

Federica Scassillo  
(Università di Tor Vergata, Roma)

## «SPASIMI D'IRA, SPASIMI D'AMORE». LE ATMOSFERE NELL'OPERA LIRICA

### 1. Atmosfere e atmosfere composite nel finale I di Tosca

Ecco la scena: dalla sagrestia escono l'abate mitrato, il Capitolo ecc. ecc. in mezzo al popolo che per due ali ne osserva il passaggio. *Sul davanti della scena*, poi, c'è un personaggio (il baritono) che monologheggia indipendentemente – o quasi – da ciò che succede nel *fondo* (Gara 1986, 168-169, corsivi miei).

Roma. Sant'Andrea della Valle. Un'indagine è in corso: il capo della polizia, il barone Scarpia, è giunto nella chiesa alla ricerca di un fuggiasco. Il «lucido stratega» (Davico Bonino in Sardou 1887, IX) raccoglie indizi, trae conclusioni, orchestra eventi e manovra persone. Un fugace scambio di battute col suo braccio destro, ultime direttive per far cadere le prede nella trappola, e il *Te Deum* ha inizio. Se *sul davanti della scena* Scarpia troneggia esponendo le sue intenzioni sadiche e lascive, *sul fondo* l'ambientazione ecclesiastica si fa sempre più musicalmente imponente: all'inizio lo scampanio, a seguire la sonorità autoritaria dell'organo, infine il coro che intona preci – prima come brontolio sommesso, poi sempre più distintamente. Il finale del primo atto della *Tosca* pucciniana è costruito proprio su questo dualismo, sullo scontro che avviene tra *figura* e *sfondo*: la figura, incontrastata per buona parte della scena, corrispondente al monologo di Scarpia e lo sfondo, l'ambiente ecclesiastico finalmente riconoscibile. Scriviamo 'finalmente riconoscibile' non a caso. Il primo dei tre atti di *Tosca* si apre in Sant'Andrea della Valle, la chiesa nella quale un evaso dalle carceri di Castel Sant'Angelo si nasconde (Angelotti) e dove un pittore sta lavorando a un ritratto della Maddalena (Cavaradossi). Nonostante l'ambientazione, i riferimenti ecclesiastici sono per lo più assenti: tutto è concentrato sulle dinamiche passionali che legano Tosca, famosa cantante esageratamente devota alla Madon-

na, al pittore, e quelle politiche che legano il fuggiasco a Cavardossi. Scarpia è il classico antagonista, un libertino nascosto dietro la maschera del bigottismo e dell'autorità; nel secondo atto arriva a proporre a Tosca un ricatto morale: o lei si concederà a lui carnalmente in cambio di un salvacondotto che permetterà alla diva di lasciare la Roma papalina in compagnia del suo amante, o Cavardossi verrà giustiziato con l'accusa di aver aiutato e nascosto nella sua dimora un nemico dello Stato. Ovviamente l'accordo è una menzogna e tutto finisce male: Scarpia viene ucciso da Tosca, il fuggiasco si suicida con del veleno, il pittore muore fucilato nonostante la promessa che l'esecuzione sarebbe stata simulata e Tosca si lascia cadere dal parapetto di Castel Sant'Angelo. Nonostante perciò, come vedremo, la religiosità sia intessuta nella trama, la sonorità dell'ecclesia romana, nell'opera tutta, è esplicitata per mezzo di due principali elementi<sup>1</sup>: i rintocchi del *campanone* di San Pietro nel terzo atto, che battono il tempo alla tragedia che avverrà, e la costruzione del finale primo col rito solenne. Su quest'ultimo ci concentreremo.

Al di là del procedimento formale su cui il *Te Deum* è costruito<sup>2</sup>, che in questa sede non ci interessa problematizzare, ciò che risulta razionalmente evidente è il contrasto tra gli scabrosi sentimenti di Scarpia e la devozione della preghiera portata avanti dal coro. Sopra l'ostinato pendolo delle campane si snoda «la sinuosa melodia di viole e celli, mentre armonie di settima e nona intorbidano l'impianto tonale per determinare il clima più adatto ad accogliere il sogno erotico declamato da Scarpia» (Girardi 1995, 168). La melodia è, sì, sinuosa, ma anche strisciante: si insinua nell'amalgama sonoro dando una tinta satanica e fatale a ciò che il testo promette<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Questo, ovviamente, a un livello superficiale. La partitura invece pare costruita sulla ricorrenza armonico-tonale di temi che rimandano a bigottismo e religiosità, dal *tema di Scarpia* al *Mi naturale del campanone* di San Pietro (cfr. Burton 1996, 169-184).

<sup>2</sup> Schwartz (2008, 240) parla di «crude passacaglia», Baragwanath (2011, 59) di «repetitions of similar cadenze composte».

<sup>3</sup> Va' Tosca! Nel tuo cuor s'annida/ Scarpia!/ È Scarpia/ che scioglie a volo il falco/ della tua gelosia. Quanta promessa/ nel tuo pronto sospetto!/ (*con ferocia*) A doppia mira/ tendo il voler, né il capo del ribelle/ è la più preziosa. Ah di quegli occhi/ vittoriosi veder la fiamma/ (*con passione erotica*) illanguidir con spasimo d'amor/ fra le mie braccia.../ (*ferocemente*) l'uno al capestro,/ l'altra fra le mie braccia.../ (*resta immobile guardando nel vuoto*)/ (*riavendosi come da un sogno*) Tosca, mi fai dimenticare iddio!/ (*s'inginocchia e prega con entusiasmo religioso*).

