

John Rosselli

Politica, religione e opera

Che la *Tosca* sia un'opera a sfondo religioso oltre che politico lo ha dimostrato Michele Girardi nel suo recente, bello studio su Puccini, direi più che ampiamente, anzi con una certa insistenza e un senso che il cupo dominio poliziesco-clericale incombente sull'opera si può ritrovare in momenti di vita italiana meno lontani dell'anno 1800. Tale interpretazione è stata successivamente ribadita con gran copia di dettagli dal recente lavoro di Susan Vandiver Nicassio sulla Roma di *Tosca*. Questi due studiosi si distaccano notevolmente da quei critici d'una volta che vedevano nell'opera di Puccini soprattutto l'espressione d'un ardente erotismo, con intercalati effetti teatrali arbitrari di pura marca melodrammatica – tutto sommato, alla peggio, «that shabby little shocker» come scrisse Joseph Kerman, ancora nel 1956. Notiamo che più il pubblico ha assorbito l'esperienza dei regimi totalitari del Novecento più l'aspetto soprattutto politico di *Tosca*, opera lanciata nel primo anno del secolo (o, se vogliamo essere pedanti, nell'ultimo anno del secolo diciannovesimo) è venuto a sembrare plausibile e fors'anche profetico.

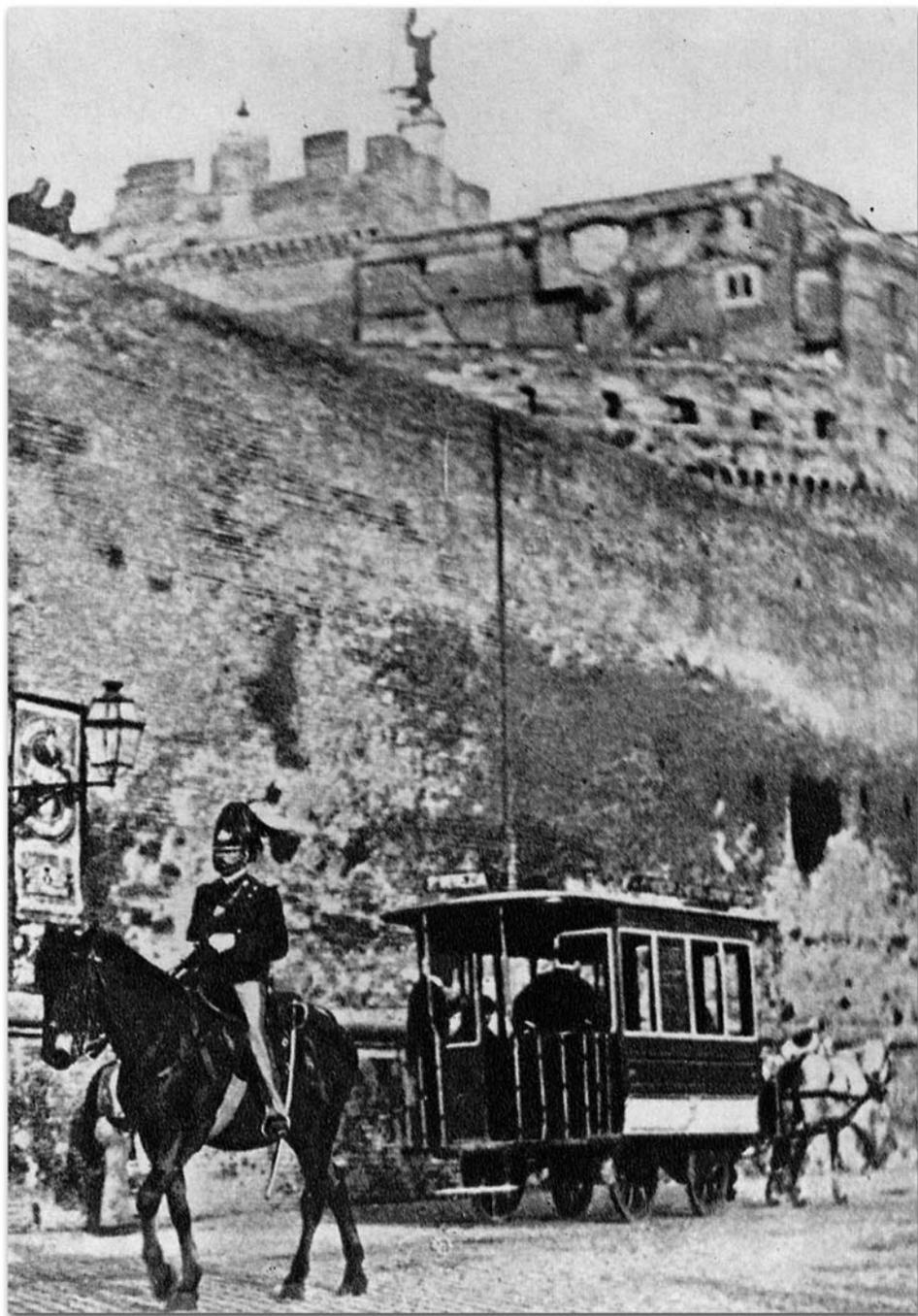
Come si inserisce, *Tosca*, in un filone di opere liriche che trattano di argomenti politici o religiosi, o di tutt'e due insieme? Prima di considerare la questione conviene tornare brevemente a un testo fondamentale, le *Riflessioni sulla storia mondiale* di Jacob Burckhardt, basate su lezioni universitarie che il grande storico svizzero tenne circa vent'anni prima che comparisse il lavoro di Puccini. Per Burckhardt, la storia si poteva considerare sotto tre aspetti, lo stato, la religione e la cultura; e questi erano infatti aspetti, non divisioni concrete ma modi di isolare, per metterle in luce e interpretarle, certe realtà del passato soprattutto mentali o spirituali. Stato e religione, secondo Burckhardt, sono universali e possono imporre agli uomini la loro autorità (nel senso che si ritrovano in qualche modo in tutti i tempi e tutte le società; persino l'Europa contemporanea, così poco credente, non sfugge al bisogno essenzialmente religioso di confrontarsi con l'ignoto e l'infinito). Invece la cultura, intesa in senso largo, quasi antropologico, raggruppa tutto ciò che è libero, spontaneo, non sempre autorevole o universale. Burckhardt prosegue considerando momenti della storia in cui uno di questi tre aspetti ha determinato uno degli altri; è ben nota la sua idea, anche se non più largamente condivisa, dello «stato come opera d'arte» nell'Italia del Rinascimento, esempio della cultura come determinante dello stato.

