

TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

← Tosca
Giacomo Puccini

Giacomo Puccini
Tosca



Stagione d'Opera 2019 / 2020

Stagione d'Opera 2019 / 2020

Tosca

Melodramma in tre atti

Libretto di

Luigi Illica e Giuseppe Giacosa
tratto dal dramma di Victorien Sardou

Musica di

Giacomo Puccini

Nuova produzione Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 7 dicembre 2019, ore 18

REPLICHE

dicembre 2019

martedì	10	Ore 20 – Abbonamento Prime Opera
venerdì	13	Ore 20 – Turno A
lunedì	16	Ore 20 – Turno B
giovedì	19	Ore 20 – Turno C
domenica	22	Ore 14,30 – Fuori abbonamento

REPLICHE

gennaio 2020

giovedì	2	Ore 20 – Turno D
domenica	5	Ore 20 – Turno N
mercoledì	8	Ore 20 – Turno E

Anteprima dedicata ai Giovani
LaScalaUNDER30

Mercoledì 4 dicembre 2019, ore 18

SOMMARIO

5	<i>Tosca</i> . Il libretto	
36	Il libretto in sintesi Le livret en bref – The libretto in brief – Das Libretto in Kürze オペラ台本要約 – Синтез либретто	<i>Alberto Bentoglio</i>
45	Giacomo Puccini	<i>Marco Mattarozzi</i>
50	L'opera in breve	<i>Emilio Sala</i>
52	La musica	<i>Oreste Bossini</i>
57	"As a stranger give it welcome": la prima <i>Tosca</i>	<i>Roger Parker</i>
69	Finzioni della realtà. Le " <i>Tosche</i> " di Sardou e di Puccini	<i>Dieter Schickling</i>
75	Istantanee da un laboratorio: "copie di lavoro" a più mani del libretto di <i>Tosca</i>	<i>Gabriella Biagi Ravenni</i>
91	Da <i>La Tosca</i> a <i>Tosca</i> , "la" prima donna <i>fin de siècle</i>	<i>Michele Girardi</i>
105	L'ultimo melodramma del Risorgimento: <i>Tosca</i> nell'ombra lunga della Questione romana	<i>Gerardo Tocchini</i>
117	Le ambientazioni di un archetipo: regia di <i>Tosca</i>	<i>Laura Cosso</i>
123	<i>Tosca</i> alla Scala dal 1900 al 2015	<i>Luca Chierici</i>
144	<i>Tosca</i> alla Scala, 7 dicembre 2019	
	Riccardo Chailly	
	Davide Livermore	
	Giò Forma	
	Gianluca Falaschi	
	Antonio Castro	
	D-WOK	
	<i>Tosca</i> . I personaggi e gli interpreti	
	Coro, Orchestra e Maestri collaboratori del Teatro alla Scala Coro di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala / Mimi	



L'ultimo melodramma del Risorgimento *Tosca* nell'ombra lunga della Questione romana

Gerardo Tocchini*

Castel Sant'Angelo
in una foto del 1890.

Partiamo da un episodio che metta la vicenda di *Tosca* di fronte alle reazioni di un pubblico storico: un pubblico qualunque, purché italiano, di una località qualsiasi della Penisola. Unica condizione, la scelta del momento storico. Perché la fonte sia utile, è necessario avere una testimonianza che rimonti agli anni di gestazione dell'opera di Puccini. Se il pubblico non è più lo stesso di allora, addio esperimento sulla recezione storica dell'opera. Addio anche alla speranza di trovare un valido spiraglio d'accesso al significato originario di *Tosca*.

Il luogo potrà essere Grottammare, paese affacciato sull'Adriatico, pochi chilometri a Nord dalla foce del Tronto. Il momento adatto, l'ultimo venerdì di febbraio del 1898. La fonte, infine: un trafiletto in cronaca su un quotidiano politico, l'"Avanti!".

È tempo di elezioni amministrative. Guidati da un parroco molto attivo e a quanto pare piuttosto prepotente, i clericali di Grottammare fanno la voce grossa per imporre le loro idee ai compaesani. Tengono discorsi che il giornale socialista liquida come vieto oscurantismo, "barbarie dei tempi che furono". Per Grottammare, già Delegazione apostolica di Fermo nella Legazione pontificia delle Marche, quel tempo rimontava a poche decine d'anni prima: al dominio temporale del Sovrano Pontefice.