L'intervento di Scarpia procede per gradi: il canto inizia austero e deciso, fermo e autoritario, per poi proseguire, come da indicazioni espressive in partitura, *con ferocia* e, conseguentemente, *con passione erotica*; il *climax* espressivo è incasellato proprio nel bel mezzo del brontolio religioso<sup>4</sup>: quasi a voler gareggiare per non perdere il proprio statuto di figura e lasciar relegato nello sfondo tutto il resto. In verità, il gioco di forze che viene a crearsi tra Scarpia e la situazione ecclesiastica sembrerebbe subire un rovesciamento di statuto nel momento in cui il picco passionale e sadico tocca il suo culmine: «l'uno al capestro, l'altra fra le mie braccia», e il coro irrompe in fortissimo zittendo il Barone che, come da didascalia, *resta immobile guardando nel vuoto*. Lo sfondo diventa figura, quello che dovrebbe essere il bene sovrasta il male: persino Scarpia si renderebbe conto, nello spodestamento, del luogo in cui si trova esclamando l'ultima bigotta frase di presunto pentimento. Perciò, nell'ascolto 'razionale' abbiamo due componenti in contrasto: l'amor sacro e l'amor profano, il bene e il male.

Quando ci troviamo a parlare di atmosfere, tuttavia, la pretesa logocentrica di indagare le motivazioni che soggiacciono a comportamenti preriflessivi non riesce a trovar immediata collocazione: essere invasi dalle atmosfere, da sentimenti spazializzati, significa, *in primis*, percepire proprio-corporalmente e sinestesicamente<sup>5</sup> una realtà in atto olistica e irriducibile. La parcellizzazione delle componenti eventualmente atmosferogene avviene sempre in un secondo momento, quando lo gnosico tenta di riprendere il controllo sul patico: insomma, con un esempio, ritrovarsi in un *ri-dente* prato primaverile significa essere catturati da una totalità che è più della somma delle parti; nel momento in cui si tenta di arrestare il contagio sentimentale – inizialmente sempre passivo – e si rivendica perciò un certo grado di attività nella relazione soggetto-oggetto, ecco che siamo in grado di riconoscere i punti focali

<sup>4</sup> «Aveva bisogno [Puccini] di forti accenti fonici perché la parola del popolo riuscisse ben distinta in mezzo al suono delle campane, dell'organo e del cannone, scelse da se stesso, sebbene con logica discutibile 'Adiutòrium nòstrum in nòmine Dòmini. Qui fècit coèlum et tèrram'» (Ricci 1954, 87-88).

<sup>5</sup> «Sono caratteri sinestesici, sussistenti anche in assenza di sinestesie, ad esempio, l'acuto, lo stridente, il leggero, l'aguzzo, il brillante, il duro, il morbido, il caldo, il freddo, il pesante, il massiccio, il delicato, il denso, il liscio, il carattere grezzo dei colori, dei rumori e degli odori, del suono e del silenzio, del passo saltellante e di quello strascicato, della gioia, dello sdegno, della malinconia, del vigore e della stanchezza: un elenco che suggerisce come nei caratteri sinestesici coincidano la dimensione proprio-corporea e ciò che è percepito sul piano oggettuale» (Schmitz 2009, 61).

che ci sembra possano irradiare la suddetta atmosfera ridente: il cielo limpido, il sole che scalda l'epidermide senza ancora minacciarla con le scottature tipiche dei mesi estivi, l'erba impreziosita dai luccichii dei raggi sulle gocce di rugiada, i fiori appena sbocciati carichi di colori sgargianti, e ancora i profumi sensuali, il cinguettio degli uccelli che volteggiano nell'aria, il fruscio degli alberi finalmente rivestiti e via dicendo; aggiungendo progressivamente elementi alla descrizione, dislocando dal contesto i diversi oggetti, scindendo i vari ambiti sensoriali, l'impatto sentimentale vissuto inizialmente si disperde: il ridente prato, magicamente, si trasforma in un agglomerato di fenomeni con qualità impoverite perché non più esperite in *situazione*, ovvero in «uno stato di cose molteplice e caotico, discriminabile da altri proprio grazie alla sua peculiare tonalità atmosferica» (Griffero 2010, 35).

Torniamo all'oggetto del nostro interesse, al *Te Deum*. Nel momento in cui scindiamo il valore semantico delle parole di Scarpia dal rintocco delle campane, dagli accenti fonici delle preghiere, dal suono autoritario dell'organo, perdiamo la forza dell'insieme: insomma, nel momento in cui riflettiamo sul dislivello presente tra testo (i versi poetici sadici e voluttuosi) e contesto (l'*atmosferico*<sup>6</sup> dell'ambiente ecclesiastico) rinunciamo alla pervasività del momento drammaturgico-musicale, alla situazione intesa come unità. Certo, si potrebbe affermare che lo scontro c'è, è immediatamente esplicito – e, perciò, immediatamente percepito in quanto tale – perché avviene tra l'atmosfera satanica irradiata dalle per nulla nobili intenzioni del Barone e la *sub-atmosfera* del contesto sacrale. In altre parole: tra la figura che ha sempre la meglio nell'ottica di una gerarchizzazione degli elementi in atto e lo sfondo religioso fatto più di movimenti indistinti e vaghe evocazioni che non di elementi di per sé espressivi. Ma non è ciò che avviene: infatti solo «nel *pensare* le atmosfere mi innalzo oltre queste condizioni e in certo qual modo mi sollevo in una diversa dimensione, quella del *non coinvolgimento*» (Böhme 2001, 88, corsivo mio); le antinomie convivono perfettamente e simultaneamente nell'esperienza vissuta ed «è sufficiente [ri]spostare il baricentro attenzionale dallo gnosico al patico» (Griffero 2016, 179) per percepire

