

La genesi dell'opera

Tosca venne rappresentata per la prima volta nel 1900 al Teatro Costanzi di Roma, 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 melodrammone 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 III 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 incombente, erotismo e sadismo (si pensi alla fine del II Atto, da “Questo è il bacio di Tosca!” 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 alla 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 III Atto, assente nel dramma di Sardou, essa suscitò, non

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

IN APERTURA

La locandina della prima rappresentazione di *Tosca* (per gentile concessione, Teatro dell'Opera di Roma).

a caso, l'entusiasmo del vecchio Verdi, che conobbe la riduzione del libretto 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 raggiunge 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”. 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

orchestrata del III Atto (in un *piano* 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.

Una foto dell'interno del Teatro Costanzi
(per gentile concessione, Teatro dell'Opera di Roma).

