

Floria Tosca: una prima donna nel mito e nell'attualità

Michele Girardi

1. La Tosca, ossia Sarah Bernhardt

La peculiarità della trama di *Tosca* di Puccini è quella di presentare una concatenazione vertiginosa di eventi intorno alla protagonista femminile che è divenuta, in quanto cantante, *la* prima donna per antonomasia del teatro lirico. Giacosa e Illica mutuarono questa situazione direttamente dalla fonte, la *pièce* omonima di Victorien Sardou, e perciò da Sarah Bernhardt, che aveva ispirato la parte allo scrittore, anche in occasioni (come vedremo) dove un nodo inestricabile intreccia la musica all'azione scenica.

La collaborazione con Sardou era iniziata nel 1882, quando l'attrice aveva interpretato *Fédora*, il primo di una serie di drammi pensati espressamente per lei dal drammaturgo. Ecco come Sarah stessa descrive, nelle sue memorie, l'incontro che dette inizio, nel 1882, al loro sodalizio. Esso ebbe luogo al ritorno della diva da una *tour-née* americana in cui aveva visitato cinquanta città e sostenuto centocinquantasei recite nel corso di sette mesi:

Passai la notte nella mia proprietà di Saint-Adresse. E il giorno dopo partivo per Parigi. Un'ovazione delle più lusinghiere m'aspettava all'arrivo.

Poi, tre giorni dopo, sistemata nella mia casa dell'avenue de Villiers, ricevevo Victorien Sardou per ascoltare la lettura del suo magnifico testo, *Fedora*.

Che grande artista! Che splendido attore!

Che autore meraviglioso!

Mi lesse quel testo tutto d'un fiato, recitando tutte le parti, dandomi in un secondo la visione di quella che avrei fatto.

«Ah!» gridai dopo la lettura. «Grazie maestro, grazie per questa bella parte! E grazie per la bella lezione che mi avete dato».¹

I tanti punti esclamativi di cui è costellata la rievocazione la dicono lunga sul suo carattere: Sarah, ebrea parigina d'origine olandese (nata il 23 ottobre 1844), sfoggiava una personalità fortissima sulla scena e nella vita, dove era solita sedurre gli uomini e disfarsene quando fossero in scadenza – il che le accadeva, come a Carmen, nel giro di poco tempo: il suo matrimonio, celebrato il 4 aprile del 1882 con l'attore greco Damala, era durato poco meno di un anno, e ben presto altri fidanzati, più o meno ufficiali, lo avevano rimpiazzato. Del resto la carica erotica dell'attrice venne captata con cognizione di causa (fu per qualche tempo il suo amante, come molte altre personalità della Parigi di allora) dal critico e scrittore Jules Lemaître il quale, discutendo la sua interpretazione di Théodora, affermò che la Bernhardt,

anche nelle scene in cui esprime passioni diverse dall'amore, non teme affatto di rendere manifesto, se posso dire, quello che c'è di più intimo e di più segreto nella sua essenza femminile. Qui risiede, a mio avviso, la più stupefacente novità nella sua maniera: mette nei ruoli che interpreta non solo tutta la sua anima, il suo spirito e il suo fascino fisico, ma anche il suo sesso. Una recitazione così spavalda disturberebbe in qualsiasi altra donna, ma poiché la natura l'ha fatta così povera di carne e le ha dato l'aspetto di una principessa leggendaria, la sua lievità e la sua grazia piena di astrattezza trasformano anche i gesti più audaci in qualcosa di squisito.²

¹ *Ma double Vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*, Paris, Fasquelle, 1907, pp. 577-578; trad. it. parziale a cura di Liliana Scaramella: Sarah Bernhardt, *La mia doppia vita*, Milano, Savelli, 1981, p. 208 (le traduzioni, quando non diversamente specificato, sono mie). Al contrario Victor Hugo, conosciuto nel 1872, «leggeva male i versi, ma adorava sentirli recitar bene» (*ibidem*, p. 104).

² Jules Lemaître, *Les Contemporaines: études et portraits littéraires*, 2^e série, Paris, Lecène et H. Hudin, 1886, p. 206; il medaglione fu scritto alla vigilia della partenza della diva per la prima *tournee* negli Stati Uniti (1880).

Par di leggere in questa prosa la celebrazione di un mito vivente, che affondava le sue radici nei fondamenti stessi del teatro francese. Partita dall'interpretazione dei grandi classici, e in particolare di Racine (*Iphigénie*) e Molière (*Les femmes savantes*), la Bernhardt riscosse un successo sempre crescente nel repertorio contemporaneo: se fu acclamata la sua Marguerite Gautier nella *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *fils*, altrettanto brillante ella si rivelò nell'indossare panni maschili efebici (da Pelléas nella *pièce* di Maeterlinck al paggio seduttore Cherubino del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais), incarnando prima di tutte quel mito dell'androgino in gran voga negli ambienti intellettuali di allora (si pensi agli scritti di Péladan o alle esibizioni della danzatrice e mimo Ida Rubinštejn, particolarmente nel *Martyre de Saint Sébastien* di Debussy e d'Annunzio). La natura stessa spingeva dunque l'attrice a cercare soggetti che ne mettessero sempre più in luce il temperamento accentratore, adatto alle più alte temperature drammatiche. Ma furono cause di necessità a dirigerla verso Sardou: dopo alcuni anni di tensione con la prestigiosa Comédie-Française, di cui era membro illustre, la Bernhardt dette le dimissioni (1880) e iniziò una carriera da libera professionista che l'avrebbe portata sino a comprare il Théâtre de la Renaissance nel 1893 per mettervi in scena un proprio repertorio, da costituire *ad hoc*.