L'opera lirica, si sa, è nata come intrattenimento di corte; non deve quindi sorprendere se almeno il libretto e l'aspetto spettacolare di diverse opere del Seicento sono chia-

ramente determinati dalle esigenze dello stato e talvolta da quelle della religione – e con il libretto e l'aspetto spettacolare abbiamo citato buona parte di quel che costituiva allora le attrattive di un'opera lirica. Esempi estremi sono le opere di Lully, capostipite dell'opera lirica francese, palesemente congegnate per esaltare la monarchia del Re Sole, e quelle opere occasionali e *monstres* con le quali la corte di Vienna si autofesteggiava per un matrimonio imperiale o una vittoria: *Il pomo d'oro*, *La monarchia latina trionfante*. A un livello un po' più modesto, un lavoro come *Le pretensioni del Tebro e del Po* di Marco Marazzoli serviva a esaltare la politica di papa Urbano VIII e dei suoi Barberini nella guerra di Castro. Ma anche opere tendenti al genere pastorale, come l'*Orfeo* di Monteverdi nei suoi primi due atti, potevano confermare, a livello allegorico, l'immagine di se stessi cara ai principi italiani e all'ambiente di corte. Nel sistema di produzione dell'opera di quel periodo, sarebbe inutile aspettarsi che le singole opere potessero esprimere un atteggiamento verso lo stato monarchico se non del tutto remissivo ed elogiativo: anzi, l'opera è praticamente espressione dello stato.

Così pure, diverse opere romane basate su libretti del futuro papa Clemente IX Giulio Rospigliosi, patrocinate, ancora una volta, da papa Barberini o papa Chigi, affrontano le vite dei santi (*Il sant'Alessio*, *La comica del cielo*) o allegorie teologiche (*La vita humana*). Come nel dramma spagnolo di Calderón cui questi libretti sono vicini, l'agiografia può accompagnarsi a scene comiche, magari fra giovani paggi scherzosi, senza alcun segno di imbarazzo o di forzatura. Potremmo dire che opere di questo genere non 'si occupano' di religione, e tanto meno la prendono come sfondo o come decorazione: anzi, sono espressione di una società alla quale la religione è talmente inerente – come modo di comprendere e affrontare la vita e il mondo, come regola di condotta, come organizzazione gerarchica – da rendere difficile separare l'una dall'altra: la società o, come avrebbe detto Burckhardt, la cultura è praticamente assorbita dalla religione; l'opera con le sue scene comiche affiancate a quelle eroiche o comunque nobili raffigura, nella formula di Reinhard Strohm, l'insieme della società di corte.

