

GERARDO TOCCHINI

«OPERA WITHOUT POLITICS»?
PER UNA INTERPRETAZIONE STORICA
(E POLITICO-CONTESTUALE) DELLA *TOSCA*
DI GIACOMO PUCCINI*

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 da rispettare, la scelta del momento. 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 ricezione 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. Grottammare era un comune agricolo di circa quattromila abitanti e dotato di un teatro edificato a fine Settecento ma usato solo di tanto in tanto; servito per lo più a cadenza irregolare da compagnie di prosa itineranti. 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. Discorsi che il giornale socialista liquida come «barbarie dei tempi che furono», ispirate al più vieto oscurantismo. 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.

* Il presente contributo illustra le premesse metodologiche di un libro attualmente in fase di scrittura, dedicato a *Tosca* di Giacomo Puccini nel contesto storico della Questione romana e della crisi dello Stato liberale post-unitario. Rappresenta uno dei primi risultati di ricerca di un gruppo di studio istituito da chi scrive assieme a Michele Girardi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, inteso a riunire storici e musicologi e intitolato *Melodramma e usi politici della storia tra Otto e Novecento*.

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.

Proseguiva poi con un appello, e con una promessa:

Noi, come socialisti, staremo sulla breccia a combattere le manifestazioni clericali con tutte le forze dell'animo nostro, e facciamo appello a quanti nutrono in petto nobili sensi di libertà e di giustizia a unirsi a noi affinché non si dia tregua al *nemico comune e naturale* e non lo si renda arbitro del nostro paese.¹

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»,² ovvero la ripetizione della scena che a quanto sembra li aveva mandati in visibilio.

I

Non sono che un paio di episodi scelti con criterio ma presi a caso, e piuttosto eloquenti. A dispetto di ciò, ad oggi una vulgata accreditata e alquanto ben difesa insiste nel considerare *Tosca* come un esempio lampante di «Opera without politics»;³ il che non parrebbe davvero, considerando la virulenta reazione del pubblico storico. Ricapitoliamo, per comodità della narrazione, le tre parabole personali di Angelotti, Cavaradossi e Tosca attenendoci alla sola parte criminale e giudiziaria restituita dal libretto, come se ci trovassimo di fronte alle separate schede di un ipotetico casellario giudiziario. Va da sé che nelle finte schede che qui reinventiamo per gioco, il grado di mimesi storico-stilistica nella scrittura sarà minimo, pressoché nullo – impossibile mettere nella penna di un ipotetico funzionario di polizia borbonico o papalino che sia di inizio Ottocento considerazioni e cose che mai avrebbe potuto mettere nero su bianco, e men che meno pensare.

¹ Qui e sopra: *Dalle provincie. Grottammare*, «Avanti!», 27 febbraio 1898, corsivi miei.

² *Il giro del mondo in un mese. Novembre*, «Musica e musicisti», 58, 12, dicembre 1903, p. 1084.

³ «*Tosca* provides a model of how an essentially political history can be emptied of political content»; tanto da poter affermare che nell'opera «the political elements is excluded so far as the story permits», ANTHONY ARBLASTER, «*Viva la libertà!*» *Politics in Opera*, London-New York, Verso, 1992, p. 245.

Lo scopo è un altro: trarre unicamente dal libretto ciò che attraverso la tenebrosa vicenda di *Tosca* si intese far passare di politico e di ideologico al pubblico del tempo di Illica e di Puccini; tanto al netto dell'invenzioni sui fatti, che soprattutto della realtà storica e della prassi giudiziaria della Roma papalina di cento anni prima.

In fondo – lo vedremo – ci stiamo occupando di un caso piuttosto clamoroso di uso politico della storia tramite melodramma. Iniziamo perciò dalla prima vittima, l'evaso:

Nome: ANGELOTTI, Cesare – *Professione:* sconosciuta [medico chirurgo?] – «Prigionier di Stato» [I.8].

Neogiacobino, già «console della spenta Repubblica Romana» [I.4]. Evaso dalle prigioni di Castel Sant'Angelo, è fatto oggetto d'una feroce caccia all'uomo che si conclude in un rifugio sotterraneo col suicidio del reo [II.5]. Vistosi perduto, piuttosto che tornare in prigione l'evaso preferiva togliersi la vita. È forza ritenere che fosse al corrente che la sua evasione sarebbe stata sanzionata con la pena capitale: tale è infatti la deliberazione presa dal capo della polizia prima che l'uomo venisse catturato [II.1]. Per atto dimostrativo e come monito per la popolazione di Roma, si procede al vilipendio della salma: il capo della polizia ordina che «lo si appenda morto alle forche» [II.5].

Nome: CAVARADOSSI, Mario. *Professione:* pittore – incensurato.

Libero pensatore, seguace di Voltaire e noto «miscredente» [I.7]; già tenuto in sospetto dall'autorità di polizia per le sue idee sovversive («Un uom sospetto! | Un volterriàn!») [I.8]⁴. È complice casuale dell'evaso [I.4]. Interrogato dall'autorità preposta alle indagini sulla fuga del suddetto ANGELOTTI, persiste nel dichiararsi estraneo ai fatti. Viene perciò sottoposto a tortura, essendo presente in una stanza vicina la sua convivente, *Tosca Floria* [II.3-4]. Dopo molte resistenze, decisa ad interrompere tortura e interrogatorio, la suddetta indicava il nascondiglio dell'evaso in luogo che risultava nella disponibilità del CAVARADOSSI Mario. Tale circostanza valeva come prova conclamata della complicità del suddetto con l'evaso e ritenuta condizione sufficiente per decretarne la condanna a morte.

Nota riservata: Su decisione del capo della polizia, la modalità di esecuzione veniva mutata da impiccagione in fucilazione [II.5]. Al momento dell'esecuzione il CAVARADOSSI Mario rifiuta il conforto di un sacerdote, persistendo nella propria condotta di miscredente [III.2];⁵ non pago di ciò, proclamava apertamente le proprie convinzioni materialiste e agnostiche [«E lucean le stelle»].

⁴ E ancora: «SAGRESTANO Ma con quei cani di volterriani | Nemici del santissimo governo | Non s'ha da metter voce!... | [...] | Facciam piuttosto il segno della croce», *Tosca*, I.3: (il riferimento è rivolto all'edizione del libretto curata da Michele Girardi, che introduce la divisione in scene sulla base delle uscite dei personaggi, cfr. «*Tosca*: libretto e guida all'opera», «La Fenice prima dell'opera», 4, 2008, pp. 37-84).

⁵ «CARCERIERE Vi resta | un'ora... Un sacerdote ai vostri cenni | attende. CAVARADOSSI No!» (*Tosca*, III.2).

Informazione riservatissima, esclusivamente ad uso interno: il tutto avveniva fin dall'inizio senza un regolare processo né garanzia legale. Prassi giudiziaria corrente nella Roma dei Papi, dove già in corso d'interrogatorio si applica la tortura su semplice istanza del capo della polizia.

Nome: Tosca, Floria. *Professione:* cantante – incensurata.

Amante del CAVARADOSSI Mario, convocata come persona informata dei fatti. Dopo aver partecipato ad un confronto tra testimoni condotto applicando la tortura su uno degli interrogati, la Tosca Floria poneva in essere, inaspettatamente e con mezzi di fortuna, l'assassinio del capo della polizia [II.5].

Successivamente alla consumazione del delitto, la donna assisteva, trepida ma ancora ignara della verità, alla fucilazione dell'amante, che credeva una simulazione concordata [III.4]. Scoperta per assassina del capo della polizia, si sottraeva alle forche tramite un suicidio à *grand spectacle*. Prima di spiccare il salto fatale dagli spalti di Castel Sant'Angelo [III.4], la rea domandava a Dio di giudicare chi dei due avesse meritato l'eterna dannazione: se lei, che pure aveva commesso peccato uccidendo; oppure il ripugnante «bigotto» e «satiro», torturatore e stupratore di cui si era vendicata in preda alla disperazione.

Nota riservata – distruggere: Ulteriori indagini inducono ad ipotizzare che la condotta delittuosa posta in essere dalla suddetta non rispondesse ad alcun disegno premeditato. Dopo averla abilmente raggirata con una serie di menzogne per giungere attraverso di essa al nascondiglio dell'evaso, poi sottoposta a sevizie psicologiche di ogni genere, il titolare dell'indagine intendeva abusarne sessualmente, proponendole in cambio la salvezza del CAVARADOSSI Mario e la possibilità di allontanarsi unitamente al suddetto dalla giurisdizione di pertinenza, verso destinazione esclusa dai trattati di estradizione. Lo scambio prevedeva inoltre la simulazione dell'esecuzione capitale del CAVARADOSSI Mario e il rilascio di un salvacondotto intestato ad entrambi e inteso per autentico [II.5]. Opportunamente, questo specifico filone d'indagine è stato abbandonato per ordine superiore in rispetto alla memoria del defunto capo di polizia.

Informazione riservatissima, esclusivamente ad uso interno: Nonostante la Tosca Floria dichiarasse esercitare la professione di cantante nei pubblici teatri, non risultava segnalata a questa amministrazione come donna di cattivi costumi. Fervida credente, ignorantissima di politica e perciò fedele suddita, devota al punto da non nascondere niente al proprio confessore, l'increscioso frangente la metteva di fronte a inattese rivelazioni. Scopriva all'improvviso che morale cristiana e catechismo non rappresentano guarentigia sufficiente a fronte di un potere temporale che, benché dichiari derivare da Cristo la propria legittimazione, pratica la ragion di Stato. Capiva con sgomento che al disinteresse per la politica, il costante esercizio di cristiana carità e ad una vita di fede vissuta intensamente non corrispondeva alcuna effettiva remunerazione [«Vissi d'arte»]; che la sincera ed esemplare devozione non la metteva al riparo dal feroce disegno repressivo di un governo che pure si professa attuatore del messaggio del Vangelo, e istituito a tale scopo direttamente dal Salvatore [II.5].

Il terzo protagonista e capo della polizia, barone Vitellio Scarpia, deve restare fuori dallo schedario qui immaginato, ma va giudicato in base alle stesse regole stabilite a inizio del gioco. Delegato alla tutela dell'ordine e funzionario di vertice dello Stato, fervido credente, per quanto in vita sua avesse compiuto arbitri ed efferatezze inenarrabili, non poteva avere che una fedina penale immacolata, commisurata a ruolo, funzione e grado ricoperti. Di più: ha agito sempre a norma di legge e con encomiabile efficacia, per conto del governo e d'intesa con un'autorità giudiziaria di cui sembrava disporre a proprio piacimento. Era il migliore di tutti nel suo mestiere, se è vero che «avanti a lui tremava tutta Roma». Quanto a quei margini d'arbitrio, piuttosto larghi e che magari non aveva per statuto giurisdizionale, se li è presi e basta. A rigore del suo stato di servizio e del personale «stato d'anima» della sua parrocchia,⁶ costui non dovrà essere considerato altrimenti che un eroico servitore dello Stato, caduto nell'adempimento del proprio dovere dopo aver assicurato alla giustizia due pericolosi sovversivi; assassinato da una complice e convivente di uno dei delinquenti.

