spinti all'acuto; l'"Andante" si trasforma in "Sostenuto" e il colloquio si trasforma in un terribile scontro che li impegna in drastici contrasti vocali. I lamenti di Cavaradossi che giungono da fuori scena, grazie alla porta che Scarpia ordina di spalancare, spingono al massimo l'angoscia della donna che muove la voce con impennate quasi isteriche. Il tessuto musicale diviene puro movimentatissimo sfondo dell'azione, ogni funzione non gestuale scompare; l'exasperazione del declamato vocale e la violenta forza dell'accompagnamento orchestrale, divengono segni premonitori di soluzioni estetiche espressionistiche.

Alla rapida confessione di Tosca, che rivela il nascondiglio di Angelotti pur di salvare l'amato, l'orchestra si spegne quasi di colpo, mentre è amarissima la derisione che Scarpia infligge a Mario, facendo portare l'uomo di fronte a Tosca, cosicché possa capire il tradimento della donna nei confronti dell'amico. Suona inutile e un po' isterica l'esultanza eroica di Cavaradossi, in "Allegro concitato", alla notizia della vittoria di Napoleone e sempre vana la sua resistenza alla tortura.

Mario si caratterizza, modernamente, un perdente.

La sua condanna a morte è decretata. Tosca implora Scarpia di salvarlo e gli chiede a che prezzo. Ma il barone: "Già, mi dicon venal / ma a donna bella / non mi vendo a prezzo di moneta".

Mentre Scarpia si accomoda di nuovo a tavola come per finire la cena, la musica torna all'inizio dell'atto, come se nulla fosse accaduto.

Ma la risposta ironica del barone, sottolineata da un motivo ascendente dei legni, riaccende lo scontro. Violenta e ben chiara la dichiarazione erotica dell'uomo: "Già mi struggea l'amor della diva", sostenuta da un "Andante appassionato molto". Un richiamo di tamburi militari frena momentaneamente lo slancio di Scarpia, rimettendo in primo piano gli eventi esterni, mentre violoncelli e bassi riecheggiano il motivo della fuga di Angelotti.

Ogni tentativo della donna di implorare la salvezza dell'amato fallisce: "... Al tuo Mario, per tuo voler, resta che un'ora di vita". Un ritmo sinistro ricorda la scadenza ricattatoria della esecuzione di Cavaradossi, imponendo la legge di Scarpia e rendendo inevitabile il cedimento della donna. E' a questo punto che Tosca canta il famoso assolo "Vissi d'arte"; l' "Andante lento appassionato", sospende per un attimo le serrate azioni. Inizialmente intenzionato ad eliminare questo pezzo, Puccini si decise poi a lasciarlo con ragione: questo lamento – preghiera dilata il tempo psicologico, come se davanti agli occhi di Tosca passasse in pochi istanti tutta la sua vita. Iniziata in modo quasi salmodiante, quest'aria ci parla di un tempo cristallizzato. La sofferenza di Tosca per la tortura di Mario si associa in un unico campo semantico alla sgradita ricompensa del suo Dio: "...Perché, Signore / perché me ne rimunerì così?".

In coda a questo meraviglioso assolo, ecco i 3 accordi di Scarpia che, con inesorabile cadenza, introducono la perentoria sollecitazione: "Risolvi".

In quel mentre, torna in scena Spoletta, trafelato, che reca la notizia del suicidio di Angelotti; la situazione precipita e Scarpia ordina che Cavaradossi sia fucilato, ma il barone ha in serbo un ultimo inganno:

“un'uccisione simulata” è l'ordine che dà a Spoletta; ma il modo in cui i due dialogano lascia capire che fra loro esiste una segreta intesa, svelata sia da indizi musicali sia da cenni relativi ad una analoga fucilazione di un altro prigioniero. Tosca ha accordato i suoi favori, confidando nelle parole del barone, ma chiede un salvacondotto per lei e Mario, per poter fuggire liberi e salvi, lontano da Roma, a Civitavecchia. Mentre Scarpia sigla il lasciapassare, risuona una tragica musica di scena durante la quale Tosca scorge un coltello sul tavolo e lo prende, nascondendolo dietro la schiena.