Con ciò non si vuole, beninteso, dire che l'opera lirica secentesca rispecchi sempre fedelmente i dettami della dottrina cristiana o della morale ufficiale. L'opera veneziana, a gestione semi-commerciale e destinata a un pubblico in parte composto di viaggiatori, è sin dall'inizio plasmata – come ha dimostrato Ellen Rosand – dalle tendenze libertine degli intellettuali che fornivano i libretti. Ma il libertinismo nel senso di allora, scettico o sovversivo nei confronti della dottrina e specialmente della morale cristiana ma ancora incapace di sostituirvi una visione del mondo radicalmente diversa, potrebbe dirsi complemento anziché contestazione dell'impianto monarchico-religioso dell'Italia barocca. L'edonismo e l'eroticismo imperanti nell'opera veneziana del Seicento sono l'altra faccia d'una società intrisa di religione, religione alla quale l'individuo facilmente ricorre quando l'impulso erotico si esaurisce: così il duca di Saint-Simon ci riferisce che più d'una personalità di corte, dopo una carriera galante, si ritira nelle sue terre «et ne pensa plus qu'à son salut». Persino il Nerone dell'*Incoronazione di Poppea* più o meno monteverdiana, opera di cui son note l'ispirazione libertina e le molte ambiguità, potrebbe quasi rappresentare il lato voluttuario di Luigi XIV all'epoca dei suoi amori con



Tram a cavalli a Castel Sant'Angelo. Foto di Giuseppe Primoli (1851-1927). Roma. Fondazione Primoli.

Madame de Montespan; l'aspetto fiabesco della vicenda serve a bilanciare il suicidio obbligato di Seneca e l'esilio di Ottavia.

Finora ho parlato, come fa troppo spesso chi si avventura in un'analisi storica o sociologica dell'opera, soprattutto dei libretti. Invece occorrerebbe, come sempre, studiare insieme parole, musica e allestimento. Per il Seicento non è questo un compito che sarei in grado di assolvere. Notiamo comunque che in quel periodo, e ancora per buona parte del Settecento, l'oratorio era, in Italia, diffuso e seguito almeno quanto l'opera, che poco meno diffuso era il dramma gesuita, a volte cantato, e che, almeno nelle molte parti recitative, il linguaggio musicale di queste forme da chiesa o da scuola (spesso maneggiato dagli stessi compositori che in altri momenti scrivevano opere) non era radicalmente diverso da quello operistico. All'odierno ascoltatore l'oratorio di Stradella *San Giovanni Battista* sembra drammatico almeno quanto un'opera dello stesso periodo.

Nel periodo di transizione che va grosso modo dal 1680 al 1720, la crescente diffusione dell'opera oltre i teatri di corte e di Venezia si accompagna a significativi cambiamenti di sensibilità, segnati dalla cosiddetta rivoluzione nelle scienze, dalla filosofia di Locke e dal *Dizionario* proto-illuminista di Bayle, in Francia dalla *querelle* degli antichi e moderni, in Italia dalla fondazione dell'Arcadia. Il complesso monarchico-religioso-culturale barocco si dissolve; subentra una mentalità più critica, più analitica. L'opera come microcosmo della corte o del mondo non è più possibile: infatti il genere si divide, da una parte nell'opera seria, ora senza più scene scurrili o comiche, dall'altra nell'intermezzo o nell'opera buffa radicata nella realtà quotidiana, anche se stilizzata.

I soggetti storico-politici dell'opera, generalmente ricavati dalla storia antica o da quella più recente di paesi lontani come la Turchia o la Persia, perdono gran parte del tono fiabesco che avevano conservato nel Seicento. Nel contempo la religione cristiana non può più fungere da matrice dell'opera. Spia di quest'ultimo cambiamento sono le critiche indirizzate ad Amburgo nel tardo Seicento all'opera su soggetto biblico. Tale scelta di soggetto rappresentava un tentativo di far accettare ai luterani un genere innovativo; invece, per la sensibilità protestante di quel periodo, la Bibbia non doveva essere contaminata dall'ambiente teatrale. Anche in Inghilterra, dove l'opera s'insedia nei primi anni del Settecento, i soggetti biblici saranno vietati a teatro, con strani risultati in epoca posteriore, quando il *Mosè* di Rossini comparirà a Londra col titolo *Pietro l'eremita* (protagonista della prima crociata) e il *Nabucco* di Verdi con quello di *Nimo* (personaggio della storia babilonese ma non biblico). Nel frattempo Händel avrebbe ripiegato, venendogli a mancare la possibilità di comporre opere, su oratorii generalmente di argomento biblico, con largo impiego di cori. L'idea che un oratorio come la sua *Teodora*, agiografico anziché biblico, si potesse dare a teatro è venuta solo nell'ultimo Novecento, con il recente allestimento a Glyndebourne; mentre non deve ingannare il lancio nel 1744, «in the manner of an oratorio», della sua *Semele*, francamente operistica ed erotica e rappresentata così solo per mancanza di mezzi. Infatti tale forma data alla *Semele* scontentò il pubblico, per il quale doveva ormai risaltare ben chiara la linea di demarcazione fra opera e oratorio.