<sup>6</sup> «L'oggetto percettivo primario è l'atmosfera o l'atmosferico. [...] L'*atmosferico* è qualcosa di più chiaramente separato dall'io, qualcosa che sta piuttosto dalla parte delle cose [...] rientra nella classe delle semi-cose. [...] Al contrario, un'atmosfera è qualcosa da cui non ci si può completamente distanziare [...]. Le atmosfere possiedono pur sempre una componente soggettiva, sono comunque sempre codeterminate, in ciò che sono, dal polo egologico» (Böhme 2001, 82).

quella che definiremo un'*atmosfera composita* (ancorché sentita unitariamente): due tonalità emotive contrastanti scindibili solo conseguentemente a un'analisi razionalistica e riduzionistica. È proprio in virtù di tale contrasto – e non nonostante esso – che percepiamo la situazione come fatale e angosciante, opprimente nella sua mancanza di univoca definizione. Un'*atmosfera semplice*, per contro, che la si avverta in *consonanza* o in *discrepanza*<sup>7</sup>, è, in un certo qual modo e sempre contestualmente alla vaghezza precipua delle quasi-cose<sup>8</sup>, in un secondo tempo malleabile: «la percezione olistica di sentimenti atmosferici nello spazio predimensionale ha molto in comune con quelle esperienze vitali involontarie che mettono capo a (sempre) adeguate reazioni quasi automatiche [...] chi vive un sentimento atmosferico sa subito come comportarsi» (Griffero 2010, 20) e tuttavia il soggetto può 'scegliere', nel momento in cui una tonalità emotiva, sia essa depressa o elevata<sup>9</sup>, gli viene incontro, se assecondarla o combatterla e, nel caso a irradiarla fosse un altro soggetto, se rispettarla o tentare di modificarla<sup>10</sup> in virtù della sua particolare riconoscibilità, del suo *carattere* per dirla con un'espressione di Böhme<sup>11</sup>. Nel caso delle atmosfere composite, invece, l'ambiguità ontologica nata dalla presenza delle antinomie crea spaesamento, non si sa da che parte stare, come reagire: per questo esse risultano più disarmanti. L'a-

<sup>7</sup> Cfr. Böhme 2001, 84-87.

<sup>8</sup> Schmitz ha introdotto il concetto di 'semi-cosa' nel paragrafo 245 del suo *Sistema di filosofia* (1978). «Egli non perviene alle semi-cose partendo come noi dalle atmosfere, bensì distinguendole in quanto fenomeni percettivi da un lato dalle cose e dall'altro dalle qualità. Esse sono pertanto una sorta di cosa intermedia, un ibrido. Per essere cose manca loro qualcosa, la sostanzialità, ossia la persistenza nel tempo, ma sono superiori alle qualità per la loro autonomia. Una semi-cosa è affine a una cosa in quanto può fare qualcosa (il vento soffia) e può anche avere delle qualità (il vento è tiepido). [...] Dal momento che le semi-cose sono quasi il loro carattere, sono prossime alle qualità. Sono qualcosa di simile a delle qualità che fluttuano nell'aria» (Böhme 2001, 101-102). Per un ulteriore approfondimento delle semi-cose (o quasi-cose) si veda Griffero 2013.

<sup>9</sup> Cfr. Bollnow 1956.

<sup>10</sup> E, aggiungiamo, l'esito di tale tentativo dipende anche dall'*autorità* dell'*atmosfera* in questione: «infatti c'è autorità e autorità: c'è quella *assoluta*, cui non si può resistere, ma c'è anche quella *relativa*, alla cui direzione centripeta si può resistere, per lo più facendo appello a un livello più elevato di emancipazione personale» (Griffero 2016, 103).

<sup>11</sup> «Questa familiarità quotidiana con le atmosfere ci mette a disposizione un ricco vocabolario con cui poter esprimere linguisticamente l'esperienza delle atmosfere. *Ciò che* qui viene ad espressione lo si può chiamare il *carattere dell'atmosfera*. Il termine *carattere* indica qui innanzitutto ciò che distingue un'*atmosfera* da un'altra, il suo elemento caratteristico. [...] In questo senso il *carattere* è il modo specifico in cui qualcosa ci coinvolge affettivamente, ed è appunto questo che s'intende parlando del *carattere delle atmosfere: il modo specifico in cui essa ci impressiona* [...] il *carattere dell'atmosfera* è in un certo senso la sua *essenza*» (Böhme 2001, 89-90).

scoltatore, in questo caso, percepisce il monologo come punto focale di interesse e il 'paesaggio sonoro' ecclesiastico come contesto generale dal quale esso emerge, ma non percepisce i due elementi come scissi ed emotivamente contrastanti: non *ricosce* lo scontro, quanto piuttosto lo *vive* propriocorporealmente. Certo, qui si sta parlando di un'atmosfera composita creata *ad hoc* – e non prototipica<sup>12</sup> – e che risponde a concrete esigenze ermeneutico-drammatiche:

