

Una Tosca tra Bernini e Piranesi

MASSIMO GASPARON

Ricordo che fin dalla prima volta che ho ascoltato Tosca mi sono immaginato una Roma cupa e secentesca, esageratamente monumentale e malinconica, così crepuscolare da farmi allontanare da qualsiasi concezione bozzettistica e superficialmente solare e plebea della città.

Ho rivisto la Roma del Caravaggio con i suoi chiaroscuri di forte drammaticità; la Roma del Bernini e del Borromini, marmorea e funebre, sempre pronta a celebrare con solenne sfarzo la morte del pontefice attraverso catafalchi sontuosi e assolutamente teatrali. Una Roma trionfante e tetra, decadente e splendente allo stesso tempo, simulacro e *memento mori* esemplare della cristianità. E non ho potuto non pensare a come una forte attrazione verso la rappresentazione scenica del dolore e della tortura abbia rappresentato una costante dell'arte seicentesca romana. Stretta conseguenza del dettagliato formulario di posizioni e attitudini che il Ripa nella sua iconologia prescrive a pittori e scultori del 1600, come paradigmatiche per essere moralmente e artisticamente ortodosse. E il mio ragionamento si è spinto oltre. Mi sono chiesto perché la spettacolarizzazione della sofferenza e della morte effettivamente sia onnipresente e cifra precipua dell'arte romana: forse proprio perché è arte intimamente legata ai Pontefici romani e la sofferenza viene usata dagli artisti come strumento di pietà, di compassione e di terrore. E pietà e terrore non sono forse gli stessi sentimenti che Aristotele considera fondamentali nella forma artistica della tragedia? E da queste premesse è partito il mio viaggio nell'universo musicale, drammaturgico e straordinario che la Tosca di Puccini rappresenta. E dovendo descrivere il mio approccio registico all'opera definirei il mio allestimento non tanto tradizionale quanto piuttosto classico, proprio nel senso della sua aderenza ai principi aristotelici del fare teatro e più nello specifico del fare tragedia. Ritmo parola e musica sono gli agenti unici necessari alla forma poetica della tragedia (e l'opera lirica si propone da quattrocento anni di recuperare proprio questa forma artistica). Inoltre se consideriamo innate nell'uomo il piacere per l'imitazione, la musica e il ritmo, possiamo definire la Tragedia come imitazione di un'azione elevata e conclusa; ma attenzione: non imitazione di uomini ma di azioni. Senza azione non c'è tragedia. Principio e anima di ogni tragedia è sempre il racconto in quanto imitazione dell'azione e solo attraverso essa di persone che agiscono.

In questo credo stia la chiave di ogni forma teatrale. Per avere teatro dobbiamo avere racconto e se si abdica allo sviluppo del racconto ci si preclude inevitabilmente il fine di ogni fare teatrale. Puccini pensa e crea in base alle stesse premesse e in ciò consta la sua grandissima popolarità e perfezione formale e drammaturgica.

Se la grande forza di quest'opera risiede proprio nell'equilibrio perfetto raggiunto dal compositore, la regia deve ricercare ugualmente uno stato di equilibrio da cristallizzare nella versione scenica definitiva, a cui nulla può essere aggiunto o sottratto senza inficiare il risultato finale voluto dal compositore. L'estremo rigore artistico che portò Puccini a rifare più volte intere scene senza mai accontentarsi del risultato, se non quando non corrispondesse completamente alla sua intuizione artistica originaria, deve essere rispettato nella messa in scena per esaltarne l'esito finale.

Solo dopo un'attenta analisi degli scritti di Giacomo Puccini in cui egli parla della sua Tosca, si può comprendere quanto accurato fosse il suo metodo compositivo e come ogni singolo dettaglio non fosse per lui accessorio, quanto invece fondamentale allo schema drammaturgico serrato dell'intera opera.

Puccini cercava solo libretti che lo stimolassero alla composizione e non riusciva a scrivere musica se non sentiva un coinvolgimento emotivo nella vicenda proprio perché, da grande uomo di teatro, sapeva bene che l'azione doveva sempre svolgersi secondo una calcolatissima sequenza di eventi, spesso apparentemente casuali, ma che complicassero e conducessero all'esito ineluttabile del racconto. E se egli stesso in quanto compositore non si fosse sentito commosso dal racconto, non avrebbe potuto procedere alla composizione della musica, poiché non avrebbe potuto aggiungere la tragicità mancante al libretto.

