

Andrea Chegai

Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in *Tosca*

Accostiamoci al problema iniziando dalla fine, o quasi. Firenze 1986, Maggio musicale: imperversano le polemiche su un allestimento ardito, l'ennesimo, di Jonathan Miller. I tratti distintivi di quella *Tosca* sono poi divenuti celebri: Roma non è più quella di Ferdinando IV, Maria Carolina e Pio VII ma quella di Mussolini e dei nazifascisti; papalini e volteriani bonapartisti hanno passato il testimone alle bande dell'O.V.R.A. e ai partigiani della Resistenza. Il famoso regista, dalle pagine del programma di sala, difende il proprio punto di vista con l'autonomia dell'intellettuale di vaglia:

Il trasferimento di tempo storico vuole soltanto provocare una maggiore identificazione da parte del pubblico con le vicende narrate nella tragedia pucciniana [...]. [Agli spettatori] non si propone più l'opera romantica all'epoca napoleonica, bensì, attraverso l'attualizzazione ambientale, un contesto storico [...] del quale hanno memoria personale, direttamente o indirettamente.

Il riferimento principale è naturalmente *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, e, in secondo ordine, *Paisà*.¹

Quando gli artisti sono chiamati a rispondere della propria opera capita che le loro motivazioni appaiano deludenti rispetto all'interesse delle messinscena. Miller non fa eccezione e di primo acchito può spiacere che tanta originalità – o tanta assurdità, a seconda dei punti di vista – venga presentata come un banale svecchiamento, da cui l'opera dovrebbe uscire potenziata o, peggio, semplificata agli spettatori. Nondimeno, le parole di Miller implicano, sia pure non a chiare lettere, un concetto denso di significati: quello di attualità, di quell'opera come di altre. Ciò che invece parte del pubblico e della critica contestò alla messinscena fu, com'è ovvio, la mancanza di attinenza con l'originario contesto storico, lo stravolgimento universalistico più che universale che quell'“attualizzazione” avrebbe comportato ai danni dell'opera pucciniana.

Senza entrare nel merito della legittimità di simili regie, fra le riserve dei più e l'autodifesa di Miller si annida a mio parere un punto di vista simile e conseguentemente un duplice malinteso. Da una parte si ritiene che il dato caratterizzante e imprescindibile

¹ ANTONIO D'ORRICO, *Tutte le opere sono incompiute. A colloquio con il regista Jonathan Miller*, in *Tosca*, 49° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1986, pp. 1073-1087 (programma di sala).

bile della *Tosca* sia l'originale contesto storico dal quale scaturiscono tipi umani inconfondibili ma da quel contesto prodotti e solo da quello resi possibili; dall'altro si considera l'opera pucciniana calata ‘in un qualche’ contesto storico compatibile, che non dev’essere necessariamente quello voluto da Sardou o da Puccini, quanto semmai quello degli spettatori, cui l’opera giungerebbe così intensificata (a mo’ di ‘storie di vita vissuta’ per una maggiore verosimiglianza). Per gli uni e per gli altri si tratta quindi di un’opera determinata dalla componente storica, vuoi originaria, vuoi attualizzata.

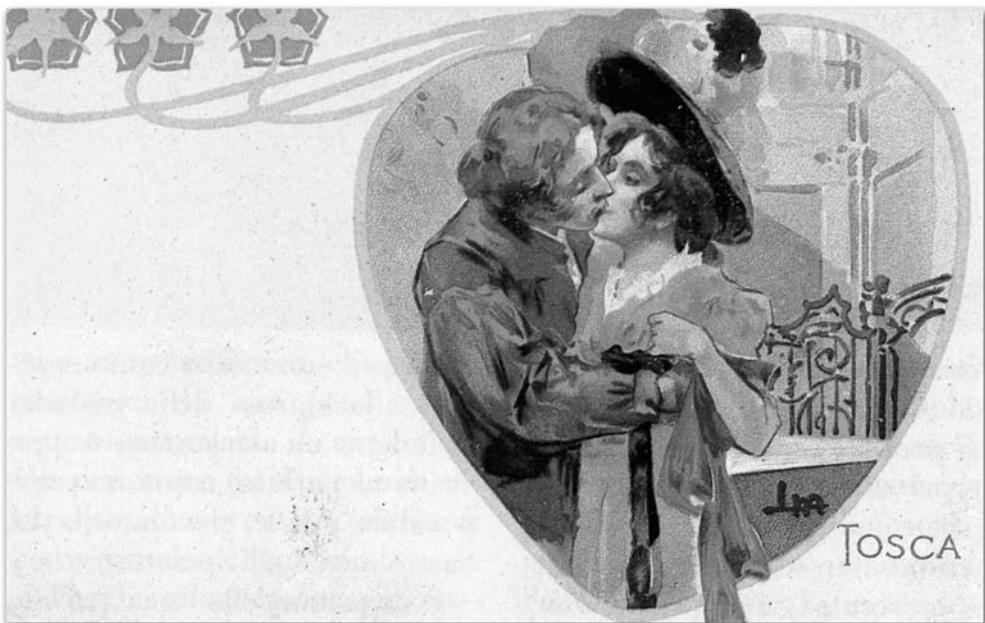
Invece di accanirsi contro l’improprietà filologica (si fa per dire) di un’ambientazione vistosamente stravolta, il pubblico e i critici dell’epoca avrebbero ben potuto interrogarsi – ma magari c’è chi lo ha fatto – sullo scopo dell’operazione e chiedersi se una così macroscopica trasformazione non dovesse alla fin fine risolversi in nient’altro che in una operazione discutibile di aggiornamento (sospetto poi confermato dalle parole del regista); Miller da parte sua avrebbe più produttivamente potuto presentare la sua regia non come un ammodernamento vivificante atto a migliorare la percezione odier- na dell’opera, quanto come un’ardita dimostrazione del modo in cui, *nonostante* quel cambiamento di paesaggio, *Tosca* mantenesse intatti gli originali valori pucciniani, quindi la propria vincente universalità a prescindere dallo scenario impiegato. Insomma, quella di Miller fu probabilmente un’operazione tanto azzeccata negli esiti quanto fraintesa nella sostanza, sia da parte di chi l’ha ideata e poi descritta sia da parte di chi l’ha recepita. È un’operazione che lascia trapelare un interrogativo: come si concilia questa ipotetica ‘storicità’ di *Tosca* con l’attualità o addirittura l’universalità che da più parti vi viene individuata?

Da sempre si è voluto cogliere in *Tosca* un forte legame con le vicissitudini politiche dell’epoca, fino all’eccesso di zelo di chi ha investigato col piglio dell’erudito l’ambiente romano dell’epoca come se di fatto esistesse e operasse al di là delle quinte, e non fosse, semplicemente, un oggetto virtuale utile all’immaginativa dei singoli spettatori più che al concreto inquadramento storico dell’opera (una simile impresa pare al limite più utile per Sardou, che coi fatti del primo Ottocento si confrontò direttamente, che non per Puccini). Ma, dato che quel contesto sopravvive riconoscibile anche in Puccini, bisogna pur tenerne conto, e nondimeno chiederci se la storicità, intesa in modi tan- to diversi, sia davvero una condizione perché *Tosca* si realizzi compiutamente come dramma, o se sia addirittura il suo carattere primario.

Dalle vicende che scandirono la trasformazione della *pièce* in opera può scaturire qualche spunto. Prima che quella di Puccini la spodestasse con inarrestabile gradualità, la *Tosca* di Sardou (1887) aveva mietuto i suoi considerevoli successi, ma non sarà ingeneroso affermare che ciò avvenne soprattutto in virtù della mediazione attoriale di Sarah Bernhardt, sulla quale il lavoro fu modellato e che costituì anche il primo motivo di attrazione del musicista lucchese nei confronti di quel drammone ipertrofico. Puccini vide la grande attrice nel 1889 a Milano e a Torino, la rivide a Firenze nel 1895, libretto di Illica alla mano. Nella sua mente Bernhardt/*Tosca* si sovrappose quindi a Manon e a Mimì, e se non fosse stato per l’improvvisa accensione di interesse nei confron- ti del romanzo di Murger, *Tosca* sarebbe nata un bel po’ prima. A prescindere dal-



Alfons Mucha (1860-1939), manifesto per l'inaugurazione – con *Tosca* – del Teatro Sarah Bernhardt (21 giugno 1899). Zurigo, Collezione Wolfgang Swatek.



Cartoline postali disegnate da Leopoldo Metlicovitz (1848-1944).

l'ordine di arrivo, Puccini individuò da subito nella figura della gelosa cantante una naturale prosecuzione melodrammatica, nonché una tipologia femminile complessa e inaudita nell'opera non solo italiana. Non risulta invece che si sia mai espresso in toni altrettanto entusiastici per la vicenda in sé.

