

PUCCINI
TOSCA

RICCARDO CHAILLY
DAVIDE LIVERMORE
TEATRO ALLA SCALA

Iniziativa editoriale-musicale curata da

INTESA  SANPAOLO

nell'ambito di Progetto Cultura

Giovanni Bazoli
Presidente Emerito

Gian Maria Gros-Pietro
Presidente

Carlo Messina
Consigliere Delegato e CEO

Paolo M. Grandi
Chief Governance Officer

Michele Coppola
Executive Director
Arte, Cultura e Beni Storici

Edizione esclusiva

Riccardo Chailly
appears courtesy of Decca Classics

© 2020 Intesa Sanpaolo
© 2020 Musicom.it S.r.l., Milano
© 2020 Skira editore, Milano

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-944374-5-4

www.musicom.it
www.skira.net

**PUCCINI
TOSCA**

RICCARDO CHAILLY
DAVIDE LIVERMORE
TEATRO ALLA SCALA

VOX
IMAGO

Collana a cura di
Musicom.it / Edizioni Gallerie d'Italia | Skira

Progetto
Federico Fornoni
Massimo Zanella

Responsabile del progetto
Rosanna Benedini

*Progettazione e produzione
audio-video, web, app*
Musicom.it

Supervisione
Federico Fornoni

Coordinamento editoriale Skira
Emma Cavazzini

Iconografia
Silvia Borghesi
Massimo Zanella

Testi
Stefano Baia Curioni
Maria Ida Biggi
Emanuele d'Angelo
Federico Fornoni
Michele Girardi
Valerio Terraroli
Gerardo Tocchini
Massimo Zanella

SOMMARIO

In questa *Tosca* vedo l'opera che ci vuole per me

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 13 | «Che lavoro d'orchestra e de' violini»
Michele Girardi | 93 | La moda del teatro, la moda a teatro
Massimo Zanella |
| 37 | Comporre <i>Tosca</i>. Cronistoria di un capolavoro a più mani
Federico Fornoni | 105 | Il momento e la storia. <i>Tosca</i>, Porta Pia e l'altra sponda del Tevere nell'Anno Santo 1900
Gerardo Tocchini |
| 59 | «Ma Roma è in pericolo...» <i>Tosca</i> e l'orizzonte di una pittura eterna
Emanuele d'Angelo | 119 | L'impresa editoriale di <i>Tosca</i>
Stefano Baia Curioni |
| 76 | Trama dell'opera | 129 | Monumenti, iconografie e decorazioni nella Roma umbertina
Valerio Terraroli |
| 79 | Ecco la splendida, la fulgida, la divina!
Maria Ida Biggi | | |



GERARDO TOCCHINI

IL MOMENTO E LA STORIA.

TOSCA, PORTA PIA E L'ALTRA SPONDA DEL TEVERE NELL'ANNO SANTO 1900

Davvero non è chiaro perché a tutt'oggi una vulgata piuttosto accreditata e ben difesa insista nell'indicare *Tosca* come un esempio conclamato di opera senza politica. Venticinque anni fa, la proposta avanzata da Michele Girardi di considerare la religione, ma anche la politica, tra i temi portanti dell'opera di Puccini [Girardi, pp. 149-196] provocò una levata di scudi quasi unanime da parte dei musicologi italiani. Cosa c'entrava, si disse, la politica con l'arte? L'arte non è di per sé eterna; un'astrazione senza tempo? Si confermò l'idea che la strage di tutti i protagonisti più un comprimario, l'evaso (un risultato piuttosto raro, persino nel melodramma), la tortura e tutto quel sadismo fisico e psicologico esercitato sia dentro che fuori scena in nome del Papa Re servissero più che altro come pretesto per condire il solito 'fattaccio' da opera lirica, funzionali alla reiterazione dell'eterna sequenza di causa effetto amore-gelosia-vendetta [Arblaster, pp. 245 e 258].

Tutto il contrario. *Tosca* presenta numerosi elementi di continuità con una drammaturgia operistica di segno patriottico che attraversa tutto il nostro Risorgimento [Banti; Sorba]; per molti aspetti ne rappresenta l'estremo, eclatante e forse ultimo testimone. L'opera di Puccini costituisce infatti l'ennesimo, deliberato e consapevole esempio di impiego delle patrie storie

per fini legati alle urgenze di un conflitto politico in atto, in quel preciso presente dell'Anno Santo 1900. Nella fattispecie uno scontro pluridecennale e ancora aperto tra lo Stato unitario e un'autorità religiosa che pretendeva rivendicare un millenario diritto di potestà temporale. Non che sia tanto difficile avvedersene: *Tosca* è la sola opera integralmente anticlericale che abbia scalato i vertici del canone planetario del nostro melodramma. Nessun'altra trama del nostro repertorio operistico è tanto esplicita nel sollevare lo spettatore dalla fatica di scovare analogie, cercare e ricomporre significati politici di rimando. La Roma di cui si narra in *Tosca* è la Roma dei papi – il bersaglio critico è lì davanti, sulla scena e allo scoperto: né davvero è il caso di cercarlo altrove, perché il suo nome è Santa Romana Chiesa. Meglio ancora, è la Chiesa Cattolica Apostolica di Roma dell'età di Illica e di Puccini, quella di fine diciannovesimo secolo. Il cattolicesimo romano così come l'aveva lasciato in eredità trent'anni prima al suo successore l'ultimo Papa Re, Pio IX Mastai Ferretti: il promulgatore del *Sillabo dei principali errori dell'età nostra* e del dogma dell'infallibilità papale. 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



Ippolito Caffi,
 Veduta della piazza
 e della basilica di
 San Pietro a Roma,
 1846. Minneapolis,
 Minneapolis
 Institute of Art

Vaticano – e di un re d'Italia ch'egli stesso aveva provveduto a scomunicare.