Nella chiesa cattolica si fece strada un analogo processo di discriminazione, anche se non è facile rintracciarlo. A Roma il cardinale Ottoboni poteva ancora far musicare nel 1696 un'opera agiografica su Santa Rosalia, ma poco dopo subentrò il periodo di chiusura dei teatri pubblici imposto dai papi tra il 1698 e il 1710, con forse qualche autocensura in più nei teatri privati di nobili e cardinali. A Venezia, nel frattempo, l'ente governativo intitolato Esecutori contro la bestemmia proibì nel 1703 qualsiasi opera su soggetto biblico.¹ Per gran parte del Settecento, in ogni modo, pare che si siano mantenute le nuove divisioni, da un lato fra opera seria e opera buffa, dall'altro fra soggetti sacri adatti all'oratorio e soggetti storico-mitologici adatti all'opera. Solo negli ultimi anni del secolo si apre la possibilità di rappresentare l'opera durante la quaresima, fino a quel momento periodo di chiusura dei teatri; all'inizio del nuovo assetto stagionale l'opera veniva data in quaresima sotto forma di 'dramma sacro', spesso di argomento biblico, ma tale scelta, all'inizio obbligata, dopo poco divenne facoltativa, e sopravvennero episodi curiosi, come la discussione tra la soprintendenza dei teatri di Napoli e il ministero dell'interno borbonico, nel 1817, se permettere in quaresima che il titolo della nuova opera di Mayr recasse il nome di Venere; il titolo venne prima cambiato in *La vendetta di Giunone*, «più proprio per la corrente quaresima», e quando, dopo tutto, sembrò prudente evitare qualsiasi riferimento a una dea pagana, in *Mennone e Zemira*.²

Adottare soggetti storico-mitologici, sfrondati da elementi fiabeschi e comici, voleva dire prendere sul serio, almeno in una certa misura, il potere monarchico (omerico, alessandrino, romano, persiano o turco che fosse), e, in misura più ridotta, la religione alquanto vaga cui si appellavano i protagonisti: i vari Apollo, Diana, Nettuno, o più genericamente il 'cielo' e i 'numi' invocati in tanti libretti. Nel libretto metastasiano, dominante per gran parte del Settecento, possiamo seguire, grazie soprattutto alla raffinata critica di Jacques Joly, la delicata analisi dei sentimenti volta a inculcare nei principi regnanti atteggiamenti illuminati quali l'autodisciplina, il ritegno, la magnanimità. Che le infinite opere serie scritte su questi libretti tendessero a esaltare la monarchia cosiddetta assoluta è ovvio, e del resto lo stesso poeta cesareo Metastasio non avrebbe potuto essere più esplicitamente adulatorio nelle tante sue licenze e feste teatrali scritte per la corte di Vienna; notiamo tuttavia che il *Catone in Utica* e l'*Attilio Regolo*, testi per così dire minoritari nel senso di rispettare il non lieto fine storico e di essere stati musicati, soprattutto l'*Attilio*, da pochi compositori, esaltano ideali austeri della Roma repubblicana. Con tutto ciò ci si può domandare fino a che punto la lezione etico-politica metastasiana incidesse sul pubblico presente alla ennesima versione dell'*Adriano in Siria* o del *Demetrio*, in cui il libretto era stato in parte tagliato e rifatto, mentre l'interesse del pubblico era centrato sui cantanti. L'impero d'un Farinelli o d'un Caffarelli era

¹ Archivio di Stato, Venezia, Esecutori contro la bestemmia b. 60, reg. 99 c. 5 (decisione del 29 novembre 1703).

² La soprintendenza dei teatri al ministro dell'Interno, 1, 17 marzo 1817, Archivio di Stato, Napoli, Min. Interno II inventario f. 4353.



La *Via Crucis* nel Colosseo. Da GIAMPAOLO RUGARLI, *La divina Elvira. L'ideale femminile nella vita e nell'opera di Giacomo Puccini*, s.l., Silvana Editoriale, 1998. L'incisione (Parigi, 1823) è utilizzata per illustrare un sonetto pubblicato dal periodico «Vera Roma» in occasione della prima di *Tosca*: «Puccini ch'è n' artista, un bon' amico / pe' vede tutti quanti entusiasmati, / ha dovuto ricorre ar tempo antico! / Li pezzi ch'anno fatto più impressione / de fatti, fijo mio, quali so' stati? / Tre: Campane, Te-Deum e Pricissione!» (pp. 128 e 140).

pur sempre una monarchia, ma, nel suo rapporto qualitativo con lo spettatore, più vicina a quella del 're' Elvis Presley che a quella di Luigi XIV.