All'avvicinarsi dell'uomo, Tosca lo pugnala, uccidendolo. L'uccisione del barone produce ancora qualche minuto di lacerante tensione timbrica ad altissimo volume; salva dalla violenza sessuale, la donna fa i conti con la propria religiosità.

Con un'azione pantomimica descritta in partitura fin nei minimi dettagli, Tosca pone 2 candelabri ai lati del morto, gli pone un Crocifisso sul petto; poi gli rivolge una frase di grande effetto drammatico: “E avanti a lui tremava tutta Roma!”. Una sorta di rivalsa, affidata ad un perfetto esempio di “parola scenica” trovata dallo stesso Puccini. Una musica rarefatta accompagna le azioni di Tosca che, in procinto di fuggire, ricordando di non aver preso il salvacondotto, torna sui suoi passi, lo afferra velocemente e fugge via, mentre suona un ironico compianto musicale, nel quale ritornano i 3 accordi del barone, ma con l'ultimo accordo in minore, invece che in maggiore, a significare la definitiva scomparsa del “mostro”. Rulli di tamburi riscuotono Tosca che, dopo aver preso il lasciapassare, appunto fugge per precipitarsi verso Castel Sant'Angelo e avvertire Mario della presunta falsa fucilazione. Puccini scrisse questo breve postludio per mantenere la scena originale creata da Sardou per Sarah Bernhardt e per rafforzare l'ambigua presenza dell'elemento clericale – religioso.

Sullo sfondo del Vaticano e di San Pietro, si apre il terzo atto. Le prime luci dell'alba, le campane delle Chiese che suonano il mattutino e il canto di un pastore, immettono sugli spalti di Castel Sant'Angelo e sulla piattaforma della grande terrazza. Un picchetto di guardie scorta Cavaradossi; di fronte ad un carceriere vengono espletate le formalità usuali. Dopo l'unisono iniziale di 4 corni, risuonano i campanacci dei pastori e l'orchestra comincia a muoversi con un vaporoso staccato di violini primi. La canzone popolare intonata dal pastore in dialetto si intreccia con poche battute ancora riferite a Scarpia, quasi a denotare un'oscura e insinuante traccia dell'uomo. Per lo stornello, Puccini chiese al poeta dialettale Giggi Zanazzo di scrivere versi privi di relazione con il dramma, in modo tale che solo la musica potesse rendere immanente la presenza di Scarpia. Alla conclusione del mattutino entra Cavaradossi: siglata la sua esecuzione, Mario rifiuta i conforti religiosi, ma chiede carta e penna per scrivere un ultimo addio all'amata: un quartetto di violoncelli segna il tempo psicologico dell'uomo in preda a contrastanti emozioni; ma i ricordi gli impediscono di proseguire. E' affidato al clarinetto l'inizio di un'aria tra le più belle al mondo. Un “Andante appassionato molto” attacca il cantabile di un uomo che mormora la nostalgia di una notte d'amore; l'addio alla vita di Cavaradossi è lancinante, estremamente doloroso “E muoio disperato”; una “parola scenica”, resa “stentata”, con “anima”, secondo le indicazioni di Puccini, e con la forza che solo la voglia di vivere può dare.

Questa effimera e sensuale rievocazione di una notte d'amore è uno dei momenti più rappresentativi dell'arte moderna e decadente di Puccini, cui ogni eroismo è estraneo. Di atteggiamenti laici e politici, Mario doveva prepararsi con disperata consapevolezza.

Intanto arriva Tosca, ottenuto il permesso di vedere il prigioniero, e a lui, piangente e sorpreso di vederla, mostra il salvacondotto, prospettandogli la libertà e raccontando, agitata e convulsa, come si sono svolti i fatti e l'uccisione di Scarpia.

Ma il ritorno degli accordi di Scarpia contraddicono la sicurezza della donna che, tuttavia, sottolinea con forza il suo racconto, fino al salto del DO acuto, con cui la lama del coltello guizza musicalmente davanti agli occhi degli spettatori. L'uomo loda le mani della donna, quasi un ode in omaggio alla sua purezza: l' “Andante sostenuto” accompagna questo momento che esalta valori poetici, aumentando il contrasto con la crudezza della situazione: “...Voi deste morte, o man vittoriose / o dolci mani mansuete e pure!”. Segue un duetto, in “Andante amoroso”, all'insegna della speranza e di un futuro sereno. Puccini cita qui un passo

dell' "Edgar" e, volutamente, lo rende frammentario: resta, infatti, la preoccupazione di Tosca, l'idea di una finta fucilazione.