Del resto, il percorso da questo avvicinamento iniziale alla concreta realizzazione melodrammaturgica fu segnato da non pochi problemi. Per Giacosa *Tosca* era soggetto inadatto: troppi duetti nella trasposizione di Illica, forzato il monologo di Scarpia a inizio atto secondo e, soprattutto, eccessiva la prevalenza del «congegno dei fatti che formano l'intreccio [...] a scapito della poesia».² Da simile riserva affiorano due confinanti ma opposte concezioni dell'opera come genere, fra loro in rapporto osmotico quale che sia l'epoca di appartenenza: da un lato si vorrebbe far di *Tosca* un dramma con musica ininterrotto nello sviluppo, un vortice inarrestabile di accadimenti fino alla tragica conclusione, con minime concessioni alla dilatazione temporale, ossia alle tradizionali arie, ed è quanto effettivamente avvenne (Puccini intendeva tagliare anche «*Vissi d'arte*»), dall'altro si continua a pensare a un melodramma liricamente atteggiato, da cui fosse possibile estrarre «movimenti lirici e poetici». Nelle perplessità di Giacosa si riflette la modernità di quel soggetto e della riscrittura di Illica (che Puccini giudicava, a ragione, superiore all'originale).

Più sottili le divergenze affiorate fra Puccini medesimo e l'animoso drammaturgo francese. Alcune di queste si espressero in merito alla dimensione realistica dell'opera: Sardou pretendeva una vistosa bandiera sventolante su Castel Sant'Angelo e che si scorgesse il Tevere fra il castello e San Pietro (ma i due edifici stanno dalla stessa parte del fiume). La disinvolta noncuranza per l'inesattezza topografica («Oh questo è niente!»),³ segnalatagli dallo stesso Puccini, a vantaggio di una resa visiva avvincente, prelude alle regie di certi futuri *colossal* cinematografici tutti effetto e poca verosimiglianza, e fa pensare che il drammaturgo avesse ben chiaro che la sua *pièce* era in procinto di subire comunque, nella incipiente riconversione operistica, un considerevole allentamento dai vincoli del realismo e della veridicità, e che intendesse avvantaggiarsene lui stesso traendone i massimi frutti in tema di suggestione spettacolare (non dimentichiamo quanto ci tenesse, Sardou, che il proprio nome comparisse a fianco di quelli di librettisti e musicista).

Quanto poi all'altrettanto spettacolare suicidio di Tosca, che Puccini immaginava folle e disperata ma salva («La vuol morta a tutti i costi quella povera donna»), è ancora il compositore a propendere per soluzioni che non fossero rivolte all'effetto puro e semplice e che non comportassero una 'morte universale'. I decessi delle sue precedenti eroine erano del resto sopraggiunti per estenuazione (*Manon*) e per malattia (*Mimi*); nella riluttanza per quel salto finale si intravede il distacco, almeno in chiusura

² Lettera di Giacosa a Giulio Ricordi in data 23 agosto 1896, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Ga-ra, Milano, Ricordi, 1898, n. 169, pp. 150-151.

³ Cfr. lettera di Puccini a Giulio Ricordi in data 13 gennaio 1899, in *Giacomo Puccini. Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1928¹, 1982³, n. 64, pp. 80-81.

d'opera e quindi al suo suggello, dall'incalzante verismo, già avvertibile nell'uccisione di Scarpia. L'assassinio del capo della polizia sarebbe stato così l'unico momento realmente feroce nell'opera. Ben diverso è l'effetto sortito dall'uccisione di Cavaradossi, fucilato per finta ma sul serio; una morte, la sua, verista solo in apparenza in quanto resa evento ineluttabile dalle vicende pregresse (in questo senso il motivo ostinato di marcia che accompagna il plotone d'esecuzione non è che una sonorizzazione del destino che si avvia a compiersi).⁴

Il diabolico trucco di Scarpia era stato preannunciato sin dall'atto precedente: quando il pittore cade sotto i colpi ci assale un tragico senso di amarezza più di quanto non ci atterrisca o ci sorprenda l'evento in sé. Una traccia della follia di Tosca riesce comunque ad affiorare nelle sue ultime battute fino alla formidabile frase spezzata con cui termina l'opera («O Scarpia, avanti a Dio!...»), più plausibile del goffo epilogo del dramma di Sardou, in cui Tosca ha addirittura la lucidità di replicare botta e risposta a Spoletta («SPOLETTA / Ah, demonio!... ti manderò a raggiungere il tuo amante! / TOSCA / Vado a raggiungerlo, canaglie!...»).⁵ Quanto al suicidio finale, Sardou ebbe la meglio, e l'effetto più veristico dell'opera Puccini dovette subirlo suo malgrado, senza che ciò ne significasse la non riuscita.

Per quanto riguarda il dramma d'origine, la prolissità di Sardou nella ricostruzione ambientale era stata invece esemplare; non solo sono puntualizzati il giorno e l'anno (determinanti, in quanto collegati alla battaglia di Marengo, che mantiene anche nell'opera un valore iconico), ma viene anche espressa tutta una serie di riferimenti storici, culturali, ambientali. In quei dettagli – che per Sardou dettagli non erano, ma una sorta di garanzia nei confronti degli spettatori, nonché la perimetrazione stessa della propria azione creativa – si rispecchia il gusto del tempo. Una tradizione teatrale che affonda le proprie radici nella scuola di Scribe e che, se arriva a incidere sui melodrammi di Bruneau tratti da Zola, non fu mai condivisa appieno dall'opera italiana, dove in maggior misura si verifica ciò che Dahlhaus definisce lo «spostamento delle motivazioni drammatiche da un ambiente socialmente determinato ad affetti 'genericamente umani'».⁶ È pur vero che il Verismo nostrano, che della latente aspirazione realistica ottocentesca rappresenta un'estrema presa di coscienza, è incline a trarre ispirazione da soggetti rea-

⁴ Sui meccanismi narrativi del verismo si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in Ruggiero Leoncavallo nel suo tempo, a cura di Jürgen Maehler e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31 (cfr. anche VIRGILIO BERNARDONI, *Le 'tinte' del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», v/1, 1998, pp. 43-68). Un'interpretazione di *Tosca* che fa giustizia della definizione di opera verista la si legge in SIEGHART DÖRING, *Il realismo musicale nella «Tosca» [Musikalischer Realismus in Puccini's «Tosca»]*, 1984], in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 33-78). Si leggano anche ALLAN ATLAS, *Puccini's «Tosca»: A New Point of View*, in *Studies in the History of Music*, III: *The Creative Process*, New York, Broude Brothers, 1992, pp. 247-273; GIACOMO PUCCINI «Tosca», a cura di Mosco Carner, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁵ «SPOLETTA / Ah! Démon!... je t'enserrai rejoindre ton amant! / FLORIA / J'y vais, canailles! (Elle se lance dans le vide)».

⁶ CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* [Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts], 1982], Bologna, Il Mulino, 1987.

listici o realisticamente resi. Ma l'adozione di *Tosca* da parte di Puccini comporta solo di riflesso, e in seconda battuta, l'adozione di dati e circostanze del testo d'origine. Un po' come chi acquista una casa già ammobiliata, Illica e Giacosa si trovarono di fronte a un luogo definito sin nei particolari, e per questo affollato e angusto: per mancanza di spazio, prima di poter aggiungere qualcosa, molto dovettero togliere. E difatti, come sempre accade in questi casi, una gran quantità di dati vengono espunti nella trasposizione librettistica: oltre a due atti caduti (il secondo e il terzo), i personaggi passano da ventitré a nove; la villa di Cavaradossi, luogo di amori con Tosca e rifugio di Angelotti, è solo evocata. A seguito di tagli e soppressioni, ma anche delle diverse sue proprietà nel dramma e nell'opera, il materiale testuale è ridotto all'osso.

Se il dramma di parola, attraverso appunto un tasso di verbalizzazione, oltre che più cospicuo, più incisivo sulle sfumature dell'azione, riconosce a sé medesimo la capacità o forse il dovere di riprodurre accuratamente il contesto a cui si riferisce, tanta accuratezza viene nell'opera come sfocata e tende a divenire implicita; e non perché si dia per escontata la conoscenza della *pièce* di Sardou, ma in quanto la musica, in cui si colloca il punto di vista estetico del compositore (anche nel Verismo, in cui l'«oggettività» non può che essere relativa), determina per se stessa 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. Sussiste insomma un 'primo piano' musicale ben contornato ed è difficile credere che possa essere quello 'storico', visto che i personaggi cantano soprattutto di loro stessi, dei loro patemi e delle loro aspirazioni.

