

Luca Ronconi

In una lettera scritta nel 1899, e cioè un anno prima della rappresentazione di Tosca, Puccini scriveva: "Ci vuole qualcosa di insolito, sempre, in teatro, il pubblico ha sete di nuovo". La scelta di questo soggetto da parte di Puccini rispondeva all'esigenza di nuovo? E cos'è il nuovo in Tosca?

Nuovo è un concetto ambiguo e che di epoca in epoca cambia significato. Nuovo rispetto a che cosa? Alla produzione precedente dell'autore? Certo: quella sorta di sadismo che si trova in *Tosca* non c'è nelle opere precedenti di Puccini, ma non credo sia questo il nuovo. Oppure il nuovo è riferito alla tradizione del melodramma? Come ovvio, Puccini parlava del pubblico del teatro d'opera, che è generalmente in ritardo rispetto alle conquiste della scena, ai modi di fare teatro. Probabilmente, quando fu scritta *Tosca*, il naturalismo aveva terminato il suo corso, così come lo aveva terminato la regia teatrale impostata su criteri naturalistici, e ci si avviava verso altre soluzioni. Se è consentito un ricordo personale: i miei zii magnificavano *Tosca* dicendo che finalmente c'era un'opera che raccontava "le cose così come stanno". Per la verità, le cose non stanno proprio così come si svolgono in *Tosca*, ma è probabilmente vero che quest'opera rispondeva a una richiesta di cose più audaci, di cose più vicine alla "realtà". Fatte queste premesse sul concetto di nuovo, qualche novità in *Tosca* c'è.

Ad esempio?

In *Tosca*, si sa, vi sono numerosi richiami all'esterno, a quello che non si vede in scena. Questi richiami non hanno una semplice funzione di supporto. Prendiamo l'inizio del III Atto: il Pastorello non è messo lì per "fare mattina", per abbellimento teatrale, ma per far risaltare l'opposizione tra alba libera, libertà, e luogo di carcerazione e di castigo. È una necessità. Ecco: l'esterno in contrapposizione e non a commento dell'interno, può essere considerato un elemento di novità. Un altro è l'aver collocato in un ambiente clericale, nella Roma papalina, un personaggio così negativo come Scarpia. E un terzo. Le eroine pucciniane scontano il loro peccato d'amore; o quanto meno, i loro amori finiscono sempre male. Questo avviene anche in molti melodrammi che precedono Puccini e vi è sempre, o quasi sempre, un tutore della morale, un baritono o un basso, che crea un impedimento alla libertà d'amare della protagonista. Se questo è lo "schema narrativo", il fatto che la figura del tutore sia, in *Tosca*, un uomo che ha funzioni politiche – e per di più, ripeto, nella Roma papale – può essere considerato un elemento di novità.

Tosca è gelosa, forse ossessivamente gelosa. Non lo fosse, non cadrebbe subito nel "saltafosso" di Scarpia, il quale si

paragona a Jago, personaggio certo noto al pubblico dell'epoca, per via di Verdi più che per il testo shakespeariano. Nella gelosia di Tosca Scarpia vede un "falco", e cioè un animale da preda. "Quanta promessa nel tuo pronto sospetto!", si compiace Scarpia quando Tosca esce di scena. Detto tutto questo, definire Tosca un "dramma della gelosia" appare però inadeguato, e non solo perché fa venire in mente una formula usata e abusata dalla cronaca odierna. È così? E se è così, perché?

Tosca è un personaggio della gelosia, ma questo non significa che *Tosca* sia un dramma della gelosia. Come si usa dire in teatro, Tosca è un personaggio sdraiato sul titolo. Ed è un personaggio molto ricco, sfaccettato; la sua è una "parte" magnifica. Se non c'è dubbio che lei sia la protagonista, è vero però che, parlando in termini drammaturgici, non è lei il perno dell'azione, il vero motore della vicenda. Il perno, il vero motore dell'azione, è Scarpia. Ma preferisco definire l'impianto drammaturgico dopo aver raccontato l'impianto dello spettacolo.

La domanda, allora, è d'obbligo: qual è l'impianto dello spettacolo? Come si svolge il racconto?

Atto I, Scena I. Una chiesa. Non è detto che sia proprio quella indicata dagli autori, e cioè Sant'Andrea della Valle. Certo è una delle chiese che si trovano nel quartiere, forse Sant'Ignazio. Quando si entra in una chiesa, lo sguardo corre all'altare o al soffitto. In Sant'Ignazio, lo sguardo va verso il soffitto, ossia verso il cielo. La cupola è qualcosa che distrae dal luogo del sacrificio, l'altare. Nell'immagine con cui si apre lo spettacolo avremo una prospettiva forzata verso l'alto. In questa chiesa c'è tutto quello che ci "deve" essere (l'altare, la cappella,