Nel contesto di una trama che mira a collegare Chiesa e potere temporale, questo finale d'atto è fondamentale. A livello simbolico siamo in presenza d'una tra le più riuscite creazioni di tutto il teatro di Puccini, la cui attenzione verso i minimi dettagli del rito risulta ben motivata e comprensibile: è così che l'azione stessa si fa simbolo, che la perversione sessuale di Scarpia si staglia come l'altra faccia del suo bigottismo ipocrita; ed entrambe sono legate all'esercizio del potere tramite lo sfondo ufficiale della cerimonia, senza il quale gli imbarazzanti propositi del barone perderebbero gran parte del loro effetto. Difficile sintetizzare meglio le caratteristiche ufficiali della romanità papale e politica: dietro questo finale pucciniano si avvertono i fantasmi dei Borgia e dei Carafa, e di tutti quelli che nel tempo hanno continuato la loro tradizione (Girardi 1995, 183).

L'antinomia è perciò illusoria e lo spaesamento angoscioso è così mitigato. Ma questa è una considerazione che arriva a posteriori, sempre *dopo* la per noi importantissima prima impressione<sup>13</sup>.

La scelta di estrarre un pezzo dalla *Tosca* non è stata frutto di arbitrarietà: prendere in esame il *Te Deum* ha permesso innanzitutto di introdurre il concetto di 'atmosfera composita' che risulterà utile per la trattazione che seguirà; e in più ha posto subito l'accento sull'importanza della convergenza semantica dei vari livelli linguistici in atto nella drammaturgia musicale. Il taglio inizialmente descrittivo, infatti, corredato anche dalle parole del compositore – miranti ad illustrare l'apparato scenico originariamente progettato per il momento drammaturgico in questione –, ha permesso di analizzare ciò che a livello estesico avviene se il *Te*

<sup>12</sup> «Esistono vari tipi di atmosfere: prototipiche (oggettive, esterne e inintenzionali), derivate (oggettive, esterne e intenzionalmente prodotte) e perfino decisamente spurie nella loro relazionalità (soggettive e proiettive)» (Griffero 2013, 40).

<sup>13</sup> «La prima impressione è un coinvolgimento affettivo proprio-corporeo che [...] si candida proprio per questa sua immediatezza a rappresentare per il soggetto un certificato identitario assai migliore del cogito e a maggior ragione dei fatti obiettivi [...] la prima impressione, perfino se avesse un valore sempre contestuale, è sempre atmosferica» (Griffero 2010, 32-33).

*Deum* è effettivamente ambientato in una chiesa (scenograficamente resa, s'intende). Tuttavia, oggi, l'ambientazione delle vicende narrate è spesso oggetto di un lavoro ermeneutico da parte di registi, costumisti e scenografi che si discosta significativamente da ciò che è contenuto e indicato nei testi. La *Tosca* di Puccini sembra invece essere tra le opere meno soggette a manipolazione: questo probabilmente perché le dinamiche emotive dei personaggi (spesso il vero soggetto dell'opera italiana) sono strettamente connesse alle vicende politiche e al luogo effettivo da cui prendono le mosse. Sarà bene ora concentrarci sul vero oggetto dell'articolo, ovvero l'esposizione delle possibilità – per quanto a carattere introduttivo e senza alcuna pretesa di esaustività dato lo stato attuale della ricerca – che un'analisi atmosferologica può offrire alla drammaturgia musicale in particolare, e all'estetica musicale in generale, ponendo l'accento proprio su quest'ultimo punto: le atmosfere derivate dalle messe in scena contemporanee e il loro rapporto con quelle contenute nei testi.

## 2. L'atmosferologia come approccio olistico alla critica dell'opera lirica

Nella prima parte abbiamo accennato al concetto di *situazione*. Schmitz la definisce con tre caratteristiche: è esterna e in sé coesa, integrale; a renderla unitaria è una «*significatività* formata da *significati*» (Schmitz 2009, 67) che possono essere stati di cose, programmi o problemi; tale significatività è diffusa, olistica. Ciò che per lo più caratterizza e distingue una situazione da un'altra è l'*atmosfera*: un sentimento effuso spazialmente che agisce sul percipiente esternamente, indipendente e restio a qualsiasi spiegazione proiettivistica, contagiando «la nostra sfera proprio-corporea, ora suscitando una precisa e irriflessa risonanza mimica, ora incappando nelle maggiori resistenze rese possibili da un elevato grado di emancipazione personale» (Griffero 2013, 32-33). Nonostante Schmitz affermi che le atmosfere non possono essere generate artificialmente, la creazione ci pare invece assolutamente possibile. Anzi, una sapiente e programmatica disposizione dei *generatori*<sup>14</sup> saprebbe creare un'atmosfera intenzionale, capace di

<sup>14</sup> I generatori altro non sono che il substrato cosale che rende possibile la comparsa di un'atmosfera piuttosto che un'altra. Questo, però, in diretta collaborazione con un soggetto percipiente; infatti, le atmosfere sono: «né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. [...] sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale bensì la relazione stessa» (Böhme 2001, 92). Pensare perciò alle proprietà intrinseche degli oggetti, dei generatori appunto, in relazione a un pubblico socio-culturalmente

rapire inizialmente il percipiente «sul piano affettivo e proprio-corporeo non meno di quelle inintenzionali» (Böhme 2001, 45).