Se nel dramma di parola ci sentiamo tenuti a comprendere sin ogni sfumatura della trama – perché il dramma scaturisce innanzitutto dalla sostanza del narrato, che diviene azione –, nell'opera cogliamo in modo più approssimato certe minuzie relative a cose, fatti e persone (già per loro conto meno presenti) e ciò non ci turba affatto né ci preclude alcunché. Nel dramma ogni singolo personaggio ha il suo preciso e doveroso contorno di informazioni, dirette o indirette; nell'opera è la musica a farsi carico di illustrare con tre pennellate il profilo delle figure secondarie. Ecco quindi che del corredo di notizie che, in Sardou, serve a convalidare la plausibilità storica del testo, rimane in Puccini solo quanto è funzionale alla resa dei caratteri. Il fatto, infine, che Puccini abbia raccolto indicazioni particolareggiate sull'intonazione delle campane di San Pietro potrebbe solo a prima vista essere inteso come una prosecuzione di quella stessa idea di fedeltà e veridicità; altri e più evidenti aspetti del rito sono infatti reinventati, fra cui, come ha mostrato Girardi, l'esatta intonazione del *Te Deum* e l'improbabile antifona che lo precede («qualcosa da brontolare», «sarà vero o no»), inserita per finalità drammatiche: accompagnare il Capitolo verso l'altare nel tempo del monologo di Scarpia, senza costringerlo a spostamenti muti, creando al contempo un «effetto fonico».⁷ Con le sue ricerche *in loco* Puccini volle calarsi nella situazione senza per questo proporsi una mimesi scrupolosa.

⁷ MICHELE GIRARDI, Giacomo Puccini. *L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, 2000², pp. 149-196: 164-171.

Torniamo dunque al punto. Se Puccini decise di musicare quella vicenda, collocata in quello specifico contesto storico, non per questo ne deriva che la questione ‘Storia’ si sia posta in prima istanza come caratterizzante e primaria. Manca ad esempio una qualsiasi apertura al sociale. Non si dà una collettività partecipe, né manifesta né latente: le masse in subbuglio del *grand-opéra* sono ormai un patrimonio del passato e tutto sommato, in quanto portatrici di un pensiero collettivo espresso collegialmente, ossia irrealisticamente, appaiono anche contrastanti con la natura stessa del Verismo. *Tosca* non ha e non può avere il carattere illustrativo del *grand-opéra* né quello epico del *Don Carlos* o del *Boris Godunov*, in cui le individualità centrali sono le stesse da cui la Storia scaturisce, Storia che in varia misura vien fatta coincidere col dramma. Come avviene in altre opere del genere, i personaggi di *Tosca* vivono una loro storia privata, in cui la Storia ufficiale entra in gioco solo come scenario.⁸

Il tema generale è assorbito dalla tragedia intima di campioni umani secondari per lo scacchiere politico coeve: non sono realmente personaggi storici, ma personaggi calati nella storia a cui vengono fatti appartenere. Floria Tosca è una cantante al soldo di chiunque desideri goderne le virtù e al momento legata al Teatro Argentina, Cavaradossi un cavaliere più che benestante, di professione pittore, simpatizzante con i bonapartisti, a Roma più per caso fortuito e per amore che non per reale attivismo politico (anche per Scarpia Cavaradossi è in primo luogo «l’amante di Tosca», quindi «un uom sospetto! Un volterrian!»); all’inizio dell’opera ci appare interessato più alla «Recondita armonia di bellezze diverse» che non alla causa repubblicana (aveva persino frainteso l’assidua presenza in chiesa dell’Attavanti, ipotizzandone un «qualche occulto amor» senza capire ch’ella stava in realtà predisponendo le vie di fuga per il fratello). Di sicuro Cavaradossi si fa coinvolgere dalle vicende e vi fa fronte eroicamente; ma chissà come sarebbe andata se Angelotti non gli fosse piombato lì, fra trecce bionde e brune.

A tutto ciò la Città Eterna assiste impassibile; del mondo urbano affiorano solo elementi neutri, come i rintocchi delle campane o il canto del pastore (l’alba del condannato in attesa della pena), atti a produrre effetti emotivi (in quel caso indotti dallo struggente rapporto dentro/fuori) e non pittoreschi o descrittivi. L’ambientazione dei tre atti è privatissima: una chiesa (inizialmente serrata, funge da ricovero di Angelotti e da luogo improprio di amoreggiamenti terreni; è poi aperta al pubblico per il *Te Deum*: tutti vi possono entrare, lasciando fuori consensi e dissensi), Palazzo Farnese, un ambiente governativo, Castel Sant’Angelo, un carcere. Dati i tempi serrati mancano figure di comprimari o spunti corali con cui i protagonisti abbiano modo di lasciar emergere temi scottanti: il contesto verista o presunto tale si sottrae alla Storia nella misura in cui essa è anche narrazione, informazione, riflessione, lasciandone emergere solo i riflessi, debitamente adattati al profilo dei personaggi; la rapidità stessa dell’azione sembra voler privare i protagonisti di confronti col mondo esterno. La sfida intrepida

⁸ Cfr. JOHN ROSELLI, *Politica, religione e opera*, «*Studi pucciniani*» 2, 2000, pp. 9-20 (in questo volume alle pp. 25-35); ANTHONY ARBLASTER, *Viva la libertà. Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992.

di Angelotti e Cavaradossi non si pone mai come un patrimonio ideologico condiviso da una determinata parte sociale, e assai facilmente si trasforma in una questione personale nei confronti del capo della polizia.

Il potere costituito è pure distorto dai progetti privatissimi di Scarpia e non si lascia afferrare nei suoi contorni ideologici; ne percepiamo i progetti e gli effetti solo attraverso la personalità deviata del barone siciliano. Dalla festa in onore di Melas data da Maria Carolina traspare un orientamento politico ben preciso, ma, come nel *Te Deum*, essa si risolve in un effetto realistico-spaziale, più che politico e dialettico: lo sfarzo dei saloni di Palazzo Farnese contrapposto al luogo segreto delle operazioni poliziesche di Scarpia e della tortura di Cavaradossi, senza alcun punto di contatto con le vicende di Tosca – che alla festa partecipa per dovere professionale –, né con quelle di Cavaradossi o di Scarpia. Costui anzi, con atteggiamenti di ruvido individualismo, manifesta la sua avversione per quelle ceremoniose ufficialità; all'avvio delle danze, che Scarpia commenta con una irriguardosa battuta («e strimpellan gavotte»), quindi nel momento più alto dell'inno che invade la sua stanza attraverso le finestre: stizzito si precipita a chiuderle, manifestando così indifferenza verso «il re dei re» che la cantata celebra e una totale dedizione ai suoi scopi, ormai conclusi nel proprio satirismo sadico (in cui «ha più forte sapore la conquista violenta»). L'atto terzo è isolato dal mondo esterno per sua natura; il plotone d'esecuzione non è che una massa impersonale di automi, strumenti della vendetta di Scarpia più che non della giustizia di stato.

In conclusione, il primo piano di *Tosca* resta quello del dramma individuale, in grado al limite di farci intuire quanto la natura umana tenda nelle sue passioni e nelle sue deviazioni ad assimilare alla sfera del privato temi e motivazioni a essa estranei, fino a fondere i due piani in un coacervo inestricabile di sentimenti, speranze, disillusioni. Che *Tosca* sia effettivamente un'opera storica (o addirittura «l'opera più ovviamente 'storica' nel repertorio corrente», come scrive Susan Nicassio nell'introduzione del suo libro)⁹ può quindi essere seriamente messo in dubbio, sia sul piano della forma che su quello dei contenuti reconditi; casomai Puccini della Storia si serve per infondere plausibilità alla morale dei personaggi; ne fa insomma un mezzo e non un fine. Affermare che la sostanza di *Tosca* è data dal suo legame con l'ambiente romano del 1800 sarebbe come sostenere che la sostanza dell'*Eroica* risiede nella figura di Napoleone, o nel parere di Beethoven al riguardo.

Dalla questione Storia deriva il problema religione, col quale la prima intesse rapporti diretti e consequenziali, dato l'assunto. La presenza di un certo tasso di anticlericalismo è stata recentemente commentata con dovizia di indagini analitiche (Girardi) ed ha sollevato stimolanti riflessioni.¹⁰ In particolare Puccini, tramite il trattamento

⁹ «the most obviously 'historical' opera in the active repertoire», SUSAN VANDIVER NICASSIO, *Tosca's Rome. The Play and the Opera in Historical Perspective*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999 (cfr. anche la recensione a questo volume di JOHN ROSELLI, «Studi pucciniani» 2, 2000, pp. 226-228).

¹⁰ Cfr. GIRARDI, Giacomo Puccini cit., ivi, e ROSELLI, *Politica, religione e opera* cit.

motivico, sembra voler associare il personaggio di Scarpia al potere papale di cui è l'espressione; e questo sin dalle prime battute, con tre accordi improntati ad una sorta di modalismo pseudoecclastico, fino al *Te Deum*, in cui si verificherebbe una associazione, uno scambio osmotico fra il desiderio di possesso di Tosca da parte di Scarpia e la perfidia della gestione del potere temporale da parte del clero.