altri elementi), ma l'immagine appare come sconquassata da questa prospettiva; per meglio dire, da una serie di prospettive. Atto II: stessa scena, ma tagliata a metà. Sono ancora visibili tutti gli elementi della scena del I Atto – e cioè il "luogo-chiesa" (non l'"ambiente-chiesa") è sempre presente – ma la parte superiore della scena è sollevata. Nello spazio che si è creato tra la parte superiore sollevata e la parte inferiore della scena, entrano gli affreschi del Carracci a Palazzo Farnese. Si è verificata cioè quella che potremmo definire una "violenta immissione" in una scenografia più ampia. Atto III. L'apertura si allarga ancora, lo spazio tra parte superiore sollevata (e sempre visibile, ma da prospettiva diversa) e parte inferiore è ancora più alto. Sopra l'altare c'è la statua dell'Angelo. L'ambiente che costituiva la cappella del I Atto ora è chiuso da un cancello, come spesso è nelle chiese, e diviene una parte del carcere. Questo passaggio (chiesa - luogo di polizia ecclesiastico - carcere ecclesiastico: i termini e le categorie ecclesia/ecclesiastico sono sempre presenti) è compiuto comunque tra luoghi reali e riconoscibili. Ciò che viene messo in scena non sono tanto i luoghi e i momenti quanto la funzione dei luoghi e dei momenti: luogo di fede, luogo di sopraffazione (che si manifesta nella tortura) e luogo di castigo. Ognuna delle tre immagini rappresenta, oltre a quanto ho detto, uno degli aspetti della figuratività romana: la sovrapposizione, l'innesto, l'incastro di tante epoche. Principalmente: un castello costruito su un antico mausoleo romano, un palazzo del Rinascimento e una chiesa del Settecento. Questo aspetto è forse la caratteristica principale di Roma ed è forse all'origine dell'atteggiamento dei suoi abitanti. Indifferente, si può dire così?

Una lettura della vicenda che sottolinea gli elementi "romani" della vicenda stessa?

Direi di sì. E mi sembra fuori dubbio che *Tosca* sia un'opera profondamente ambientata a Roma, e nella Roma papale. Non è possibile vederla altrove. E mi sembra fuori dubbio anche che sia opera di spirito profondamente anticlericale. Teniamo conto che nell'epoca in cui *Tosca* venne scritta lo spirito anticlericale era molto diffuso e molto radicato, e che i rapporti tra Stato e Chiesa non erano teneri.

A proposito di Tosca si è parlato di "fusione tra erotismo e religione".¹ D'altra parte, sembra esservi anche uno stretto rapporto tra sacralità e teatralità: Tosca, donna di teatro, entra in scena portando fiori a un altare e in seguito, ucciso Scarpia, non esce subito di scena ma si ferma a comporre una camera ardente.

Si tratta di rapporti che hanno certamente una connessione molto forte e, diciamo, molto sentita. Il "sacro come rappresentazione" entra nella vicenda non per creare un momento di spettacolarità, ma esprime un'esigenza. Quanto al rapporto tra erotismo e religione il discorso è complesso.

Possiamo cercare di farlo? Partendo, ad esempio, da quello che è stato definito l'"irresistibile richiamo sessuale" di Tosca? Tosca lo possiede, senza dubbio. E lo subisce anche Scarpia. Ma già l'espressione "subire" non va d'accordo con il personaggio di Scarpia. In lui è determinante la volontà di esercizio del potere, e la sopraffazione sessuale è la misura di quel potere. Non potrebbe concedersi quello che si concede, ma se lo concede ugualmente. Figura legata al potere papale, e da cui si vorrebbe quindi una moralità ineccepibile, Scarpia contravviene all'eti-

ca impostagli dalla funzione che esercita. Occorre però chiedersi che tipo di "richiamo sessuale" possiede Tosca. Innanzitutto, è un "richiamo", appunto, e non una "carica sessuale", che implica aggressività. La donna che entra in chiesa, dove Scarpia la incontra, non ha tratti demoniaci (come sarebbe stato per buona parte della cultura dell'Ottocento): è una sana, prosperosa, appetitosa donna del popolo. E Scarpia, l'uomo che dovrebbe essere il funzionario integerrimo, a sentire questo richiamo. E lo sente perché lei è un'attrice che, in quanto tale, rappresenta la trasgressione. L'attrice come oggetto del desiderio dell'uomo politico è uno schema riconoscibile anche in tempi più recenti, fino ai nostri; la donna desiderata è quella che si esibisce sul palcoscenico. Quanti gerarchi, in era fascista, amavano proteggere attrici e cantanti?

L'attrice e cantante Tosca fa frequenti richiami all'arte di fingere, al saper fingere. Nel III Atto, Cavaradossi sembra quasi infastidito dal ripetersi delle raccomandazioni di Tosca sul come si deve fingere di cadere e di morire ("con scenica scienza / io saprei la movenza...", e Cavaradossi: "Parlami ancor come dianzi parlavi"). Come saranno presentati, questi elementi, nello spettacolo?

Quando lavoro a uno spettacolo, cerco di definire in anticipo l'impianto e l'immagine complessivi. L'individuazione delle dinamiche interne le lascio invece al lavoro di palcoscenico. Di conseguenza, non so ancora come risolverò questo e altri momenti.