In virtù di quanto detto, poniamo allora l'attenzione sul vero oggetto di studio: l'autore d'opera, nell'in-vista della ricezione del pubblico, orchestra una serie di elementi – come a breve vedremo, non esclusivamente musicali – per mezzo dei quali, nella realtà olistica in atto, si propone di generare talune atmosfere<sup>15</sup>.

L'opera musicale è «un'architettura a più strati sovrapposti, dove il dramma [...] si realizza mediante l'interazione di più livelli espressivi: il livello verbale, il livello musicale, il livello scenico» (Staffieri 2012, 10); un'interazione che però conserva un nucleo attorno a cui tutto ruota, ovvero la musica. È la musica che, pare scontato dirlo, definisce il genere in quanto tale; il libretto nasce per essere musicato, con una struttura metrica finalizzata a determinati momenti drammaturgico-musicali; ma la composizione musicale è guidata dal metro, appunto, e dal senso delle parole, e scandisce i suoi tempi in base all'azione scenica – per rimanere in tema, basti pensare alla pantomima funebre di *Tosca*, nella quale la musica accompagna e sottolinea le azioni che la protagonista compie. Una stratificazione linguistica che, originariamente, concorre a creare una significatività coesa.

In questo caso, condurre uno studio sul 'semplice' binomio atmosfere-musica sarebbe quantomeno riduttivo. Böhme ha inserito la musica, *tout court*, nel discorso atmosferologico; ha considerato l'ascolto come «una sorta di dilatazione della sfera sensibile, come un andar fuori, un muoversi verso l'esterno» (Vizzardelli 2007, 156), e ha applicato un approccio che punta tutto sulla spazialità (predimensionale e vissuta) all'arte temporale per antonomasia, riconvertendola «non tanto perché si esplica in uno spazio, ma perché *forma e costruisce una dimensione spaziale*» (Vizzardelli 2007, 170, corsivi miei). Concentrarci esclusivamente sull'incontestabile potere suggestivo dell'arte dei suoni, però, sarebbe qui fuorviante, poiché la musica, nell'opera, non si trova ad *agire* sul soggetto da sola. Se la musica infatti sembra essere in grado di tonalizzare e modificare le situazioni – quasi la sua comparsa in un dato ambiente fosse un atto ingressivo, capace di alterare l'assetto estesico prima imperante –, l'opera riesce a crearne *ex novo* di sue.

---

definito, rende possibile progettare talune atmosfere (non senza che il rischio di fallimento sia totalmente evitato). Per un approfondimento di tale questione si veda Böhme 2001, capp. 6-7.

<sup>15</sup> La citazione a inizio articolo di Puccini ne è un esempio lampante.



Andando ad assistere a una recita lo spettatore si ritrova, entrando nella struttura che la ospita, in un contesto situazionale in cui regna un'atmosfera ben precisa: quella del teatro (al chiuso o all'aperto) con tutti i suoi precipui generatori, nell'*attesa* di un evento che sta per realizzarsi. Nel momento in cui le luci si abbassano, il soggetto prende posto e l'opera ha inizio, la situazione cambia: il teatro 'scompare', l'atmosfera derivata prende il sopravvento, e il contesto situazionale – posto che la rappresentazione sia abbastanza autoritaria e il soggetto predisposto – diviene quello drammaturgico<sup>16</sup>; lo spettatore vede, sente e subisce quello che i personaggi vedono, sentono e subiscono<sup>17</sup>.

Da questa prima esposizione del problema emerge un dato ben preciso: se i vari livelli linguistici cooperano, l'atmosfera emanata dall'opera è unitaria. Potremmo studiare le atmosfere contenute nei testi pervenutici – libretto e partitura *in primis*, ma anche «indicazioni (esplicite o no) contenute nel libretto e nella partitura, didascalie, scenografie abbozzate o magari compiute ma comunque bidimensionali, figurini, progetti di *mise en scène*, appunti di regia, allusioni o descrizioni in qualche recensione coeva» (Fabri 2011, 2) – ma sempre e solo di *atmosfera in potenza* potremmo parlare. Sarebbe perciò impossibile condurre un discorso *aistetico*, ovvero basato sull'estetica come «dottrina generale della percezione» (Böhme 2001, 61), se mancasse completamente l'aspetto percettivo. D'altronde «l'estetica ha sempre compreso la musica praticamente sulla base della partitura. Lo si può oggi considerare un approccio limitato» dato che il concetto estetico deve «derivare

---

<sup>16</sup> Non è quello che succede, ad esempio, con la musica strumentale; essa compare in un dato ambiente ed è in grado di modificarne i *qualia*, di ri-tonalizzarlo. Tuttavia lo strato cosale permane, sono le *nuances* delle qualità incontrate a cambiare sensibilmente, non l'oggettualità dell'ambiente: «come l'espressione di un volto, una melodia che si diffonde nello spazio, risuonando in esso, lo arricchisce di un sentimento che non è né il mio né il tuo, di un *sentimento senza soggetto* che è, vorrei quasi dire, un sentimento che appartiene allo spazio intorno» (Piana 2007, 162-163). Nell'opera, invece, si ha come una *cancellazione* improvvisa di tutti gli elementi manifesti prima categorizzati da un lavoro razional-analitico, complice anche l'essenziale sospensione dell'incredulità richiesta allo spettatore. Più semplicemente: un palcoscenico, con una sonata di Beethoven, resta grossomodo un palcoscenico; nell'opera, invece, diventa magicamente un salone regale, un deserto, una chiesa, etc.