Sardou creò per Sarah una vera e propria galleria di personaggi femminili, studiati per metterne in luce una sensibilità incline al *mélo*, ponendola di volta in volta al centro di situazioni moderniste, come accade alla principessa-spia russa Fédora, oppure di ambienti decadenti, quali la Bisanzio di *Théodora* tutta ori e sensualità mortale (1884, con le musiche di scena di Jules Massenet), fino all'Egitto di *Cléopâtre* (1890). Erano *pièces* d'immediata presa, adattissime quindi alle esigenze degli operisti *fin de siècle*, che attinsero ripetutamente a quel repertorio, da Lauro Rossi – *La contessa di Mons*, da *Patrie!* (1874) – a Giordano – *Fedora* (1898) e *Madame Sans-Gêne* (1915) – sino a Puccini, per l'appunto.

La prima della *Tosca*, terza tappa del loro percorso artistico, ebbe luogo il 24 novembre 1887 al Théâtre de la Porte de Saint-Martin. Scorrendo le numerose immagini dello spettacolo, fissate da fotogra-

fie e cartoline della prima tuttora di facile reperimento, vediamo emergere in lei la grinta dell'animale da palcoscenico, mentre fissa l'antagonista con disprezzo per poi ricomporsi dopo l'omicidio, o mentre sosta nervosa attendendo l'amante, con la mano che stringe appena il pomo del bastone da passeggio e lo sguardo perso nel vuoto, ma immerso nella tempeste dei sentimenti.

2. *Musica di scena e modernità musicale*

Che l'aspetto visivo di varie situazioni della *pièce* abbia creato dei veri e propri passaggi obbligati nella recitazione e nelle "posizioni sceniche" dell'opera pucciniana lo si può constatare facilmente dall'incisione più famosa, che mostra l'episodio *clou* del quarto



La *Tosca* di Sardou, finale dell'atto IV (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 27 novembre 1887). In scena: Sarah Bernhardt (Tosca), Pierre-François-Samuel Berton (Scarpia).

atto, inquadrando la protagonista colta da scrupoli di pietà cristiana, dopo aver posto due candelabri al fianco della vittima e un crocefisso sul petto (immagine nella pagina a sinistra): la posizione venne importata pari pari nel finale secondo dell'opera, e alla sua straordinaria efficacia comunicativa vennero affidate le sorti pubblicitarie anche della *Tosca* di Puccini (immagine qui sotto).



Manifesto di Adolf Hohenstein per *Tosca* di Giacomo Puccini. Milano, Arti grafiche Ricordi, 1900.

Al tempo stesso risalta nei figurini francesi la stilizzata immagine *liberty* del personaggio, che avrebbe ispirato i manifesti pubblicitari e le copertine degli spartiti firmati da Metlicovitz per conto delle Arti grafiche Ricordi.

Nelle numerose recensioni della *première* della *Tosca* di Sardou, la descrizione della scena in cui la protagonista impugna il pugnale e si difende dallo stupro occupa il posto d'onore. Rileggiamone una, ricca di spunti, che mette in rilievo particolare le doti dell'attrice:

Tosca giunge per implorare Scarpia che, novello Laffemas, le propone il patto vergognoso di Marion Delorme: che lei gli si conceda, e Mario sarà libero. Ecco il salvacondotto che servirà a proteggere la sua fuga dopo un'esecuzione simulata. Tosca, che dapprima ha sobbalzato all'affronto, si risolve infine a compiere l'atto ignobile che Scarpia esige da lei. Ma, una volta che questi ha impartito in sua presenza gli ordini al capitano che comanderà il plotone d'esecuzione, e rimasta sola con lo scellerato che sta per giungere al culmine del suo desiderio, raccoglie un coltello dal tavolo della cena e glielo immerge nel cuore. È in questa scena che Sarah Bernhardt può essere chiamata *la grande Sarah*. Dal momento in cui nota la lama sulla tavola e in cui fa percepire che nella sua testa spunta l'idea di pugnalarlo il traditore, fino a che mette in atto il suo progetto di vendetta, lei è assolutamente, incomparabilmente bella: glielo ha gridato la Parigi delle prime assolute, acclamandola alla ribalta. Compiuta la sua vendetta e tornata padrona di se stessa, Tosca ritrova i suoi sentimenti di cattolica devota: con perfetta semplicità e religiosa calma, va a prendere due candelabri che piazza dai due lati del cadavere, indi stacca un crocefisso che appoggia sul petto del morto.³

³ Édouard Noël-Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, trezième année (1887), Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, p. 337. Isaac de Laffemas (1587-1657), figlio dell'economista Barthélémy, ricoprì la carica di *Lieutenant de Justice* nella Francia del cardinale Richelieu, suo grande mentore, e sbrìgò per conto del porporato i processi più infami: fu malvagio al punto tale da essere definito «vir bonus strangulandi peritus».