La messa in scena architettata da Scarpia non è molto credibile, mi sembra. E in seguito: Cavaradossi deve fingere la morte, ma per chi? L'unico pubblico presente è costituito dai soldati e i soldati non posso-

no non sapere se i fucili sono caricati a salve. Perché Tosca cade nel tranello di Scarpia?

Se c'è un'opera che, come si dice, funziona è *Tosca*, ma – a partire dal III Atto – funziona a patto di non farsi molte domande. Quanto alla scena della fucilazione, nel mio spettacolo i soldati arriveranno non in divisa ma come se fossero stati svegliati all'ultimo momento, appena tirati giù dalla branda. Non appariranno, insomma, come un vero plotone di esecuzione. Un'immagine che può far pensare a Tosca che tutto è avvenuto improvvisamente, e far pensare agli spettatori che si tratta di qualcosa di simile a quegli atti che verranno in seguito definiti "crimini di Stato". Quanto ai motivi per cui Tosca crede alla messa in scena di Scarpia: Tosca è un'ingenua, una bella popolana ingenua. Ha perfino qualche tratto di ottusità, come abbiamo visto parlando della sua gelosia. Lei stessa, il suo temperamento, sono una prova della "romanità" dell'opera: passionalità, irreflessività, cosiddetta spontaneità del "come faccio, sento".

Forse ora possiamo tornare a quanto abbiamo lasciato in sospeso prima: a quale modello drammaturgico si rifà Tosca?

Tosca è la storia di una passione e di un ricatto, ma lo schema narrativo è quello della "beffa", come lo è per *Gianni Schicchi*. La beffa compiuta ai danni di una persona che è artista smaliziata ma donna ingenua. Per *Tosca* si parla spesso di crudeltà, ma la crudeltà non sta nel fatto che si tortura qualcuno (e cioè l'"eroe" Cavaradossi, eroe soprattutto se il perno della vicenda è identificato in Scarpia), quanto invece nella beffa che viene fatta sui sentimenti e sulle passioni di qualcun altro. Anche nel *Trovatore* si tortura Azucena, ma nessuno definisce "crudele" quest'o-

pera... La trama è quella della "beffa erotica" e lo scopo è possedere una donna. L'autore della beffa, Scarpia, si trova a dover svolgere una mansione che fa parte dei suoi compiti di capo della polizia. Lui stesso dice che, dovendo scegliere tra uccidere Cavaradossi e possedere Tosca, preferisce la seconda ipotesi. È un pensiero ignobile ma pragmatico, e in fondo Scarpia è autorizzato a chiedersi perché Tosca non dovrebbe accettare, non accetti, il compromesso che le propone. Anche la beffa e il compromesso – con gli intrighi e le "porcherie" sottopolitiche che ne conseguono – sono cose che Roma ben conosce. Il compromesso "salta" perché siamo alla presenza di un caso in cui la passionalità ha il sopravvento sulla consuetudine alla transazione che è sempre stato presente nella cultura romana.

L'"aria" di Tosca, Vissi d'arte, è ritenuta unanimemente bellissima ma sostanzialmente estranea al dramma. Ma è proprio così? Tosca è una credente; di più: è una praticante. Questa donna credente, praticante e – come abbiamo visto – ingenua, si trova di fronte una questione difficilmente risolvibile e che è presente nel cristianesimo fin dalle sue origini:² perché il Signore "remunera così" lei che ha sempre e solo fatto del bene, ha pregato e praticato il culto?

Uno dei caratteri di Tosca è la religiosità, religiosità che a volte arriva a sconfinare nel bigottismo. È naturale che, in un momento particolarmente difficile, una creatura religiosa si rivolga direttamente alla divinità. No, nemmeno in questo caso credo si tratti di un abbellimento teatrale messo lì per creare finalmente un momento lirico: l'"aria" è parte integrante del dramma. Occorre aggiungere che quel suo essere donna del popolo e credente è il riscatto di Tosca. Se non possedesse

questi caratteri, sarebbe una figura discutibile. Scarpia è un funzionario che applica la legge: la applica distorcendola per trarne un vantaggio (possedere Tosca). A

Scarpia, Tosca risponde con l'omicidio. Che poi il personaggio sia, diciamo così, simpatico per la sua passionalità, è vero; ma inganno e omicidio rimangono.

¹ Jürgen Maehder, *Roma anno 1800. Riflessioni sulla struttura drammatico-musicale dell'opera storica in Puccini*, programma di sala per *Tosca*, 49° Maggio Musicale Fiorentino, Firenze, 1986.

² La questione è ovviamente affrontata da numerosissimi autori ma trova una sintesi efficace nelle parole di Franco Cordero (*L'Epistola ai Romani*, Torino, 1972): "Si può imbastire un conto di meriti

nei confronti di Dio? [...] La sofferenza diviene sopportabile se uno sa perché soffre, meglio attribuirlo a un nemico che a nessuno [...] Ogni dolore implica una colpa, ogni colpa un dolore [...] Nella massima secondo cui il Signore 'castiga quelli che ama', il cristianesimo tradisce un fondo orientale, femminilmente masochistico".