E il 'cielo', e i 'numi'? È difficile credere che la religione degli dèi olimpici avesse molta presa sul pubblico settecentesco, almeno fin verso la fine del secolo. In quest'ultimo periodo, infatti, la forma dell'opera seria italiana (ma ormai internazionale) comincia a cambiare dietro l'influsso dell'opera francese. L'intensa drammaticità di certi cori di Rameau, provocata da avvenimenti straordinari o soprannaturali, invade testi ancora in gran parte sottomessi alle convenzioni metastasiane. Nell'*Idomeneo* di Mozart, del 1781, l'alito d'una forza soprannaturale possente si fa sentire nei grandi cori di terrore e di supplica, come nel discorso del gran prete; poco importa, di fronte alla potenza della musica, che si tratti del solito Nettuno, e in ogni modo la favola di *Idomeneo* è sempre stata un pretesto per rappresentare quella di *Jefte*, proveniente da uno degli strati più antichi o, se si vuole, più primitivi della Bibbia. Altri compositori dell'epoca fanno tentativi nello stesso senso. Cimarosa negli *Orazi e i Curiazi*, del 1796, dispiega una eloquenza che vuol essere rivoluzionaria (siamo ormai a sei anni dopo la presa della Bastiglia) e nel contempo, come Mozart, adopera mezzi drammatico-musicali di origine francese per incutere, nella scena dell'oracolo, sentimenti di riverente timore di fronte al soprannaturale e all'ignoto.

Ci siamo avvicinati all'opera rossiniana e ai suoi eredi nell'opera romantica, quella italiana, francese e tedesca, e poi, con un breve ritardo, quella dei paesi slavi. Tale ope-

ra nasce non, come quella di Cimarosa, al momento della rivoluzione francese, ma durante la reazione politica che segue le guerre rivoluzionarie e napoleoniche. L'opera, genere pubblico e quasi sempre sovvenzionato, deve fare i conti, ovviamente con le volontà e le paure dei governi reazionari, ma anche con il rilancio spontaneo del conservatorismo politico e del fervore religioso, spesso alleati e spesso presenti nella letteratura romantica.

Sono ben noti i timori dei governi post-napoleonici e i risultanti divieti da parte delle censure. Conviene ricordare che almeno fino alle rivoluzioni del 1848 la censura dei vari stati italiani si preoccupava assai meno di possibili risvolti politici nell'opera lirica che di possibili offese alla religione, al buon costume, e a personalità del luogo che si temeva potessero venir prese in giro o comunque riconosciute. Certo, non ci si sognava di permettere il minimo accenno a libertà o a ribellione, almeno in ambientazioni più recenti della Gallia antica dove si svolge la *Norma* di Bellini, e quando la politica più tollerante della Francia permise la creazione di *grands-opéras* liberaleggianti, a cominciare dal *Guillaume Tell* di Rossini (1829), tali opere dovettero essere adattate per poter passare in Italia. In ogni modo la stessa forma dell'opera seria rossiniana, basata su ampie forme musicali chiuse, consentiva difficilmente spazi per il trattamento dei temi politici. Ne è testimone la *Semiramide*, del 1823, dove la questione dinastica così lucidamente esposta nella tragedia di Voltaire viene praticamente trascurata e la figura chiave della potenziale erede al trono diventa un personaggio comprimario quasi inesistente.

In senso più generale, si può avvertire nell'opera romantica italiana, come ha fatto Luigi Baldacci nel suo studio *Libretti d'opera*, un desiderio di autorità che Verdi concentrerà nella figura del padre, dotandola di musica di grande forza ed efficacia. Non occorre negare in Verdi una carica di energia che potremmo definire libertaria o rivoluzionaria; basta notare che anche figure rivoluzionarie in materia di diritti politici possono sostenere l'autorità patriarcale nell'ambito della famiglia e della società. In un'opera tarda come il *Don Carlos* Verdi dimostra quasi maggiore intima comprensione per il patriarca autoritario Filippo II che per la figura emblematica, abbastanza bidimensionale del libertario Posa e per lo stesso principe sfortunato Carlos. Del resto, con tutte le sue grandi bellezze il *Don Carlos* non sfugge al carattere illustrativo e persino didattico del *grand-opéra* francese, genere di cui è l'apogeo. Nell'*Aida*, che del *grand-opéra* è sia la summa che il superamento, l'opprimente regime sacerdotale è come assorbito dalla tragedia intima dei protagonisti; sarebbe difficile definirla opera politica o persino anticlericale, anche se Verdi era indubbiamente anticlericale e se i preti dell'antico Egitto vi fanno pessima figura.