Questa invenzione teatrale venne ispirata all'autore dal talento di un'interprete d'eccezione come Sarah Bernhardt, chiamata in causa anche dal riferimento a Laffemas: l'attrice aveva infatti debuttato la parte dell'eroina eponima in *Marion De Lorme* di Victor Hugo nel 1885, attrice e cortigiana che viene ricattata dal potente magistrato e, per ottenere la liberazione dell'amato Didier, gli si concede⁴. Ed è a questo episodio che dobbiamo uno degli scorcì più straordinari per potenza drammatica e moderni dal punto di vista del linguaggio della partitura di Puccini. Tutto comincia quando tre accordi feroci esplodono all'inizio dell'opera, evocando una misteriosa forza del male:

Legni, archi

Legni, ottoni *fff*
Vl, Vle

Vlc, Cb

fff Trbn B, Cflag, Cb

fff tutta forza

1-3: Sib, Rc, Fa

4-6: Lab, Do, Mib

7-8: Mi♯, Sol♯ (= Lab), Si♯

Esempio 1⁵ – *Tosca*, I, bb. 1-3

⁴ Sarah Bernhardt fu applauditissima anche in *Marion De Lorme* (1831) che interpretò al Théâtre de la Porte Saint-Martin nel 1885, due anni prima della *Tosca*. Nello stesso anno Amilcare Ponchielli mise in scena la sua *Marion Delorme*, tratta dal dramma francese, nella quale Laffemas, come nella fonte, ricatta Marion e ottiene i suoi favori sessuali per darle accesso al carcere dove Didier langue in attesa dell'esecuzione (IV, 2-3). Anche questa trama, quindici anni più tardi, potrebbe aver influito sulle scelte di Puccini, allievo di Ponchielli al Conservatorio di Milano. Il musicista non poté vederla, ma ebbe notizie dell'opera di Ponchielli, data in marzo alla Scala, dal fratello Michele, che gli scrisse in proposito (cfr. *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti, Milano, Curci, 1973, pp. 104-107).

⁵ Questo esempio, e il successivo (trascritti in suoni reali) sono tratti da Giacomo Puccini, *Tosca*, partitura a cura di Mario Parenti (1963), Milano, Ricordi, © MCM.

Tre triadi si appoggiano sui bassi in orchestra, che scendono per tre gradi della scala per toni interi dando vita a una sequenza estremamente violenta che nel corso dell'opera tornerà infinite volte, associata da Puccini al sadico barone Scarpia: il *diabolus in musica* fra il secondo e il terzo accordo (l'intervallo discendente di tritono $Sib_2 \rightarrow Mi_1$) identifica il male e lo associa al personaggio.

Ma nella seconda parte dell'atto centrale il *tête à tête* con Floria Tosca, bigotta come lui, tradirà le aspettative erotiche del poliziotto, regalandogli la morte. Volendo mantenere la pantomima della Bernhardt che tanta parte rivestiva nell'apparato simbolico della *Tosca*, Puccini, dopo aver accompagnato con enfasi la febbrile (e macabra) ricerca del salvacondotto (sta ancora fra le dita raggrinzite del cadavere, di dove lo strappa la protagonista!) riprendendo la musica che scandiva poco prima la sua compilazione, fece risentire due brevi frammenti tematici per ricordare l'eccitazione di Scarpia e l'amore di Floria e Mario mentre la donna, pentita, torna sui suoi passi e accende le candele. Fino a questo punto della trama, il terzo accordo (es. 1, 7-8) era sempre ricomparso in modo maggiore (Mi, Sol_2, Si), ma quando Tosca si dirige verso il satiro che giace a terra, e fino al termine dell'atto, viene volto in minore. In questo modo la sequenza di tre accordi guadagna una nota (il Sol_2) raggiungendo una tornitura numerica perfetta che prima non aveva, e da otto (il La_2 vale enarmonicamente il Sol_2) passa a nove note:

Esempio 2 *Tosca*, II, cifra 65

Lentamente

(colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mette l'altra candela a sinistra)

(cerca di nuovo intorno, e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia)

Vle, Vlc
tam-tam
aripa
Cb

1-3: Sib, Re, Fa
4-6: La, Do, Mi
7-9: Mi, Sol, Si

(Si alza e con grande precauzione esce, richiudendo l'uscio dietro di sé)

10-12: Fa \sharp , La, Do \sharp

I tre accordi riappaiono alla stessa altezza per ragioni drammatiche, poiché esprimono l'immutabilità del male, a parte il modo minore che certifica solo la morte fisica di chi lo rappresenta, ma Puccini deve tornare, per ragioni musicali, al Fa \sharp minore d'impianto, così chiude nelle ultime tre battute con un'inopinata cadenza perfetta (Do \sharp V di Fa \sharp : vedi es. 2). In questa maniera impiega il totale cromatico, aggiungendo tre note alle dodici precedenti (Fa \sharp , La, Do \sharp), e si fa apprezzare per l'atteggiamento modernista dai più illustri paladini della dodecafonia⁶. Ma questo gesto musicale effrattivo trae la sua origine da una scelta di carattere drammatico, e dall'intuizione scenica di un'attrice. Perché no? anche Strauss volle scrivere *Salome* ed *Elektra* stimolato dal talento della scandalosa attrice Gertrud Eysoldt. E Berg, in una celebre conferenza di presentazione del *Wozzeck* (1929), dopo aver illustrato con dovizia di particolare le innumerevoli novità della sua partitura, invitò il pubblico a dimenticare ogni teoria e a godersi in teatro il suo capolavoro.