<sup>17</sup> Ovviamente in maniera 'protetta' dato che di *simulazione*, di arte, si parla. «L'arte può così essere considerata come una forma di addomesticamento e di 'coltivazione' entro uno spazio controllato di atmosfere diffuse nei nostri 'intorni', di sentimenti 'demonici' di per sé ingestibili e ai quali il percipiente può reagire infatti, a seconda della propria disposizione proprio-corporea, ora concedendovisi pienamente e ora sfuggendovi (anche fisicamente)» (Griffero 2016, 21-22).

dall'esperienza della presenza dell'opera d'arte» (Böhme 2001, 58-59).

Il repertorio operistico, quello italiano precisamente, è rimasto pressoché invariato da un secolo a questa parte; non c'è stagione che non riproponga i grandi *masterpiece* dei compositori nostrani: da *Il barbiere di Siviglia* di Rossini alla *Norma* belliniana, dalla trilogia popolare di Verdi (*Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*) alle celeberrime composizioni pucciniane (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*). Nel dicembre 2015 al Teatro dell'Opera di Roma è stata allestita una *Tosca* filologica: la messa in scena è stata costruita basandosi sulle bozze di Adolf Hohenstein, l'originario costumista e scenografo che, all'epoca di Puccini, lavorava per casa Ricordi, per ricreare quanto più possibile ciò che gli spettatori avevano potuto ammirare nel lontano 14 gennaio 1900. Eppure, il pubblico oggi è assai cambiato, sembra avere altre esigenze e la nascita, all'estero prima e in Italia nel secondo dopoguerra, della figura del regista ha prodotto quella corrente che i critici hanno denominato *Regietheater*: una corrente che nasceva per svecchiare le solite sovrabbondanti messe in scena delle opere wagneriane. Nonostante Petrobelli abbia giustificato stravolgenti revisioni visionarie per le opere del compositore tedesco, in quanto basate «sul mito e sulla leggenda», ha sostenuto che per l'opera italiana – di Verdi specialmente – un approccio troppo invasivo non è possibile, dato che «il dramma è basato su un nodo di conflitti tra individui, e, ancora più spesso, su conflitti interni ai singoli individui. In presenza di *situazioni conflittuali già di per sé complesse*, il rischio di una sovrapposizione di altri significati, di altre interpretazioni, è grande, e il risultato è spesso confuso, quando non oscuro» (Petrobelli in Gossett 2006, 475, corsivo mio). Tuttavia, progressivamente, il teatro di regia si è appropriato anche del repertorio operistico italiano.

Dei tre livelli espressivi di cui abbiamo parlato, quello più soggetto a manipolazione è, ovviamente, quello scenico. Per rispondere alla domanda cruciale su come si possa mettere in scena *oggi* un'opera del passato, «dal momento che i codici cinetico-visivi ed estetici della regia attuale» (Staffieri 2012, 43) appaiono tanto distanti dall'epoca in cui le opere di repertorio nacquero, i registi hanno adottato quattro fondamentali direttrici: a) le *regie filologiche*, le più rare, che utilizzano tutti quei documenti utili a (ri)costruire testi scenici aderenti alle rappresentazioni storiche (bozzetti, figurini, appunti, *livrets de mise en scène* a Parigi o di-

sposizioni sceniche in Italia etc.), con il sottoinsieme a<sup>1</sup>) di quelle regie che, pur utilizzando mezzi contemporanei, rimangono nell'«alveo dei suoi [dell'opera] valori tradizionali» (Staffieri 2012, 47); b) le *regie critiche*, nelle quali si cerca di riproporre le (presunte) intenzioni dell'autore; c) le *regie trasposte*, nelle quali «una storia viene spostata nel tempo o nello spazio, anche se il tema, i personaggi, le situazioni e l'azione rimangono sostanzialmente immutati» (Gossett 2006, 507); e, infine le più controverse, d) le *regie radicali*, nelle quali «la storia di un'opera, il pensiero del compositore e del librettista, le sottigliezze dei personaggi, l'azione e le didascalie forniscono solo un labile punto di partenza» (Gossett 2006, 510). Ogni regista, dunque, per indole o formazione, sceglie di adottare un approccio ermeneutico che sia rivolto verso la ricerca dell'*intentio auctoris* (insieme b), dell'*intentio operis* (a e a<sup>1</sup>) o dell'*intentio lectoris* (c e d)<sup>18</sup>. Di conseguenza, nella misura in cui l'attenzione dei registi si sposta dall'uno all'altro elemento della tricotomia interpretativa – autore-opera-lettore – il prodotto, pur basandosi sempre sullo stesso testo, appare di volta in volta sempre diverso, sempre nuovo.

Qui non ci si intende domandare, eticamente, se sia giusto o meno, nei confronti dell'opera e dell'autore, che le produzioni teatrali contemporanee «[tradiscano] in modo così oltraggioso» (Gossett 2006, 482) l'arte dei grandi compositori operistici; quanto piuttosto, nel momento in cui le seppur frammentarie indicazioni sulle intenzioni progettuali dell'amalgama operistico vengono ignorate e le si sostituisce con estremo arbitrio, che cosa accade alle atmosfere 'contenute' nei testi che permangono (libretto-partitura)? Se in un determinato momento drammaturgico, mettiamo lieto, l'autore aveva optato per una resa scenica consonante con gli altri livelli espressivi e il regista di turno, assecondando l'estro personale, magari opta per una qualche scena ermetico-futurista-apocalittica o, perfino, platealmente erotica – ché ogni atto sessuale esplicito che osa varcare il sacro tempio dell'opera in musica sembra essere oggi di gran moda –, che cosa accade alla ricezione dello spettatore?