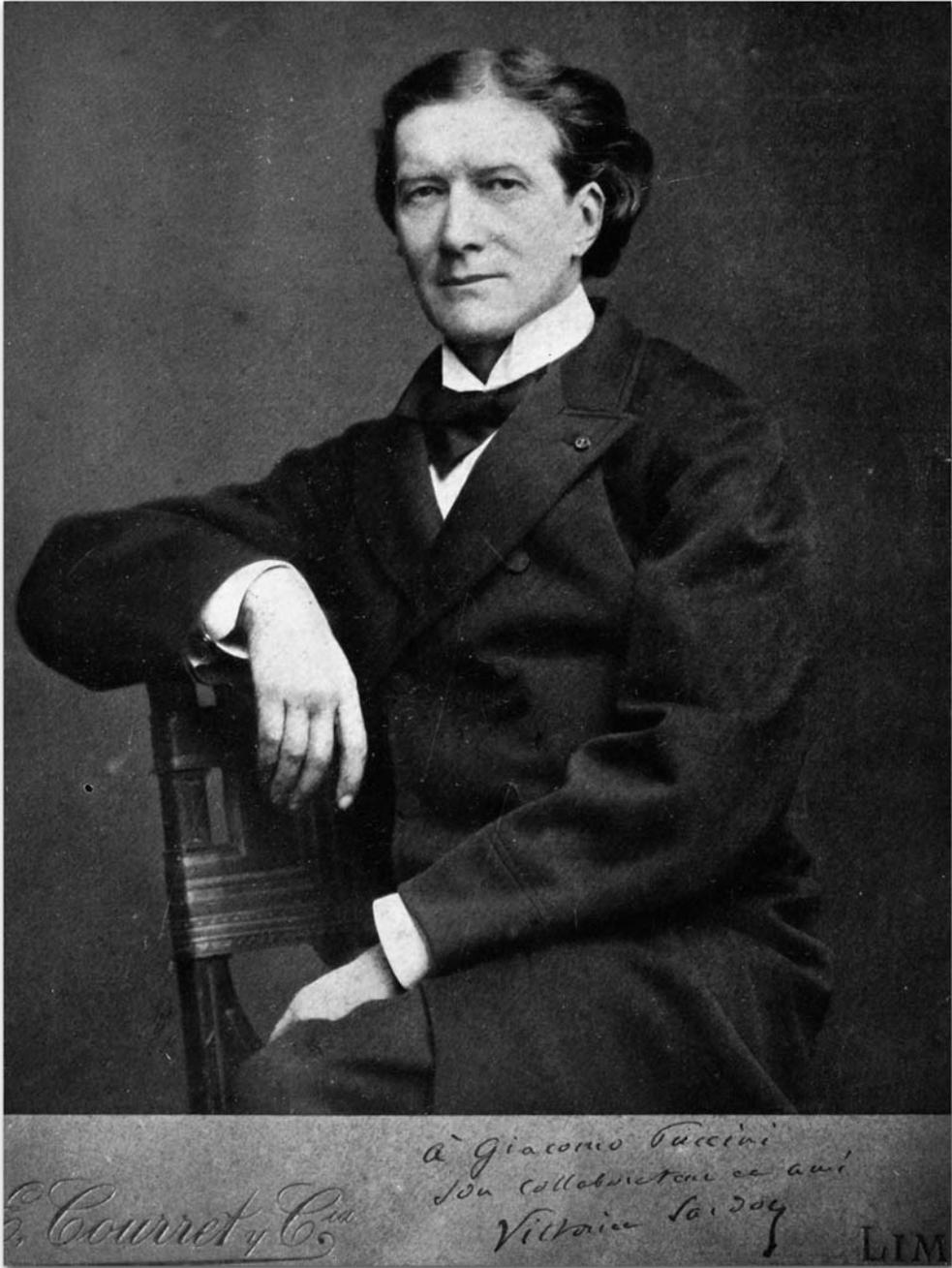
Solo, forse, nelle due opere storiche di Musorgskij, il *Boris Godunov* e la *Kovanščina*, arriviamo a un senso della storia intesa come processo insieme grandioso e ambiguo cui l'umanità deve sottostare, e in cui non è facile distinguere i buoni dai cattivi; infatti il popolo partecipa all'azione contemporaneamente da protagonista e da vittima. Risultato, questo, dell'intreccio fra il populismo russo degli anni 1850-1860 e il temperamento individuale del compositore.

Se la censura (compresa quella russa alla quale si dovette adattare Musorgskij) si preoccupava soprattutto di qualsiasi accenno al clero o al rito, il motivo era che la letteratura romantica cui si ispirava l'opera ricorreva volentieri al lato pittoresco della vita religiosa: eremiti, processioni, chiostri gotici e via dicendo. (Ricordiamo, nel *Robert le Diable* di Meyerbeer, gli spettri di monache peccatrici che sorgono dalle tombe per eseguire un balletto). Le censure italiane, memori del clamoroso *Ballo del Papa* del 1798, spettacolo giacobino messo in scena alla Scala con lo stesso papa Pio VI in scena, non accettavano alcuna rappresentazione del clero o del rito cristiano, ed erano contrarie anche ad accenni troppo specifici a sacerdoti ebrei nei drammi sacri o opere affini, quale il *Nabucco*. Arriviamo così al sublime detto di re Ferdinando II delle Due Sicilie, il quale nel 1838 proibì personalmente il *Poliuto* di Donizetti, già autorizzato con qualche modifica dai propri censori. Al tenore francese Alphonse Nourrit che aveva proposto la tragedia agiografica di Corneille, *Polyeucte*, come base del libretto, e che andò a supplcarlo, il re rispose «Lasciamo i santi nel calendario e non li mettiamo in scena».