La breccia del 1870 e l'occupazione militare della città santa avevano spinto in un vicolo cieco una Questione romana già considerata senza soluzione da tutte le diplomazie europee [Chabod]. La 'prima' di *Tosca* cade perciò sulla metà cronologica esatta di una guerra al calor bianco tra Chiesa e Stato, chiusasi solo nel 1929 per effetto di un concordato, i Patti Lateranensi. Ma se fu il fascismo a ottenere la conciliazione, per quasi sessant'anni il neonato Stato liberale rimase impantanato in una lotta di tutti i giorni che non sembrava promettere una fine col clero e con la Chiesa di Roma [Jemolo; Fonzi]. Una tensione continua, tenuta alta da una diplomazia vaticana intesa a isolare e screditare lo

Stato unitario; che attraverso i giornali rimbalzava dalla minuta cronaca ai dibattiti parlamentari e viceversa: uno stato di perpetua mobilitazione rinnovato ogni santo giorno dall'attivismo clericale o per istigazione dei mangiapreti dell'Estrema, la sinistra radicale, con un continuo di risse e provocazioni. Pellegrinaggi di massa, specie dall'estero, accolti qualche volta a sassate dalla folla; novene d'espiazione, *Te Deum* e processioni trasformate in atti politici di protesta; nelle province, i ripetuti gesti d'ostilità dei vescovi intransigenti verso le locali autorità civili e i prefetti.

Altro che opera senza politica: al tempo di *Tosca* le ragioni del contendere, quindi cosa pensare di ciò che si svolgeva sulla scena, erano evidenti a tutti – facili da cogliere per chiunque perché pane

di tutti i giorni da almeno trent'anni. Questo carico di polemiche e di tensioni si riversò immanicabilmente nella sala del Teatro Costanzi di Roma la sera della 'prima' dell'opera, il 14 gennaio 1900. Sappiamo di un clima elettrico, sospeso; di voci su un ordigno nascosto in un qualche punto del teatro e pronto a esplodere, che però non fu rinvenuto mai. Le cronache dei giornali raccontano poi di una sala gremita all'inverosimile a dispetto dei prezzi proibitivi: ministri ed esponenti della politica e del sottogoverno, membri della famiglia reale, e poi i soliti noti di quell'aristocrazia 'bianca' romana che dopo Porta Pia aveva tradito il papa per schierarsi a fianco dell'usurpatore, il re d'Italia. Puccini arrivò a notare in mezzo a quel pubblico un paio di preti fieri d'ostentare l'abito talare, e ne fece rimprovero al suo amico sacerdote don Pietro Panichelli, che invece si era presentato a teatro in borghese, com'era regola nella Roma del periodo. «Vedi, caro pretino?», gli disse, «stasera non hai avuto il coraggio della tua opinione» [Panichelli, pp. 100-101]. È certo che l'anonima coppia di preti stesse lì a presidiare la sala in talare col permesso dei superiori e per un atto dimostrativo: per testimoniare un dissenso e una protesta, se non di segno politico, certamente di natura religiosa – probabilmente era l'una e l'altra

cosa. A differenza di quella attuale, anche la critica di allora non esitò a riconoscere che in *Tosca* il «motivo centrale del dramma» non fosse affatto la vendetta passionale. Angelotti non era forse «un perseguitato politico, come Cavaradossi»? Ovvio che con tali premesse e anche senza tutti quei morti sulla scena, «la passione dell'amore passa[va] in seconda linea» [Torchi, p. 82].

Precipitata in un'Italia nella quale retroterra e vissuto di quelle vicende erano molto più sentiti di quanto non lo potessero essere in Francia, *La Tosca* di Victorien Sardou (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 1887) venne letta da subito come «il quadro di un sistema poliziesco, prima che della passione di determinate figure» [«L'Euganeo», 25-26 aprile 1890]. La stampa democratica riconobbe immediatamente in Scarpia «una specie di questore di tutti i tempi» [«L'Indipendente» di Trieste, 30 gennaio 1889], e nel 1898, durante una recita

Scuola italiana, Pio IX nella sala delle udienze papali al Quirinale, secolo XIX. Roma, Museo Centrale del Risorgimento. Dopo la breccia di Porta Pia, il papa trasferì la propria residenza nel palazzo apostolico. Subito dopo, con l'annessione di Roma al Regno d'Italia, i Savoia confiscarono il Quirinale e vi risiedettero fino al 1946





Léopold Bernhard Bernstamm, Statua di cera di Leone XIII vestito delle insegne papali e la tripla corona, foto d'epoca. Collezione privata

era prodotta in «ovazioni clamorose, indescrivibili di commozione e terrore profondo all'atto della tortura; chiamate al proscenio entusiastiche», in particolare «all'atto quarto, nella scena dell'uccisione di Scarpia» [«Don Chisciotte» di Roma, 25 gennaio 1889]. Una forma viscerale e faziosa di partecipazione alla vicenda che non s'interruppe affatto col passaggio di *Tosca* dalla declamazione al canto, ben al contrario. A Foggia nel 1903, durante una replica dell'opera, gli agenti di pubblica sicurezza dovettero trascinare in manette fuori dalla sala due spettatori che «pretendevano assolutamente la *rimorte* dello Scarpia» [«Musica e musicisti», LVIII/12, dicembre 1903, p. 1084].