All'intransigenza di questa *clericanaglia* [sic] è sorta però come per incanto un'unione di tutte le forze migliori del paese a protestare contro l'intromissione di questo bel tipo di parroco inesperto e ignorantello; e ieri venerdì, in teatro nella rappresentazione la *Tosca* di Sardou, si ebbe un pienone quale mai si vide uguale. Durante lo svolgimento di quella produzione, il popolo a più riprese insorse a maledire i preti e il loro sgoverno, e l'inno di Garibaldi fu bissato più di una volta.

Cinque anni dopo, sempre in teatro ma a Foggia, durante una replica dell'opera di Puccini, gli agenti di pubblica sicurezza trascinarono via in manette due spettatori che "pretendevano assolutamente la *rimorte* dello Scarpia", ovvero la ripetizione della scena che a quanto sembra li aveva mandati in visibilo.

Non sono che due episodi a caso, e tuttavia eloquenti. A dispetto di ciò, a oggi una vulgata accreditata e alquanto ben difesa insiste nel considerare *Tosca*



Sarah Bernhardt (*Tosca*) e Pierre Berton (*Scarpia*) alla fine dell'Atto IV della *Tosca* di Sardou al teatro della Porte Saint-Martin di Parigi nel 1887.

come un esempio lampante di *opera without politics*. Non parrebbe davvero, viste le reazioni del pubblico.

Occorre ricordare qui che la vicenda raccontata in *Tosca* si colloca proprio in un'epoca di capitali rivolgimenti politici: l'età delle rivoluzioni e della caduta dell'*ancien régime*. Si tenga poi conto che la storiografia patriottica italiana individuò proprio nel triennio giacobino il punto d'avvio del Risorgimento. Carducci, amato maestro del principale artefice della trasformazione in libretto della *Tosca* di Sardou, sostenne che l'invasione delle truppe rivoluzionarie nel 1796 dette la scossa decisiva alla coscienza patriottica degli italiani, dissipando "il tanfo di sagrestia" che da secoli opprimeva l'Italia. Era infine cognizione comune che da sempre, ma in specie dopo il Quarantotto, la Chiesa, il papa e la curia romana fossero stati i più tenaci e irriducibili avversari del processo di unificazione nazionale.

Venticinque anni fa, la logica e piuttosto conseguente proposta avanzata da Michele Girardi di considerare politica e religione tra i temi portanti di *Tosca* provocò una levata di scudi pressoché unanime da parte dei musicologi italiani. Che cosa c'entrava, si disse, la politica con l'arte? L'arte

non è di per sé eterna, astrazione senza tempo? Si confermò così l'idea che l'ecatombe di tutti i protagonisti più un comprimario, l'evaso (un record, anche per un'opera), tanto sadismo e tutte quelle violenze fisiche e psicologiche consumate dentro e fuori scena in nome del Papa Re servissero unicamente da sfondo al consueto "fattaccio" da melodramma; che il motore della strage fosse sempre e ancora quello: "love, jealousy and terrible revenge" – triade capace di seppellire sotto le macerie di un'apparente intuizione di buon senso qualsiasi melodramma, assieme alla sua specifica dimensione storica, pubblica e comunicativa. Se davvero ammettessimo che in un'opera lirica la messa in causa di fatti e circostanze del passato non valesse che da fondale intercambiabile per il libero gioco delle passioni umane – gira e rigira, sempre le stesse –, *Tosca* direbbe davvero le stesse cose del *Trovatore*, della *Carmen*, dell'*Otello*, e perché no?, dell'*Atys* di Lully e della *Phèdre* di Racine, come di qualsiasi soap televisiva scelta a caso. Non rientrerebbero forse, tutte ed egualmente, tra i casi governati dall'immortale triade amore-gelosia-vendetta?

Al tempo di *Tosca*, invece, le ragioni del contendere erano evidenti a tutti; facili da cogliere, perché argomento di tutti i giorni, a Grottammare e a Lecce come a Roma, la sera della prima. Il recensore della "Rivista Musicale Italiana" non ebbe alcuna esitazione a riconoscere come "motivo centrale del dramma" la politica: "Angelotti", notò, "è un perseguitato politico, come Cavara-



La breccia aperta
a Porta Pia dall'artiglieria
Italiana il 20 settembre 1870
in uno scatto
di Ludovico Tuminello.