In un certo qual modo re Ferdinando confermava ingenuamente che non era più possibile l'integrazione barocca di impulso spirituale e spettacolo teatrale ricercata dal Corneille. Infatti l'impulso spirituale represso dalla censura nelle altre opere italiane del periodo romantico sembra generalmente di poco conto. Persino il *Mosè* di Rossini, nelle sue due versioni (italiana e francese), esprime, a un livello elevato, grandiosità monumentale e spirito collettivo, ma frammisti a molto materiale più convenzionale e plasmato da un'estetica neoclassica fundamentalmente distaccata.

Nelle opere del periodo romantico compositori e librettisti desideravano più che altro mettere in scena situazioni imprevedute, pittoresche, impressionanti. Non era quindi troppo difficile trovare compromessi, ad esempio sostituire, nei *Lombardi* di Verdi, le parole «Ave Maria» con un non liturgico «Salve Maria», oppure fare di papa Leone nell'*Attila* «un antico romano» (tanto rimaneva il miracolo di Attila che rompe l'assedio di Roma e la grandiosa scena con solisti e cori). Si poteva persino, senza farne cenno nelle didascalie del libretto, mettere in scena il sacramento del battesimo, sempre nei *Lombardi*. Ma anche nel risultante celebre terzetto di riconciliazione è difficile non scorgere una illustrazione del sentimento religioso (con tanto di a solo di violino per stabilire l'atmosfera) anziché l'espressione di un impulso intimo.

Come, del resto, il terzetto avrebbe potuto esprimere un impulso intimo quando il suo autore era, secondo la formula diplomatica della moglie di Verdi, «poco credente»? In un primo momento Giuseppina Strepponi aveva scritto addirittura «ateo»; nell'Ottocento era difficile, soprattutto nei paesi latini ma non solo lì, per un artista o un intellettuale essere credente in senso attivo o profondo, e questo per motivi che non occorre elencare in questa sede. Invece è frequente la figura dell'artista che si serve del vocabolario e dell'immaginario religiosi per intensificare un discorso psicologico o per dare risonanza più larga a una propria mitologia personale. Esempi di prim'ordine sono, nella letteratura Victor Hugo, e nell'opera Richard Wagner. Il *Parsifal* di quest'ultimo, senza presentarsi dichiaratamente come dramma sacro, riesce da una parte a mettere in scena qualcosa di molto vicino ai sacramenti dell'eucaristia e del battesimo, e a



Victorien Sardou (1831-1908) in una fotografia con dedica («À Giacomo Puccini / son collaborateur et ami / Victorien Sardou»). Tra le opere con libretti tratti da *pièces* di Sardou (a parte *Tosca*): *Fedora* e *Madame Sans-Gêne* di Giordano, *Patrie!* di Paladilhe, *Les Barbares* di Saint-Saëns, *La sorcière* di Erlanger, *Le roi Carotte* di Offenbach.

far girare l'intera azione sul perno della redenzione dell'individuo e della comunità tramite il sacrificio di Cristo; d'altra parte la psicologia protofreudiana di Klingsor e Kundry, l'identificazione moderna del peccato originale con la sessualità, l'estrema raffinatezza dei mezzi musicali e scenografici dispiegati, con quelle voci di fanciulli «chantant dans la coupole», tutta questa geniale macchina intellettuale e produttiva si sposa stranamente con la voluta semplicità del «puro folle» Parsifal. L'intera opera è una stupenda chiosa all'eredità cristiana dell'Occidente, esposta con la maestria istrionica tipica, secondo Nietzsche, della decadenza.

L'elemento decadente è avvertibile anche nella *Tetralogia*, sulla quale Thomas Mann ha scritto pagine definitive; veramente dovremmo parlare della Trilogia col suo *Vorabend* o serata introduttiva, dato che Wagner sfidava Eschilo. La quale Trilogia si presta ad interpretazioni polivalenti, e in questo, tra l'altro, risiede la sua forza. L'interpretazione di Bernard Shaw, ripresa a Bayreuth nel noto allestimento di Patrice Chéreau, secondo la quale la vicenda rappresenta la lotta di classe nell'era capitalista moderna, non funziona del tutto, specie nell'ultima serata; altre interpretazioni come quella fondata sulla psicologia analitica junghiana hanno anch'esse le loro attrattive e i loro limiti. A molti spettatori, credo, rimane, alla fine delle quattro serate, il senso di aver assistito a una rappresentazione, di significato ambiguo ma profondo – di che? Forse del formarsi e sciogliersi a ritmo ciclico, nel progetto umano sulla terra, di aspirazioni altissime e di nodi conflittuali tremendi; nell'immaginario contemporaneo il cataclisma finale della *Götterdämmerung* non è, credo, lontano da una eventuale catastrofe nucleare. Visto così, il *Ring des Nibelungen* rimane la più acuta e inquietante allegoria del potere che ci sia stata data.