Indubbiamente l'ambientazione romana richiama di per sé tutta una serie di suggestioni che la datazione al 1800 non fa che amplificare (la fine delle repubbliche napoletana e romana, con insediamento di un nuovo papa sotto la tutela dei sovrani borbonici, la temporanea sconfitta di Napoleone, ecc.). Anche in questo caso occorre però distinguere i diversi piani della prospettiva. Di sicuro i papalini e il clero nella *Tosca* non fanno bella figura, perché assumono il ruolo di una giustizia contro la quale il nostro istinto, avvinto dalle vicende di Mario e Floria, si ribella. Ma è certo che Puccini intendesse sviluppare una critica nei confronti del potere (papale) costituito, simbolo di tirannia e di oscurantismo? Che il clero ed il potere temporale insomma fossero da lui assunti come il nemico nell'ombra incombente sulle vicende dei due disperati amanti?

Chiesa di Sant'Andrea della Valle. Il primo contatto con la dimensione mistico-clericale lo si ha nella figura del sagrestano; la sua ottusa semplicità non può costituire un problema per Cavaradossi, e anche l'aiuto che Scarpia ne trae è del tutto inconsapevole; il personaggio non merita quindi che gli si addossino le (cattive) qualità del papato dell'epoca. La sua fede è venata di meschino opportunismo («Chi contrista un miscredente si guadagna un'indulgenza») ma non per questo meno sincera; il suo borbottare contro i volteriani – al pari di uno scongiuro contro i comunisti che mangiano i bambini – si posiziona al grado zero della reazione antirepubblicana. Puccini ne era consapevole, tant'è vero che al sagrestano è assegnata una caratterizzazione musicale priva di venature polemiche e anzi animata da certa spensierata levità (è un *Allegretto grazioso*); la scansione ritmica staccata e punteggiata da pause allude più ai tic del personaggio che non al suo profilo morale e ciò lo rende comico senza che il musicista ci si accanisca con soverchia cattiveria. All'*Angelus* Puccini adotta il punto di vista del sagrestano medesimo con una delicata armonizzazione: un trattamento 'oggettivo' che dà modo di rinviare gli effetti dall'adozione di un punto di vista personale ai momenti più intensi della vicenda.

L'anticlericalismo verbale di Cavaradossi si riduce per suo conto a un paio di spuntoni e non diviene il motore delle sue azioni: il ritratto che egli fa di Tosca ad Angelotti («È buona la mia Tosca, ma credente al confessore nulla tiene celato») e il rifiuto del sacerdote alla vigilia dell'esecuzione, invero assai sobrio (un semplice «No»); definendo Scarpia «bigotto satiro» Cavaradossi coglie la perfidia del soggetto senza per questo individuarne la causa nell'ipocrisia della sua fede (che casomai ne è una conseguenza).

Il bigottismo di Tosca non è d'altra parte meno ambiguo. Volerne fare essenzialmente il riflesso automatico di una società a sua volta bigotta significherebbe indebolirne la funzione e gli effetti drammatici (fra l'altro anche Mimì *non va sempre a mes-*

sa ma prega assai il Signor, mentre Minnie insegna la Bibbia ai minatori, salvo afferrare il fucile o le carte da gioco, se ce n'è bisogno). Le schermaglie amorose con Cavaradossi ai piedi degli altari di Sant'Andrea e più gravemente l'uccisione di Scarpia non sono una reazione alla fede oppressiva (o addirittura all'ipocrisia latente in quel contesto ambientale), ma una potente affermazione dell'indipendenza della sfera erotica, emotionale e dell'istinto di sopravvivenza dalla fede medesima, anche se profonda: Tosca uccide da credente, il che non le impedisce di essere cinica nella preparazione del delitto (l'aver adocchiato un coltello ben affilato, l'esserselo procurato di soppiatto, l'averlo nascosto fino all'abbraccio mortale con Scarpia) ed efferata nell'infierire sul morente. Non le impedisce neppure di circondare il cadavere con candelieri e di mettergli tra le mani il crocifisso: un gesto che sancisce ulteriormente la distinzione dei due piani e la loro autonomia. Tosca 'bigotta' lo sarebbe stata assai più se fosse fuggita via, atterrata da quanto appena compiuto. Così può essere spiegato anche il senso della permanenza in partitura di «*Vissi d'arte*»: non solo un atto disperato e meditabondo di pieistica devozione, ma una preliminare sottolineatura della bipolarità di fede e passioni pochi attimi prima del delitto. Come già suggeriva d'Amico, la violenza dei contrasti pone *Tosca* in una luce espressionistica *ante litteram*,¹¹ senza che si debba ipotizzare una freudiana scissione della personalità, l'avvicendarsi di due piani emotivi distinti non può che causare sconquasso nella sua mente. Si gettano così sin dal finale secondo i semi della follia in cui il personaggio cadrà alle ultime battute dell'opera, follia annunciata anche dal nevrotico entusiasmo mostrato nell'ultimo duetto con Cavaradossi, spinto fino all'egocentrismo (e folli saranno anche Elektra e Wozzeck).

Infine Scarpia. La figura del «bigotto satiro» si staglia da subito sullo sfondo della cappella. Ne percepiamo la statura e l'autorità («*Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!*»), quindi la calcolata ipocrisia (tocca la «piccola manina» di Tosca «non per galanteria» ma per bagnarla con «l'acqua benedetta»). Dopo gli interrogatori e la trovata del ventaglio è lui medesimo a proclamare l'esatta dimensione dei suoi sordidi propositi («*Va', Tosca!*»): uno dei vertici del teatro pucciniano, nonché un passo decisamente enigmatico, non esente neppure da intenti virtuosistici. La sovrapposizione dello scabroso monologo al suono dell'organo che richiama i fedeli e all'antifona declamata voluta da Puccini per accompagnare il Capitolo all'altare non suggerisce a mio avviso una sorta di connivenza o di interscambio psicologico fra il potere temporale della Chiesa (con i suoi abusi) e il potere privato del capo della polizia (con i suoi abusi), ma definisce semmai i contorni di una deviazione demoniaca, ch'è solo di Scarpia. Il solenne rito giunge distorto alla nostra percezione dall'accalcarsi vagante di termini e concetti in stridente contrasto fra loro, e si trasforma in un atto sacrilego («*...cœlum et terram → A doppia mira... tendo il voler*»: anche Scarpia plasma un proprio maligno universo di azioni efferate):

¹¹ FEDELE D'AMICO, *Puccini e non Sardou*, in *La stagione lirica* 1966-67, Roma, Teatro dell'Opera, 1966.



La facciata di Palazzo Farnese in una foto databile alla metà dell'Ottocento.

Palazzo Farnese. Interno del primo piano. Da *Le Palais Farnèse*, Rome, École française de Rome, 1980, II (planches), p. 263.

[Scarpia]

Nel tuo cuor s'annida Scarpia... Va', Tosca [*s'inchina e prega*]

Organo

[Capitolo]

Adjutorum nostrum in nomine Domini

[Folla]

Qui fecit cœlum et terram

Organo

[Scarpia]

A doppia mira tendo il voler.

[Capitolo]

Sit nomen Domini benedictum

[Folla]

et hoc nunc et usque in sæculum

Organo

L'estranità mentale e affettiva di Scarpia alla solennità in corso è dichiarata da lui medesimo («*Tosca, mi fai dimenticare Iddio!*»); l'associarsi entusiastico al *Te Deum* finale, come la genuflessione di poco prima, non è la stipula di un patto di potere ma una finzione che il barone propina agli astanti, si direbbe prendendosene segretamente gioco e alimentando la propria eccitazione erotica attraverso una esaltazione mistica fittizia. In quest'ottica, la successione accordale che Puccini assegna (in presenza o in assenza) al personaggio, che 'devia' dall'ambito dei bemolli a quello dei dies (Si♭ → La♭ → Mi), può persino alludere alla perversione morale di questi, ingigantita dallo spessore orchestrale, amplificata dalle volte (vere o immaginarie) in cui il tema risuona, e caricata di un valore terribile/sublime a seguito della transizione di terza La♭ (= Sol♯) → Mi, un *topos* già secolare.

C'è un ultimo aspetto, esterno alla loro sostanza, su cui Storia e religione hanno degli esiti, ed è quello della percezione temporale e spaziale. Quando la Storia non fa da protagonista, e in *Tosca* protagonista non è, non può che trasformarsi in una cronistoria, determinando l'articolazione temporale del dramma dall'esterno, e in una 'geografia culturale', come susseguirsi di localizzazioni inequivocabili e dal valore simbolico. In questo meccanismo hanno buon gioco le contrastanti notizie della battaglia di Marengo, fra il *Te Deum*, la festa a corte e la smentita della sconfitta napoleonica, e il susseguirsi di male in peggio dei luoghi, dall'oscurità protettiva e rassicurante della chiesa inizialmente serrata, all'apertura della medesima al rito pubblico e a quello privato di Scarpia, al Palazzo Farnese, «luogo di lacrime», alla segregazione dolorosa di Castel Sant'Angelo: elementi che accompagnano e connotano l'evolversi della trama privata dei protagonisti.