La firma
dei Patti Lateranensi
l'11 febbraio 1929.

dei sacerdoti di Stato nell'*Aida*. La Roma di *Tosca* è la Roma dei papi, punto e basta. Il bersaglio grosso è lì davanti, allo scoperto: è visibile a occhio nudo e si chiama Santa Romana Chiesa, Cattolica e Apostolica. Meglio ancora, l'obiettivo fu – torniamo al passato remoto – la Chiesa di Roma di fine XIX secolo, così come l'aveva lasciata in dono, o piuttosto in anatema, corredata di un *Sillabo*, l'ultimo papa re: Pio IX Mastai Ferretti, lo stesso che all'indomani di Porta Pia subì, ma anche impose la coabitazione forzata nella stessa città di un pontefice proclamatosi vittima e prigioniero in Vaticano, e di un re d'Italia che quel papa stesso aveva provveduto a scomunicare. L'anno seguente, insediandosi nell'ex residenza pontificia del Quirinale, quel re e padre della patria, Vittorio Emanuele II, aveva dichiarato: "A Roma ci siamo, e ci restiamo". Qualche volta non v'è alternativa all'essere spavaldi.

L'occupazione della città aveva spinto in un'*impasse* una Questione romana già ritenuta insolubile da tutte le diplomazie europee. Alla scomunica dei Savoia e al rifiuto di riconoscere lo Stato italiano, il papa aggiunse l'imposizione ai fedeli di un *Non expedit*: il divieto assoluto di partecipare alla vita politica del paese, confermato poi nel 1878 dal suo successore, Leone XIII Pecci. Più rigidamente osservato in occasione delle elezioni politiche, meno se si trattava

dossi; Tosca odia Scarpia, precisamente come gli altri due". Con simili premesse, e anche senza tutti quei morti, "la passione dell'amore passa in seconda linea". Ma già la stampa italiana dell'agitato ultimo decennio dell'Ottocento vide nel dramma di Sardou "il quadro di un sistema poliziesco, prima che della passione di determinate figure". Altro che "opera senza politica": piuttosto, l'ennesimo, deliberato e consapevole impiego delle patrie storie per fini legati alle urgenze di un presente politico e religioso. Non è certo per questo che *Tosca* costituisce un *unicum* nella tradizione lirica italiana, quanto per essere la sola opera così sfacciatamente anticlericale rimasta al vertice del canone planetario del nostro melodramma. Esplicita come quasi nessun'altra nel repertorio operistico, la trama di *Tosca* non chiede allo spettatore di ragionare per analogie, di escogitare *applications* più o meno tortuose. Niente a che vedere nemmeno con le opere più marcatamente anticlericali di Verdi: i cinquecenteschi auto-da-fé dell'inquisizione spagnola nel *Don Carlo*, l'odiosa e tetragona crudeltà della casta

delle amministrative, il divieto conobbe una prima informale attenuazione solo nel 1913, col cosiddetto "Patto Gentiloni", un esperimento di alleanza elettorale tra liberal-conservatori e cattolici osservanti in funzione antisocialista. Solo coi Patti Lateranensi, il concordato firmato da Mussolini nel 1929, la Questione romana trovò definitiva soluzione.

Dunque la prima di *Tosca* cadde nella mezzera esatta di una guerra aperta tra Chiesa e Stato durata quasi sessant'anni. Se fu il fascismo a ottenere la conciliazione, lo Stato liberale fu impegnato invece in una lotta di tutti i giorni col clero e con la Chiesa di Roma che non sembrava promettere una fine. Tale tensione era tenuta alta in diplomazia da una Santa Sede decisa a screditare e isolare con ogni mezzo lo Stato unitario; rimbalzava sul pubblico dalla minuta cronaca ai dibattiti parlamentari attraverso i giornali; era rinnovata ogni santo giorno dal pertinace attivismo dei clericali intransigenti, con manifestazioni e provocazioni di ogni genere, quali pellegrinaggi di massa, specie dall'estero, novene d'espiazione, *Te Deum* e processioni trasformate in atti di protesta; e, nelle province, l'ostilità dei vescovi verso le locali autorità civili e i prefetti delle città.

Non si può dire che alla lunga questa frattura non abbia giovato alla "Terza Italia", almeno dal punto di vista della laicità dello Stato. Lo scontro permanente ottenne l'effetto di accelerare i processi di *state-building* senza che si dovesse scendere troppo apertamente a patti con le istanze della Chiesa. Ciò indubbiamente favorì una più decisa e rapida secolarizzazione della società italiana, la sua modernizzazione sul piano della vita politica, civile e culturale. Si pensi solamente all'istituzione, già all'indomani dell'unità, di un sistema d'istruzione pubblica universale e obbligatoria, gratuita e non confessionale, che dal 1880 escluderà il catechismo dai programmi d'insegnamento. Se ne immaginino anche agli effetti sul dibattito pubblico a mezzo stampa e sulle grandi forme della comunicazione sociale: l'informazione, la letteratura, il teatro – e l'opera lirica.