A seguire, un modernissimo dialogo, sempre più frammentario, variegato di sensazioni; Tosca spiega all'uomo la dinamica della finta fucilazione. Quattro rintocchi di campane ricordano il tempo reale. In pochissimo tempo, Tosca intona celebri battute intrise di nero umorismo: "...Bada!.. / Al colpo è mestiere / che tu subito cada", cui Mario risponde: "Non temere / che cadrò sul momento / e al naturale". Poi, poche battute all'unisono dei due amanti che riprendono il tema iniziale dei 4 corni, bacerto ??? di un inno latino che ancora si legge nel libretto pubblicato.

Arriva un ufficiale che conduce Mario sulla piattaforma della fucilazione, seguono tutti i preparativi del caso e Tosca assiste, nascosta, frenando l'impazienza: "Com'è lunga l'attesa!.....ma questa angoscia eterna pare!". I soldati, ricevuto l'ordine, infine apprestano le armi e sparano. Tosca attende ancora, fremente, che Spoletta e tutti i soldati se ne vadano e con voce repressa, sussurra a Mario di non muoversi: ella teme che un gesto o una parola detta prima del tempo, possano tradire l'amato. Poi, finalmente, corre verso di lui per aiutarlo ad alzarsi, quando si accorge che Mario è morto davvero. L'orchestra suona in "fortissimo" quasi una marcia che accompagna l'uscita dei soldati. Con sospiri e singhiozzi, Tosca si accascia sul corpo di Mario, quasi ancora non credendo all'orribile destino. Poi, ricercata da Spoletta e dalle guardie che si sono accorti dell'uccisione di Scarpia, minacciata di morte e sul punto di essere arrestata, sfugge a Spoletta, respingendolo violentemente. Infine, la scena simbolo di tutta l'opera: Tosca si lancia nel vuoto dai bastioni di Castel Sant'Angelo, dopo aver gridato: "O Scarpia, avanti a Dio!". L' "Andante mosso" segna la fine di un dramma politico e bigottismo con una sfida impossibile. La disperata melodia dell'aria di Cavaradossi, congela l'opera nel segno di un amore assoluto, unico valore certo e reale, l'unico autentico valore da rimpiangere, sia pur sensuale e fisico.

4. Riflessioni

La vicenda di "Tosca" è certamente legata alla città in cui si svolge il dramma; dietro a quelle vestigia e a quei sentieri "odorosi di timo", c'è una storia plurimillenaria di esercizio temporale del potere da parte dei Papi che non ha riscontri in altri luoghi del mondo.

Ma la cornice storica e geografica, non fa mai da sfondo né è fine a se stessa. Tuttavia, tra gli incensi processionali, nelle pieghe di una devozione di facciata in spregio all'autentica fede, è proprio quel potere, barbaramente esercitato a scapito di legittime aspirazioni alla libertà, a condizionare le sorti dei protagonisti.

Complessa la tipologia femminile di Tosca; nel suo "salto" finale prosegue, ancor più e con più evidenza un distacco dall'incalzante verismo e già avvertibile nell'uccisione di Scarpia. Anche l'uccisione di Cavaradossi, fucilato per finta, ma sul serio, sembra morte verista solo in apparenza, in quanto resa evento ineluttabile delle vicende pregresse; così il motivo ostinato di marcia che accompagna il plotone d'esecuzione non è che una sonorizzazione del destino che si avvia a compiersi. Molti dati "realistici" furono adottati da Puccini che non poté sottrarsi, suo malgrado, a certe soluzioni del testo d'origine e imposte da Sardou, ma senza aperta convinzione. Ridotto all'osso il testo dell'opera, spesso prolisso in quello della prosa, Puccini restò sempre convinto che dovesse essere la musica a determinare la prospettiva entro la quale si articola la trama, col risultato che le vicende interiori vengono in primo piano, mentre gli elementi ausiliari arretrano nello sfondo. Il "primo piano" diventa essenzialmente quello "musicale" e non quello "storico", visto che i personaggi cantano soprattutto di loro stessi, delle loro angosce e aspirazioni. I protagonisti non sono realmente personaggi storici, ma personaggi calati nella storia a cui vengono fatti appartenere, interessati più agli eventi della loro vita che a quelli storici.