Fine del gioco. Evidente che ben diverso potrà essere il giudizio dei posteri e del pubblico su tutti costoro, massime se emanato sotto diverso regime: vale a dire dopo Porta Pia.⁷ Passando dal campo della *fiction* giudiziaria a quello della storia politica, occorre ricordare che la vicenda raccontata in *Tosca* si colloca proprio in un'epoca di capitali rivolgimenti storico-politici: l'età delle rivoluzioni e della caduta dell'*ancien régime*.

Si consideri che la storiografia patriottica italiana individuava proprio nel Triennio giacobino il punto d'avvio del Risorgimento.⁸ Giosuè Carducci, che fu l'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 sagraestia» che da secoli ammorbava l'Italia. Scrive infatti Carducci:

⁶ Compilati dai parroci a partire dal *Rituale Romanum* del 1614 e fino tutto il Novecento, gli «Status animarum» registravano tipologia e frequenza dei sacramenti ricevuti (particolarmente Confessione, Comunione, Cresima) nel corso dell'anno da ciascuno dei parrocchiani: per Roma cfr. *Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*, introduzione di Claudio Schiavoni, Roma, Ministero per i Beni culturali e ambientali – Ufficio Centrale per i Beni archivistici, 1990.

⁷ Per questo problema, che attiene strettamente alla storiografia e alla esegesi delle fonti, rimandiamo a LUCIANO CANFORA, *L'uso politico dei paradigmi storici*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁸ Cfr. WALTER MATURI, *Interpretazioni del Risorgimento. Lezioni di storia della storiografia*, Torino, Einaudi, 1962, nonché ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *La Révolution française et le Risorgimento italien*, in *L'héritage de la Révolution française*, a cura di François Furet, Paris, Hachette, 1989, pp. 169-206; ANTONINO DE FRANCESCO, *La Révolution française hors de la France: quelques perspectives de recherche sur l'historiographie italienne entre XIX^e et XX^e siècle*, «Annales historiques de la Révolution française», 334, 2003, pp. 105-118.

Altro che cataplasmi di riforme ci voleva a rifare il sangue di quel vecchio popolo italiano, di frati, briganti, ciceroni e cicisbei. E non venitemi fuori con i tradimenti le violenze le rapine i sacrilegi [che] potevano ben pagare, dico, la coscienza di noi stessi che i Francesi con la repubblica e con l'impero ci resero. Essi ci spazzolarono, poniamo con la granata, dalla polvere delle anticamere e dalle macchie e dal tanfo di sagrestia: essi ci armarono, ci disciplinarono, e con molte pedate di dietro, se volete, e sorgozzoni davanti, ci spinsero a guardare in faccia ed a battere i nostri antichi padroni, i tedeschi e li spagnoli [...]. Essi ci avran rubato tutto quello che volete – i principi nostrani ed austriaci di prima e di poi ci regalarono forse? – ma ci lasciarono esempio di amministrazione sapiente, e di strade e di ponti e di edifici pubblici solcarono agevolavano adornarono il bel paese che prima del '89 faceva appena 14 milioni, e tra questi ottantaquattro mila frati, stando al computo più modesto, e senza contar le monache.⁹

Era infine cognizione comune che da sempre, e in specie dopo il Quarantotto, fallito clamorosamente il progetto neoguelfo del Gioberti, la Chiesa, il papa e la curia romana fossero stati i più tenaci e irriducibili avversatori del processo di unificazione nazionale. «Il papato», scrisse a fine secolo lo storico di fede politica radicale e repubblicana Carlo Tivaroni, «condannava l'Italia ad un avvenire da cui non poteva trarla che una grande tempesta». Dunque, per dare avvio al Risorgimento serviva la Rivoluzione francese: «una rivoluzione straniera, non essendo l'Italia del secolo XVIII suscettibile di una rivoluzione propria».¹⁰

Si inizia forse a comprendere il senso del gioco proposto nel nostro finito schedario di polizia e quanto sia essenziale, ai fini della ricostruzione di genesi e ricezione storica di *Tosca*, restare incollati al contesto e alla cultura politica prodottesi negli anni Novanta dell'Ottocento; il decennio esatto di gestazione dell'opera di Puccini. Dunque all'Italia umbertina e post-unitaria, quella della crisi dello Stato liberale.

Ad oggi lo scavo più propriamente 'storico' su *Tosca* si è concentrato invece sul luogo e il punto temporale indicati da Sardou. Dunque su Roma; e poi il giorno – e la notte – in cui si esaurì il dramma: il 17 giugno 1800

⁹ GIOSUÈ CARDUCCI, *Ca ira* [1883], in Id., *Prose. MDCCCLIX-MCMI*, Bologna, Zanichelli, 1906², pp. 1024-1026; sull'importanza storiografica e la popolarità di questo testo polemico di Carducci cfr. FURIO DIAZ, *L'incomprensione italiana della Rivoluzione francese. Dagli inizi ai primi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 52.

¹⁰ «Contro l'Austria la Francia, contro la Chiesa la ragione – non per vincere definitivamente subito, ma per fecondare i germi locali appena formati il cui sviluppo diversamente avrebbe richiesto alcuni secoli», CARLO TIVARONI, *Storia critica del Risorgimento*, I. *L'Italia prima della Rivoluzione francese*, Torino-Napoli, Roux, 1888, p. 547. Ex-garibaldino e intimo amico di Felice Cavallotti, poi deputato in parlamento dell'«Estrema» radicale, Carlo Tivaroni militava nello stesso partito di Illica. Nella sua opera e ai fini del processo unitario, il dominio francese rappresentava «un principio ed una speranza», Id., *ivi*, II. *L'Italia durante il dominio francese*, Torino-Napoli, Roux, 1889, II, p. 387.

fino all'alba del giorno successivo. Una ricerca che assume a proprio limite il solo Sardou e una verifica di tipo evenemenziale su fatti, personaggi e circostanze che ne avrebbero acceso l'ispirazione di drammaturgo. Ci si è chiesti, ad esempio, se Scarpia fosse esistito per davvero come personaggio storico; poi, se il neogiacobino romano Liborio Angelucci avesse realmente ispirato a Sardou il personaggio di Angelotti; oppure, se la notizia dell'esito finale della battaglia di Marengo fosse giunta veramente a Roma in due tempi, secondo le modalità narrate dal drammaturgo francese.¹¹

Si trattava in definitiva di frugare nei cassetti di un uomo di teatro, fervente appassionato di storia e affetto da bulimia bibliografica, proprietario di una biblioteca sterminata al punto da divenire leggendaria; un artista che si piccava di seguire i protocolli d'indagine della letteratura naturalista, preparando corposi *dossiers* destinati a sostanziare l'ordito dei suoi drammi con robuste iniezioni di erudizione.¹² A tali premesse, identici risultati: un ulteriore, encomiabile esercizio d'erudizione, che però ci inchioda alla materia di partenza, ovvero allo scrittoio di Sardou, senza aggiungere granché alla comprensione della genesi storica e contestuale dell'opera di Puccini. Un'opera che – come vedremo – lascia testimonianza di tutt'altro passato, e di ben altre questioni.

Il romanzo criminale di *Tosca* non può essere scisso dal particolare momento politico di cui rimane sotto molteplici aspetti, e anche per lo storico, un documento rivelatore. Ciò lo si dica ancora, e a maggior ragione, per tutte le interpretazioni per così dire 'postmoderne': le fughe in avanti che attribuiscono al dramma di *Tosca* un valore simbolico e «profetico», come rabadomantica anticipazione delle violenze e degli arbitri del secolo dei totalitarismi. Si è scritto ad esempio che la crudeltà di Scarpia vale da monito ideale e come limpida 'prefigurazione' delle violenze fasciste e del torbido sadismo squadrista, poi repubblicano.¹³ Difficile che fosse così nella testa

¹¹ Cfr. SUSAN VANDIVER NICASSIO, *Tosca's Rome*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, e in part. DEBORAH BURTON, *Possibili fonti storiche per la «Tosca»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, 2, 2000, pp. 199-220, trad. it. di: *The Real Scarpia. Historical Sources for «Tosca»*, «Opera Quarterly», 10, 2, 1993-1994, pp. 67-86; WILLIAM LAIRD KLEINE-AHLBRANDT, *Victorien Sardou and The Legend of Marengo*, in *Tosca's Prism. Three Moments of Western Cultural History*, a cura di Deborah Burton, Susan Vandiver Nicassio e Agostino Ziino, Boston, North-eastern University Press, 2004, pp. 94-113.

¹² Cfr. HUGUES REBELL, *Victorien Sardou. Le théâtre et l'époque*, Paris, Juven, 1913, pp. 297-304; alla sua morte, la vendita all'asta della biblioteca di Sardou fu accolta dagli studiosi della Rivoluzione francese come un evento: cfr. l'annuncio di J.-A. HAVARD-ALBANÈS, «Revue Historique de la Révolution Française» 1/2, 1910, pp. 311-312.

¹³ «Sadistic cruelty has been given a licence by many modern political regimes, and fascism, specifically, provided it with a justification [...]. And this, it can be argued, is what makes *Tosca* a more modern and prophetic work [sic!] than it could ever have been in the hands of Verdi», ancora ARBLASTER, «Viva la libertà!», p. 249 (corsivo mio); cfr. anche JEREMY TAMBLING, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

di Illica o di Puccini; né, almeno in sede storica, vale esibirne a conferma la potenza e l'impatto sul pubblico del nostro tempo di una indimenticabile attualizzazione scenica, peraltro largamente avvantaggiata da suggestioni cinematografiche che sono patrimonio di tutti.¹⁴ L'atto creativo di cento anni dopo non aiuta certo a riconoscere il senso storico dei fatti remoti di epoche lontane; a comprendere il significato politico di un oggetto culturale prodotto cento anni prima, a fine Ottocento. La storia culturale rifugge l'anacronismo: respinge la logica oziosa delle 'anticipazioni' almeno quanto la storia *tout court* rigetta le congetture sui 'se'. La genesi storica di un'opera lirica di successo è certo il risultato di sedimentazioni complesse. Subisce i mille condizionamenti del presente; spesso dice molto di più di quanto non presumesse dire in origine; e però è ignara della storia futura, almeno quanto lo siamo noi. Tutto questo in virtù di una legge semplice, e che dice che i processi storici non procedono mai a ritroso.