A ciò cooperano in modo pure simbolico e quantomai efficace i persistenti rintocchi delle campane romane, che assommano alla funzione mistica quella di scandire il tem-



«L'interno vastissimo di Sant'Andrea della Valle è a croce latina con una navata ad un solo ordine di altissime colonne a fascio, fiancheggiata da grandi cappelle laterali intercomunicanti [...] La volta a botte, l'abside larga e splendente per ori ed affreschi, conferiscono all'ambiente un aspetto estremamente fastoso» (cfr. CECILIA PERICOLI RIDOLFINI, Roma. Sant'Andrea della Valle, in *Tesori d'arte cristiana*, Bologna, «Il Resto del Carlino», 1967, v. p. 145).

po che passa (si odono a inizio e fine dell'atto primo – *Angelus* e *Te Deum* – e al mattutino del terzo: gli estremi del dramma). *Tosca* si contraddistingue così come l'opera degli spazi bui e invalicabili e dell'ora fuggitiva; delle vie di fuga precluse e dei ricordi struggenti; degli inganni e dei tradimenti piccoli e grandi, veri o ipotetici; in definitiva, delle illusioni spazzate via dalla spietata realtà dei fatti. In questo senso di precarietà e di inafferrabilità di quanto più desideriamo, e non tanto nella partecipazione emotiva al suo contesto storico o nella sua malaugurata replicabilità, sta l'universalità di *Tosca* e l'impareggiabile forza di persuasione che l'opera mantiene a tutt'oggi, senza che pressoché mai le vengano addossati i limiti del circonvicino repertorio verista. Abituarsi ai regimi è certo cosa dura; ma è forse più difficile restare impassibili di fronte alle promesse non mantenute della vita.

John Rosselli

Politica, religione e opera

Che la *Tosca* sia un'opera a sfondo religioso oltre che politico lo ha dimostrato Michele Girardi nel suo recente, bello studio su Puccini, direi più che ampiamente, anzi con una certa insistenza e un senso che il cupo dominio poliziesco-clericale incombente sull'opera si può ritrovare in momenti di vita italiana meno lontani dell'anno 1800. Tale interpretazione è stata successivamente ribadita con gran copia di dettagli dal recente lavoro di Susan Vandiver Nicassio sulla Roma di *Tosca*. Questi due studiosi si distaccano notevolmente da quei critici d'una volta che vedevano nell'opera di Puccini soprattutto l'espressione d'un ardente erotismo, con intercalati effetti teatrali arbitrari di pura marca melodrammatica – tutto sommato, alla peggio, «that shabby little shocker» come scrisse Joseph Kerman, ancora nel 1956. Notiamo che più il pubblico ha assorbito l'esperienza dei regimi totalitari del Novecento più l'aspetto soprattutto politico di *Tosca*, opera lanciata nel primo anno del secolo (o, se vogliamo essere pedanti, nell'ultimo anno del secolo diciannovesimo) è venuto a sembrare plausibile e fors'anche profetico.

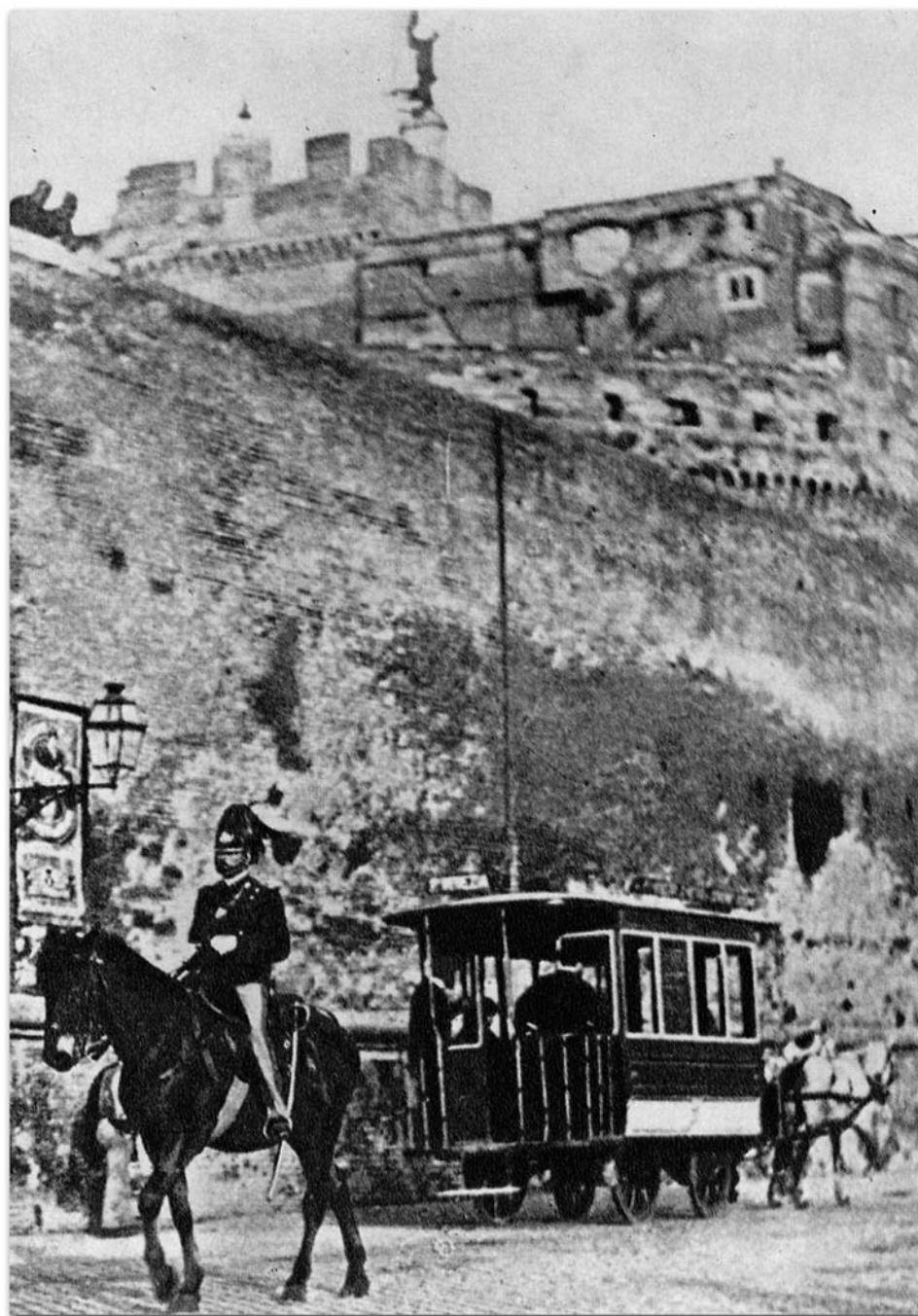
Come si inserisce, *Tosca*, in un filone di opere liriche che trattano di argomenti politici o religiosi, o di tutt'e due insieme? Prima di considerare la questione conviene tornare brevemente a un testo fondamentale, le *Riflessioni sulla storia mondiale* di Jacob Burckhardt, basate su lezioni universitarie che il grande storico svizzero tenne circa vent'anni prima che comparisse il lavoro di Puccini. Per Burckhardt, la storia si poteva considerare sotto tre aspetti, lo stato, la religione e la cultura; e questi erano infatti aspetti, non divisioni concrete ma modi di isolare, per metterle in luce e interpretarle, certe realtà del passato soprattutto mentali o spirituali. Stato e religione, secondo Burckhardt, sono universali e possono imporre agli uomini la loro autorità (nel senso che si ritrovano in qualche modo in tutti i tempi e tutte le società; persino l'Europa contemporanea, così poco credente, non sfugge al bisogno essenzialmente religioso di confrontarsi con l'ignoto e l'infinito). Invece la cultura, intesa in senso largo, quasi antropologico, raggruppa tutto ciò che è libero, spontaneo, non sempre autorevole o universale. Burckhardt prosegue considerando momenti della storia in cui uno di questi tre aspetti ha determinato uno degli altri; è ben nota la sua idea, anche se non più largamente condivisa, dello «stato come opera d'arte» nell'Italia del Rinascimento, esempio della cultura come determinante dello stato.