⁶ Cfr. René Leibowitz, *L'arte di Giacomo Puccini*, «L'approdo musicale», II/6, 1959, pp. 3-27.

3. Puccini a teatro nel 1889 e nel 1895

Per rivedere Sarah Bernhardt nella parte di Tosca, Puccini interruppe il lavoro in corso sulla *Bohème* (prossima al debutto) e si recò a Firenze nell'ottobre del 1895, con l'ulteriore scopo di verificare la qualità della riduzione librettistica approntata nel frattempo da Luigi Illica in rapporto al dramma originale. Quella recita fugò gli ultimi eventuali dubbi, e spinse subito il compositore a testimoniare la sua ammirazione al suo collaboratore:

fui a Firenze alla *Tosca* che trovai molto ma molto al disotto della tua. L'elemento *amore patetico* (lirico) nella riduzione italiana abbonda e nella francese difetta. Sarah mi piacque poco. Sarà stata la stanchezza? L'impressione fu poca anche pel pubblico. Invece a Milano, eh?!⁷

Il riferimento a Milano è diretto alla precedente *tournée* italiana di Sarah Bernhardt (1889), che aveva toccato altre città, tra cui Torino, con un repertorio in cui figurava anche *La Dame de Chaland* di Giuseppe Giacosa, allora ben lungi dall'iniziare la propria carriera di librettista. Fu in quell'occasione, appunto, che Puccini decise che prima o poi avrebbe messo in musica il dramma di Sardou, stregato dall'abilità con cui Sarah, pur recitando in francese (lingua che il musicista allora non conosceva), sapeva rendere l'intima essenza del dramma.

Le critiche comparse sui giornali italiani del 1889 mettevano in rilievo come, a dispetto di un dramma risultato non particolarmente eloquente, fosse stata la Bernhardt a dare un senso alla serata:

Tutte le rappresentazioni date dalla Bernhardt furono di lavori noti. L'attenzione poteva essere quindi tutta concentrata in lei. Uno solo era nuovo: il dramma che Sardou scrisse per lei: *La Tosca*. E qui l'attenzione dedicata, malamente, al barocco, infelice la-

⁷ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 131.

voro avrebbe potuto pregiudicare quella per l'artista. Ma invece la sua immensa personalità si è imposta; la sua interpretazione ha sbalordito: da quando è uscita nel pittoresco costume, col quale è ritratta nel disegno che diamo, a quando si è gettata nel Tevere, il pubblico fu incantato da lei, da lei fu ammaliato.⁸

I critici valorizzarono dunque l'interprete e stroncarono il lavoro di Sardou – anche se non mancavano autorevoli opinioni contrarie: George Bernard Shaw avrebbe stigmatizzato, in uno dei suoi taglienti giudizi (viziato, nondimeno, da una partigianeria quasi esplicita per la grande rivale della Bernhardt, Eleonora Duse), l'eccessiva febbre che coglieva critica e pubblico a ogni apparizione dell'attrice («Sarah non cambia mai. Non penetra nel carattere che rappresenta, ma si pone semplicemente al suo posto»⁹).

Per apprezzare sino in fondo il valore del libretto di Illica e Giacosa, come aveva fatto Puccini nel 1895, è utile fare la conoscenza con la *pièce*, divisa in sei quadri, distribuiti nell'arco dei canonici cinque atti, l'ultimo dei quali viene sdoppiato. Sei quadri, dunque il doppio di quelli dell'opera di Puccini: già questo dato mette in rilievo l'operazione di sintesi cui è improntato l'adattamento per le scene liriche, tale da creare un rapporto simbolico assai più forte tra lo sfondo di Roma, in quanto capitale del cattolicesimo, e la sorte dei personaggi. Se l'ambiente del primo atto, la chiesa di Sant'Andrea dei Gesuiti, corrisponde a quello di Sant'Andrea della Valle nell'opera, a cominciare dal secondo scena e azione divergono in modo assai significativo. La sala di Palazzo Farnese in Sardou non ospita interrogatori, torture e discussioni accese, come in Puccini, ma una festa di gala vissuta sin nei dettagli, dove compaiono diversi personaggi storici, a cominciare dalla Regina di Napoli, Maria Carolina. Si assiste, in altre parole, a quello che, con straordinario effetto, Puccini e i suoi librettisti avrebbero piazzato fuori scena dan-

⁸ «Il mondo artistico», XXIII/8, 1889.

⁹ Cfr. *Bernhardt and Duse, 15 June 1895*, in George Bernard Shaw, *Our Theatre in the Nineties*, 3 voll., London, Constable and Company, 1932, I, pp. 148-154.

do vita a due azioni in simultanea: la cantata celebrativa per la presunta vittoria a Marengo delle truppe austriache, mentre Scarpia interroga biecamente Cavaradossi e ne ordina la tortura.