II

Venticinque anni fa, la logica e piuttosto conseguente proposta avanzata da Michele Girardi di considerare politica e religione tra i temi portanti dell'opera, provocò una pressoché unanime levata di scudi da parte di alcuni studiosi. Cosa c'entrava, si disse, la politica con l'arte? L'arte non è di per sé eterna, astrazione senza tempo?¹⁵

Si confermava 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 ancora e sempre quello: «Love, jealousy and terrible revenge».¹⁶ 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

¹⁴ Si tratta della splendida *Tosca* per la regia di Jonathan Miller, una coproduzione del 1986-1987 tra Teatro Comunale di Firenze ed English National Opera, largamente ispirata a *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1945). Ben poco convincente, che l'allestimento venga brandito come controprova della tesi di uno Scarpia prefascista, accompagnandolo a un episodio della biografia di Luchino Visconti, collaterale alla resistenza nel 1944, caduto nelle mani della banda di torturatori repubblicani di Pietro Koch e liberato su intercessione dell'attrice Maria Denis: «*Tosca* what a happy ending!» (cfr. ARBLASTER, «*Viva la libertà!*», p. 249).

¹⁵ Cfr. GIRARDI, pp. 149-196; ricordiamo soprattutto JOHN ROSSELLI, *Politica, religione ed opera*, «Studi pucciniani», 2, 2000, pp. 9-20, ma anche ANDREA CHEGAI, *Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in «Tosca»*, «La Fenice prima dell'opera», 4, 2008, pp. 11-24.

¹⁶ ARBLASTER, «*Viva la libertà!*», p. 258.

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*, di *Carmen*, *Cavalleria rusticana* e, perché no?, dell'*Atys* di Lully oppure della *Phèdre* di Racine, come anche di qualsiasi *soap* televisiva scelta a caso oppure, indifferentemente, dell'*Othello* di Shakespeare. Non rientrerebbero forse, tutte ed egualmente, tra i casi governati dall'immortale triade amore-gelosia-vendetta?

La dimensione politica e comunicativa dell'opera d'arte – massime quando si tratta di teatro e di opera in musica – è sempre il portato di un confronto a distanza tra gli autori e il pubblico di un determinato luogo e momento. Così fu anche per *Tosca*; lo abbiamo intravisto nella spontanea, persino inferocita reazione del pubblico storico di Grottammare. A differenza di noi, erano tutti uomini che vivevano con Sardou e con Puccini, dentro la stessa storia. Dividevano la stessa realtà e, chi più chi meno, le stesse tensioni e avversioni; discutevano tra loro, magari leggevano gli stessi giornali. Anche solo per questo, del significato 'politico' e pubblico di *Tosca* ne sapevano e ne capivano più di noi. Erano al corrente di quel 'non detto' per noi tanto difficile da ricostruire a distanza di oltre un secolo.

Al tempo di *Tosca*, le ragioni del contendere erano perciò evidenti a tutti; facilissime da cogliere, perché argomento di tutti i giorni. A Grottammare e a Foggia come a Roma, la tumultuosa sera della prima. Di quella recita del 14 gennaio 1900 al teatro Costanzi, le cronache giornalistiche restituiscono il clima agitato, sospeso. Sappiamo di voci incontrollate corse tra camerini e palcoscenico, che parlavano di un ordigno già innescato e nascosto in un qualche punto del teatro, pronto ad esplodere. Molto dice la «composizione artificiale», ufficiale, di una sala «gremita nonostante i prezzi enormi». Ministri, numerosi esponenti della politica e del sottogoverno, membri della famiglia reale e poi i soliti noti di quella aristocrazia 'bianca' di Roma, che dopo Porta Pia era passata dalla fedeltà al Sovrano Pontefice a quella verso il Re d'Italia.¹⁷ Ma ancora qualcosa di più dice un dettaglio: la presenza in mezzo a tutto quel pubblico di qualche prete, fiero di ostentare l'abito talare. Fu Puccini stesso a notare la cosa, attribuendole un significa-

¹⁷ «Data la composizione artificiale della sala, gli applausi di ieri sera non potevano significare un giudizio su l'opera», ALESSANDRO GUICCIOLI, *Diario di un conservatore*, Milano, Il Borghese, 1973, p. 251; cfr. inoltre *La Tosca del M. Giacomo Puccini al teatro Costanzi di Roma*, «Corriere della Sera» 15-16 gennaio 1900. L'«Avanti!» riferiva di «cifre irragionevoli per molte borse. Si pagava 40 lire un palco, 60 lire una poltrona, 5 un semplice ingresso o un posto di loggione [...]. I dintorni del Costanzi erano affollati di gente che stazionava colà al solo scopo di veder entrare i ricchi, i fortunati [...], le più note personalità della politica, dell'arte e dell'aristocrazia», *La Tosca del M. Puccini al Costanzi*, «Avanti!», 16 gennaio 1900.

to ben preciso, per farne un rimprovero all'amico don Pietro Panichelli, il «pretino di Puccini». Ricorda infatti il sacerdote:

Egli era molto contrariato che io mi vestissi per andare a teatro, e quando mi vide vestito in borghese con una eleganza molto discutibile, mi disse con franchezza – Vedi, caro pretino, stasera *non hai avuto il coraggio della tua opinione*, perché in una seconda fila di poltrone *ho visto due preti vestiti... da preti*, e molto più eleganti di te.¹⁸

Avere «il coraggio» delle proprie idee, dice Puccini. Un po' dappertutto in Italia, ma specie in Roma, nei lunghi decenni di guerra aperta tra Quirinale e Vaticano era uso di discrezione per i sacerdoti, e in certi casi anche sana precauzione, intervenire ai pubblici spettacoli in borghese.¹⁹ La circostanza notata da Puccini indica perciò una tensione latente, e fa capire che per quei due chierici assistere alla prima di *Tosca* «vestiti da preti» non volesse dir solo partecipare *en habit* ad un evento mondano, il più importante avvenimento artistico della stagione. Come tutti, i due sapevano perfettamente cosa stessero andando a vedere; il soggetto dell'opera era conosciuto, in particolare a Roma, dove si svolgeva la vicenda.²⁰ È pressoché certo che l'anonima coppia di preti stesse lì a presidiare la sala in talare per un atto dimostrativo e col permesso dei loro superiori, per testimoniare un dissenso e una protesta, se non di segno politico, certamente di natura religiosa – probabilmente era l'una e l'altra cosa.

Sempre in riferimento a quella sera, il recensore della «Rivista musicale italiana», Luigi Torchi, non esitò a riconoscere il «motivo centrale del dramma» proprio nella politica. «Angelotti», scrisse, «è un perseguitato politico, come Cavaradossi; 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».²¹ Ma già da tempo la stampa italiana dell'agitato ultimo decennio dell'Ottocento, aveva visto nel dramma di Sardou «il quadro di un sistema poliziesco, prima che della passione di determinate figure».²²

¹⁸ PIETRO PANICHELLI, *Il pretino di Puccini* [1940], Pisa, Nistri-Lischi, 1942, pp. 100-101, corsivo mio.

¹⁹ Situazioni contrarie facevano notizia: «in provincia non è raro il caso di vedere i preti in teatro, ma a Roma ciò non avviene quasi mai. I preti a Roma per andare in teatro si vestono in borghese ed hanno cura di celare la chierica per non essere riconosciuti», *Un prete pellegrino in teatro*, «Il Piccolo», 20 febbraio 1893.

²⁰ «Le plus grand événement artistique de cette saison. [...] Le sujet mis en musique est populaire en Italie, et d'autant plus en Rome où se passe l'action», *Théâtres*, «Le Temps», 16 gennaio 1900).

²¹ LUIGI TORCHI, *Tosca*, «Rivista Musicale Italiana», VII, 1, 1900, pp. 78-114: 82.

²² Peggio: «della pittura di infamie poliziesche» (STAFFA, *La Tosca di Sardou*, «L'Euganeo», 25 e 26 aprile 1890). La stampa democratica non esitò a ravvisare in Scarpia «una specie di que-

Altro che «opera senza politica». Piuttosto l'ennesimo, consapevole e deliberato impiego delle patrie storie per fini legati alle urgenze di un presente politico, intrecciato qui anche al problema religioso.

Non è certo per questo che *Tosca* costituisca 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*, oppure l'odiosa e tetragona crudeltà della casta dei sacerdoti di Stato in *Aida*.

La Roma di *Tosca* è la Roma del Papa Re, 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 ad usare il passato remoto – la Chiesa di Roma dell'ultimo trentennio del secolo diciannovesimo, così come l'aveva lasciata in dono, o piuttosto in anatema, corredata d'un *Sillabo dei principali errori dell'età nostra*, 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 d'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 resteremo». L'occupazione della città aveva spinto in un'*impasse* una Questione romana già ritenuta insolubile da tutte le diplomazie europee.²³ Alla scomunica dei Savoia e al rifiuto di riconoscere lo Stato italiano, il papa aggiunse l'imposizione ai fedeli di un *Non expedit*. 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 delle amministrative,

store di tutti i tempi» («L'Indipendente» di Trieste, 30 gennaio 1889), mentre tra gli spettatori del teatro Garibaldi di Padova si era accesa una polemica di chiara marca politica, elusa da un locale quotidiano cattolico – strategia antica, a quanto pare eterna – facendosi scudo delle poetiche: «I cosiddetti veristi dicono subito: negate che c'era la tortura, negate che la perfidia e la ferocia non arrivassero, ai felicissimi tempi della corte di Roma, sino a quel grado; negate che Sardou non abbia narrato la verità e tutta la verità. [...] Disgraziatamente il vero non è arte [...]; sarà benissimo una verità, ma è soprattutto un incubo, cioè una *seccatura spirituale* [sic!] che non affascina niente affatto» (STAFFA, *La Tosca di Sardou*, il corsivo è mio).

²³ Cfr. FRANCESCO SALATA, *Per la storia diplomatica della Questione romana*, Milano, Treves, 1929, nonché FEDERICO CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1965³.

il divieto conobbe una prima informale attenuazione solo nel 1913, regnante papa Pio X Sarto, 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 mezzeria 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. Una tensione tenuta alta in diplomazia da una Santa Sede decisa a screditare ed isolare con ogni mezzo lo Stato unitario; che rimbalzava sul pubblico dalla minuta cronaca ai dibattiti parlamentari attraverso i giornali; rinnovata ogni santo giorno dal pertinace attivismo dei clericali intransigenti, con manifestazioni e provocazioni di ogni genere, particolarmente nella capitale.²⁴ Pellegrinaggi di massa, specie dall'estero; novene d'espiazione, *Te Deum* e processioni trasformate in atti di protesta; nella provincia e nelle altre città d'Italia, gli atti ostili dei vescovi locali contro le autorità civili ed i prefetti.²⁵

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 favorì indubbiamente una più rapida e decisa secolarizzazione della società italiana, la sua modernizzazione sul piano della vita politica, civile e culturale.²⁶ 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 e il teatro – l'opera lirica.