L'opera lirica, si sa, è nata come intrattenimento di corte; non deve quindi sorprendere se almeno il libretto e l'aspetto spettacolare di diverse opere del Seicento sono chia-

ramente determinati dalle esigenze dello stato e talvolta da quelle della religione – e con il libretto e l'aspetto spettacolare abbiamo citato buona parte di quel che costituiva allora le attrattive di un'opera lirica. Esempi estremi sono le opere di Lully, capostipite dell'opera lirica francese, palesemente congegnate per esaltare la monarchia del Re Sole, e quelle opere occasionali e *monstres* con le quali la corte di Vienna si autofesteggiava per un matrimonio imperiale o una vittoria: *Il pomo d'oro*, *La monarchia latina trionfante*. A un livello un po' più modesto, un lavoro come *Le pretensioni del Tebro e del Po* di Marco Marazzoli serviva a esaltare la politica di papa Urbano VIII e dei suoi Barberini nella guerra di Castro. Ma anche opere tendenti al genere pastorale, come l'*Orfeo* di Monteverdi nei suoi primi due atti, potevano confermare, a livello allegorico, l'immagine di se stessi cara ai principi italiani e all'ambiente di corte. Nel sistema di produzione dell'opera di quel periodo, sarebbe inutile aspettarsi che le singole opere potessero esprimere un atteggiamento verso lo stato monarchico se non del tutto remissivo ed elogiativo: anzi, l'opera è praticamente espressione dello stato.

Così pure, diverse opere romane basate su libretti del futuro papa Clemente IX Giulio Rospigliosi, patrociniate, ancora una volta, da papa Barberini o papa Chigi, affrontano le vite dei santi (*Il sant'Alessio*, *La comica del cielo*) o allegorie teologiche (*La vita humana*). Come nel dramma spagnolo di Calderón cui questi libretti sono vicini, l'agiografia può accompagnarsi a scene comiche, magari fra giovani paggi scherzosi, senza alcun segno di imbarazzo o di forzatura. Potremmo dire che opere di questo genere non 'si occupano' di religione, e tanto meno la prendono come sfondo o come decorazione: anzi, sono espressione di una società alla quale la religione è talmente inerente – come modo di comprendere e affrontare la vita e il mondo, come regola di condotta, come organizzazione gerarchica – da rendere difficile separare l'una dall'altra: la società o, come avrebbe detto Burckhardt, la cultura è praticamente assorbita dalla religione; l'opera con le sue scene comiche affiancate a quelle eroiche o comunque nobili raffigura, nella formula di Reinhard Strohm, l'insieme della società di corte.

Con ciò non si vuole, beninteso, dire che l'opera lirica secentesca rispecchi sempre fedelmente i dettami della dottrina cristiana o della morale ufficiale. L'opera veneziana, a gestione semi-commerciale e destinata a un pubblico in parte composto di viaggiatori, è sin dall'inizio plasmata – come ha dimostrato Ellen Rosand – dalle tendenze libertine degli intellettuali che fornivano i libretti. Ma il libertinismo nel senso di allora, scettico o sovversivo nei confronti della dottrina e specialmente della morale cristiana ma ancora incapace di sostituirvi una visione del mondo radicalmente diversa, potrebbe darsi complemento anziché contestazione dell'impianto monarchico-religioso dell'Italia barocca. L'edonismo e l'erotismo imperanti nell'opera veneziana del Seicento sono l'altra faccia d'una società intrisa di religione, religione alla quale l'individuo facilmente ricorre quando l'impulso erotico si esaurisce: così il duca di Saint-Simon ci riferisce che più d'una personalità di corte, dopo una carriera galante, si ritira nelle sue terre «et ne pensa plus qu'à son salut». Persino il Nerone dell'*Incoronazione di Poppea* più o meno monteverdiana, opera di cui son note l'ispirazione libertina e le molte ambiguità, potrebbe quasi rappresentare il lato voluttuario di Luigi XIV all'epoca dei suoi amori con



Tram a cavalli a Castel Sant'Angelo. Foto di Giuseppe Primoli (1851-1927). Roma. Fondazione Primoli.

Madame de Montespan; l'aspetto fiabesco della vicenda serve a bilanciare il suicidio obbligato di Seneca e l'esilio di Ottavia.

Finora ho parlato, come fa troppo spesso chi si avventura in un'analisi storica o sociologica dell'opera, soprattutto dei libretti. Invece occorrerebbe, come sempre, studiare insieme parole, musica e allestimento. Per il Seicento non è questo un compito che sarei in grado di assolvere. Notiamo comunque che in quel periodo, e ancora per buona parte del Settecento, l'oratorio era, in Italia, diffuso e seguito almeno quanto l'opera, che poco meno diffuso era il dramma gesuita, a volte cantato, e che, almeno nelle molte parti recitative, il linguaggio musicale di queste forme da chiesa o da scuola (spesso maneggiato dagli stessi compositori che in altri momenti scrivevano opere) non era radicalmente diverso da quello operistico. All'odierno ascoltatore l'oratorio di Stradella *San Giovanni Battista* sembra drammatico almeno quanto un'opera dello stesso periodo.

Nel periodo di transizione che va grosso modo dal 1680 al 1720, la crescente diffusione dell'opera oltre i teatri di corte e di Venezia si accompagna a significativi cambiamenti di sensibilità, segnati dalla cosiddetta rivoluzione nelle scienze, dalla filosofia di Locke e dal *Dizionario* proto-illuminista di Bayle, in Francia dalla *querelle* degli antichi e moderni, in Italia dalla fondazione dell'Arcadia. Il complesso monarchico-religioso-culturale barocco si dissolve; subentra una mentalità più critica, più analitica. L'opera come microcosmo della corte o del mondo non è più possibile: infatti il genere si divide, da una parte nell'opera seria, ora senza più scene scurrili o comiche, dall'altra nell'intermezzo o nell'opera buffa radicata nella realtà quotidiana, anche se stilizzata.

I soggetti storico-politici dell'opera, generalmente ricavati dalla storia antica o da quella più recente di paesi lontani come la Turchia o la Persia, perdono gran parte del tono fiabesco che avevano conservato nel Seicento. Nel contempo la religione cristiana non può più fungere da matrice dell'opera. Spia di quest'ultimo cambiamento sono le critiche indirizzate ad Amburgo nel tardo Seicento all'opera su soggetto biblico. Tale scelta di soggetto rappresentava un tentativo di far accettare ai luterani un genere innovativo; invece, per la sensibilità protestante di quel periodo, la Bibbia non doveva essere contaminata dall'ambiente teatrale. Anche in Inghilterra, dove l'opera s'insedia nei primi anni del Settecento, i soggetti biblici saranno vietati a teatro, con strani risultati in epoca posteriore, quando il *Mosè* di Rossini comparirà a Londra col titolo *Pietro l'eremita* (protagonista della prima crociata) e il *Nabucco* di Verdi con quello di *Nino* (personaggio della storia babilonese ma non biblico). Nel frattempo Händel avrebbe ripiegato, venendogli a mancare la possibilità di comporre opere, su oratorii generalmente di argomento biblico, con largo impiego di cori. L'idea che un oratorio come la sua *Teodora*, agiografico anziché biblico, si potesse dare a teatro è venuta solo nell'ultimo Novecento, con il recente allestimento a Glyndebourne; mentre non deve ingannare il lancio nel 1744, «in the manner of an oratorio», della sua *Semele*, francamente operistica ed erotica e rappresentata così solo per mancanza di mezzi. Infatti tale forma data alla *Semele* scontentò il pubblico, per il quale doveva ormai risaltare ben chiara la linea di demarcazione fra opera e oratorio.

Nella chiesa cattolica si fece strada un analogo processo di discriminazione, anche se non è facile rintracciarlo. A Roma il cardinale Ottoboni poteva ancora far musicare nel 1696 un'opera agiografica su Santa Rosalia, ma poco dopo subentrò il periodo di chiusura dei teatri pubblici imposto dai papi tra il 1698 e il 1710, con forse qualche autocensura in più nei teatri privati di nobili e cardinali. A Venezia, nel frattempo, l'ente governativo intitolato Esecutori contro la bestemmia proibì nel 1703 qualsiasi opera su soggetto biblico.¹ Per gran parte del Settecento, in ogni modo, pare che si siano mantenute le nuove divisioni, da un lato fra opera seria e opera buffa, dall'altro fra soggetti sacri adatti all'oratorio e soggetti storico-mitologici adatti all'opera. Solo negli ultimi anni del secolo si apre la possibilità di rappresentare l'opera durante la quaresima, fino a quel momento periodo di chiusura dei teatri; all'inizio del nuovo assetto stagionale l'opera veniva data in quaresima sotto forma di 'dramma sacro', spesso di argomento biblico, ma tale scelta, all'inizio obbligata, dopo poco divenne facoltativa, e sopravvennero episodi curiosi, come la discussione tra la soprintendenza dei teatri di Napoli e il ministero dell'interno borbonico, nel 1817, se permettere in quaresima che il titolo della nuova opera di Mayr recasse il nome di Venere; il titolo venne prima cambiato in *La vendetta di Giunone*, «più proprio per la corrente quaresima», e quando, dopo tutto, sembrò prudente evitare qualsiasi riferimento a una dea pagana, in *Mennone e Zemira*.²