Fu in questa Italia che venne a precipitare la *Tosca* di Victorien Sardou, andata in scena a Parigi al teatro della Porte Saint-Martin a fine novembre 1887. Puccini la vide a Torino il 27 marzo 1889 recitata da Sarah Bernhardt. In maggio già chiedeva a Ricordi di trattare i diritti con quella vecchia volpe di Sardou per farne un libretto d'opera. Fatto l'accordo a fine 1891, come primo atto d'autorità l'editore fece pesare un veto sul nome del consueto librettista di Puccini – Ferdinando Fontana, che pure ci aveva contato – e ne affidò la stesura a Luigi Illica. Fontana e Illica erano superstiti di quel che restava della Scapigliatura "democratica" milanese: entrambi attivisti politici della sinistra estrema, ma quel che più vale ai fini di *Tosca*, tutti e due anticlericali e quasi certamente atei. Fontana, socialista dichiarato già dalla metà degli anni Settanta, era stato autore dei versi delle *Villi* e dell'*Edgar*, ed era colui che aveva portato Puccini a vedere *Tosca* anticipando di tasca propria i soldi del viaggio. Personaggio problematico, come si è visto l'affare di *Tosca* servì a Ricordi per separarlo da Puccini e sbarazzarsene una volta per tutte. Più tardi, a seguito dei tumulti di Milano del 1898, Fontana fu condannato in contumacia a tre anni per istigazione all'odio sociale da un tribunale militare. Riparato all'este-



Il librettista
Ferdinando Fontana
e Giacomo Puccini
(Foto Casa Ricordi).

ro, benché poi amnistiato non volle più tornare in Italia.

Illica e Fontana erano amici, e nel 1883 avevano firmato insieme una commedia in prosa, *I Narbonnerie-Latour*: un attacco a tutto campo contro i legittimisti francesi, cattolici e antirepubblicani. Nei suoi *Ultimi templari* del 1886, Illica aveva preso di mira l'aristocrazia nera, la nobiltà romana devota al papa. Al trionfo di Milano seguì, come prevedibile, un fiasco solenne nella capitale: piazza teatrale notoriamente difficile, tanto più per quel genere di produzioni. Repubblicano aderente all'estrema sinistra radicale, già combattente in camicia rossa nei Balcani con le brigate internazionali, amico di socialisti ma scarsamente sensibile alla dottrina del socialismo, Illica fu soprattutto un uomo del Risorgimento. La sua trasformazione della *Tosca* di Sardou in libretto risente di tutta la tradizione anticlericale del canone patriottico garibaldino. Ora, per ragioni fin troppo ovvie, le vicende narrate in *Tosca* erano molto più sentite in Italia di quanto non lo potessero essere a Parigi.

Oltre al solito facile esotismo, il dramma del cripto-bonapartista Sardou presentava anche una fastidiosa sfumatura *chauvine*. Soprattutto l'idea che i Bonaparte, zio e nipote, fossero stati decisivi nel consentire all'Italia di recuperare l'onore e l'indipendenza: l'uno con Marengo, l'altro con Solferino. Per repubblicani e garibaldini come Illica, Napoleone III era prima di tutto l'uomo del colpo di Stato del 2 dicembre 1851; lo stesso degli *chassepots* che a Mentana nel 1867 avevano "fatto meraviglie" sparando proprio sulle camicie rosse che volevano liberare Roma. Dunque Illica si adoperò a gestire il *transfert* culturale re-italianizzando *Tosca*, soprattutto sul lato politico e patriottico, puntando tutto sulla memoria del Triennio giacobino, sulla Repubblica Romana del 1798-99 e sull'eroismo dei suoi martiri. Via, allora, gli intrighi amorosi che servivano da premessa al dramma francese: la vendetta dell'ex prostituta Lady Emma Hamilton, ma anche le ridicole condanne dovute al semplice possesso di libri proibiti. Angelotti non era in carcere perché perseguitato da una donna, ma da patriota e da "console della spenta Repubblica Romana". Quanto alla scena di tortura, quella già c'era in Sardou e alla Porte Saint-Martin era servita soprattutto a far sensazione. In Italia, altre memorie revocarono in causa differenti e ben più articolate implicazioni: "In Roma, ove siede il vicario del Dio di pace, del redentore degli uomini, v'è la tortura come ai tempi di san Domenico e di Torquemada!". Chiaro allora che nei "giorni di convulsioni politiche e di paure pretine, la corda e la tenaglia erano all'ordine del giorno". Sono parole di Giuseppe Garibaldi, tratte dal suo

romanzo *Clelia ovvero il governo dei preti*, terminato nell'anno di Mentana; "Dacché vi furono preti", argomentava ancora l'eroe dei Due Mondi, "vi furono torture".