²⁴ Per una dettagliata cronaca cittadina delle mille occasioni di scontro tra liberal-radicali e clericali nel trentennio successivo a Porta Pia, si vedano le memorie del commissario di polizia assegnato al Borgo della Città Leonina, GIUSEPPE MANFRONI, *Sulla soglia del Vaticano 1870-1901*, saggio introduttivo di Arturo Carlo Jemolo, Milano, Longanesi, 1971.

²⁵ Per una sintesi cfr. ARTURO CARLO JEMOLO, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi, 1949; FAUSTO FONZI, *I cattolici e la società italiana dopo l'Unità*, Roma, Studium, 1960²; GIOVANNI SPADOLINI, *L'opposizione cattolica. Da Porta Pia al '98*, Firenze, Vallecchi, 1966²; *Chiesa e stato nella storia d'Italia. Storia documentaria dall'Unità alla Repubblica*, a cura di Pietro Scoppola, Bari, Laterza, 1967; *Un secolo da Porta Pia*, a cura di Pietro Piovani, Napoli, Guida, 1970; *I cattolici e lo Stato liberale nell'età di Leone XIII*, a cura di Annibale Zambarbieri, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2008.

²⁶ Cfr. GUIDO VERUCCI, *L'Italia laica prima e dopo l'Unità 1848-1876. Anticlericalismo, libero pensiero e ateismo nella società italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

III

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 prima a Milano, il 14 febbraio poi a Torino il 27 marzo 1889, in ambo i casi recitata da Sarah Bernhardt; in maggio già chiedeva a Ricordi di trattare i diritti con quella vecchia volpe del drammaturgo francese per farne un libretto d'opera. «Penso alla Tosca! La scongiuro di fare le pratiche necessarie per ottenere il permesso da Sardou».²⁷ Ottenuto 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 contato²⁸ – 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 da metà anni Settanta, era stato autore dei versi delle *Villi* e di *Edgar*, ed era colui che aveva portato Puccini a vedere *Tosca* anticipando di tasca propria i soldi del viaggio.²⁹ 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 da un tribunale militare a tre anni di carcere per istigazione all'odio sociale. Riparato all'estero, benché poi ammistiato 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, ultracattolici e antirepubblicani. Più direttamente ancora, nei suoi *Ultimi Templari* del 1886 Illica aveva preso di mira «la ne-

²⁷ Puccini a Giulio Ricordi, Milano, 7 maggio 1889, in EPISTOLARIO I, n. 131, p. 101. «Sardou è un uomo d'affari prima di tutto, anzi per me un vero mercante»; questa la prima impressione di Emanuele Muzio, inviato da Ricordi per trattare: «Non sembra molto disposto a permettere che della sua Tosca se ne faccia un libretto italiano [...]. Però vorrebbe sapere quale compenso proporrebbe Puccini; egli non vuole dettare condizioni, ma sentirà l'offerta Muzio a Ricordi, Parigi, 29 maggio 1890, 27 novembre 1890, RICORDI, LLET011855.

²⁸ «Quando seppi che tu prendevi a trattare la Tosca, speravo che ti rivolgessi a me, poiché, a saputa di tutti – il Puccini per primo – quell'argomento era stato da me primissimamente indicato, e già erano corse lettere tra me e Sardou»; Fontana a Illica, Lugano, 9 agosto 1899, cit. in *Luigi Illica tra amici e nemici. 2. Illica e Fontana*, a cura di Mario Morini, Emilio Guicciardi, «La Martinella di Milano», 11-12, 1958, pp. 41-42.

²⁹ «Dategli a Torino (viaggio Tosca): L. 20 – Sua parte viaggio a Torino L.34.25 [...] Dati dal sig. Giulio [Ricordi] per viaggio a Torino L. 60 – Quindi trattenuti da me per tuo conto Fontana a Puccini, Caprino Bergamasco, 30 settembre 1889, in *Lettere di Ferdinando Fontana a Giacomo Puccini: 1884-1919*, a cura di Simonetta Puccini e Michael Elphinstone, «Quaderni Pucciniani», 4, 1992, n. 135, p. 214.

ghittosità permanente» dell'aristocrazia 'nera', la nobiltà romana devota al papa, «i grandi refrattari del progresso umano». ³⁰ Al trionfo di Milano seguì, com'era prevedibile, un fiasco solenne nella capitale: piazza notoriamente difficile, a maggior ragione per quel genere di produzioni.

Repubblicano e 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 in libretto della *Tosca* di Sardou risente di tutta la tradizione anticlericale risorgimentale, in particolare quella 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-monarchico e 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 onore e 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 si adoperò a gestire il *transfert* culturale re-italianizzando *Tosca*, soprattutto sul lato politico e patriottico, puntando tutto sulla memoria del Triennio giacobino, della Repubblica Romana del 1798-1799 e sull'eroismo dei suoi martiri.

Via, allora, gli intrighi amorosi che servivano da premessa al dramma francese: la vendetta dell'ex prostituta smascherata, 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. ³¹ In Italia, altre memorie revocarono in causa

³⁰ «Di questi eccelsi patrizi noi non conosciamo che gli splendori passati, qualche scandalo del giorno e soprattutto la neghittosità permanente [...]. Sempre quei pregiudizi di razza, di nome, di denaro [...]. Sono i grandi refrattari del progresso umano, pei quali la scienza è una bestemmia, la patria un'usurpatrice, che in mezzo agli entusiasmi sono rimasti freddi e cupi; di fronte al sacrificio si sono serbati egoisti! E la loro è una grande catena internazionale che comincia qui. Si stringono, si annodano, si raccolgono! Si direbbero dei congiurati!». LUIGI ILLICA, *Gli ultimi Templari, commedia in cinque atti*, Milano, Barbini, 1887, I,2, pp. 14 e 16.

³¹ «La scène de la torture, au troisième acte, supérieurement composée, arrachait des larmes aux uns, des cris d'angoisse aux autres. Mais une imprécation d'horreur mêlée de protestations s'est élevée lorsqu'on a vu paraître Mario, la figure livide et convulsée, et les tempes marquées de deux trous sanglants. Cet excès de réalisme tortionnaire était dû, hâtons-nous de le dire, à un excès de zèle ou à une erreur», AUGUSTE VITU, *Premières représentations*, «Le Figaro», 25 novembre 1887; «Le mouvement d'horreur a été si vif, le premier soir, qu'il a été décidé

differenti e 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 S. 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 l'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 degl'impostori, o più stupida imbecillità da parte di chi li tollera.³²

Se in Garibaldi la Roma ricordata era essenzialmente quella repubblicana del 1848-1849, la Repubblica romana del 1798-1799 fu rievocata in modo efficace nei capitoli centrali dei *Cento anni*, romanzo fiume di Giuseppe Rovani, considerato oggi come il padre nobile della scapigliatura milanese. Concluso e pubblicato anch'esso prima di Porta Pia, nei *Cento anni* viene del pari ribadita la tesi che «finché rimarrà il poter temporale al pontefice, la questione italiana non sarà mai risolta davvero».³³ Rovani si impegnerà in più a dissipare l'aura vittimistica di martirio e di cristologica clemenza che a detta dalla propaganda cattolica aveva caratterizzato il regno del papa esule, Pio VI Braschi, ma anche di quello del successore, Pio VII Chiaramonti. È infatti nell'interregno tra questi due pontificati che si svolge la tragica parabola di *Tosca*.³⁴

que l'on couperait cet effet aux représentations suivantes», *Chronique théâtrale*, «Le Temps», 28 novembre 1887.

³² GIUSEPPE GARIBALDI, *Clelia. Il governo del monaco (Roma nel secolo XIX)*, romanzo storico politico, Milano, Fratelli Rechiedei, 1870, pp. 111-112: nella nota al testo gli editori dichiaravano che il titolo, «secondo le prime idee del Generale Garibaldi doveva essere *Clelia ovvero il governo dei preti* [...] titolo più acconcio e meglio in armonia» con gli intendimenti dell'eroe.

³³ «Il poter temporale, affidato al sacerdozio, mentre snatura e deturpa il sacerdozio stesso, degrada, corrompe tutto ciò che viene nelle sue mani»; si era «dimostrato illegittimo, assurdo e funesto», come mostravano «citazioni infinite, tolte da Gesù Cristo, dagli Apostoli, dagli Evangelisti, dai santi Padri, dai pontefici stessi più benemeriti dell'umanità e dell'Italia e della religione», GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni. Romanzo ciclico*, 2 voll., Milano, Redaelli, 1869, II, pp. 158, 172 e 174.

³⁴ Su Pio VI cfr. *ibid.*, pp. 159-165, 179, 195: «egli faceva il sordo alla voce della giustizia, e lasciava che i suoi atti di violenza avessero intero corso» (p. 162). La data indicata da Sardou coglieva Roma all'indomani della caduta della Repubblica del 1798-1799: orbata del papa e

Da patriota che nel 1849 aveva partecipato prima alla disperata resistenza e poi alla caduta di Venezia, Rovani si spendeva in una durissima requisitoria contro le atrocità compiute dal governo temporale del papa negli anni del Triennio giacobino, sia prima che dopo l'arrivo dei francesi, non dimenticando le torture. In queste, affermava, «i sacerdoti di Cristo hanno trovato il modo di superare la feroce antichità nel tormentare i galantuomini quando manifestano opinioni contrarie a quel che essi vogliono». Di pari passo, quasi a seguire una specifica devianza antropologica pretesca, aveva agito l'azione inquisitoria degli agenti del Papa Re, con lo spionaggio, la delazione:

Come locuste assassine si moltiplicarono allora le spie del Sant'Uffizio e del governo, che si trovavano dappertutto, s'introducevano dappertutto; onde riuscì innumerevole la quantità delle vittime o innocenti o incaute; incredibile la diffidenza e la paura penetrata in tutte le classi della società romana, di modo che l'amico più non si fidava dell'amico, il fratello del fratello, il marito della moglie, il devoto del confessore, il figlio degli stessi genitori.³⁵

Conta poco ricordare che in seguito e a più riprese, il romanzo fu proposto a Puccini, anche da Ricordi stesso, come materia da libretto.³⁶ Più interessante è forse constatare che ben prima che Sardou desse a *Tosca* forma definitiva, nei *Cento anni* di Rovani già si faceva menzione di Angelucci – se si preferisce, di Angelotti. Si lodava l'eroico e sfortunato sacrificio dei pittori, gli «artisti di Francia, pensionati e dimoranti in Roma», che «furono i primi a mettere in circolazione le idee francesi»; vi si tesseva infine il panegirico dei Lumi come antitesi dell'oscurantismo cattolico, dunque l'elogio della Rivoluzione francese e del Bonaparte liberatore.³⁷

in preda alle scorribande delle truppe borboniche di Ferdinando IV e Maria Carolina, freschi reduci dalla sanguinosa repressione della Partenopea. Pio VI era morto in esilio a Valence il 29 agosto 1799; tre settimane dopo, 19 settembre, le truppe francesi abbandonarono Roma e il 30 vi entrarono quelle napoletane. A fine novembre, a Venezia, si aprì il conclave di soli trentacinque cardinali, quasi tutti italiani, che il 14 marzo 1800, ne elesse il successore. Pio VII entrò in Roma il 3 luglio: la tragedia di *Tosca* si era consumata da meno di venti giorni, il 17 giugno.