Utilizziamo per un momento uno dei più controversi esempi che Gossett riporta brevemente: la regia di Calixto Bieito per *Un ballo in maschera*. Commentando l'astio di un appassionato per la

---

<sup>18</sup> Cfr. Eco 1990.

sorte cui oggi vanno in contro alcune opere di Verdi, «distrutte da regie ridicole», Gossett scrive:

Nessuna sorpresa che il principale esempio fosse il *Ballo di Bieito*, che aveva visto a Barcellona, e a causa del quale aveva potuto contenere appena la rabbia alla toilette per la prima scena, poi per il rifugio di Ulrica reso come un bordello nella seconda, per lo stupro omosessuale e l'assassinio all'inizio del secondo atto, e per il sadico trattamento di Oscar da parte di Samuel e Tom nel quintetto del terzo atto (la testa del paggio era forzatamente tenuta sott'acqua quando lui/lei non doveva cantare) (Gossett 2006, 482).

Si badi bene: Gossett scrive *il Ballo di Bieito*, non *il Ballo di Verdi con regia di Bieito*; il punto sta tutto qui, in «un teatro di regia che è progressivamente degenerato in teatro di registi» (Fabbri 2011, 8). È piuttosto ovvio, allora, che i sentimenti suscitati nello spettatore in questo caso, le atmosfere generate, sono responsabilità esclusiva del lavoro registico-scenografico. Se l'appassionato soprannominato ha provato rabbia e disgusto, oltraggio e fastidio, c'è ragione di credere che, qualora avesse assistito a un'altra produzione<sup>19</sup>, le atmosfere generate dalla situazione sarebbero state ben differenti. La sovrapposizione dell'interprete sull'opera è all'ordine del giorno, a tal punto da far convergere interesse, gusto e disgusto dello spettatore esclusivamente sulla figura del regista. Il neofita potrebbe provare più facilmente piacere in regie quali quelle di Bieito, non condizionato dalla tradizione che, nel caso del musicofilo esperto, funge sempre da rilevante termine di paragone<sup>20</sup>; tuttavia viene da porsi alcune legittime domande: l'ipotetico

<sup>19</sup> E non necessariamente tradizionale. Splendido esempio di regia trasposta perfettamente riuscita è quella di Gabriele Lavia per *I Pagliacci* di Leoncavallo andata in scena al Teatro Regio di Torino dall'11 al 22 gennaio 2017. Il regista ha scelto di traslare la storia nel secondo dopoguerra. Una messa in scena neorealista, tra macerie, costumi ed elementi scenici arrabattati (spicca tra tutti un pollo di gomma), nella quale l'entusiasmo del coro-popolo per l'arrivo della compagnia è risultato estremamente verosimile, vincente e *contagioso*: dopo la tragedia della guerra, in un paese che porta ancora inscritto nelle sue fondamenta il dramma appena vissuto, è del tutto naturale accogliere felicemente una lieta distrazione; specie se suddetta distrazione reca con sé colore (i popolani erano vestiti con colori spenti e scuri, i pagliacci indossavano cromie disordinate e sgargianti), spettacolo (giocolieri, bolas, trampolieri, acrobati-ginnasti) e allegria (ancora si credeva che sarebbe stata inscenata una commedia...).

<sup>20</sup> «La mia impressione di *Rigoletto* è determinata da tutte le produzioni che ho visto, tutte le registrazioni che ho ascoltato, tutte le lettere di Verdi che ho esaminato, tutte le fonti musicali che ho studiato, tutti i libri che ho letto. Quasi ogni volta che ho visto un altro *Rigoletto* ne ho ricavato qualcosa di nuovo rispetto all'idea che ne avevo prima. Ross non ci lascia altra scelta se non quella di odiare il famigerato *Rigoletto* di Jonathan Miller alla English National Opera, ambientato a Little Italy, con *La donna è mobile* che

piacere provato da cosa è derivato? Dal gusto per la trasgressione (ché davvero non serve essere grandi cultori operistici per percepirne la presenza)? Dalla scrittura scenica? Dall'inserimento di elementi extratestuali quali, ad esempio, gli *screens* di craigiana memoria, di un linguaggio virtuale più consono alla contemporaneità? Oppure sono stati i versi del libretto che, riuscendo a farsi avanti sgomitando nel caotico marasma visivo (e visionario), han profuso comunque piacere? O, come auspicabile, è stata la musica stessa? Nulla esclude che possano essere stati tutti questi aspetti nel loro insieme; ma c'è da dire che, per quanto una regia si voglia moderna, contemporanea, costruita su elementi a noi più vicini e quotidiani dei costumi nordici e leggendari wagneriani, o degli arredi cortesi per talune opere italiane, per arrivare financo alla parrucca incipriata e alle scarpine con le fibbie di Scarpia, la musica, la colonna portante che regge il tutto, sarà sempre radicata nel proprio tempo: e già la distanza estetico-cronologica e musicale-librettistica crea da sola uno stridio con quelle componenti sceniche che si vogliono moderne o, addirittura, futuristiche. Abbiamo ipotizzato, finora, un piacere provato dal neofita; ma qualora fosse un dispiacere? Valgano le domande di cui sopra, con l'aggravante che, se tale dispiacere fosse stato suscitato dalla scrittura scenica, avrebbe allontanato immancabilmente un potenziale amatore da un repertorio così svilito e ridicolizzato<sup>21</sup>.