Volendo costoro mantenere tutti gli uomini nell'ignoranza, quando emergeva alcuno che avesse ricevuto da Dio tanta intelligenza da capire le loro menzogne, quell'intelligente era da questi demoni torturato. [...] Quando si pensa che una gran parte del popolo ci crede ancora, e che in questo secolo in cui l'intelligenza umana ha pur partorito delle grandi cose, il prete la fa ancora da padrone; quando si vedono i reggitori delle nazioni fingere (perché è finzione ed ipocrisia) di proteggere e mantenere con ogni rispetto l'istituzione diabolica del pretismo, c'è veramente da impazzire; e non si capisce se ci sia più malvagità dalla parte dei potenti e degli impostori, o più stupida imbecillità da parte di chi li tollera.

Specie nella caratterizzazione della Roma del papa re, la prima versione del libretto risentiva di quel tipo di retroterra ideologico, ma anche di altre e altrettanto popolari narrazioni di sadismi ed efferatezze pretesche, presenti in romanzi simili e in molta propaganda teatrale post-unitaria. Da questa letteratura i chierici erano descritti come pavidì scansafatiche, sornioni e perversi, trafficanti e ignoranti, che si esprimevano in un linguaggio tutto loro, intercalato da continui *Vade retro* e *Libera me*: comiche macchiette, sciancati e mezzi scemi, come lo è appunto il sacrestano di *Tosca*. La prima redazione del libretto prevedeva anche la presenza d'un classico del sottogenere: i "preti scagnozzi". Erano i sacerdoti privi di beneficio ecclesiastico che vivevano alla giornata adattandosi a ogni sorta di servizio, nello specifico celebrando messe e servizi funebri in subappalto a prezzi di favore. Vero sottoproletariato del clero, in quelle pagine agivano da sinistri lacchè al servizio di cardinali e monsignori, spesso come procacciatori di donne.

Tali le premesse, di cui era dovere riferire. È evidente però, che come assegnatario della stesura, Illica non potesse farne tutto quel che voleva: "Guarderò il libretto, ma se troppo radicale", lo avvertiva l'editore ancora nel 1898, "Ella sa quanto sia codino!! – e torneremo indietro".

In questa precisa fase della sua vita d'artista, Illica incarna il tipo dell'intellettuale della sinistra estrema che lavora alle dipendenze di un editore conservatore, il commendator Giulio Ricordi. Un conservatore illuminato, sia chiaro: non certo un clericale. Ma pur sempre un liberal-moderato, e ciò che più conta, attento a non offendere i sentimenti del pubblico. Come nella *Bohème*, anche per *Tosca* Illica fece coppia con Giuseppe Giacosa, che rimise a posto versificazione e stile, rifinendo scene e battute. Monarchico e membro di spicco dell'*establishment* letterario nazionale, Giacosa politicamente era un moderato come lo era Puccini, e forse il musicista era ancor più marcatamente conservatore. Come per le altre opere scritte con loro, Puccini fu attento soprattutto alle ragioni della musica e della resa sul piano della drammaturgia. Insomma, da repubblicano e da radicale Illica in quel gruppo era in netta minoranza. Senza contare che per la sua qualità di primo responsabile del budget, con pieno mandato del Consiglio

di amministrazione dello "Stabilimento G. Ricordi e figli s.p.a." di cui era presidente, l'ultima parola spettava al *signor* Giulio Ricordi. Che però "codino" proprio non lo era: altrimenti, perché infilarsi in quell'impresa? Le inquietudini e gli scrupoli di Ricordi miravano prima di tutto a proteggere il capitale già investito. Per Casa Ricordi, *Tosca* fu un notevole impegno finanziario che – anche solo per i diritti esosissimi pretesi da Sardou – immobilizzò risorse e ingenti capitali per almeno una decina d'anni. Fin dall'inizio lo scopo era stato quello di creare un prodotto di successo, che non domandasse "grandi spese di messinscena" e che potesse "fare facilmente il giro di tutti i teatri", anche della provincia. Al lavoro d'équipe corrispondevano sempre animatissime discussioni, continue riscritte e infiniti aggiustamenti: un modo di procedere che ben illustra la dimensione industriale assunta dalla creazione d'opera nell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Fin dagli esordi, la parte più ostile della critica considerò anche Puccini un prodotto tipico, e perciò deterioro, di questo sistema: un autore imposto al panorama lirico nazionale con la forza dallo strapotere della ditta Ricordi – ditta che adesso, con *Tosca*, si trovava a gestire una materia politica rischiosa, incandescente, ma la cui attualità faceva sperare una sicura presa sul pubblico. Nel decennio della gestazione di *Tosca* la Questione romana si trascinò ancora tra clamorose provocazioni, accese di volta in volta dai clericali oppure dai radicali,

