

L'opera in breve

Emilio Sala

Tosca venne rappresentata per la prima volta nel 1900 (Roma, Teatro Costanzi), sicché la sua posizione storica – sul crinale del nuovo secolo – appare oltremodo simbolica. In quest'opera, tratta dall'omonimo dramma di Victorien Sardou (che Puccini vide interpretato da Sarah Bernhardt), il compositore lucchese spinge risolutamente verso un tipo di sperimentazione che giustifica l'ammirazione provata per *Tosca* da musicisti d'avanguardia come Arnold Schönberg e Alban Berg. Eppure, in questo capolavoro, la critica vide fino a non molto tempo fa (con ben poche eccezioni) un melodramma tutto effetti (o effettacci) e sentimentalismo a buon mercato. (Si sa, il successo popolare è guardato con estremo sospetto dai critici modernisti.) Non che manchino le suggestioni veriste: si vedano ad esempio le campane e lo stornello del pastore che aprono il terzo atto. Così come non mancano i richiami al melodramma parascapigliato: il morboso legame fra Tosca e Scarpia sembra infatti esemplato (il rilievo è di Michele Girardi) su quello che unisce soprano e baritono nella *Gioconda* di Ponchielli-Boito (a partire dallo status professionale delle due coppie di personaggi: Gioconda è una "cantante girovaga", Tosca una cantante lirica, Barnaba una spia corrotta, il barone Scarpia il comandante della polizia segreta). Ma la violenza dei contrasti, l'unione di fede oppressiva e autoritarismo incumbente, erotismo e sadismo (si pensi alla fine del secondo atto, da «Questo è il bacio di To-

sca!» a «E avanti a lui tremava tutta Roma!»), la declamazione esasperata durante la scena della tortura, gli stessi accordi di Scarpia così esplosivi e brutali – insomma, tutto ciò sembra avere più a che fare con un espressionismo *ante litteram* che non con il contemporaneo verismo. Lo spiegò con la solita lucidità critica Fedele D'Amico già venticinque anni or sono: «*Salome, Elektra, Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto».

D'altra parte, lungi dall'essere (come qualcuno ancora crede) un coacervo di momenti musicali più o meno pregnanti sullo sfondo di un'ambientazione superficialmente bozzettistica, il linguaggio musico-drammatico di *Tosca* appare davvero coerente e compatto. Certo, spiccano le "romanze" emotivamente intensissime e tutto sommato isolabili dal flusso drammatico: «Vissi d'arte», «E lucevan le stelle» ecc. Ma l'attenzione posta da Puccini sulla continuità dell'azione è tale che egli fu tentato fino all'ultimo di sacrificare la preghiera di Tosca in quanto momento troppo lirico-contemplativo. Passando alla "posizione" dell'aria di Cavaradossi del terzo atto, assente nel dramma di Sardou, essa suscitò non a caso l'entusiasmo del vecchio Verdi che conobbe la riduzione di Illica nel 1894 a Parigi. Comunque sia è l'intrecciarsi dei motivi ricorrenti e delle cellule tematiche che garantisce – sul versante musicale – la compattezza di cui si diceva. Un tessuto leitmotivico che rag-

giunge in *Tosca* una coesione del tutto inedita nel panorama dell'opera italiana. E che ha fatto storcere il naso a molti critici per i quali si tratta comunque di un'applicazione esteriore e superficiale della tecnica wagneriana. Perfino Mosco Carner parla di *Leitmotive* adoperati «senza rigore né coerenza, anche se con mirabile istinto drammatico». Ma – al contrario – credo che l'assimilazione-personalizzazione pucciniana della tecnica leitmotivica possa essere paragonata a quella di altri compositori della sua generazione, *in primis* Debussy e Richard Strauss. Si prenda il caso del motivo di Scarpia, ossia i tre accordi già citati che aprono l'opera e che vengono ripresi innumerevoli volte durante il suo corso. La forza e la violenza di tale motivo – ulteriormente accentuate dall'intervallo di quinta diminuita (il *diabolus in musica*) tra le fondamentali del primo e dell'ultimo accordo (si bemolle-mi bequadro) – hanno qualcosa di plateale e di iperbolico, sia pure. Ma lo spessore drammatico di quel gesto sonoro così enfatico è a ben

guardare tutt'altro che da sottovalutare. Com'è stato fatto notare, i tre accordi sono improntati a una sorta di modalismo pseudoecclesiastico che associa il personaggio di Scarpia al potere papale, la sua ansia perversa al controllo poliziesco-clericale incombente su tutta l'opera. Quando il motivo di Scarpia riappare, dopo la sua morte, alla fine dell'introduzione orchestrale del terzo atto (in un *piano* abbastanza sinistro), il significato drammatico appare evidente: il potere di Scarpia, come un'ossessione disincarnata, aleggia ancora nell'aria.

In conclusione, a Puccini (come a Strauss) riesce una sorta di miracolo: la sperimentazione e l'aggiornamento linguistico, così importanti da *Tosca* a *Turandot*, si fondono mirabilmente con l'immediatezza e l'efficacia comunicativa del modello melodrammatico (guardato sempre più in cagnesco dal "teatro moderno"). Una strada che nessuno dei compositori della generazione successiva (quella cosiddetta dell'Ottanta) sarebbe stato più in grado di percorrere.