tenuta in un paesino delle Marche in epoca di contese elettorali, «a più riprese» il pubblico «insorse a maledire i preti e il loro sgoverno, e l'innno di Garibaldi fu bissato più di una volta» [«Avanti!», 27 febbraio 1898]. Ma già nel 1889 al Valle di Roma una platea più blasonata, di *establishment* e in sostanza palmaria a quella che dieci anni dopo avrebbe assistito alla 'prima' dell'opera, si

Puccini aveva visto per la prima volta *La Tosca* di Sardou recitata da Sarah Bernhardt, a Milano nel febbraio 1889, e di nuovo a Torino a fine marzo; in maggio già scriveva a Ricordi per supplicarlo di trattarne i diritti per una riduzione a libretto. Due anni più tardi l'accordo era concluso; l'editore ne affidava la stesura a Luigi Illica con lo scopo non tanto celato di sbarazzarsi del consueto librettista di Puccini, Ferdinando Fontana. Personaggio problematico, Fontana contava su quell'incarico, essendo stato lui a insistere col musicista perché vedesse il dramma di Sardou, accompagnandolo poi a Torino e anticipando persino i soldi del viaggio.

Sia Fontana che Illica erano esponenti di quel che rimaneva della Scapigliatura democratica milanese, ed entrambi erano attivisti della sinistra estrema. Ciò che più conta per noi, è che i due erano anticlericali e quasi certamente atei. Fontana si era dichiarato socialista a metà anni settanta; Illica era repubblicano, attivista politico dell'Estrema radicale [Galante Garrone; Morini]. Già combattente in Bulgaria con camicie rosse delle brigate internazionali clandestine, amico di socialisti ma scarsamente sensibile alla dottrina del socialismo, Illica fu soprattutto un uomo del Risorgimento. Nel 1886, col dramma *Gli ultimi templari*, aveva demolito in scena l'aristocrazia 'nera' di Roma, la nobiltà devota al papa, ottenendone un trionfo a Milano e un solenne fiasco nella capitale. Ovvio che in mano sua, la trasformazione in libretto del dramma di Sardou avrebbe risentito di tutta la tradizione anticlericale del canone patriottico garibaldino. Oltre a un fastidioso esotismo (comune a molto

romanzo francese ottocentesco di ambientazione italiana), il dramma originario del monarchico e cripto-bonapartista Sardou presentava invece una marcata connotazione sciovinista. Soprattutto l'idea – inammissibile, per un repubblicano come Illica – che i due Bonaparte fossero stati decisivi, a Marengo e poi a Solferino, nel consentire all'Italia di recuperare l'onore e l'indipendenza. In particolare Luigi Napoleone Bonaparte era per la sinistra garibaldina l'esecrabile uomo che aveva soffocato la Repubblica romana del 1849, poi il tiranno liberticida del colpo di stato del 2 dicembre 1851, infine il macellaio di Mentana. Benché ammiratore del Sardou drammaturgo, Illica si adoperò dunque a gestire il *transfert* culturale re-italianizzando *Tosca* soprattutto sul lato patriottico, puntando cioè tutto sulla memoria del Triennio giacobino, della Repubblica romana del 1798-1799 e sull'eroismo dei suoi martiri.

Non sarà inutile ricordare qui che la storiografia patriottica italiana individuava proprio nel Triennio il punto d'avvio del Risorgimento e che, in specie dopo il '48, la Chiesa, il papa e la curia romana erano stati i più tenaci avversatori del processo di unificazione nazionale [Maturi]. Trattando la materia originaria, Illica eliminò dunque gli intrighi amorosi che servivano da premessa al dramma francese. Via, perciò, la vendetta di Lady Emma Hamilton e le pretestuose condanne dovute al semplice possesso di libri proibiti. Seppellito in carcere, Angelotti lo doveva essere da patriota e come «console della spenta Repubblica romana», non certo perché incastrato dalla vendetta d'una donna. Quanto alla tortura sulla soglia della scena, quella già c'era in Sardou e a Parigi le grida del

torturato erano servite soprattutto a fare sensazione. In Italia riportavano invece a galla ben altri ricordi e più sentiti rancori. «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!» Parole di Giuseppe Garibaldi, del suo romanzo *Clelia ovvero Il governo dei preti*. «Dacché vi furono preti – insiste nel denunciare – vi furono torture»; naturale allora che nei «giorni di convulsioni politiche e di paure pretine, la corda e la tenaglia erano all'ordine del giorno» [Garibaldi, p. 111].