La città Eterna resta impassibile; il mondo urbano affiora qua e là con pochi tocchi neutri, come i rintocchi delle campane o il canto del pastore, utilizzati per produrre effetti emotivi e non pittoreschi o descrittivi. La "storia" fa emergere solo riflessi che vengono adattati al profilo dei personaggi; notare che l'ambientazione

dei 3 atti è privata, Chiesa, palazzo Farnese, carcere. Anche la rapidità stessa delle azioni priva i protagonisti dei confronti col mondo esterno.

Tutto si riduce a questioni private e gli atti, per loro natura, sono isolati dal mondo esterno. Anche la componente religiosa, tranne che in alcuni impressionanti momenti, non è così incombente come si potrebbe pensare. Come sempre Puccini, portatore di doti profetiche e intuitive si mostra, come uomo e musicista, un drammaturgo e un compositore dai toni chiaro – scuri.

Indubbio l'intento anticlericale, ma il compositore ha saputo inglobare la polemica nella musica.

Restano, invece, incombenti, il cupo strapotere personale di Scarpia, che domina l'opera fin dalle prime battute, e il clima di oppressione, ansia e desolazione che caratterizzano quei nuovi “mostri” che si affacceranno, di lì a poco, sul palcoscenico della storia.

Le azioni in continuo divenire, imposero a Puccini l'esigenza di un commento musicale i cui temi si sarebbero dovuti piegare ai numerosi cambiamenti di stati d'animo e ai frequenti colpi di scena. Anche le melodie più ampie sono formate da cellule di piccole dimensioni, per seguire ogni minima piega della vicenda.

Il timbro fissa realisticamente l'atmosfera. Un ruolo importante è affidato agli strumenti in scena nella cerimonia solenne che chiude il primo atto: 4 corni, 3 tromboni, l'organo, una grancassa e un cannone dal suono indeterminato. Anche il compito delle campane è decisivo per la “tinta” dell'opera: nel “Mattutino” del terzo atto, Puccini ideò un effetto di spazialità del suono di grande genialità, collocando le campane fuori scena ad altezze e a distanze diverse.

Il musicista seppe anche sfruttare l'isolamento di timbri puri per creare collegamenti o sottolineare momenti drammatici: è il clarinetto che introduce l'aria “E lucean le stelle”, intonata da un personaggio “moderno”, non “eroe”, ma umano, diviso tra fede politica e amore, unico valore che, alla fine, conta; “disperato”, non solo per l'evento della sua certa condanna, ma, soprattutto, per l'impotenza di fronte alla tragicità e assurdità della vita, proprio quando non l'ha mai amata “così tanto”.

5. Riferimenti

Elementi bibliografici

- Luigi Allegri, *“O Scarpia, avanti a Dio!”*. La storia di Floria Tosca e del Barone Scarpia,, da Victorien Sardou a Giacomo Puccini, in: Verso Tosca. Luigi Illica nella cultura europea del secondo Ottocento, Atti del convegno di studi, GL Edizioni, 2010
- Giorgio Bosello, *La Tosca: resoconto attorno a quei famosi fatti*, Palombi, 1999
- Julian Budden, *Puccini* (traduzione di Gabriella Biagi Ravenni), Carocci, 2005
- Mosco Carner, *Giacomo Puccini: “Tosca”*, Cambridge University Press, 1985
- Oreste Cipriani, *Sardou medium scrivente*, in: “La lettura”, 1908
- Oriano De Ranieri, *La religiosità in Puccini: la fede nelle opere del maestro*, introduzione di Simonetta Puccini, Zecchini, 2013
- Sieghart Dohring, *Il realismo musicale nella “Tosca” di Puccini* (a cura di Virgilio Bernardoni), Il Mulin
- Michele Girardi, *Tosca: una prima donna nel mito e nell'attualità*, in: Giacomo Puccini, “Tosca”, Pendragon, 2014
- Arthur Gold, Robert Fildale, *La divina Sarah. Vita di Sarah Bernhardt*, Mondadori, 1992
- Marco Grondona, *Gli appunti di Puccini per “Tosca”: un commento*, LIM, 2011
- René Guénon, *Errore dello spiritismo*, Rusconi, 1987
- Michael Horst, *Puccini, “Tosca”* Barenreiter, 2012
- Tommaso Montefiore, *Il libretto delle “Tosca”*, in: Cronache mus. illustrate, Vol. 1, n. 2, Ed. Voghera, 1900
- Georges Mouly, *Vie prodigieuse de Victorien Sardou*, Albin Michel, 1931
- Gabriella Biagi Ravenni, *Come nacque un capolavoro. Storia della genesi di Tosca* in: Giacomo Puccini, Tosca Fondazione Petruzzelli, 2009