E come non notare la perfetta corrispondenza tra la Roma papalina e le atmosfere pucciniane, intrise di malinconica inquietudine? Il versione originaria teatrale di Tosca lo colpì anche quando a teatro ascoltò una Sarah Bernhardt che recitava in francese, e che secondo la sua stessa confessione, risultò praticamente

incomprensibile: la forza del racconto oltrepassava la barriera linguistica e si imponeva assoluta e commovente, perfetta e vincente. Il fulcro dell'intera opera consiste nella ricerca della teatralizzazione della sofferenza portata al parossismo, e Puccini la traduce in godimento quasi sadico e voyeuristico da parte dello spettatore che viene stimolato a più riprese nei suoi istinti più reconditi ed inconfessabili. Tosca piace proprio per la situazione estrema a cui porta i protagonisti e per l'epoca risulta decisamente molto affine ad una sensibilità contemporanea.

Puccini pretende l'unità di luogo, di tempo e di azione per coinvolgere lo spettatore dall'inizio alla fine e come in un thriller tra i più riusciti sa bene che non deve mai risultare prolisso, soprattutto nel finale. La sua grande modernità risiede nella assoluta sicurezza con cui elude gli schemi formali del genere, andando contro il gusto comune del momento. Puccini esercita la "sprezzatura" così tipicamente italiana al sommo grado e ogni dettaglio appare sempre tanto naturale e immediato quanto invece si dimostra essere costruito e pianificato; la stessa sprezzatura che Baldassarre Castiglione definisce come l'antitesi dell'affettazione, disgrazia che ogni artista deve fuggire in ogni modo. La vera arte non deve mai apparire tale e Puccini ha la geniale capacità di presentare ogni situazione musicale come inevitabile, naturale e spontanea, mentre ne controlla i registri con maestria assoluta. E se precisa dettagliate azioni in partitura se lo permette in quanto fondamentali allo svolgimento del racconto. Ignorarle significa invalidare l'intera opera intesa come tragedia, imitazione di azione. E io ho cercato di procedere allo stesso modo: unità di luogo e di tempo attraverso una scenografia unica e tripla che da chiesa si trasforma in palazzo e poi in carcere, senza soluzione di continuità, per richiamare anche la skené greca che con la sua tripartizione sintetizzava ed evocava ogni luogo e ogni situazione della vicenda. I colori scelti sono quelli del Bernini, del marmo portoro nero screziato di venature dorate, ai capitelli e alle trabeazioni in marmo giallo antico, funebri e splendenti nella loro aulicità. I costumi seguono la rigida aulicità di David attraverso l'uso del bianco e del nero, dei velluti verde scuro e le feluche di napoleonica memoria.

Il racconto pucciniano propone Tosca come personaggio che conquista in quanto suscita nel pubblico una decisa simpatia e quindi pietà; la pietà che riguarda chi è immeritabilmente infelice e il terrore di trovarsi nella stessa situazione. Il meccanismo di immedesimazione è inevitabile proprio poiché Tosca ha tutte le caratteristiche necessarie per essere considerata vicina e affine dallo spettatore. E la recitazione deve portare a questo. Il lavoro che la cantante deve fare è quello di essere sempre controllata e naturale, esercitare la "sprezzatura" al massimo grado. E questo credo si debba pretendere dagli interpreti: la massima verosimiglianza che comporta lavoro di settimane su singoli gesti o determinate posizioni del corpo che devono diventare una seconda natura. E il costume d'epoca deve essere complementare al racconto, non esibizione gratuita di sfarzo ingiustificato. La stessa liturgia del *Te Deum* viene rappresentata secondo la corretta lezione cattolica, per dare ancora più forza all'azione del racconto.

Inoltre è fondamentale non limitare i caratteri dei principali personaggi alla cosiddetta tradizione, quanto invece renderli funzionali all'azione e al racconto: Scarpia non è solamente un sadico impunito che si diverte torturando e ricattando altri esseri umani. Ha una psicologia molto più complessa che deve emergere dai modi educati e raffinati, dalla ciclotimia esasperata e patologica.

La stessa Tosca in alcuni momenti nel secondo atto giunge quasi a provare una perversa attrazione verso l'assoluta dissolutezza emozionale di Scarpia. E' il fascino sottile ed inevitabile della violenza e dell'odio. La grande modernità di Puccini consta nel non cedere mai ad alcuna convenzione formale prestabilita, ma anzi nel dare libertà alle necessità teatrali dello spettatore attraverso una sicurezza drammaturgica assoluta. E se lo spettatore si lascerà rapire dalle emozioni che fluiscono dal palcoscenico, per sperimentare, assieme all'orchestra, ai cantanti e a tutti noi artisti impegnati nello spettacolo, quell'indescrivibile piacere che la catarsi procura quando alla fine del racconto Tosca si uccide, permetterà al rito antichissimo del teatro di permettere ancora una volta, attraverso la sua liturgia, il miracolo dell'arte.