Nel suo romanzo l'eroe dei Due Mondi rievocava i tempi delle cospirazioni e poi dell'eroica resistenza della Repubblica romana del 1849, ma

Achille Beltrame,
La morte di Scarpia
alla fine del secondo
atto di «Tosca»,
in «Domenica
del Corriere»,
28 gennaio 1900.
Collezione privata



Gerolamo Induno,
*L'assedio di Roma
il 21 giugno 1849*,
secolo XIX.
Milano, Galleria
d'Arte Moderna



un altro romanzo celebre scritto più o meno negli stessi anni, *Cento anni* di Giuseppe Rovani, denunciava le atrocità compiute dal governo temporale del papa proprio al tempo del Triennio giacobino, sia prima che dopo l'arrivo dei francesi. Né si dimenticavano le torture: «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». Quasi a seguire una devianza antropologica pretesca, avevano agito poi gli agenti del pontefice, che

come locuste assassine si moltiplicarono – prosegue Rovani – e 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 [Rovani, II, pp. 157 e 169].

È esattamente quello che accade in *Tosca*. Specie nella caratterizzazione della Roma del Papa Re, la

prima versione del libretto risente di questo retroterra ideologico, come anche di altre narrazioni di sadismi ed efferatezze pretesche tipiche di molta propaganda teatrale e letteraria post-unitaria [Orvieto; Borutta]. Una letteratura che descriveva i chierici come scansafatiche e opportunisti, ignoranti e trafficanti, sessualmente perversi, che si esprimevano in un gergo tutto loro continuamente intercalato di *vade retro* e *libera me* – comiche macchiette, come lo è appunto il Sagrestano di *Tosca*. La prima stesura fatta da Illica prevedeva anche la presenza dei «preti scagnozzi»: sacerdoti privi di beneficio ecclesiastico che vivevano alla giornata adattandosi ad ogni sorta di servizio. Vero sottoproletariato del clero, in quella letteratura fungevano da sinistri lacchè al servizio di cardinali e monsignori, talvolta come sordidi procacciatori di donne che poi sparivano nel nulla, assieme all'eventuale frutto del comune peccato.

È però evidente che come assegnatario della stesura, il librettista designato non potesse far-

ne tutto quel che voleva. In questa fase della sua vita d'artista, Illica è il prototipo dell'intellettuale della sinistra estrema che lavora a contratto per un editore conservatore, il commendator Giulio Ricordi. Un conservatore illuminato, ma pur sempre un liberal-moderato e quel che più conta attento a non offendere il proprio pubblico. Come già nella *Bohème*, anche per *Tosca* Illica fece coppia con Giuseppe Giacosa. Monarchico e membro di spicco dell'*establishment* letterario nazionale, Giacosa in politica era un moderato così come lo era Puccini – anche se forse il musicista era più spiccatamente conservatore. Come per le altre opere scritte con loro, Puccini poi fu soprattutto attento

alle ragioni della musica e della resa sul piano della drammaturgia. Insomma, come repubblicano e radicale Illica in quel gruppo era in netta minoranza; senza contare poi che nella sua qualità di primo responsabile della spesa l'ultima parola spettava a Ricordi, che in un biglietto di fine 1898 lo ammoniva: «Guarderò il libretto, ma se troppo radicale, Ella sa quanto sia codino!! – e torneremo indietro» [2 dicembre 1898; I-PCc].

A dir la verità Ricordi «codino» non lo era affatto. Le sue preoccupazioni, gli scrupoli non denunciano altro che l'esigenza di proteggere il capitale investito. La messa in cantiere di *Tosca* costituì un notevole impegno finanziario per Casa Ricordi

Carlo Ademollo,
*La breccia di
Porta Pia a Roma
il 20 settembre 1870,*
particolare,
secolo XIX. Milano,
Museo del
Risorgimento.
Il 20 settembre 1870
le artiglierie italiane
aprono un varco
nelle mura di Roma,
a fianco di Porta Pia.
I fanti e i bersaglieri
italiani entrarono
in città. Poco dopo
le truppe del papa
si arrendevano
al generale Cadorna





La Quaresima di Fra Pasquale, stampa popolare acquarellata, Genova, G. Poma editori, 1860 circa. Collezione privata. Mentre la gente comune fa penitenza, il frate nasconde ogni tipo di vivande sotto la tonaca

di; immobilizzò ingenti risorse e capitali per quasi una decina d'anni. Lo scopo era, come sempre, quello di creare un prodotto di successo in grado di generare reddito e diritti: un'opera che non chiedesse spese eccessive di messinscena, calibrata per poter fare il giro di tutti i teatri lirici, dalle grandi capitali ai piccoli centri della provincia. Anche per questo al lavoro d'*équipe* corrisposero sempre animate discussioni, riscritture, aggiustamenti [Illica]. Un modo di procedere che illustra bene la dimensione industriale ormai assunta dalla creazione d'opera nell'ultimo scorcio dell'Ottocento.

Con *Tosca* la ditta Ricordi si trovava a gestire una materia politica incandescente, la cui at-

tualità lasciava però prevedere una sicura presa sul pubblico. Infatti, nel decennio di gestazione dell'opera la Questione romana si era trascinata ancora tra clamorose provocazioni, accese di volta in volta dai clericali oppure dai radicali, spesso appoggiati dai massoni. I governi ostacolavano oppure assecondavano questi *exploits*, decidendo sul momento e in base alle convenienze. Un ultimo e strisciante tentativo di riavvicinamento con la curia romana era stato sventato in parlamento nel 1887 dai deputati del partito di Illica, l'Estrema radicale, i veri guardiani dell'anticlericalismo intransigente [Jemolo, pp. 409-427; Duggan, pp. 582-592]. Nel 1889, anno del centenario della Rivoluzione francese, vi era stato lo scandalo dell'erezione del monumento a Giordano Bruno in Campo dei Fiori, là «dove il rogo arse» [Bucciantini]. Il 1895 fu invece l'anno della designazione del 20 settembre, data di Porta Pia, a festa civile e dell'inaugurazione sul Gianicolo del monumento a Garibaldi, in ricordo della Repubblica romana del 1849 [Viallet]. L'operazione di *Tosca* rientra perciò di diritto nel novero di queste provocazioni.