L'appuntamento con la crudeltà, nella *pièce*, è rimandato al terzo atto che si svolge nella villa di Cavaradossi, ed è ancora una volta un luogo solamente evocato da Puccini, prima come nido d'amore da Floria, poi come «rifugio impenetrabile e sicuro» da Mario in poche battute di racconto al primo atto e nel resoconto di Spoletta nel successivo, fino alla drammatica confessione di Tosca («Nel pozzo... nel giardino...») che scatena l'ira di Cavaradossi. L'ultima parte del secondo atto in Puccini, che culmina nell'omicidio compiuto dalla cantante, viene ambientata da Sardou in una cella a Castel Sant'Angelo, mentre poi il condannato, prima di salire sulla piattaforma, passa per una tetra camera e dà sfogo ai suoi ricordi, senza che il *pathos* venga accresciuto dalla visione di Roma all'alba, come accade al tenore.

Oltremodo interessante si rivela, soprattutto, il confronto fra la scena conclusiva della *pièce*, con il corrispondente atto terzo di Puccini. Gli scenografi parigini, dietro precise indicazioni dello stesso Sardou, avevano spostato il corso del Tevere, e posto la cupola di San Pietro sullo sfondo: l'intento era quello di rendere immediatamente percepibile che Tosca, gettandosi dai bastioni, sarebbe sprofondata nel Tevere. Adolf Hohenstein, che disegnò i bozzetti dell'opera, ristabilì la contiguità tra i due luoghi che segnano, senza soluzione di continuità, il rapporto tra il potere temporale e quello spirituale del papato, in linea con un'interpretazione scenica, oltre che drammatico-musicale, del soggetto che mirava a rendere il più possibile evidente il legame tra la città eterna, in quanto luogo dove la devozione sconfinava nella bigotteria, e il barone Scarpia, sadico burattinaio che grava sulle sorti dei due protagonisti sino a prede-terminarne l'esito tragico.

4. *La storia come romanzo*

Tosca di Puccini ereditò dalla *pièce* di Sardou l'impianto generale, ove un reticolo fittissimo intreccia gli accadimenti storici alla fin-

zione. L'azione viene ambientata a Roma il 17 giugno del 1800, tre giorni dopo la battaglia di Marengo in cui l'esercito condotto da Napoleone trionfò, grazie a un colpo di mano del generale Desaix, sul generale austriaco Melas e restaurò la Repubblica Cisalpina.

Lo sfondo storico e politico è il presupposto della tragica vicenda di Tosca e Cavaradossi. Nel settembre del 1799, dopo aver stroncato la Repubblica napoletana, le truppe borboniche entrarono nella futura capitale d'Italia ponendo fine anche all'effimera esperienza della Repubblica romana, insediatisi in Campidoglio il 15 febbraio 1798. L'occupazione della città da parte dell'esercito di Ferdinando IV permise a Barnaba Chiaramonti, eletto papa il 14 marzo del 1800 col nome di Pio VII, di riappropriarsi del soglio di Pietro, mentre dilagavano cruente repressioni contro i patrioti. Fra essi occupava una posizione di primo piano il medico Liborio Angelucci, che il 20 marzo 1798 era stato proclamato Console della Repubblica romana: la sua figura fu probabilmente presa a modello per il personaggio di Cesare Angelotti, insieme ad altri rivoluzionari, come Angeletti, patriota napoletano.

Sardou eccelleva nell'utilizzare la storia come supporto per la trama d'invenzione, tale da creare un plausibile amalgama fra essa e la realtà fittizia. Nella sua *Tosca* le figure realmente esistite conferivano un marchio di autenticità ai protagonisti del dramma, che giungevano così all'appuntamento col destino provvisti di una precisa identità biografica. Alla festa di Maria Carolina d'Asburgo Lorena, regina di Napoli, ad esempio, compariva il «maestro della real camera» della Corte napoletana Giovanni Paisiello. Il compositore aveva effettivamente vissuto l'effimera esperienza della Repubblica partenopea e – dopo tormentate vicissitudini patite durante la restaurazione borbonica – s'era recato in Francia al servizio di Napoleone nel 1802. Sardou ne fece l'autore della cantata celebrativa della presunta vittoria austriaca a Marengo e il mentore della carriera artistica di Floria Tosca.

Del resto la primadonna della compagnia che si esibiva allora al Teatro Argentina aveva già fama consolidata d'interprete grazie ai successi ottenuti a Napoli e Venezia, dopo il debutto scaligero come protagonista della *Nina pazza per amore* di Paisiello (che, in effetti, aveva fatto la fortuna del compositore tarantino e, a partire dalla pri-

ma del 1789, era rimasta per decenni in repertorio). In quel fatidico 1789 era scoppiata in Francia la madre di tutte le rivoluzioni moderne: al motto «Liberté, Égalité et Fraternité» s'ispirava il pittore Mario Cavaradossi, patrizio romano educato a Parigi in nome dei principi dell'illuminismo. La sua posizione filofrancese era conosciuta a Roma, e giustifica la qualifica di "volterrian" (seguace delle teorie di Voltaire) che si vide attribuire dai librettisti di Puccini. Proprio per rendere meno pressanti i sospetti della polizia politica, aveva accettato di dipingere la pala d'altare in Sant'Andrea che rappresenta la Maddalena, impegno preso in realtà al fine di prolungare la sua permanenza a Roma e coltivare la sua passione per Floria.