Adottare soggetti storico-mitologici, sfondati da elementi fiabeschi e comici, voleva dire prendere sul serio, almeno in una certa misura, il potere monarchico (omerico, alessandrino, romano, persiano o turco che fosse), e, in misura più ridotta, la religione alquanto vaga cui si appellavano i protagonisti: i vari Apollo, Diana, Nettuno, o più genericamente il 'cielo' e i 'numi' invocati in tanti libretti. Nel libretto metastasiano, dominante per gran parte del Settecento, possiamo seguire, grazie soprattutto alla raffinata critica di Jacques Joly, la delicata analisi dei sentimenti volta a inculcare nei principi regnanti atteggiamenti illuminati quali l'autodisciplina, il ritegno, la magnanimità. Che le infinite opere serie scritte su questi libretti tendessero a esaltare la monarchia cosiddetta assoluta è ovvio, e del resto lo stesso poeta cesareo Metastasio non avrebbe potuto essere più esplicitamente adulatorio nelle tante sue licenze e feste teatrali scritte per la corte di Vienna; notiamo tuttavia che il *Catone in Utica* e l'*Attilio Regolo*, testi per così dire minoritari nel senso di rispettare il non lieto fine storico e di essere stati musicati, soprattutto l'*Attilio*, da pochi compositori, esaltano ideali austeri della Roma repubblicana. Con tutto ciò ci si può domandare fino a che punto la lezione etico-politica metastasiana incidesse sul pubblico presente alla ennesima versione dell'*Adriano in Siria* o del *Demetrio*, in cui il libretto era stato in parte tagliato e rifatto, mentre l'interesse del pubblico era centrato sui cantanti. L'impero d'un Farinelli o d'un Caffarelli era

¹ Archivio di Stato, Venezia, Esecutori contro la bestemmia b. 60, reg. 99 c. 5 (decisione del 29 novembre 1703).

² La soprintendenza dei teatri al ministro dell'Interno, 1, 17 marzo 1817, Archivio di Stato, Napoli, Min. Interno II inventario f. 4353.



La *Via Crucis* nel Colosseo. Da GIAMPAOLO RUGARLI, *La divina Elvira. L'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini*, s.l., Silvana Editoriale, 1998. L'incisione (Parigi, 1823) è utilizzata per illustrare un sonetto pubblicato dal periodico «Vera Roma» in occasione della prima di *Tosca*: «Puccini ch'è n' artista, un bon' amico / pe' vede tutti quanti entusiasmati, / ha dovuto ricorre ar tempo antico! / Li pezzi ch'anno fatto più impressione / de fatti, fijo mio, quali so' stati? / Tre: Campane, Te-Deum e Pricissione!» (pp. 128 e 140).

pur sempre una monarchia, ma, nel suo rapporto qualitativo con lo spettatore, più vicina a quella del ‘re’ Elvis Presley che a quella di Luigi XIV.

E il ‘cielo’, e i ‘numi’? È difficile credere che la religione degli dèi olimpici avesse molta presa sul pubblico settecentesco, almeno fin verso la fine del secolo. In quest’ultimo periodo, infatti, la forma dell’opera seria italiana (ma ormai internazionale) comincia a cambiare dietro l’influsso dell’opera francese. L’intensa drammaticità di certi cori di Rameau, provocata da avvenimenti straordinari o sovrannaturali, invade testi ancora in gran parte sottomessi alle convenzioni metastasiane. Nell’*Idomeneo* di Mozart, del 1781, l’alito d’una forza sovrannaturale possente si fa sentire nei grandi cori di terrore e di supplica, come nel discorso del gran prete; poco importa, di fronte alla potenza della musica, che si tratti del solito Nettuno, e in ogni modo la favola di Idomeneo è sempre stata un pretesto per rappresentare quella di Jefte, proveniente da uno degli strati più antichi o, se si vuole, più primitivi della Bibbia. Altri compositori dell’epoca fanno tentativi nello stesso senso. Cimarosa negli *Orazi e i Curiazi*, del 1796, dispiega una eloquenza che vuol essere rivoluzionaria (siamo ormai a sei anni dopo la presa della Bastiglia) e nel contempo, come Mozart, adopera mezzi drammatico-musicali di origine francese per incutere, nella scena dell’oracolo, sentimenti di riverente timore di fronte al sovrannaturale e all’ignoto.

Ci siamo avvicinati all’opera rossiniana e ai suoi eredi nell’opera romantica, quella italiana, francese e tedesca, e poi, con un breve ritardo, quella dei paesi slavi. Tale ope-

ra nasce non, come quella di Cimarosa, al momento della rivoluzione francese, ma durante la reazione politica che segue le guerre rivoluzionarie e napoleoniche. L'opera, genere pubblico e quasi sempre sovvenzionato, deve fare i conti, ovviamente con le volontà e le paure dei governi reazionari, ma anche con il rilancio spontaneo del conservatorismo politico e del fervore religioso, spesso alleati e spesso presenti nella letteratura romantica.

Sono ben noti i timori dei governi post-napoleonici e i risultanti divieti da parte delle censure. Conviene ricordare che almeno fino alle rivoluzioni del 1848 la censura dei vari stati italiani si preoccupava assai meno di possibili risvolti politici nell'opera lirica che di possibili offese alla religione, al buon costume, e a personalità del luogo che si temeva potessero venir prese in giro o comunque riconosciute. Certo, non ci si sognava di permettere il minimo accenno a libertà o a ribellione, almeno in ambientazioni più recenti della Gallia antica dove si svolge la *Norma* di Bellini, e quando la politica più tollerante della Francia permise la creazione di *grands-opéras* liberaleggianti, a cominciare dal *Guillaume Tell* di Rossini (1829), tali opere dovettero essere adattate per poter passare in Italia. In ogni modo la stessa forma dell'opera seria rossiniana, basata su ampie forme musicali chiuse, consentiva difficilmente spazi per il trattamento dei temi politici. Ne è testimone la *Semiramide*, del 1823, dove la questione dinastica così lucidamente esposta nella tragedia di Voltaire viene praticamente trascurata e la figura chiave della potenziale erede al trono diventa un personaggio comprimario quasi inesistente.

In senso più generale, si può avvertire nell'opera romantica italiana, come ha fatto Luigi Baldacci nel suo studio *Libretti d'opera*, un desiderio di autorità che Verdi concentrerà nella figura del padre, dotandola di musica di grande forza ed efficacia. Non occorre negare in Verdi una carica di energia che potremmo definire libertaria o rivoluzionaria; basta notare che anche figure rivoluzionarie in materia di diritti politici possono sostenere l'autorità patriarcale nell'ambito della famiglia e della società. In un'opera tarda come il *Don Carlos* Verdi dimostra quasi maggiore intima comprensione per il patriarca autoritario Filippo II che per la figura emblematica, abbastanza bidimensionale del libertario Posa e per lo stesso principe sfortunato Carlos. Del resto, con tutte le sue grandi bellezze il *Don Carlos* non sfugge al carattere illustrativo e persino didattico del *grand-opéra* francese, genere di cui è l'apogeo. Nell'*Aida*, che del *grand-opéra* è sia la summa che il superamento, l'opprimente regime sacerdotale è come assorbito dalla tragedia intima dei protagonisti; sarebbe difficile definirla opera politica o persino anticlericale, anche se Verdi era indubbiamente anticlericale e se i preti dell'antico Egitto vi fanno pessima figura.

Solo, forse, nelle due opere storiche di Musorgskij, il *Boris Godunov* e la *Kovančina*, arriviamo a un senso della storia intesa come processo insieme grandioso e ambiguo cui l'umanità deve sottostare, e in cui non è facile distinguere i buoni dai cattivi; infatti il popolo partecipa all'azione contemporaneamente da protagonista e da vittima. Risultato, questo, dell'intreccio fra il populismo russo degli anni 1850-1860 e il temperamento individuale del compositore.

Se la censura (compresa quella russa alla quale si dovette adattare Musorgskij) si preoccupava soprattutto di qualsiasi accenno al clero o al rito, il motivo era che la letteratura romantica cui si ispirava l'opera ricorreva volentieri al lato pittoresco della vita religiosa: eremiti, processioni, chiostri gotici e via dicendo. (Ricordiamo, nel *Robert le Diable* di Meyerbeer, gli spettri di monache peccatrici che sorgono dalle tombe per eseguire un balletto). Le censure italiane, memori del clamoroso *Ballo del Papa* del 1798, spettacolo giacobino messo in scena alla Scala con lo stesso papa Pio VI in scena, non accettavano alcuna rappresentazione del clero o del rito cristiano, ed erano contrarie anche ad accenni troppo specifici a sacerdoti ebrei nei drammi sacri o opere affini, quale il *Nabucco*. Arriviamo così al sublime detto di re Ferdinando II delle Due Sicilie, il quale nel 1838 proibì personalmente il *Poliuto* di Donizetti, già autorizzato con qualche modifica dai propri censori. Al tenore francese Alphonse Nourrit che aveva proposto la tragedia agiografica di Corneille, *Polyeucte*, come base del libretto, e che andò a supplirarlo, il re rispose «Lasciamo i santi nel calendario e non li mettiamo in scena».