Tutto fu chiaro nel 1896, quando Casa Ricordi annunciò alla stampa che la 'prima' mondiale dell'opera di Puccini si sarebbe tenuta proprio a Roma, al Costanzi, teatro la cui programmazione si era attirata le scandalizzate reprimende della stampa clericale. Fu evidente che l'editore non aveva investito su quel soggetto tanto controverso al solo scopo di assecondare la vena incontenibile di Puccini – lo aveva fatto soprattutto per evidenti ragioni di *marketing*, per cavalcare uno scontro politico ormai cronicizzato, fiutando il

successo di scandalo. Tra l'altro la Casa poteva contare sul prevalente anticlericalismo della classe politica di governo, che se pure si rifiutava di patrocinare direttamente iniziative simili, di certo non le disapprovava. Ricordi si era gettato nella mischia, confidando di amministrare l'operazione con tutte le cautele del caso; tenendo gli autori sotto briglia corta e sicuro di frenare le eventuali fughe in avanti di quella testa calda di Illica. Così in un biglietto del 1896, avendo appena riletto la bozza del primo atto, gli ingiungeva: «quei preti scagnozzi non mi vanno!! P[er] e[sempio]: a Roma si solleverà un buggerio! Poi sono antipatici – bisogna abolirli, e trovare qualcos'altro». Via, allora, dal libretto i preti scagnozzi – e avanti quel che ne rimane ancor oggi, i chierichetti della cantoria («fare ragazzi chierici, ed i coristi cantori della chiesa») [6 novembre 1896; I-PCc].

Nella versione iniziale immaginata dal repubblicano Illica, l'effimera vittoria delle armate della reazione era infatti accolta da un'inquietante danza di guerra di sottane nere, che «canta[va]no svisando ironicamente la Carmagnola» le parole: «Viva il Re! – Viva Lojola! | Ora la ballerem noi, la Carmagnola!» [Biagi Ravenni, 2009, II, pp. 33-35]. E tuttavia, anche al netto dei molti tagli al libretto, compresi i successivi, la provocazione rimane intatta ed è perfettamente avvertibile ad occhio nudo.

Tosca è una parabola di libertà: di martirio per la libertà e per il libero pensiero. Degno seguace di Voltaire («un *volterriàn!*»), con quel «la vita mi costasse...» Cavaradossi traduce in atto la più celebre e citata, ma anche la meno autentica tra le massime attribuite al patriarca di Ferney: «Non



sono d'accordo con quel che dici, ma difenderò fino alla morte il tuo diritto di continuare a dirlo» [Hall]. Al tempo Voltaire era riconosciuto come il campione dello scetticismo ragionato da una borghesia laica e non tutta repubblicana; come il negatore storico del dogma rivelato e perciò dell'infallibilità papale e del clericalismo oscurantista. A Roma nel 1878 il centenario di Voltaire era stato festeggiato con conferenze, spettacoli e banchetti da garibaldini, associazioni universitarie e del libero pensiero, dalla massoneria e da tutti i parlamentari di una sinistra storica approdata al governo da poco più di un anno [«La Riforma», 31 maggio 1878]. I numerosi messaggi di adesio-

Caricatura allegorica su Giuseppe Garibaldi come Giove tonante, litografia a colori, 1860. Collezione privata. Garibaldi, fra i più accesi anticlericali del Risorgimento, scaglia i suoi fulmini contro il clero. Una celebre frase fu, appunto, «I preti alla vanga!»

ne pervenuti dall'Italia al comitato organizzatore parigino testimoniano come, in questa precisa fase storica, Voltaire, l'uomo che più di chiunque aveva contribuito «à ébranler les fondements du pouvoir ecclésiastique», fosse più necessario al neonato regno che non alla ritrovata Francia repubblicana, per quella che in Italia fu intesa da tutti come una clamorosa «démonstration du monde laïque contre le catholicisme» [*Centenaire*, pp. 80 e 85]. «Feste diaboliche», cui da parte clericale corrisposero veglie di preghiera a espiazione delle scandalose celebrazioni fatte in Roma, capitale della cristianità, in onore di quello che Leone XIII definì il «corifeo e antesignano della moderna incredulità» [«La Civiltà cattolica», xxix/10, 6, 1878, pp. 743 e 747].