Antica sede della casa editrice G. Ricordi & C. nell'edificio a fianco del Teatro alla Scala di Milano. Incisione, 1844.





inaugurazione
del monumento
a Giordano Bruno
a Roma in Campo
dei Fiori nel 1889.

spesso appoggiati dai massoni. I governi lo ostacolavano oppure lo assecondavano, sul filo dei rapporti di forza e delle convenienze del momento. L'ultimo e strisciante tentativo ordito da Crispi per un primo riavvicinamento con la curia romana era stato sventato nel 1887 dai deputati del partito di Illica, l'"Estrema radicale", veri cani da guardia dell'anticlericalismo intransigente. Nel 1889, anno del centenario della Rivoluzione francese, ci fu lo scandalo dell'erezione del monumento a Giordano Bruno in Campo de' Fiori, là "dove il rogo arse". Il 1895 era stato l'anno della designazione del 20 settembre, data di Porta Pia, a festa civile, seguita dall'inaugurazione del monumento a Garibaldi sul Gianicolo, in ricordo della Repubblica Romana che nel Quarantotto aveva costretto Pio IX ad abbandonare Roma per l'esilio di Gaeta. L'operazione di Tosca rientra perciò di diritto nel novero di queste provocazioni. La cosa fu chiara nel 1896, quando Casa Ricordi annunciò alla stampa che la prima mondiale dell'opera di Puccini si sarebbe tenuta proprio a Roma, al Costanzi, teatro la cui programmazione si era attirata le scandalizzate reprimende dell'autorevole periodico dei gesuiti, "Civiltà Cattolica". Fu evidente che l'editore non aveva investito su quel soggetto controverso al solo scopo di assecondare la vena irresoluta, incontenibile di Puccini; lo aveva fatto anche per evidenti ragioni di marketing, fiutando il probabile successo di scandalo. La Casa poteva inoltre contare sul diffuso anticlericalismo dei governi in carica, che se pure non fomentavano direttamente iniziative simili, di certo non le disapprovavano. Così Ricordi si era gettato in quella mischia, fidente di riuscire ad amministrare l'operazione con la prudenza del caso, tenendo sotto controllo gli autori, certo di poter frenare le eventuali fughe in avanti di Illica. In un biglietto del 1896, dove lo informava di avere "riletto il I Atto di Tosca", ingiungeva:

Va bene, ma già le affermai un dubbio: quei preti scagnozzi non mi vanno!! p. e.: a Roma si solleverà un buggerio! Poi sono antipatici –

bisogna abolirli, e trovare qualcos'altro – fare ragazzi chierici, ed i coristi cantori della chiesa – mi faccia il favore di pensarvi.

Via, allora, dal libretto i preti scagnozzi, e avanti quel che ne rimane ancor oggi: i chierichetti della cantoria. Nella versione iniziale immaginata da Illica, l'effimera vittoria delle armate della reazione era salutata da un'inquietante danza di guerra di sottane nere, che "canta[va]no svisando ironicamente la Carmagnola" le parole: "Viva il Re! – Viva Lojola! Ora la ballerem noi, la Carmagnola!".

Nonostante i tagli, anche i successivi, la provocazione rimane intatta. *Tosca* è una parabola di libertà, e di martirio per la libertà e per il libero pensiero. Degno seguace di Voltaire come dichiarato dal libretto, col suo "La vita mi costasse...", Cavaradossi traduce in atto la più celebre e citata, ma anche la meno autentica tra le massime attribuite al patriarca di Ferney: "Non sono d'accordo con quel che dici, ma difenderò fino alla morte il tuo diritto di continuare a dirlo". La frase è una felice reinvenzione: sintesi apocrifia fabbricata a fine Ottocento da una scrittrice inglese. Tuttavia, all'epoca Voltaire era riconosciuto come il campione dello scetticismo ragionato da una borghesia laica non necessariamente repubblicana, nemico storico del dogma rivelato e perciò stesso dell'infallibilità papale e del clericalismo oscurantista. A Roma, nel 1878, il centenario di Voltaire fu festeggiato con conferenze, spettacoli e banchetti da garibaldini, associazioni universitarie e del libero pensiero, dalla massoneria e da tutti i parlamentari di una Sinistra storica approdata al governo da poco più di un anno. "Feste diaboliche" cui risposero, da parte clericale, veglie di preghiera a espiazione di quelle celebrazioni in onore del "corifeo e antesignano della moderna incredulità" – sono parole di Leone XIII –, tenute scandalosamente nella città "sede del Vicario di Colui contro cui lanciai quell'empio le più orrende bestemmie".