³⁵ Qui e sopra, *ivi*, pp. 157 e 169.

³⁶ Tema suggerito a Puccini da Primo Levi, giornalista e stretto collaboratore di Crispi nel quotidiano della sinistra storica finanziato dallo statista siciliano, «La Riforma»: cfr. lettere di Puccini a Levi, da Milano, 14 marzo, 3 aprile e 7 maggio 1900, in *EPISTOLARIO II*, n. 574, pp. 412-413, n. 591, pp. 423-424, n. 602, pp. 430-421; cfr. anche lettera di Ricordi a Illica, da Milano, 20 luglio 1900, Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini-Landi, Fondo Illica, [d'ora in poi I-PCc], b. 39 (*Carteggio Ricordi-Illica*).

³⁷ ROVANI, *Cento anni*, II: «E se qui non occorre di richiamare l'assassinio famosissimo di Bassville, ispirato dall'atroce cardinale Zelada, il braccio destro allora di Pio VI, ben giova riferire le cose che pochissimi oggi e forse nessuno conosce; vogliam dire le vessazioni a cui fu segno il medico Bussan, per la colpa di avere assistito il ferito sino al punto di morte; e l'imprigionamento e le esasperazioni crudeli inflitte allo speziale Meli e al chirurgo Liborio Angelucci per la medesima ragione» (p. 169). Anche per Rovani, come più tardi per Carducci, «il germe

Specie nella caratterizzazione della Roma del Papa Re, la prima versione del libretto approntata dal garibaldino e radicale Illica risentiva per forza di cose di quel comune retroterra storico-ideologico, forse ancor più attraverso altre e più popolari narrazioni di sadismi ed efferatezze pretesche presenti in romanzi come la *Clelia* e in molta propaganda teatrale post-unitaria. Più di quanto non accada in Rovani, in quella letteratura i chierici romani erano descritti come pavidi e scansafatiche; sornioni sessualmente perversi, trafficanti e ignoranti, che si esprimevano in un linguaggio tutto loro, intercalato da continui *Vade retro* e *Libera me*.³⁸ Comiche macchiette, sciancati e mezzi scemi come lo è appunto il Sacrestano di *Tosca*.

La prima redazione del libretto prevedeva la presenza di un classico della propaganda e del sottogenere: i «preti scagnozzi». Erano i sacerdoti privi di beneficio ecclesiastico e che vivevano alla giornata adattandosi ad ogni sorta di servizio, nello specifico celebrando messe e servizi funebri in subbappalto a prezzi di favore. «Il Pontefice in testa, il prete scagnozzo in coda [...]. Tale il governo dei preti».³⁹ Vero sottoproletariato del clero, agivano in quelle pagine da sinistri lacchè al servizio di cardinali e monsignori, spesso come sordidi procacciatori di donne.⁴⁰

IV

Queste le premesse, di cui era dovere riferire. È evidente però, che come assegnatario della stesura, Illica non potesse farne tutto quel che vo-

rivoluzionario portato a Roma colle armi, era e doveva riuscire un'impresa salutare all'Italia e all'umanità e al medesimo sacerdozio» (p. 180); quanto poi a Napoleone e alla sua «sua natura italianamente e romanamente costrutta» (p. 175): «Italiano di avi e di nascita e d'intelletto e d'anima, ha sentito la necessità di aiutare la sua vera patria, sollevando il cuore di essa dall'incubo assiduo, che, alterando la completa e libera e normale circolazione del sangue, viziava e rendeva inette tutte le altre sue membra» (p. 188); sul tema cfr. LUCA GALLARINI, *Un secolo nel segno di Napoleone: i «Cento anni» di Giuseppe Rovani*, «Acme», 1-2, 2013, pp. 115-137.

³⁸ Cfr. ad es. GIUSEPPE COSTETTI, *Sposi in chiesa, commedia popolare in tre atti*, Milano, Libreria editrice, 1875, I.11, pp. 26-28: «sotto la sottana nera, un nemico del nostro paese». Sul sottogenere del romanzo anticlericale cfr. adesso PAOLO ORVIETO, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto*, Roma, Salerno, 2011, e più in generale MANUEL BORUTTA, *La «natura» del nemico: rappresentazioni del cattolicesimo nell'anticlericalismo dell'Italia liberale*, «Rassegna Storica del Risorgimento», 58, 2001, pp. 117-136.

³⁹ «Poi vi erano gli ecclesiastici erranti, soldati di ventura, muta di affamati in cerca di una messa. A Roma calavano preti disperati di tutto il mondo, si occupavano degli ospizi, facevano da sostituti ai più fortunati, facevano ribassi agli appaltatori di messe, un ramo d'industria considerevole [...]: si faceva un contratto coi sagrestani e si devolvevano ai preti erranti ai prezzi i più bassi possibili», TIVARONI, *Storia critica del Risorgimento*, rispettivamente pp. 316 e 291.

⁴⁰ «Ma voi altri scagnozzi, servitori dei preti, miscuglio di baciapile e di zampitti, cocchieri di eminentissimi, benché nati dal popolo non siete popolo né meritate di appartenervi», COSTETTI, *Sposi in chiesa*, I.11, p. 27.

leva. «Guarderò il libretto, ma se troppo radicale», lo avvertiva ancora nel 1898 l'editore, «Ella sa quanto sia codino!! – e torneremo indietro».⁴¹

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: certo non 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 scene e battute, rifinando lo stile e la non sempre impeccabile versificazione del collega. Monarchico e membro di spicco dell'*establishment* letterario nazionale, Giacosa era un moderato come lo era Puccini, anche se forse in politica il musicista fu ancor più marcatamente conservatore.⁴² Come per le altre opere scritte con loro, Puccini fu soprattutto attento alle ragioni della musica e della resa sul piano della drammaturgia.

Insomma, da repubblicano e da radicale Illica era in quel gruppo in netta minoranza. Senza contare che per la sua qualità di primo responsabile del bilancio, 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 *sor* 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 esossissimi pretesi da Sardou – immobilizzò risorse e ingenti capitali per almeno una decina d'anni. «In fin dei conti», scriveva in altra occasione ad Illica il *sor* Giulio, «non posso dimenticare ch'io maneggio interessi che non sono miei, il che mi obbliga a tenere una linea di condotta che riesce difficile e delicata».⁴³

Fin dall'inizio lo scopo era stato quello di creare uno prodotto di successo che non domandasse «des grands frais de mise en scène» e che potesse «facilement faire le tour de tous les théâtres», anche della provincia.⁴⁴ Al la-

⁴¹ Ricordi a Illica, Milano, 2 dicembre 1898, I-PCc, b. 39.

⁴² È ciò che emerge al momento dalla corrispondenza di Puccini, al di là delle sue molte curiosità per i temi sociali, almeno in letteratura. La fedeltà ai Savoia, ampiamente ricompensata, e l'ammirazione per l'autoritaria Germania del Kaiser; uno spiccato antiparlamentarismo («Io abolirei Camera e deputati, tanto mi sono uggiosi questi eterni fabbricanti di chiacchiere. Se comandassi io, tornerei volentieri a 'Carlo Dolovio' bon'anima!»); la generica simpatia per il Crispi del periodo autoritario e per il conservatorismo di quella Destra storica toscana che ebbe come manifesto il proclama di Sidney Sonnino *Torniamo allo Statuto* (cfr. in particolare le lettere di Puccini a Raffaello Franceschini, da Milano, 20 febbraio 1897 e a Ferruccio Pagni, da Parigi, 15 aprile 1898, in *EPISTOLARIO II*, n. 14 p. 14, n. 202, pp. 152-153: 153).

⁴³ Ricordi a Illica, Milano, 24 ottobre 1897, I-PCc, b. 39.

⁴⁴ Ricordi a Sardou, da Milano, 29 dicembre 1891, I-Mr, Copialettere 1891-92, 11, 116 (cit.

voro d'*équipe* corrispondevano sempre animatissime discussioni, continue riscritture 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.⁴⁵ Ditta che adesso, con *Tosca*, si trovava a gestire una materia politica altamente 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 e risse, accese di volta in volta dai clericali oppure dai radicali, il più delle volte appoggiati dai massoni. I governi le ostacolarono oppure le 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.⁴⁶ Nel 1889, anno del centenario della Rivoluzione francese, ci fu lo scandalo dell'erezione in Campo de' Fiori del monumento a Giordano Bruno, là «dove il rogo arse».⁴⁷ Il 1895 era stato l'anno della designazione del 20 settembre, la 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.⁴⁸

in VICTORIEN SARDOU, GIUSEPPE GIACOSA, LUIGI ILLICA, GIACOMO PUCCINI, «*Tosca*». *Copia di lavoro del libretto*, edizione e commento a cura di Gabriella Biagi Ravenni, 2 voll., Firenze, Olschki, 2009, II, p. xx).

⁴⁵ «*Le Villi*, grazie al patronato dell'editore fece il giro di tutti i teatri massimi e varcò eziandio il confine. Non piacque, ma poco importava, il nome di Puccini era già scritto nell'album dei futuri grandi maestri, e più tardi al pubblico si sarebbe fatto accettare il nuovo compositore. Fu il primo tentativo di imposizione d'un maestro, un'imposizione assai discreta. Il pubblico non se ne accorse», GIOVANNI FERRERO, *Crisi teatrale. Appunti sul Teatro Regio di Torino*, «Rivista Musicale Italiana», VI, 1899, p. 608.

⁴⁶ Cfr. JEMOLO, *Chiesa e Stato in Italia*, pp. 408-427, nonché l'intervento in parlamento di Giovanni Bovio in *Atti Parlamentari, Camera dei Deputati*, XVI legislatura, I sessione, tornata del 10 giugno 1887, pp. 3414-3417; sull'«Estrema», cfr. ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *I radicali in Italia (1849-1925)*, Milano, Garzanti, 1973.