In un certo qual modo re Ferdinando confermava ingenuamente che non era più possibile l'integrazione barocca di impulso spirituale e spettacolo teatrale ricercata dal Corneille. Infatti l'impulso spirituale represso dalla censura nelle altre opere italiane del periodo romantico sembra generalmente di poco conto. Persino il *Mosè* di Rossini, nelle sue due versioni (italiana e francese), esprime, a un livello elevato, grandiosità monumentale e spirito collettivo, ma frammati a molto materiale più convenzionale e plasmati da un'estetica neoclassica fondamentalmente distaccata.

Nelle opere del periodo romantico compositori e librettisti desideravano più che altro mettere in scena situazioni impreviste, pittoresche, impressionanti. Non era quindi troppo difficile trovare compromessi, ad esempio sostituire, nei *Lombardi* di Verdi, le parole «Ave Maria» con un non liturgico «Salve Maria», oppure fare di papa Leone nell'*Attila* «un antico romano» (tanto rimaneva il miracolo di Attila che rompe l'assedio di Roma e la grandiosa scena con solisti e cori). Si poteva persino, senza farne cenno nelle didascalie del libretto, mettere in scena il sacramento del battesimo, sempre nei *Lombardi*. Ma anche nel risultante celebre terzetto di riconciliazione è difficile non scorgere una illustrazione del sentimento religioso (con tanto di a solo di violino per stabilire l'atmosfera) anziché l'espressione di un impulso intimo.

Come, del resto, il terzetto avrebbe potuto esprimere un impulso intimo quando il suo autore era, secondo la formula diplomatica della moglie di Verdi, «poco credente»? In un primo momento Giuseppina Strepponi aveva scritto addirittura «ateo»; nell'Ottocento era difficile, soprattutto nei paesi latini ma non solo lì, per un artista o un intellettuale essere credente in senso attivo o profondo, e questo per motivi che non occorre elencare in questa sede. Invece è frequente la figura dell'artista che si serve del vocabolario e dell'immaginario religiosi per intensificare un discorso psicologico o per dare risonanza più larga a una propria mitologia personale. Esempi di prim'ordine sono, nella letteratura Victor Hugo, e nell'opera Richard Wagner. Il *Parsifal* di quest'ultimo, senza presentarsi dichiaratamente come dramma sacro, riesce da una parte a mettere in scena qualcosa di molto vicino ai sacramenti dell'eucaristia e del battesimo, e a

far girare l'intera azione sul perno della redenzione dell'individuo e della comunità tramite il sacrificio di Cristo; d'altra parte la psicologia protofreudiana di Klingsor e Kundry, l'identificazione moderna del peccato originale con la sessualità, l'estrema raffinatezza dei mezzi musicali e scenografici dispiegati, con quelle voci di fanciulli «chantant dans la coupole», tutta questa geniale macchina intellettuale e produttiva si sposa stranamente con la voluta semplicità del «puro folle» Parsifal. L'intera opera è una stupesta chiosa all'eredità cristiana dell'Occidente, esposta con la maestria istrionica tipica, secondo Nietzsche, della decadenza.

L'elemento decadente è avvertibile anche nella *Tetralogia*, sulla quale Thomas Mann ha scritto pagine definitive; veramente dovremmo parlare della Trilogia col suo *Vorabend* o serata introduttiva, dato che Wagner sfidava Eschilo. La quale Trilogia si presta ad interpretazioni polivalenti, e in questo, tra l'altro, risiede la sua forza. L'interpretazione di Bernard Shaw, ripresa a Bayreuth nel noto allestimento di Patrice Chéreau, secondo la quale la vicenda rappresenta la lotta di classe nell'era capitalista moderna, non funziona del tutto, specie nell'ultima serata; altre interpretazioni come quella fondata sulla psicologia analitica junghiana hanno anch'esse le loro attrattive e i loro limiti. A molti spettatori, credo, rimane, alla fine delle quattro serate, il senso di aver assistito a una rappresentazione, di significato ambiguo ma profondo – di che? Forse del formarsi e sciogliersi a ritmo ciclico, nel progetto umano sulla terra, di aspirazioni altissime e di nodi conflittuali tremendi; nell'immaginario contemporaneo il cataclisma finale della *Götterdämmerung* non è, credo, lontano da una eventuale catastrofe nucleare. Visto così, il *Ring des Nibelungen* rimane la più acuta e inquietante allegoria del potere che ci sia stata data.

Dopo le tarde opere di Verdi e di Wagner, in un clima politico ormai dichiaratamente liberale, l'opera lirica poteva accostarsi al potere e alla religione con spirito antropologico, seguendo le orme di Zola. Come nella *Cavalleria rusticana* la processione pasquale, la maledizione di Santuzza e il morso all'orecchio sono annotazioni antropologiche, per fortuna travolte dalla musica dirompente, così nella *Tosca* vi è un residuo di intento antropologico nella rappresentazione del sagrestano, del popolino e della fede ingenuamente egoista di Floria Tosca. Devo dire che non riesco a seguire del tutto Michele Girardi nel considerare fortemente incombente sull'opera il tema religioso: se è impressionante il colpo di scena musicale del *Te Deum*, tuttavia il 'volterrianismo' di Cavaradossi e il bigottismo di Scarpia vengono rapidamente accennati a parole più che messi in atto musicalmente, e la stessa fede di Tosca rimane un incidente pittresco, un'annotazione. Indubbio l'intento anticlericale, prima di Sardou e poi dei librettisti di Puccini, soprattutto nell'aver voluto spostare a Roma una vicenda molto più affine alla Napoli sanfedista del 1799, ma anche questa volta il compositore ha saputo inglobare la polemica nella musica. Invece, com'è noto, il tema del cupo strapotere di Scarpia domina l'opera dalle prime battute e il clima di oppressione, di ansia e di desolazione così finemente stabilito, ad esempio in certi passi strumentali (penso alla musica che accompagna l'estensione del salvacondotto, alla marcia prima e dopo l'esecuzione), questo clima giustifica chi, come il regista Jonathan Miller, ha voluto allestire l'opera nel periodo fascista.

Questa dote profetica o intuitiva di Puccini, dovuta, credo, alla sua capacità, come artista, di scavare nel proprio inconscio, è tanto più notevole in quanto la stessa dote in un (fortunato) compositore del nostro tempo andrebbe incontro a diversi ostacoli. Infatti è diventato di moda, negli allestimenti contemporanei di quasi qualsiasi opera, equiparare il potere, l'autorità, all'oppressione nella sua forma più ovvia (chi non ha visto le comparse in *Simon Boccanegra*, in *Fidelio*, persino in *Norma* trasformate in gregari fascisti con tanto di impermeabile e cappello floscio?), come è diventato di moda negli allestimenti operistici ridicolizzare l'autorità, in un tentativo di debellarla seguendo l'esempio più o meno ben compreso di Brecht. Penso, per fare un solo esempio, agli déi della *Tetralogia* wagneriana nell'allestimento di Patrice Chéreau e in diversi successivi. Invece per Wagner e per la società ottocentesca l'autorità non solo politica ma religiosa e familiare era un vero problema incombente, da affrontare con la massima serietà. Un po' più tardi, in *Wozzeck* e in *Lulu* di Berg i personaggi autorevoli sono fantocci grotteschi, ma anche pericolosi. Invece un compositore odierno che volesse misurarsi con le forme spesso mostruose che ha assunto il potere nel Novecento inciamperebbe subito in *clichés* registici ormai svalutati.

Un altro motivo per cui è ormai particolarmente difficile per un compositore misurarsi con le grandi questioni del potere e della spiritualità è l'esistenza di un sistema produttivo che mette a nostra disposizione, se non a teatro almeno in CD, praticamente tutte le opere liriche importanti di tutti i tempi: almeno nella dimensione dell'opera lirica propriamente detta, può sembrare che tutto sia già stato fatto. Diversi compositori contemporanei hanno cercato e cercano tuttora il dramma musicale in ambienti diversi dal teatro d'opera, non solo per motivi economici, o per la difficoltà di trovare un linguaggio musicale che comunichi con il grande pubblico. Un raro esempio d'un dramma musicale contemporaneo del tutto calato in un argomento religioso è l'atto unico di Benjamin Britten *Curlew River* (1965). Per arrivarcì Britten dovette assumere le convenzioni rituali del dramma *nō* giapponese, compreso l'uso delle maschere, ed inquadrare la vicenda nell'Inghilterra del primissimo medioevo fingendo che sia rappresentata da un gruppo di monaci che la iniziano e concludono col canto gregoriano; dovette per di più chiamarla non un'opera ma una «parable for church performance», e infatti la fece rappresentare in chiesa. Forse sono ormai per noi obbligatorie tutte queste maschere e inquadrature per consentirci di giungere con mezzi artistici alla sincerità.