Anche se la routine d'ascolto di quella che ormai è una delle opere più amate e rappresentate al mondo ha ottenuto l'effetto di anestetizzare i numerosi elementi polemici ancora presenti nel libretto, *Tosca* rimane il grandioso affresco, ideologicamente orientato, di un regime clericale oppressivo e sanguinario; un regime di polizia che non esita a farsi scudo di Dio per tenere in piedi col terrore un potere temporale fuori dal tempo e in procinto di crollare. Come monarchia assoluta di diritto divino, nell'anno 1900 il papato era in Europa l'ultimo contrafforte superstite dell'*ancien régime*, assieme alla teocrazia zarista. In *Tosca* la non discutibilità del dogma agisce ancora a giustificazione della negazione dei diritti dell'uomo e dell'oppressione del libero pensiero; impone e sostiene un totalitarismo delle coscienze avanti lettera, dove i sacerdoti stessi esercitano, tramite la confessione, l'ufficio di delatori al servizio della polizia. Certo, al clero era interdetto versare sangue di propria mano. Ma in *Tosca* per torturare e impiccare si appoggiano al braccio secolare, come per secoli aveva fatto l'Inquisizione: nell'opera, agli emissari di quel regime borbonico che il primo ministro inglese Gladstone definì una "negazione di Dio".

Come suprema provocazione, resta di originario quel *Te Deum* del Finale primo, essenziale per conferire all'opera di Puccini un aspetto da *grand-opéra* tascabile, adatto a "fare facilmente il giro di tutti i teatri". Nell'economia vi-



Copertina anticlericale del periodico "L'Asino", 1901.

lo empio ed esecrabile la SS. Eucarestia, che passa in mezzo ad una scena di amori immondi ed adulteri!

suale di *Tosca* il Finale primo rappresenta un impegno maggiore, sia per costumi sia per numero di figuranti. Si dimentica sempre che si tratta di una profanazione: la parodia di una cerimonia sacra, scandalosamente trasportata su una scena laica, il palcoscenico di un teatro. Solo dieci anni prima, in occasione della messinscena al Costanzi di *Mala Pasqua!* di Stanislaw Galdston, per un caso simile la clericale "Voce della Verità" e la "Civiltà Cattolica" avevano sollevato un polverone infernale: "Varii istrioni camuffati da preti e da frati in cotta, colle candele accese, e finalmente sotto il baldacchino il celebrante, in atto di portare l'augustissimo Sacramento". Di fatto la scena era identica a quella di *Tosca*: forse anche qualcosa di meno, mandandole ancora in controcanto il delirio erotico di *Scarpia*. Eppure, tale fu la protesta nel 1890:

In Roma, capitale del mondo cattolico, Francesco Crispi permette che sul palco di un teatro diventi oggetto di spettacolo

La sera del 14 gennaio 1900, data della prima di *Tosca*, Crispi non era più presidente del consiglio. Al posto suo c'era però il generale Luigi Pelloux, che da giovane maggiore dell'esercito aveva personalmente comandato la batteria d'artiglieria che il 20 settembre di trent'anni prima aveva sbrecciato le Mura Aureliane all'altezza di Porta Pia. Dunque, negli ultimi dieci anni la classe al governo non era granché cambiata, e si trattava ancora di uomini dal passato vistoso. Eppure, per l'empia profanazione del *Te Deum* nessuno azzardò una parola di protesta: nemmeno, incredibilmente, la stampa clericale. Che cosa poteva essere successo?