⁴⁷ «A Bruno | il secolo da lui divinato | qui | dove il rogo arse»: tale il testo della lapide alla base della statua. Sull'argomento, si veda lo splendido libro di MASSIMO BUCCIANI, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino, Einaudi, 2015; più in generale sulla Roma di fine secolo, ALBERTO CARACCILO, *Roma capitale. Dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1956, nonché MANFRONI, *Sulla soglia del Vaticano*.

⁴⁸ Cfr. JEAN-PIERRE VIALLET, *Pour l'histoire d'une célébration anticléricale: le 20 septembre dans l'Italie libérale* e LAURA FRANCESCANGELI, *Il comitato generale per la solennizzazione del XXV anniversario della liberazione di Roma e il suo archivio*, «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et

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 aveva attirato le scandalizzate reprimende dell'autorevole e battagliero periodico dei gesuiti, «La Civiltà Cattolica». «I giornali di Roma», scrisse Pietro Mascagni ad Illica, erano «tutti i giorni pieni di notizie della Tosca». ⁴⁹ Fu allora evidente che l'editore non aveva investito su quel soggetto controverso al solo scopo di assecondare la vena irresoluta, incontentabile di Puccini. Lo aveva fatto anche per evidenti ragioni di mercato, fiutando un sicuro successo di scandalo. La Casa poteva inoltre contare sul diffuso anticlericalismo d'ufficio 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 e certo di poter frenare le eventuali fughe in avanti di Illica. Proprio in un biglietto del 1896, dove lo informava di avere «riletto il I° Atto di Tosca», Ricordi gli 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. ⁵⁰

Via, allora, dal libretto i preti scagnozzi, e avanti quel che ne rimane ancor oggi: i ben più aggraziati chierichetti della cantoria. Nella versione inizialmente immaginata da Illica, l'effimera vittoria delle armate della reazione doveva essere salutata da un'inquietante danza di guerra di sottane nere, che «svisando ironicamente la Carmagnola» cantavano le parole:

ALLIEVI	Si festeggi la vittoria sull'eretica genia
CANTORI	Doppio soldo
ALLIEVI	Tedeum
CHIERICI	Gloria!

Méditerranée», 1, 109, 1997, pp. 115-137 e 185-276, nonché MANFRONI, *Sulle soglie del Vaticano*, pp. 710-715.

⁴⁹ Mascagni a Illica, Pesaro, 22 agosto 1896, nonché l'antecedente del 19 agosto 1896, in PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, 2 voll., Lucca, LIM, 1996, I, nn. 219 e 218, pp. 178-279; cfr. anche DIDIER FRANCFORT, *Rome et l'opéra*, in *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIII^e-XX^e siècles)*, a cura di Christophe Charle e Daniel Roche, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2002, pp. 381-402.

⁵⁰ Ricordi a Illica, Milano, 6 novembre 1896, I-PCc, b. 39.

SAGRESTANO Su a vestirvi in sagrestia
ALLIEVI Viva il Re!
CHIERICI Viva Lojola!
TUTTI Ora a noi la Carmagnola⁵¹

V

Nonostante i tagli – e anche quelli successivi – la provocazione rimane intatta. *Tosca* è una parabola di libertà, e di martirio per la libertà e per il libero pensiero. Con stridente anacronismo ma ad ulteriore, conclamata conferma di una comune ricezione attualizzata dello scontro politico profilato in *Tosca*, tanto Sardou che il pubblico francese riconoscevano in Cavaradossi un *liberale*. Qualche esempio:

Ah! le chevalier Cavaradossi!... *Un libéral*, comme monsieur son père... [Sardou, *La Tosca*, I.5]. – peintre *libéral* [VITU, *Premières représentations*, «Le Figaro», 25 novembre 1887]. – jeune artiste, fils d'un Romain *libéral* et d'une parisienne [HENRI FOUQUIER, «*La Tosca*» à la Porte-Saint-Martin, «Le XIX^e siècle», 26 novembre 1887]. – Cavaradossi, qui a été élevé en France, où David lui a donné des leçons de peinture et de *libéralisme*, et qui est lui-même mal vu de la police [*La Tosca*, «Le Rappel», 27 novembre 1887]. – Mario est un peintre suspecté de *libéralisme*» [*Chronique théâtrale*, «Le Temps», 28 novembre 1887].⁵²

Ciò a maggior ragione in Italia, dove il conflitto tra *liberali* e *clericali* era affare di tutti i giorni, e dove i giornali poterono riconoscere a colpo sicuro nel pittore un uomo «liberalissimo»; giusto per questo, «sospetto alla Corte romana».⁵³

Libérale, e dunque degno seguace di Voltaire.⁵⁴ 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: «I disap-

⁵¹ SARDOU, GIACOSA, ILLICA, PUCCINI, «*Tosca*». II, pp. 33-35. Le didascalie recano infatti cancellature in corrispondenza delle parole «e alcuni preti scagnozzi di quelli pagati extra nelle funzioni straordinarie». Un'altra copia di lavoro dell'atto primo, oggi nell'Archivio Storico Ricordi, riporta di mano di Giacosa la battuta dei Chierici «Abbasso i sanculotti», e due ulteriori varianti: «SAGRESTANO E intanto in ogni chiesa inni all'Altissimo | e doppia paga» e «TUTTI Or la ballerem noi la Carmagnola» (I-Mr, Libr.Ms.Rari 05-03c).

⁵² Dappertutto, corsivi miei; si consideri che il termine non entrò nell'uso comune del lessico politico prima dell'età della Restaurazione.

⁵³ STAFFA, *La Tosca di Sardou*.

⁵⁴ Sul ruolo ottocentesco di Voltaire come padre nobile del liberalismo borghese, in opposizione a un Rousseau ormai ostaggio delle associazioni operaie e dei socialisti, cfr. ad es. ANDRÉ JARDIN, *Histoire du libéralisme politique. De la crise de l'absolutisme politique à la Constitution de 1875*, Paris, Hachette, 1985, pp. 37-59.

prove of what you say, but I will defend *to the death* your right to say it». La frase è una felice reinvenzione, sintesi apocrifa fabbricata a fine Ottocento da una scrittrice inglese.⁵⁵ Eppure il senso del discepolato volterriano di Cavaradossi fu chiaro da subito anche alla stampa che recensì la prima del dramma di Sardou, dove si afferma che Mario non aveva veduto nell'evaso «qu'un homme, son semblable, injustement traqué»; che per questo semplice fatto «il lui jure aide et protection».⁵⁶

Sia in Francia che in Italia, a fine Ottocento Voltaire gode di una vasta popolarità polemica, soprattutto come campione dello scetticismo ragionato, al punto da essere rivendicato come proprio nume tutelare da tutta una parte della borghesia laica e liberale, non necessariamente di sentimenti repubblicani. È considerato come il nemico storico del dogma rivelato, dell'infallibilità papale e quindi dell'oscurantismo clericale:

Allorché la giustizia del prete si chiama inquisizione, Voltaire esclama: non voglio il tuo rogo sulla terra; non voglio, o prete, il tuo inferno nel cielo!

Parole potenti, declamate da Victor Hugo nel 1878, in occasione delle celebrazioni parigine per il centenario del *philosophe*; culmine retorico di una famosa orazione nel corso della quale il vate della grande sinistra internazionale aveva osato contrapporre alle divine lacrime di Cristo l'umano sorriso di Voltaire.⁵⁷ Nel riferirne, la stampa democratica italiana aveva asserito che «onorando Voltaire il mondo liberale moderno compi[va] un sacro dovere ed afferma[va] insieme vigorosamente sé stesso».⁵⁸

A Roma quel centenario fu festeggiato con conferenze, spettacoli e banchetti da garibaldini, associazioni universitarie «bruniste» e del libero

⁵⁵ Corsivo mio; cito in inglese come libera sintesi della scrittrice Evelyn Beatrice Hall, autrice sotto lo pseudonimo S. G. Tallentyre di una fortunata serie: *The Life of Voltaire* (2 voll., London, Smith, Elder and Co., 1903), *The Friends of Voltaire* (ivi, 1906) e di un *Voltaire in His Letters* (New York-London, Putnam's Sons, 1919); cfr. la precisazione della stessa EVELYN BEATRICE HALL, *Voltaire Never Said It*, «Modern Language Notes», 53, 1943, pp. 534-535.

⁵⁶ LÉON KERST, *Premières représentations*, «Le Petit Journal», 26 novembre 1887.

⁵⁷ Libera sintesi in traduzione da «L'Indipendente» di Trieste, 5 giugno 1878. Questo, in origine e senza tagli, il passaggio: «Si la magistrature s'appelle la torture, si l'Église s'appelle l'inquisition, alors l'humanité les regarde en face et dit au juge: Je ne veux pas de ta loi! et dit au prêtre: Je ne veux pas de ton dogme! je ne veux pas de ton bûcher sur la terre et de ton enfer dans le ciel! (*Vive sensation. Applaudissements prolongés*). Alors le philosophe courroucé se dresse, et dénonce le juge à la justice, et dénonce le prêtre à Dieu! (*Les applaudissements redoublent*). C'est ce qu'a fait Voltaire», VICTOR HUGO, in *Centenaire de Voltaire. Fête oratoire présidée par Victor Hugo*, Paris, Bureau du Siècle-Bureau du Rappel, s.d. [1878], pp. 68 e 70; sulle celebrazioni cfr. GEORGES BENREKASSA, JEAN BIOUS, MICHEL DELON, JEAN MARIE GOULEMOT, JEAN SGARD, ERIC WALTER, *Le premier centenaire de la mort de Rousseau et de Voltaire: signification d'une commémoration*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 79, 2-3, 1979, pp. 265-295.

⁵⁸ *Voltaire*, «L'Indipendente» di Trieste, 30 maggio 1878.

pensiero, dalla massoneria e da tutti i parlamentari di una Sinistra storica approdata al governo da poco più di un anno.⁵⁹ Sono però i messaggi di adesione pervenuti dall'Italia al comitato organizzatore parigino a testimoniare come in questa precisa fase storica Voltaire fosse quasi più necessario al neonato Regno che alla ritrovata Francia repubblicana. Il lungo telegramma della Società democratica italiana di Milano non lascia dubbi sul motivo di tante entusiastiche adesioni:

Les Italiens, soit par caractère naturel, soit par nécessité historique, peut-être même par nécessité d'existence, sont en premier rang dans la mission du renversement complet de la papauté; ils ne doivent donc pas être les derniers à rendre hommage à ce grand homme qui a contribué, plus que tout autre, à ébranler les fondements du pouvoir ecclésiastique.