Dramma e opera trovano il loro punto focale nel complesso ritratto del barone siciliano Vitellio Scarpia, fra tutti i protagonisti sicuramente quello meglio definito dal punto di vista psicologico. La verosimiglianza di questa figura affonda le sue radici nella storia universale dei regimi politici, dove non sono mai mancati, né mancheranno mai, uomini che si sono valse del potere per trarne vantaggio personale. Ma il ruolo pubblico è solo l'aspetto esteriore della sua personalità, poiché le recondite motivazioni del suo agire appartengono esclusivamente all'intimo della sua contorta psicologia. Da qui derivò la necessità dei suoi monologhi, in cui la perversione erotica, tinta di sadismo, esce allo scoperto.

5. *Il mito di Tosca nel cinema*

Anche il cinema si è occupato più volte della vicenda di *Tosca*, a cominciare dal 1908, quando Sarah Bernhardt girò qualche scena della *pièce*, di cui è correntemente reperibile qualche fotogramma¹⁰.

¹⁰ Il lacerto (si vede la Bernhardt entrare in scena nell'atto secondo) dura 1'26" ed è scaricabile da YouTube, all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=eO-fMtHGyrk> (verificato il 3 febbraio 2014). Dalla stessa fonte si può vedere l'ultima scena del film *Daniel*, girato nel 1921 (l'attrice aveva settantasette anni) e sentire la voce di Sarah recitare brani della *Phèdre* (registrati nel 1902), dunque ammirare la sua peculiare declamazione intonata (<http://www.youtube.com/watch?v=FWGjd39dPg8>).

Uno dei film più importanti dedicati alla vicenda narrata nella *pièce*, iniziato nel pieno della Seconda guerra mondiale nientemeno da Jean Renoir, fu portato a termine da Carl Koch nel 1941, con la collaborazione di Luchino Visconti, aiuto regista e coautore della sceneggiatura: Rossano Brazzi (Mario Cavaradossi), recitava insieme a Imperio Argentina (Floria Tosca), mentre la parte di Scarpia era sostenuta da Michel Simon.

Tra le tante altre rivisitazioni della trama spicca quella di Carmine Gallone: *Avanti a lui tremava tutta Roma!* fu girato nel 1946, e i protagonisti, tra cui risalta Anna Magnani, debbono cantare *Tosca* per i soldati del Reich. L'opera di Puccini, alla maniera della commedia in *Pagliacci* di Leoncavallo, viene dunque posta al centro di un *plot* che la ricalca, fatto di intrighi e oppressione politica. Ci sono poi i film-opera più rappresentativi, dalla *Tosca* dello stesso Gallone, girata nel 1956 (con la presenza di Franco Corelli che canta e recita, mentre la protagonista, Anna Duval, viene doppiata da Maria Caniglia) a quella di Gianfranco De Bosio, con la direzione di Bruno Bartoletti e la presenza di Raina Kabaiwanska (1976).

Infine una pellicola più recente, *Tosca in the Settings and the Times of Tosca* (1992), c'impone una specifica riflessione. Il regista Giuseppe Patroni Griffi, insieme al produttore Andrea Andermann, ha cercato di stabilire una realistica relazione con le condizioni originali dell'opera grazie a un diverso *medium*, la ripresa cinematografica in tempo reale. Un'orchestra in studio diretta da Zubin Metha era collegata alla vera chiesa di Sant'Andrea, a Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo dove agivano i cantanti, e ciascun atto è stato trasmesso sugli schermi televisivi mondiali nell'esatta ora prevista dalla partitura. Ma non si è tenuto conto della celebre massima «Il teatro e la vita non son la stessa cosa», per dirla con Canio di *Pagliacci*. La vera unità d'azione può esistere solo sul palcoscenico, e ogni luogo caricato della sua verità (ivi compresi i veri riflessi delle luci al neon provenienti da Campo dei Fiori) finisce per perdere la sua identità simbolica. Nonostante la diffusione mondiale garantita dal supporto, dunque, l'universalità dell'opera ne è stata sminuita, mentre sono risultati sin troppo chiari gl'intenti commerciali dell'operazione.

6. Tosca e il sadismo delle dittature

Due recenti messe in scena di *Tosca* mostrano caratteristiche analoghe: in ambo i casi il regista ha deciso di postdatare la vicenda, ambientandola a Roma negli anni dell'occupazione nazifascista, cioè ai tempi di *Roma città aperta*, girato da Roberto Rossellini nel 1945 e interpretato, tra gli altri, da Anna Magnani.

Il primo a sperimentare questa soluzione (anche se il capostipite fu forse, negli anni Sessanta, Tito Capobianco) è stato Anthony Besch (in collaborazione con lo scenografo Peter Rice), che firmò la sua regia alla Scottish Opera nell'ottobre del 1980. Tuttavia, a dispetto del primato degli scozzesi, ebbe maggior notorietà la produzione fiorentina curata da Jonathan Miller per il 49° Maggio Musicale nel giugno del 1986, per la quale Stefano Lazaridis realizzò bozzetti e figurini.

Cori d'esecrazione si levarono allora contro la decisione di spostare l'azione dal tempo originale alla Roma occupata dai nazifascisti nella primavera del 1944, di fare di Scarpia il capo dell'OVRA e di Cavaradossi un intellettuale della Resistenza. Si scrisse che l'opera aveva perduto i suoi tratti distintivi, determinati proprio dalla verosimiglianza, e che i passaggi del libretto riferiti a precisi accadimenti contraddicevano la nuova collocazione storica della vicenda. In realtà, con pochi, e del tutto innocui, aggiustamenti al testo ("volterrian" divenne "partigian", ad esempio), l'aggiornamento risultò plausibile, e soprattutto efficace nel restituire l'essenza del dramma, ch'è poi quel che conta.