Anche se alla lunga la *routine* d'ascolto di quella che ormai è una delle opere più amate e rappresentate al mondo, ha finito per 'anestetizzare' la percezione degli elementi polemici anco-

ra disseminati nel libretto, *Tosca* resta l'affresco grandioso, ideologicamente orientato e datato di un regime clericale sanguinario e oppressivo. Un regime di polizia che si faceva scudo della Rivelazione per tenere in piedi col terrore un potere temporale fuori dal tempo, in procinto di crollare. E in quanto monarchia, 'elettiva' certo, ma ancora assoluta e di diritto divino, alle soglie del ventesimo secolo il papato era, con la teocrazia zarista, l'ultimo contrafforte superstite dell'*ancien régime*. In *Tosca* il dogma rivelato agisce a giustificazione dell'oppressione del libero pensiero e perfino, tramite la tortura, a negazione dei diritti dell'uomo; a imposizione e sostegno d'un totalitarismo delle coscienze in cui, tramite la confessione, i sacerdoti stessi esercitavano l'ufficio di delatori al servizio della polizia. Al clero era interdetto versare sangue di propria mano. Ma per far torturare e impiccare si appoggiavano al braccio secolare, così come per secoli aveva fatto l'Inquisizione. In

Fotografia scattata dal conte Giuseppe Napoleone Primoli il 9 giugno 1889 durante l'inaugurazione a Campo dei Fiori del monumento a Giordano Bruno, opera dello scultore Ettore Ferrari, installato sotto il governo Crispi dopo una lunga battaglia contro l'opposizione di papa Leone XIII. Il filosofo guarda severo in direzione del Vaticano, come ammonimento alla Chiesa



Tosca, agli emissari di quel regime borbonico che il primo ministro inglese William Gladstone aveva definito una «negazione di Dio eretta a sistema di governo» [Gladstone, p. 24].

Come massima provocazione politico-religiosa, resta di originario in *Tosca* il *Te Deum* del finale primo, essenziale per conferire all'opera di Puccini un aspetto da *grand opéra* tascabile; impegno maggiore in ogni allestimento, sia per costumi che per numero dei figuranti. Si tende sempre a dimenticare che si tratta di una profanazione bella e buona – la parodia di una cerimonia sacra trasportata scandalosamente su una scena laica: il palcoscenico di un teatro.

Appena dieci anni prima, per un caso simile – il debutto proprio al Costanzi di *Mala Pasqua!* di Stanislao Gastaldon – la stampa clericale aveva sollevato un polverone d'inferno. «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». La scena era di fatto identica a quella di *Tosca* – anzi, più castigata visto che si svolgeva sul sagrato e non dentro la chiesa; assai meno sacrilega, non essendovi ancora in controcanto niente che somigliasse allo scandaloso delirio erotico di Scarpia. Eppure nel 1890 i giornali cattolici gri-



darono al sacrilegio perché «in Roma, capitale del mondo cattolico», il ministro degli Interni permetteva «che sul palco di un teatro divent[asse] oggetto di spettacolo empio ed esecrabile la SS. Eucarestia, che passa in mezzo ad una scena di amori immondi ed adulteri!» [«La Civiltà cattolica», xli/14, 6, 1890, pp. 345-346].

Dieci anni dopo, la classe politica al governo non era cambiata, e nemmeno si era giunti ad un'intesa tra Chiesa e Stato: eppure per l'empia profanazione del *Te Deum* di *Tosca* nessuno azzardò una parola di protesta. Neppure, incredibilmente, la stampa clericale. Cosa poteva essere successo? Occorre ricordare che in mezzo c'erano stati i fatti di Milano del maggio 1898. Scioperi, barricate, una sollevazione sedata a colpi di cannone e con lo stato d'assedio, sanzionata dai tribunali militari [Levra]. Fontana, il vecchio amico

Folla allo scoprimento del monumento di Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo a Roma, realizzato dallo scultore Emilio Pasquale Gallori, 20 settembre 1895, fotografia d'epoca. Collezione privata

di Puccini e librettista di *Le villi e Edgar* fu condannato in contumacia da uno di questi tribunali a tre anni per istigazione all'odio sociale; riparato in Svizzera, anche dopo amnistiato non volle più tornare in Italia. La sommossa aveva profondamente impressionato anche il *sor* Giulio Ricordi, che scrisse a Puccini che era stata solo questione di mezz'ora se anche a Milano non si erano riviste le scene di sangue della Comune di Parigi. La preoccupazione di Ricordi era grande, perché era certo che non fosse che l'inizio. «Colle misure attuali di repressione c'è calma – scriveva ancora a Puccini – ma siccome lo stato di assedio non durerà eterno, ed i nostri cari governanti finiranno per calare le brache, così torneremo da capo!» [12 e 16 maggio 1898; Biagi Ravenni, 2002].

Aveva inizio un lento processo di riavvicinamento tra la borghesia liberale di governo e la Chiesa. I cattolici osservanti cominciarono a essere guardati sotto una luce diversa; come una forza numerica, politica ed elettorale indispensabile per arginare l'avanzata di radicali, anarchici e soprattutto socialisti. Fu chiaro a tutti, anche dentro Casa Ricordi, che attizzare ancora il fuoco non sarebbe convenuto a nessuno. Tanto più che a forza di ritardi e rinvii, la 'prima' di *Tosca* rischiava di cadere giusto a inizio Anno Santo 1900 e, peggio che mai, sul centenario della morte di Pio VI Braschi, il papa esule e martire dei giacobini. Fu così che in fase finale di composizione vennero smussate le ultime punte conflittuali rimaste nel libretto. Illica fu in pratica estromesso dagli ultimi aggiustamenti, tanto che per protesta non intervenne né alle prove né alla 'prima' romana: il giorno dopo scrisse a Ricordi una lettera piena

di recriminazioni. Quanto al *Te Deum*, modificarlo non era più possibile, e neppure tagliarlo: significava buttare via l'intera opera. Tanto valeva rifarla daccapo; quindi il finale primo andò in scena così com'era.