Dopo le tarde opere di Verdi e di Wagner, in un clima politico ormai dichiaratamente liberale, l'opera lirica poteva accostarsi al potere e alla religione con spirito antropologico, seguendo le orme di Zola. Come nella *Cavalleria rusticana* la processione pasquale, la maledizione di Santuzza e il morso all'orecchio sono annotazioni antropologiche, per fortuna travolte dalla musica dirompente, così nella *Tosca* vi è un residuo di intento antropologico nella rappresentazione del sagrestano, del popolino e della fede ingenuamente egoista di Floria Tosca. Devo dire che non riesco a seguire del tutto Michele Girardi nel considerare fortemente incombente sull'opera il tema religioso: se è impressionante il colpo di scena musicale del *Te Deum*, tuttavia il 'volterrianismo' di Cavaradossi e il bigottismo di Scarpia vengono rapidamente accennati a parole più che messi in atto musicalmente, e la stessa fede di Tosca rimane un incidente pittoresco, un'annotazione. Indubbio l'intento anticlericale, prima di Sardou e poi dei librettisti di Puccini, soprattutto nell'aver voluto spostare a Roma una vicenda molto più affine alla Napoli sanfedista del 1799, ma anche questa volta il compositore ha saputo inglobare la polemica nella musica. Invece, com'è noto, il tema del cupo strapotere di Scarpia domina l'opera dalle prime battute e il clima di oppressione, di ansia e di desolazione così finemente stabilito, ad esempio in certi passi strumentali (penso alla musica che accompagna l'estensione del salvacondotto, alla marcia prima e dopo l'esecuzione), questo clima giustifica chi, come il regista Jonathan Miller, ha voluto allestire l'opera nel periodo fascista.

Questa dote profetica o intuitiva di Puccini, dovuta, credo, alla sua capacità, come artista, di scavare nel proprio inconscio, è tanto più notevole in quanto la stessa dote in un (fortunato) compositore del nostro tempo andrebbe incontro a diversi ostacoli. Infatti è diventato di moda, negli allestimenti contemporanei di quasi qualsiasi opera, equiparare il potere, l'autorità, all'oppressione nella sua forma più ovvia (chi non ha visto le comparse in *Simon Boccanegra*, in *Fidelio*, persino in *Norma* trasformate in gregari fascisti con tanto di impermeabile e cappello floscio?), come è diventato di moda negli allestimenti operistici ridicolizzare l'autorità, in un tentativo di debellarla seguendo l'esempio più o meno ben compreso di Brecht. Penso, per fare un solo esempio, agli dèi della *Tetralogia* wagneriana nell'allestimento di Patrice Chéreau e in diversi successivi. Invece per Wagner e per la società ottocentesca l'autorità non solo politica ma religiosa e familiare era un vero problema incombente, da affrontare con la massima serietà. Un po' più tardi, in *Wozzeck* e in *Lulu* di Berg i personaggi autorevoli sono fantocci grotteschi, ma anche pericolosi. Invece un compositore odierno che volesse misurarsi con le forme spesso mostruose che ha assunto il potere nel Novecento inciamperebbe subito in *clichés* registici ormai svalutati.

Un altro motivo per cui è ormai particolarmente difficile per un compositore misurarsi con le grandi questioni del potere e della spiritualità è l'esistenza di un sistema produttivo che mette a nostra disposizione, se non a teatro almeno in CD, praticamente tutte le opere liriche importanti di tutti i tempi: almeno nella dimensione dell'opera lirica propriamente detta, può sembrare che tutto sia già stato fatto. Diversi compositori contemporanei hanno cercato e cercano tuttora il dramma musicale in ambienti diversi dal teatro d'opera, non solo per motivi economici, o per la difficoltà di trovare un linguaggio musicale che comunichi con il grande pubblico. Un raro esempio d'un dramma musicale contemporaneo del tutto calato in un argomento religioso è l'atto unico di Benjamin Britten *Curlew River* (1965). Per arrivarci Britten dovette assumere le convenzioni rituali del dramma *nō* giapponese, compreso l'uso delle maschere, ed inquadrare la vicenda nell'Inghilterra del primissimo medioevo fingendo che sia rappresentata da un gruppo di monaci che la iniziano e concludono col canto gregoriano; dovette per di più chiamarla non un'opera ma una «parable for church performance», e infatti la fece rappresentare in chiesa. Forse sono ormai per noi obbligatorie tutte queste maschere e inquadrature per consentirci di giungere con mezzi artistici alla sincerità.



La Tosca di Sardou (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin, 27 novembre 1887). In scena: Sarah Bernhardt (Tosca), Pierre-Françisque-Samuel Berton (Scarpia). Berton (1842-1912) fu anche autore drammatico; da *Zaza* (scritta con Ch. Simon) Leoncavallo trasse il libretto della sua opera omonima. La prima rappresentazione italiana della *Tosca* ebbe luogo a Bologna, Arena del Sole, 15 luglio 1890 (Compagnia Bertini-Falconi; protagonista, Teresa Boetti Valvassina).