L'impianto a scena unica, col palcoscenico inclinato da sinistra verso destra, si prestava con pochi cambiamenti nell'arredamento a diversificare i luoghi. Nel primo atto la luce proiettata sulle finestre del fondale e sulla fila di altari e cappelle, insieme all'impalcato col quadro sulla destra, non facevano mancare il riferimento all'interno di una chiesa in rovina, reso più cupo dall'assenza di ogni orpello. Nel secondo una grande planimetria dell'Urbe posta al centro dava l'idea di un luogo da cui un potente burattinaio potesse controllare tutta la città. «E avanti a lui tremava tutta Roma», declamato da Tosca indicando la mappa, aveva un'evidenza teatra-

le più intensa del solito. Pochi oggetti resteranno poi nell'atto finale: una sedia per la fucilazione dietro la schiena, una scala per salire su un praticabile alla finestra da cui Tosca si gettava in un vuoto da incubo.

Le tre unità pseudo-aristoteliche, ribadite dalla contiguità di luoghi e dalla continuità dell'azione e del tempo in cui si svolge, non potevano essere scalfite da queste scelte, e a completare l'apparato tradizionale mancava solo la cupola di San Pietro del terzo atto, con l'angelo che appare sui bastioni del Castello. Roma veniva intensamente rivissuta a livello simbolico, e il suo spirito continuava a rimanere immanente sulla vicenda conservando intatto il potere di condizionarne gli esiti; senza contare l'inclinazione del palcoscenico e il buio squarciato dalle luci che accrescevano la sensazione di cupo pessimismo, tratto tra i più caratteristici dell'opera.

Rileggere tre stralci delle dichiarazioni rilasciate da Miller aiuta a capire in che possa consistere l'attualità perenne di un capolavoro come *Tosca*:

Il trasferimento di tempo storico vuole soltanto provocare una maggiore identificazione da parte del pubblico con le vicende narrate nella tragedia pucciniana. È un mezzo [...] per intensificare la partecipazione degli spettatori, ai quali 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*. [...] Ma non si tratta solo di suggestioni cinematografiche. È tutto quel periodo che si presta benissimo a illustrare il tema di fondo della *Tosca*, a dare l'esatta immagine, non soltanto figurativa, della dittatura, della tortura. [...]

Inoltre mi sono sentito ancora più motivato in questa scelta dopo aver letto il libro di Gaia Servadio su Luchino Visconti, e, in particolare, l'episodio che narra dell'imprigionamento di Visconti e del tentativo dell'attrice Maria Denis di liberare il regista. La De-

nis si recò così da Pietro Koch, il capo dell'Ovra, della polizia fascista, il capo dell'omonima banda che terrorizzò Roma in quel periodo. Alle richieste della Denis Koch rispose che avrebbe liberato Visconti se l'attrice avesse accettato le sue proposte sessuali.¹¹

Il contributo a una rinnovata comprensione dei valori di *Tosca* attuato nella messinscena fiorentina appare dunque chiaro. La struttura musicale dell'opera si è dimostrata perfettamente in grado di reggere una vicenda ambientata quasi un secolo e mezzo dopo quella originale, e ciò dimostra la portata universale del messaggio drammatico ed estetico del capolavoro di Puccini. Il meccanismo della violenza del potere innescato sullo sfondo della Città eterna rimane invariato. Semmai, nel passaggio dall'occupazione borbonica a quella nazifascista, *Tosca* rivela la sua attitudine ad evidenziare la sempiterna inclinazione dei capi, degli scherani e dei loro fiancheggiatori in ogni dittatura dell'era moderna: il crudele piacere nell'opprimere ogni anelito di libertà, torturando e dispensando morte.

7. Attualità di *Tosca*

Fra le opere di Puccini *Tosca* è a tutt'oggi una delle più presenti nell'immaginario collettivo. La sua vitalità è anzitutto determinata da ragioni tecniche: il compositore perseguì fedelmente l'intento di rappresentare una realtà, un ambiente, dei personaggi, mettendo la musica a servizio del dramma e nel farlo, come d'abitudine, aggiornò il proprio linguaggio musicale (si pensi allo scontro feroce tra Floria e Scarpia nell'atto secondo, animato da violente dissonanze). Fantasia timbrica, invenzione melodica ed elaborazione motivica partono da un'economia e un'razionale utilizzo del materiale che prelude a realizzazioni strutturali vieppiù ardite, in linea con gli sviluppi dell'opera europea del suo tempo e che ancora oggi si lasciano ammirare.

¹¹ *Tutte le opere sono incompiute. A colloquio con il regista Jonathan Miller, in Tosca*, Firenze, 49° Maggio Musicale, 1986, pp. 1073-1086 (programma di sala).

Coniugare un tipico teatro tardo ottocentesco come la *pièce* di Sardou alla modernità linguistica, che trovò ardenti estimatori in Arnold Schönberg e Alban Berg e un detrattore altrettanto appassionato in Gustav Mahler, è uno degli aspetti di *Tosca* che c'inducono a considerarla come uno dei modi migliori, da parte del più colto e internazionale tra i nostri compositori, di inaugurare il nuovo secolo (il debutto al Teatro Costanzi di Roma risale al 14 gennaio 1900).