Occorre ricordare che in mezzo c'erano stati i fatti di Milano del maggio 1898: scioperi, barricate, una sollevazione prima sedata a colpi di cannone poi con lo stato d'assedio, sanzionata dai tribunali militari. Il *sor* Giulio ne era rimasto seriamente impressionato: "Fu proprio quistione di una mezz'ora", scrisse allarmato a Puccini, "se in Milano non si ebbero le stesse scene terribili della Comune di Parigi!!". Iniziava così un lento processo di *ralliement* tra la borghesia liberale di governo e la Chiesa. I cattolici osservanti cominciarono a essere guardati sotto una luce diversa, come una forza numerica, politica ed elettorale indispensabile per arginare l'avanzata di radicali, anarchici e soprattutto socialisti. D'altra parte, un patto simile era già stato sperimentato con

successo da Crispi, alle amministrative di Milano del 1895. Era chiaro a tutti che, in quei frangenti, attizzare ancora il fuoco non sarebbe convenuto a nessuno: tanto più che a forza di ritardi e rinvii, la prima di *Tosca* rischiava di cadere giusto all'inizio dell'Anno Santo 1900. E così, in fase finale di composizione, furono smussate le ultime punte conflittuali rimaste nel libretto. Illica venne di fatto estromesso da questi aggiustamenti finali, al punto che per protesta non intervenne né alle prove né alla prima romana. Il giorno dopo scriverà a Ricordi una lettera di fuoco, piena di recriminazioni. Quanto poi al *Te Deum*, modificarlo non era più possibile, ma neppure tagliarlo. Significava buttare via l'intera opera: tanto valeva rifarla daccapo. Quindi, il Finale primo andò in scena così com'era. Esiste traccia, in proposito, di un chiaro gesto diplomatico "di riparazione" del quale si rese protagonista, incredibilmente e in prima persona, Margherita di Savoia regina d'Italia. Già altre volte la regina era stata mandata avanti allo scoperto, per lanciare ai clericali intransigenti flebili segnali di tregua, nella speranza che si trovasse l'aggancio per avviare una conciliazione – segnali che il più delle volte erano caduti nel vuoto. Reazionaria e devota fino al bigottismo, pure nel 1889 Margherita si era vista tutta la *Tosca* di Sardou al Valle di Roma, recitata da Sarah Bernhardt. Alla prima della *Tosca* di Puccini, la regina intervenne sì, e con modalità che non passarono inosservate. Ma prima compì un gesto che lasciò sbigottiti tutti i commentatori politici. Il 12 gennaio, accompagnata da pochi intimi, Margherita si recò a San Carlo al Corso per assistere a un oratorio sacro di padre Hartmann, intitolato *San Pietro*. Tana di intransigenti, da sempre la chiesa era sede di una predicazione veemente contro lo Stato italiano, tanto che da anni era sotto osservazione di polizia. Era anche teatro di una controprogrammazione musicale concepita in diretta opposizione al repertorio del Costanzi e la cui punta di diamante furono gli oratori di don Lorenzo Perosi – una "gran gonfiatura di preti", a detta di Puccini. La regina vi "fu ricevuta dal suo confessore, padre Witmee, don Fossa, rettore della chiesa, don Andrea, dai francescani ed altri ecclesiastici, i quali tutti le baciaron la mano". Alla serata partecipò "una larga rappresentanza dell'aristocrazia romana, della colonia straniera, di vescovi e prelati". Poi Margherita fu "presentata al compositore, al quale con fervore esprime il suo compiacimento". Due giorni dopo la regina d'Italia intervenne anche alla prima di *Tosca* al Costanzi, avendo però cura di presentarsi nel palco, salutata dall'esecuzione della Marcia reale, all'intervallo tra il primo e il secondo Atto. Evitò così di assistere al Finale primo e al controverso *Te Deum*. Si può dire davvero che un certo Risorgimento, quello dell'anticlericalismo garibaldino e intransigente, era al tramonto. Se non l'appoggio politico di tutto il parlamento, certo stava perdendo l'avallo della monarchia. A quanto ne sappiamo, di tutta quella stagione *Tosca* fu l'ultima testimonianza.

* Gerardo Tocchini (1967) insegna Storia moderna e Storia dell'età dell'Illuminismo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e si occupa di storia sociale della cultura dell'età moderna europea dal Cinquecento a fine Ottocento. Tra i suoi libri: *I Fratelli d'Orfeo* (Firenze 1998), *La politica della rappresentazione* (seconda ed., Torino 2012), *Minacciare con le immagini. Tintoretto* (Roma 2010), *Arte e politica nella cultura dei Lumi* (Roma 2016) e *Su Greuze e Rousseau* (Pisa 2016).

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

DIRETTORE EDITORIALE

Franco Pulcini

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

PROGETTO GRAFICO

Emilio Fioravanti

G&R Associati

Ricerca iconografica a cura di Anna Paniale

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali:
"Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019 presso Pinelli Printing srl

© Copyright 2019, Teatro alla Scala

In copertina:

Illustrated by GIÒ FORMA

Prezzo del volume
€ 20,00 (IVA inclusa)

ISSN 2611-898X