Da Napoli, «patria di Giordano Bruno», gli studenti di giurisprudenza onoravano in Hugo «le représentant de la lutte moderne entre la libre pensée et le dogme»; e rispondendo «à l'appel de la France libérale», gli universitari di Roma si associavano al comitato celebrando in Voltaire «le champion de l'indépendance de la pensée et de la liberté de conscience». Più esplicite ancora le logge massoniche di Reggio Emilia, che nel loro messaggio salutarono il centenario come «une démonstration du monde laïque contre le catholicisme».⁶⁰

A meno di otto anni dalla breccia, con i Savoia insediati al Quirinale e il papa prigioniero tra le mura della Città Leonina, i festeggiamenti romani per «quell'uomo senza cuore, senza fede e senza legge, quel furfante, quel sozzo, quel falsario, quel codardo, quell'avarò, quell'ipocrita, quel mendace» – tali gli epiteti conati per l'occasione dalla «Civiltà Cattolica»⁶¹ – furono vissuti in Vaticano come un affronto senza precedenti. Nella Città Eterna vennero indette messe riparatorie e novene di preghiera a espiazione

⁵⁹ In parallelo ai festeggiamenti parigini, in Roma si svolse un articolato programma di iniziative dedicate a Voltaire. A mezzogiorno, al teatro Argentina, una conferenza seguita da una manifestazione degli universitari romani; in un'osteria di Prati, un banchetto d'onore promosso dalla Società dei reduci e presieduto dal figlio di Garibaldi, Menotti. Nel pomeriggio al Grande Oriente, una tenuta solenne dei massoni romani. La sera, all'Apollo, la festa ufficiale: recita di *Zaire* e di una lunga serie di scritti d'occasione, presente il mondo politico e il corpo diplomatico, esponenti della corte, «i redattori e direttori dei giornali di Roma, i corrispondenti dei giornali italiani ed esteri»: pareva che «l'Apollo fosse diventato Montecitorio»; nella sala «parecchi ministri e non pochi Senatori del Regno [...]». Se il presidente [della Camera dei Deputati, Domenico] Farini dal suo palchetto di seconda fila avesse ordinato l'appello nominale, avrebbe trovato che la Camera era in numero», *Il centenario di Voltaire*, «La Riforma», 31 maggio 1878.

⁶⁰ Qui e sopra *Télégrammes d'adhésion*, in *Centenaire de Voltaire*, pp. 80, 81 e 85.

⁶¹ *Il centenario della morte di Francesco Voltaire*, «La Civiltà Cattolica», a. 29, s. 10, vol. VI, 1878, p. 525.

dell'accaduto.⁶² Durissima, infine, la reazione di Leone XIII, succeduto a Pio IX sul soglio pontificio da meno di tre mesi, che dichiarò:

Negli onori resi a Voltaire rimane oltraggiata la fede, la coscienza e la cristiana pietà di tutti i credenti. I principii ed insegnamenti di Voltaire non passarono in funesta eredità solo alla Francia, ma si diffusero per ogni dove; e in ogni dove produssero i frutti più amari d'incredulità. Spetta dunque a tutti i cattolici protestare colle opere e colle parole contro cotanta impudenza. Sopra tutti spetta a voi, o Romani; la vostra Roma è il centro della divina religione di Cristo, contro la quale mosse una guerra sì aspra Voltaire, questo corifeo e antesignano della moderna incredulità; la vostra Roma è la sede del Vicario di Colui, contro cui lanciò quell'empio le più orrende bestemmie.⁶³

Tali il retroterra storico e gli schieramenti; e tali le parole, a testimonianza della gravità ed estensione di un conflitto oggi in gran parte dimenticato. Facile allora constatare quanto la *routine* di ascolto di quella che ormai è una delle opere più amate e rappresentate al mondo, abbia finito per anestetizzare e far trascendere i numerosi elementi polemici e vessatori ancora avvertibili nel libretto.

In *Tosca* rimane traccia storica evidente del grandioso affresco, ideologicamente orientato, di un regime clericale oppressivo e sanguinario. Un sistema 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, assieme alla teocrazia zarista il papato era in Europa, nell'anno 1900, l'ultimo contrafforte superstite dell'*ancien régime*. 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; il tutto in una città dove, tra i tanti possibili santi a cui votarsi, tutti più popolari di lui, persino gli sbirri di basso rango sono devoti a Sant'Ignazio di Loyola, il fondatore della Compagnia di Gesù.⁶⁴ Certo, al clero era interdetto versare sangue di propria mano. Ma

⁶² «Mentre i conquistatori del 20 settembre e la canaglia settaria si godeano queste feste diaboliche, lungo il giorno e verso sera le chiese di Roma erano affollate di veri Romani, che voleano espiare colla preghiera codest'oltraggio a Dio ed a Gesù Cristo. La mattina in quasi tutte le basiliche e chiese fu numerosissimo il popolo che si accostò ai SS. Sacramenti, ricevendo la S. Eucaristia dalle mani di Cardinali e Prelati che celebrarono la Santa Messa. E la sera, per la funzione del Mese Mariano, il trasporto dei fedeli fu tale, in esecuzione dei misfatti massonici, che nella basilica di Santa Maria in Trastevere il popolo affollatissimo non potè contenersi e proruppe in altissime acclamazioni di *Viva Gesù!*», *Cronaca contemporanea*, *ivi*, p. 747.

⁶³ *Ivi*, p. 743.

⁶⁴ «È buona la mia Tosca, ma credente | al confessor nulla tiene celato, | ond'io mi taci. È cosa più prudente»: così Cavaradossi ad Angelotti in *Tosca*, I.6. Sul tema polemico della

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 aveva definito una «negazione di Dio eretta a sistema di governo».⁶⁵

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 visuale di *Tosca* il finale primo rappresenta un impegno maggiore, sia per costumi che per numero di figuranti.⁶⁶ 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 Stanislao Gastaldon, 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, mancandole ancora in controcanto lo scandaloso delirio erotico di Scarpia. Oltretutto, nell'opera di Gastaldon la scena si svolgeva tutta fuori dalla chiesa. Questa fu però, nel 1890, la protesta:

in Roma, capitale del mondo cattolico, Francesco Crispi permette che sul palco di un teatro diventi oggetto di spettacolo empio ed esecrabile la SS. Eucarestia, che passa in mezzo ad una scena di amori immondi ed adulteri!⁶⁷

preoccupante vulnerabilità delle fedeli alle manipolazioni clericali cfr. BORUTTA, *La «natura» del nemico*, pp. 121-123 e 132-135. «Sant' Ignazio m'aiuta!» è l'esclamazione di Spoletta (*Tosca*, II.2); della vasta letteratura antigesuitica del periodo ricordiamo solo BERTRANDO SPAVENTA, *La politica dei gesuiti nel secolo XVI e XIX, Polemica con la «Civiltà Cattolica» (1854-55)*, a cura di Giovanni Gentile, Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1911.

⁶⁵ Cfr., ad es., *Il Signor Gladstone ed il Governo napoletano, raccolta di scritti attorno alla questione napoletana*, a cura di Giuseppe Massari, Torino, Tipografia Subalpina, 1851, p. 24. Si consideri tra l'altro che la difesa pontificia del principio legittimista coincideva di fatto con «l'aspirazione a restaurare tutti i principi italiani spodestati», Borbone di Napoli compresi (GUIDO VERUCCI, *Note sulla questione di Roma nel movimento politico cattolico dopo l'Unità 1870-1904*, «Studi Romani», 5, 10, 1962, pp. 577-580).

⁶⁶ Cfr. in proposito la lettera di Guglielmo Canori a Ricordi, da Roma, 21 ottobre 1899 e *Descrizione dei figurini per la marcia nell'opera Tosca, Distribuzione dei costumi ed ordinazioni alla sartoria per l'opera Tosca*, il tutto in RICORDI, LLET29486 e MI-0285-A1219-D01 ed E02; per un'interpretazione drammaturgica cfr. inoltre MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-42: 20-23.

⁶⁷ «Persone che si trovarono presenti al sacrilego e vigliacco insulto alla religione, hanno assicurato che alcuni assistenti, in atto di protesta, uscirono inorriditi dal teatro. Ma il resto del pubblico né si mosse né fiatò. Non è da maravigliarsene; ché lo spettacolo era dato per cura delle patronesse del tiro a segno, a beneficio del tiro stesso. Per ciò il teatro era pieno di massoni, di tiratori, di buzzurri d'ogni specie e colore e di patronesse, tra le quali notavansi la princi-

Il 14 gennaio 1900, sera della prima di *Tosca*, Crispi non era più presidente del consiglio da quasi quattro anni. Al posto suo c'era però il generale Luigi Pelloux, che da giovane maggiore dell'esercito comandò personalmente la batteria d'artiglieria che il 20 settembre di trent'anni prima aveva sbrecciato le Mura Aureliane all'altezza di Porta Pia.⁶⁸ Dunque negli ultimi dieci anni la classe al governo non era granché cambiata, e si trattava ancora di uomini dal passato vistoso, anche in relazione al precipitare della Questione di Roma. Eppure per l'empia profanazione del *Te Deum* nessuno azzardò una parola di protesta: neppure, incredibilmente, la stampa clericale. Cosa poteva essere successo?

VI

Occorre ricordare che in mezzo c'erano stati i fatti di Milano del maggio 1898. Scioperi, barricate, una sollevazione sedata prima a colpi di cannone e poi con lo stato d'assedio, sanzionata dai tribunali militari.⁶⁹ 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!!».⁷⁰

Iniziava così un lento processo di *ralliement* tra la borghesia liberale di governo e la Chiesa. I cattolici osservanti cominciarono ad essere guardati sotto una luce diversa, come una forza numerica, politica ed elettorale indi-

pessa Odescalchi, la contessa Visone, la signora Lina Crispi, ed altre. Tra i ministri presenti allo scandaloso spettacolo figuravano il Roselli, il Seismit-Doda ed il Miceli. Il mondo cattolico farà eco al grido d'indignazione del popolo romano, e finirà di convincersi, se ancora nol fosse, che lo stato in cui versa la Chiesa in Roma è divenuto intollerabile. "Quando", scrive l'egregia *Voce della Verità*, "si arriva a trascinare sulla scena Gesù stesso nel Sacramento dell'amore, non si può andare più oltre nell'empietà ed audacia satanica", *Cose Romane*, «La Civiltà Cattolica», a. 41, s. 14, vol. VI, 1890, pp. 345-346.

⁶⁸ Sull'episodio cfr. UGO PESCI, *Come siamo entrati in Roma* [1895], Firenze, Parenti, 1956, pp. 93-99.

⁶⁹ Cfr. UMBERTO LEVRA, *Il colpo di stato della borghesia. La crisi politica di fine secolo in Italia 1896-1900*, Milano, Feltrinelli, 1975.