L'influsso di quest'opera si dipana in molte direzioni. Una prima via fu lucidamente additata da Fedele D'Amico:

Le novità di *Tosca* sono inseparabili dalle sue scoperte espressive: il primo tema di Scarpia, ossia quei tre accordi che aprono l'opera [cfr. es. 1] e, con alcune varianti, concludono sia il primo che il secondo atto [cfr. es. 2], offrono un giro armonico certamente inedito; ma la forza inventiva di questo «inedito» è nell'additare un *monstrum* umano che nessuna musica aveva sinora guardato in faccia. E che il Novecento musicale guardò, invece, sempre più volentieri. *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno a l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto.¹²

Se, dopo Scarpia, la perversione del sentimento erotico, sovente con esasperazione sadiche, coinvolse molti personaggi delle più diverse estrazioni, la cantante Floria Tosca fu poi affiancata da altre prime donne nel teatro musicale *Fin de siècle*, e a tutte la professione aggiunse un fascino speciale. Nel variopinto mondo del *café chantant* agisce l'appassionata Zazà di Leoncavallo (1900); recita la *Phèdre* di Racine Adriana Lecouvreur, grande tragica della Comédie-Française immortalata da Cilea (1902); ben due cantanti si contendono il proscenio nell'*Ariadne auf Naxos* di Strauss (1912-1916); la Lulu di Berg realizza il suo sogno di primeggiare come *soubrette* (1937), ed è cantante d'opera anche Anita, protagonista di *Jonny spielt auf* di Křenek (1927).

¹² Fedele D'Amico, *Puccini e non Sardou*, in *La stagione lirica 1966-67*, Roma, Teatro dell'Opera, 1966, p. 127 (programma di sala).

Ma la relazione più forte che la Tosca di Puccini vanta in ambito teatrale è quella con la protagonista del *Věc Makropulos* di Janáček (1926). Non solo Elina fa la stessa professione di Floria, ma nel secondo atto ha bisogno anch'essa di un salvacondotto indispensabile per la sua salvezza, la formula dell'elisir di lunga vita creato dal padre Hieronymus, alchimista della corte di Rodolfo II nella magica Praga del Cinquecento. E anche lei può ottenerlo solo sottostando alle brame erotiche di un barone-baritono, Jaroslav Prus. A differenza della collega, nel corso dei suoi lunghissimi trecentotrentasette anni di vita in cui ha primeggiato sulle scene assumendo diverse identità, Elina è divenuta cinica, e cedere al suo ricattatore non comporta alcuna violazione del proprio codice morale, ma solo un po' di sopportabile fastidio. L'omaggio di Janáček al capolavoro di Puccini è evidente, e la sua originalità sta nel fatto che il chiaro riferimento a situazioni di un altro celebre dramma è un modo per arricchire il proprio di nuove sfumature, traendo dal confronto stimolanti implicazioni. Ricordiamo, quasi per inciso, che *Tosca* andò in scena al Teatro Nazionale di Brno il 22 gennaio 1904, la sera successiva alla prima assoluta di *Jenůfa*, il primo capolavoro autentico di Janáček – e in questa magnifica partitura è difficile non cogliere una sorta d'ulteriore omaggio del compositore moravo, che fa uscire in scena Kostelnička, mostro in gonnella malato anch'esso di bigotteria, per sedare con piglio autoritario l'allegria dei presenti, come Scarpia in Sant'Andrea della Valle.

La critica pucciniana ha sovente discusso ed enfatizzato, negli ultimi tempi, il rapporto fra l'opera, la storia e l'ambiente. È fuor di dubbio che la Roma papalina ai primi dell'Ottocento sia un elemento basilare della trama di *Tosca*, e che il siciliano barone Scarpia ne incarni l'immagine all'interno della costellazione dei personaggi. Con questi elementi Puccini riuscì a fissare un ritratto indelebile di quel mondo bigotto e corrotto. Ogni data e ogni situazione, grazie alla fantasia di Sardou, si propongono come momento credibile del passato rivissuto artisticamente, senza che ciò limiti la ben superiore grandezza del lavoro di Puccini, che risiede nell'aver saputo sfruttare questo impianto drammatico per arricchire la narrazione, oltrepassando gli angusti limiti di una recita teatrale e di un tempo

rigidamente determinato. La verosimiglianza stimola l'immaginazione simbolica dello spettatore, e se le opere d'arte sono anche strumenti per interpretare la realtà, a *Tosca* non si può negare il primato dell'aver saputo rappresentare come nessun altro lavoro l'autentico spirito di Roma. Uno spirito eterno che ha attraversato i secoli, e dall'età imperiale si è trasmesso alla Roma dei papi, la città della controriforma, di Pio IX, la capitale della cristianità, e infine d'Italia. Il suo ritratto visto con gli occhi del "giacobino" Cavardossi non fu forse causa trascurabile delle contestazioni e tumulti durante la prima assoluta del 14 gennaio 1900: ai vizi dei suoi benamati potenti il pubblico era talmente affezionato da non desiderare che venissero così palesemente messi alla berlina.

Un esito artistico con apprezzabili risvolti etici, dunque, che, come si può agevolmente constatare scorrendo la storia italiana dal secondo dopoguerra ai nostri giorni, non ha ancora perso la sua imbarazzante attualità.