Alcuni siti di interesse

www.biografieonline.it
www.cantarelopera.com
www.flaminionline.it
www.gbopera.it
www.giacomopuccini.it
www.guidaallascolto.it
www.italianopera.org
www.liberliber.it

www.librettidopera.it
www.liricamente.com
www.opera-inside.com
www.puccini.it
www.puccinifestival.it
www.puccinimuseum.org
www.rodoni.ch
www.settemuse.it

Arie celebri, con riferimenti YouTube

“Recondita armonia” (Atto I-Scena III)	Luciano Pavarotti, tenore	Philharmonia Orchestra
“Non la sospiri la nostra casetta” (Atto I-Scena V)	Maria Callas, soprano Giuseppe Di Stefano, tenore	Orchestra del Teatro alla Scala
“Te Deum” (Atto I-Scena IX)	Alexey Markov, tenore	The Royal Opera House
“Vissi d'arte, vissi d'amore” (Atto II-Scena V)	Angela Gheorghiu, soprano	The Royal Opera House
“O dolci mani mansuete e pure” (Atto III-Scena II)	Mirella Freni, soprano Luciano Pavarotti, tenore	National Philharmonic Orchestra
“Amaro sol per te m'era morire” (Atto III-Scena III)	Maria Callas, soprano Renato Cioni, tenore	The Royal Opera House
“Com'è lunga l'attesa” (Atto III – scena IV).	Mirella Freni, soprano	National Philharmonic Orchestra



Opera lirica e ascolto musicale è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Il programma **2020** è stato limitato, per l'emergenza Covid19, a due incontri* (in data 18 gennaio e 7 novembre):

Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel

(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)

Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven

Il programma **2021** si è articolato in cinque conferenze* (in data 6 febbraio, 20 marzo, 8 maggio, 23 ottobre, 13 novembre):

Il teatro musicale di Mozart

Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven

(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)

Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà

(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)

Verdi, genio italiano del Risorgimento - prima parte e seconda parte

Secondo il programma **2022** sono stati proposti cinque incontri* (in data 12 marzo, 9 aprile, 7 maggio, 15 ottobre e 5 novembre):

Wagner e il tardo romanticismo

Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini

Il melodramma tra decadentismo e simbolismo

(Strauss, Ravel, Debussy)

Le inquietudini del Novecento - prima parte e seconda parte

(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)

Nel programma **2023** sono state svolte cinque conferenze* (in data 15 marzo, 12 aprile, 3 maggio, 11 ottobre, 1 novembre), dedicate a **Una lettura trasversale dell'opera lirica:**

I grandi temi dell'opera lirica

Il viaggio come metafora della vita

La follia nel melodramma

Amore e amori all'opera

Diabolus in musica

* Gli incontri 2020-2023 sono fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno. Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code



Il programma **2024** si articola in tre conferenze (a Villa Nido, presso Villa Durazzo - S. Margherita L.) e un concerto lirico (a Villa Durazzo), dedicati alle **grandi opere di Giacomo Puccini** (centenario 1924-2024):

mercoledì 13 marzo, ore 16	La Bohème
mercoledì 10 aprile, ore 16.30	Madama Butterfly
mercoledì 1 maggio, ore 16.30	Concerto lirico
mercoledì 22 maggio - ore 16.30	Tosca

Le finalità di **Opera lirica e ascolto musicale** sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, già docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale, tramite l'organizzazione di conferenze e concerti a tema, rendendo disponibili anche articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

www.musicaemusica-sml.it

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.

** Gli incontri 2024 si svolgono in presenza e sono poi fruibili in streaming, sul canale di cui sopra. Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code