⁷⁰ Ricordi a Puccini, Milano, 12 maggio 1898, I-Mr, Copialettere 1897-98, 18, 289-290, RICORDI, CLET000618: «vi fu l'ira di Dio per due giorni e due notti! [...] Bisognava sentire l'effetto dalle finestre del nostro giardino!! [...] Siccome tutto era silenzio sepolcrale, sembrava che la battaglia avesse luogo in fondo al giardino! – Basta – ora pare passata. Dico pare, perché con un Governo ed un Parlamento composto di carogne, c'è da aspettarsi che tornino da capo!!! E intanto è una gran rovina per l'Italia, della quale tutti ne risentiremo!!!»; così in un'altra del 16 maggio, sempre da Ricordi a Puccini, da Milano, RICORDI, CLET000619: «Io poi ritengo che non la sia finita: colle misure attuali di repressione c'è calma: ma siccome lo stato di assedio non durerà eterno, ed i nostri cari governanti finiranno per calare le brache, così torneremo da capo!!» – ora in GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Sei lettere inedite su «Tosca» 1896-1900*, in *Tosca di Puccini*, a cura di Michele Girardi, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 2002, pp. 131-142 (programma di sala).

spensabile 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 febbraio 1895.⁷¹

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 di rinvii, la prima di *Tosca* rischiava di cadere, come poi fu, giusto all'inizio dell'Anno Santo 1900, il primo ad essere celebrato dopo settantacinque anni, e di coincidere col centenario della morte di Pio VI, il papa esule e martire dei giacobini.⁷² E così, in fase finale di composizione, vennero smussate le ultime punte conflittuali rimaste nel libretto. Illica fu 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.⁷³ La presenza di Puccini a Roma fu invece gestita da un deputato locale, l'onorevole Guido Baccelli, politico di lunghissimo corso e punto di riferimento del musicista al ministero dell'Istruzione: un dicastero che Baccelli guidò da ministro ben quattro volte, sotto Cairoli, Depretis, Crispi e Pelloux; dunque anche nell'anno di *Tosca*. Crispino di ferro e già giovanissimo veterano della Repubblica Romana del 1849, massone come probabilmente lo fu anche Puccini, si riteneva che Baccelli fosse uno degli emissari segreti di Crispi nelle trattative riservate con la Santa Sede, dato che come sponda dentro la curia poteva contare su un suo fratello monsignore, assai ben voluto dal papa e membro di spicco della fazione conciliatorista.⁷⁴

Quanto al *Te Deum*, infine, modificarlo non era più possibile, ma neppure tagliarlo. Significava buttare via l'intera opera: tanto valeva allora rifarla daccapo. Già strumentato da Puccini a inizio agosto 1898,⁷⁵ 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, Mar-

⁷¹ Cfr. FAUSTO FONZI, *Crispi e lo 'Stato di Milano'*, Milano, Giuffrè, 1965, pp. 257-422, nonché GIORGIO CANDELORO, *Il movimento cattolico in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 265-369.

⁷² Così per Puccini nel giugno 1899: «Ho combinato *Tosca* per l'inverno Costanzi, non più autunno»; e ancora: «A dicembre o al più lungo a Gennaio si darà *Tosca* a Roma con egregi artisti», lettere di Puccini ad Alfredo Caselli e a Leonetto Cappiello, da Milano, inizio e 29 giugno 1899, in EPISTOLARIO II, n. 420, pp. 312-313: 313 e n. 425 pp. 321-322: 321. Sul centenario del «grande martire della rivoluzione francese del secolo scorso», cfr. *Cose Romane*, «La Civiltà Cattolica», a. 50, s. 17, vol. VII, 1899, pp. 737-738.

⁷³ Cfr. lettera di Illica a Ricordi, da Castell'Arquato, 15 gennaio 1900, I-PCc, b. 39, pubblicata in nota a CARTEGGI, p. 192.

⁷⁴ Cfr. MANFRONI, *Sulla soglia del Vaticano*, p. 626.

⁷⁵ «Intanto strumento il finale: coi cannoni», Puccini a Caselli, Monsagrati, 7 agosto 1898, in EPISTOLARIO II, n. 269 pp. 202-203: 202.

gherita 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. Mosse che il più delle volte erano cadute nel vuoto; *avances* dal vertice della corte, che certo non potevano non aver ricevuto l'approvazione dal sovrano e marito di Margherita, re Umberto I. Tutti comportamenti che alla lunga avevano finito per mettere in allarme l'intero arco parlamentare, compresa quella parte della Destra storica che considerava pericolosa per lo Stato, e comunque illusoria e prematura, un'aperta conciliazione con la Santa Sede.⁷⁶

Reazionaria e devota fino al bigottismo, pure nel 1889, al teatro Valle di Roma, Margherita aveva assistito dall'inizio alla fine alla *Tosca* di Sardou, recitata da Sarah Bernhardt. «La sala sfolgorante»; la regina vi era giunta col figlio, il principe di Napoli «alle nove, salutata da un lungo applauso», accompagnata da figure di spicco della sua corte personale. Come per la serata al Costanzi di undici anni dopo, anche al Valle la composizione della platea trasmetteva il senso della adesione ad un evento quasi più politico, che artistico e mondano. Lo testimonia la precettazione in massa di tutta l'aristocrazia 'bianca' di Roma e la nutrita rappresentanza dell'*establishment* politico-parlamentare. Quanto poi all'esito, furono «Ovazioni clamorose, indescrivibili di commozione e terrore profondo all'atto della tortura; chiamate al proscenio entusiastiche; così all'atto quarto, nella scena dell'uccisione di Scarpia».⁷⁷

Alla *première* della *Tosca* di Puccini, la regina intervenne sì, ma con modalità che non passarono inosservate e che indicano chiaramente che i tempi erano cambiati. Ma prima, compì un gesto che lasciò sbigottiti tutti i commentatori politici. Il 12 gennaio 1900, accompagnata da pochi intimi, Margherita si recò alla chiesa di San Carlo al Corso per assistere ad un oratorio sacro del padre Paul Hartmann, intitolato *San Pietro*. Tana di intransigenti, da sempre era sede di una predicazione veemente contro lo stato italiano, tanto che da anni era sotto osservazione di polizia. La chiesa fu

⁷⁶ Riguardo alle iniziative della regina, si leggano le considerazioni dell'allora presidente del senato, DOMENICO FARINI, *Diario di fine secolo*, a cura di Emilia Morelli, 2 voll., Roma, Bardi, 1961, I, p. 676 [14 aprile 1895], ma anche di un membro del circolo privato di Margherita, il conte GUICCIOLI, *Diario di un conservatore*, p. 203 [13 aprile 1895]. Sulla personale politica della regina in relazione alla Questione romana cfr. CARLO CASALEGNO, *La regina Margherita* [1956], Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 170-174 e 187-203, nonché l'agiografia del padre GIUSEPPE GRECO, *Margherita di Savoia, la Regina Pia*, Palermo, Zappulla, 1926.

⁷⁷ La regina «era accompagnata dalla duchessa di Sartirana, dal principe di Napoli [poi Vittorio Emanuele III], dal marchese di Villamarina, dal conte Guiccioli, dal capitano Franzini», *Sarah Bernhardt al Valle*, «Don Chisciotte» di Roma, 25 gennaio 1889; cfr. anche «Figaro», 29 gennaio 1889.

infatti il bersaglio di ripetute, chiassose dimostrazioni di protesta da parte della «setta giudaico-massonica», incarnata, a detta dei clericali, dagli «studenti *brunisti*, le più elette reclute dell'educazione laica moderna». ⁷⁸ Era altresì 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. «Un giovane prete la cui vena musicale si sta sfruttando per dimostrazioni clericali», secondo l'allora presidente del senato, Domenico Farini – una «gran gonfiatura di preti» a detta di Puccini, che pure ne stimava il talento. ⁷⁹

A San Carlo al Corso la regina «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 esprese il suo compiacimento». ⁸⁰ Quei complimenti cadevano anche, inevitabilmente, su un libretto il cui finale ribatteva sul fondamento canonico del potere temporale del papa, le parole di Cristo: «Tu es Petrus, pastor ovium, princeps | apostolorum. Tibi tradidit Deus omnia | regna mundi». ⁸¹

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. ⁸² Evitava così di assistere al finale primo e al controverso *Te Deum* – brano che quella sera era stato appena bissato per intero, a furor di pubblico.

Si può dire davvero che un certo Risorgimento, quello dell'anticlericalismo garibaldino e intransigente, era al tramonto. Se non l'appoggio poli-

⁷⁸ Appena due mesi dopo la visita della regina, il 29 marzo 1900, «mentre i fedeli uscivano dalla Chiesa, un centinaio di questi giovinastri li accolse con fischi e con grida di “Viva Giordano Bruno” e “Abbasso i Preti”». Molti giovani cattolici ivi presenti protestarono contro l'indecorosa chiassata. Ne nacquero colluttazioni e dovette intervenire la Questura, la quale spazzò via non senza difficoltà gli'impronti dimostranti», *Diario dell'Anno Santo*, «La Civiltà Cattolica», a. 51, s. 17, vol. X, pp. 227-228; per la sorveglianza di polizia cfr. Roma, Archivio di Stato, Archivio di Gabinetto della Prefettura di Roma, b. 478: *Partito clericale – Quaresimali nella chiesa di S. Carlo al Corso fatti dal P. Teodosio*.

⁷⁹ Cfr. FARINI, *Diario di fine secolo*, II, p. 1446 [24 febbraio 1899] e la lettera di Puccini alla sorella Tomaide, da Milano, 25 gennaio 1899, in *EPISTOLARIO II*, n. 371, pp. 278-279: 279.

⁸⁰ *Notizie artistiche. La Regina all'oratorio San Pietro del padre Hartmann*, «Corriere della Sera», 13-14 gennaio 1900.

⁸¹ Lc. 10; *San Pietro, oratorio sacro in tre parti del padre maestro Hartmann da Roma*, Roma, s.e., 1900, p. 24.

⁸² «Durante l'intermezzo tra il primo ed il secondo atto entra in teatro la regina, la quale veste una leggiadra toilette bianca a trine», «*La Tosca del M. Giacomo Puccini al teatro Costanzi di Roma*», «Corriere della Sera», 16-17 gennaio 1900.

tico di tutto il parlamento, certo stava perdendo l'avallo di una monarchia che intendeva sempre più prendere le distanze da quel tipo di provocazioni. Sei mesi dopo, l'attentato di Monza e la morte di re Umberto per mano di un anarchico e come diretta conseguenza della repressione armata di Milano del 1898, contribuirono ad affrettare quel processo già in corso di riavvicinamento tra la monarchia scomunicata e la Santa Sede, rendendolo di fatto irreversibile. A quanto ne sappiamo, di tutta la precedente stagione di impervi rapporti tra Chiesa e Stato unitario, *Tosca* rappresenta l'ultima, e forse anche la più clamorosa e viva tra le testimonianze superstiti.