Esiste un episodio collegato a queste circostanze e che ci riporta alla sera della 'prima' di *Tosca*. Un chiaro gesto 'di riparazione' diplomatica che per quanto incredibile vide coinvolta Margherita di Savoia regina d'Italia. Già altre volte la regina era stata mandata avanti allo scoperto dal re suo marito per lanciare flebili segnali di tregua ai clericali intransigenti, sperando che si trovasse l'aggancio per avviare quella conciliazione che la corte cercava disperatamente da anni. Reazionaria e devota fino al bigottismo, pure Margherita aveva presenziato alla recita della *Tosca* di Sardou tenutasi al Valle di Roma nel 1889, di cui abbiamo detto. Undici anni dopo, la regina sarebbe intervenuta anche alla 'prima' della *Tosca* di Puccini, secondo tempi e modi che non dovevano passare inosservati.

Due giorni prima, il 12 gennaio, accompagnata da pochi intimi della sua corte interna, Margherita si recò a San Carlo al Corso per assistere ad un oratorio sacro che celebrava nientemeno che il *Tu es Petrus*: origine del potere temporale del papa. Riportato con discrezione dalla stampa come tutto ciò che faceva la regina, il gesto piuttosto clamoroso lasciò muti e probabilmente sbigottiti tutti i commentatori politici. Tana di intransigenti, da sempre San Carlo era sede di una predicazione violenta contro lo Stato italiano e da anni la chiesa era sotto sorveglianza della polizia. Era anche teatro di una controprogrammazione

musicale concepita in diretta opposizione al 'sacrilego' repertorio del Costanzi, e la cui punta di diamante erano gli oratori di don Lorenzo Perosi. La regina era attesa, e vi fu ricevuta con tutti gli onori. Alla serata partecipò «una larga rappresentanza dell'aristocrazia romana» – quella 'nera', ovviamente – e poi «vescovi e prelati», esponenti della colonia diplomatica straniera. Quanto all'oratorio che ribadiva la sovranità temporale del pontefice, Margherita «con fervore esprese il suo compiacimento» direttamente all'autore della musica, il reverendo Paul Hartmann [«Corriere della Sera», 13-14 gennaio 1900].

Due giorni dopo, al Costanzi, la regina d'Italia intervenne alla 'prima' dell'opera di Puccini, avendo tuttavia cura di presentarsi nel palco – salutata come da prassi dall'esecuzione della Marcia Reale e «da un lungo, generale grido di evviva» – nell'intervallo tra il primo e il secondo atto [«Corriere meridionale», 18 gennaio 1900]. Evitava così di assistere al finale primo e al tanto controverso *Te Deum*. A chi fosse stato in grado di intenderlo, il gesto segnalava che l'anticlericalismo risorgimentale non godeva più dell'avallo della corona. E che anche la Questione romana stava per prendere un'altra piega.

Bibliografia

Nel testo si è fatto uso delle seguenti abbreviazioni:

- Arblaster: Anthony Arblaster, «Viva la libertà!» *Politics in Opera*, London - New York, Verso, 1992.
 - Banti: Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore all'origine dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
 - Biagi Ravenni, 2002: Gabriella Biagi Ravenni, *Sei lettere inedite su «Tosca» (1896-1900)*, in *Tosca*, Venezia, Teatro La Fenice, 2002, pp. 131-140.
 - Biagi Ravenni, 2009: «Tosca» di Victorien Sardou, *Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Musica di Giacomo Puccini*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Firenze, Olschki, 2009.
 - Borutta: Manuel Borutta, *La «natura» del nemico: rappresentazioni del cattolicesimo nell'anticlericalismo dell'Italia liberale*, «Rassegna storica del Risorgimento», 58, 2001, pp. 117-136.
 - Bucciantini: Massimo Bucciantini, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Torino, Einaudi, 2015.

- *Centenaire: Centenaire de Voltaire. Fête oratoire présidée par Victor Hugo*, Paris, Bureaux du Siècle - Bureaux du Rappel, [1878].
 - Chabod: Federico Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, Roma-Bari, Laterza, 1965³.
 - Duggan: Christopher Duggan, *Creare la nazione. Vita di Francesco Crispi*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
 - Fonzi: Fausto Fonzi, *I cattolici e la società italiana dopo l'Unità*, Roma, Editrice Studium, 1960.
 - Galante Garrone: Alessandro Galante Garrone, *I radicali in Italia (1849-1925)*, Milano, Garzanti, 1973.
 - Garibaldi: Giuseppe Garibaldi, *Clelia. Il governo del monaco (Roma nel secolo XIX)*, romanzo storico politico, Milano, Fratelli Rechiedei, 1870.
 - Girardi: Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
 - Gladstone: *Il Signor Gladstone ed il Governo napoletano*, raccolta di scritti attorno alla questione

napolitana, a cura di Giuseppe Massari, Torino, Tipografia Subalpina, 1851.
 - Hall: Evelyn Beatrice Hall, *Voltaire never said it*, «Modern Language Notes», 53, 1943, pp. 534-535.
 - Illica: Luigi Illica, *Il suicidio di Bellotti Bon e il libretto della «Bohème»*, «La Lettura», VI/10, ottobre 1906, pp. 871-875.
 - I-PCc: Piacenza, Biblioteca Passerini-Landi, Fondo Illica, b. 39.
 - Jemolo: Arturo Carlo Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi, 1949.
 - Levra: Umberto Levra, *Il colpo di stato della borghesia. La crisi politica di fine secolo in Italia 1896-1900*, Milano, Feltrinelli, 1975.
 - Maturi: Walter Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento. Lezioni di storia della storiografia*, Torino, Einaudi, 1962.
 - Morini: Mario Morini, *Luigi Illica tra amici e nemici*, «La Martinella», ottobre 1957, gennaio e novembre 1958.
 - Orvieto: Paolo Orvieto, *Buoni e cattivi del Risorgimento. I*

romanzi di Garibaldi e Bresciani a confronto, Roma, Salerno, 2011.
 - Panichelli: Pietro Panichelli, *Il pretino di Puccini [1940]*, Pisa, Nistri-Lischi, 1942.
 - Rovani: Giuseppe Rovani, *Cento anni. Romanzo ciclico*, Milano, Redaelli, 1869.
 - Sorba: Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
 - Tocchini: Gerardo Tocchini, «Opera without politics»? *Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della «Tosca» di Giacomo Puccini*, «Studi pucciniani», 6, 2020, in corso di stampa.
 - Torchi: Luigi Torchi, *Tosca*, «Rivista musicale italiana», 7, 1900, pp. 78-114.
 - Viallet: Jean-Pierre Viallet, *Pour l'histoire d'une célébration anticléricale: le 20 septembre dans l'Italie libérale*, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée», CIX/1, 1997, pp. 115-137.

Crediti fotografici

- © Adagp Images, Parigi / Scala, Firenze p. 87
- © Alamy Stock Photo pp. 91, 130, 131
- © Araldo de Luca / Corbis / Getty Images pp. 132, 133
- © Archivi Alinari, Firenze pp. 53, 115
- Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano pp. 39, 40, 41, 44, 45, 46, 54 a sinistra, 54 a destra, 55 a sinistra, 55 a destra, 70 in alto a sinistra, 70 in alto a destra, 70 in basso a sinistra, 70 in basso a destra, 71 in alto a sinistra, 71 in alto a destra, 71 in basso a sinistra, 71 in basso a destra, 76, 77 a sinistra, 77 a destra, 122, 122-123, 123, 124 in alto, 124 in basso, 125
- © Austrian Archives / Scala, Firenze p. 95
- © Bibliothèque Nationale de France, Parigi p. 103 a destra
- Ph Brescia e Amisano © Teatro alla Scala pp. 10-11, 14, 15, 16, 17, 18, 19 in alto, 19 in basso, 20-21, 22, 23, 25, 27, 28-29, 30, 32-33, 34, 35
- © Bridgeman Images p. 107
- © Caricadoc / Bridgeman Images p. 69
- © Christie's Images, Londra / Scala, Firenze pp. 60, 82-83, 85, 102 a destra
- © DeAgostini Picture Library / Alinari, Firenze p. 111
- © DeAgostini Picture Library / Bridgeman Images pp. 43, 58, 68, 110
- © DeAgostini Picture Library / Getty Images pp. 128, 140 in basso
- © DeAgostini Picture Library / Scala, Firenze pp. 47, 61, 63, 65
- © Detroit Institute of Arts / Bridgeman Images p. 104
- © Fine Art Images / Heritage Images / Scala, Firenze p. 100 a destra
- © Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio Eleonora Duse pp. 86, 88, 89 a sinistra, 89 a destra
- © Fine Art Images / Heritage Images / Scala, Firenze p. 74
- © Foto Scala Firenze / Heritage Images p. 82
- © Foto Scala, Firenze pp. 99 in basso a destra, 101 a sinistra
- © Fototeca Gilardi, Milano pp. 112, 113, 114
- © Gavin Graham Gallery, Londra / Bridgeman Images pp. 48-49
- © Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images pp. 36, 57, 78, 121, 126
- © Look and Learn / Bridgeman Images p. 109
- © Mario Bonotto / Scala, Firenze pp. 72-73
- © Mary Evans / Scala, Firenze pp. 90, 99 in basso a sinistra
- © Minneapolis Institute of Art / Bridgeman Images p. 106
- © Museum of Fine Arts, Boston / Scala, Firenze p. 98 a destra
- © Photo Josse / Bridgeman Images p. 75
- © Photo Josse / Scala, Firenze pp. 66-67
- © Print Collector / Getty Images p. 92
- © Richard Bebb Collection / Bridgeman Images p. 91 a sinistra
- © Shutterstock pp. 135, 136, 137 in alto, 137 in basso, 138, 139, 140 in alto, 141, 142, 143
- © SZ Photo / Scherl / Bridgeman Images p. 108
- © The Art Institute of Chicago / Art Resource / Scala, Firenze p. 99 in alto
- © The Metropolitan Museum of Art, New York pp. 100 a sinistra, 103 a sinistra
- © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze pp. 96, 97, 98 in alto a sinistra, 98 in basso a sinistra, 101 a destra, 102 a destra
- © The Philadelphia Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze pp. 93, 94
- © Veneranda Biblioteca Ambrosiana / DeAgostini Picture Library / Scala, Firenze p. 134
- © White Images / Scala, Firenze pp. 81, 84, 118

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda le fonti iconografiche non identificate.



Questo volume è stato stampato su carta certificata FSC®, prodotta con cellulosa proveniente da una gestione forestale responsabile e da altre fonti controllate.

Volume stampato nel mese di ottobre 2020 da Galli Thierry stampa srl, Milano. Printed in Italy.