Il problema, però, non si riduce alla sola sfida che viene a crearsi tra atmosfera in potenza della fonte e atmosfera in atto della messa in scena. Le problematiche teoriche che si presentano adottando un'impostazione neofenomenologica e atmosferologica per l'analisi dell'opera in musica sono varie ed eterogenee, e presentano questioni sia estetiche sia prettamente ermeneutiche. Bisogna innanzitutto chiarire se e come si possa pretendere di generare le stesse (ipotetiche) atmosfere 'pensate' dall'autore nell'invista del gusto del suo tempo se oggi il pubblico sembra avere esigenze molto differenti; e, oltretutto, è necessario compiere un'indagine affettiva' della diegesi e della partitura – indispensabilmen-

---

proviene da un juke-box. E cosa dovremmo dire della hollywoodiana regia di Los Angeles nel 2000 [...] in cui il Duca è un produttore cinematografico e la festa iniziale ha luogo attorno alla sua piscina nella California del Sud, dopo che il Duca (nel corso del prologo strumentale) ha proiettato un'anteprima del suo nuovo film, *Vendetta?*» (Gossett 2006, 478).

<sup>21</sup> «*Mi si invita a ridere a dispetto della situazione, si sparge polvere esilarante a un funerale. Perché? Solo perché il regista vuole a tutti i costi dimostrarmi di avere un'idea?*» (Fabbri 2011, 4, corsivi miei).

te sincronica – per scoprire se è possibile ravvisare una tonalità emotiva di base (stabile e persistente) inframezzata da atmosfere (intermittenti) eventualmente anche contrastanti. Ma le questioni di maggiore interesse, in virtù del dibattito contemporaneo, sono quelle più strettamente connesse alle tipologie registiche. Sembra infatti che lo scontro tra avanguardisti e tradizionalisti avvenga tutto entro un orizzonte volto più all’etica che all’estetica; a tal proposito l’appello di Gossett pare essere esplicativo: «Abbiamo bisogno di registi che tentino di ripensare daccapo il repertorio italiano, non di registi che impongono regie estreme per stillare una scintilla di vita in opere in cui non credono» (Gossett 2006, 516). Spostare invece la disputa sul piano estesico e atmosferologico può non solo riconvertire le classiche domande in seno al dibattito evitando insidiose questioni come *l’intenzione dell’autore* o *la fedeltà al testo* – ricercata con tanto zelo da sacrificare ogni possibilità di attualizzazione –, ma può offrire un’altra prospettiva dalla quale indagare il problema, cominciando dal domandarsi se effettivamente una regia tradizionale o filologica sia più atmosferica di una trasposta o radicale. Spostare il baricentro d’interesse sulla ricezione dello spettatore consente allora di chiedersi se sono le regie avanguardistiche a tenere in vita il repertorio grazie ai forti sentimenti (anche negativi) che irradiano o se è merito dell’opera in sé; se nell’assistere a una regia radicale si creano scontri atmosferico-gerarchici tra i vari livelli espressivi o se si crea un’unica atmosfera composita; e infine, la questione forse più importante: chi o che cosa per lo più genera le atmosfere di una recita contemporanea? Il regista o l’autore? Il testo scenico o il testo musicale-drammaturgico?

Per di più, non si può forse parlare di sentimenti effusi nello spazio prescindendo completamente dalla concretezza dello spazio fisico. Nonostante sia stata menzionata la capacità operistica di creare una sua situazione precipua, alle volte la *location* effettiva può generare varianti, disturbando o aiutando ciò che avviene *on stage*. Tra la dimensione fruitiva domestica in DVD (o alle non troppo frequenti proiezioni cinematografiche), quella nei vari teatri operistici al chiuso, fino ad arrivare alle stagioni estive che consentono recite all’aperto, intercorre una sostanziale differenza nell’ipotetica ricezione del pubblico. I mezzi tecnologici e il buio della sala cinematografica, infatti, favorirebbero una risonanza proprio-corporea non di poco conto; l’acustica dei teatri al chiuso, in diretta proporzione alla vicinanza o meno della postazione del

singolo spettatore, consentirebbe un altro tipo di impatto atmosferico (per non parlare degli ipotetici elementi di disturbo, dato che, sembra scontato, c'è sempre un qualche individuo affetto da tosse cronica a molestare la fruizione); e, infine, ma di primaria importanza, il contrasto che potrebbe venire a crearsi tra l'atmosfera dell'ambiente e quella derivata dall'opera: nel caso eclatante delle messe in scena all'aperto, un cielo minaccioso, con tuoni in lontananza, a corredare ossimoricamente l'atmosfera allegra e distesa, ipotizziamo, del secondo atto de *La Rondine* pucciniana. Le atmosfere rimarrebbero scisse e in conflitto? La musica potrebbe riuscire a sovrastare lo spettro pericoloso di un temporale improvviso?

Lo studio è aperto, come si è visto le problematiche sono tante e le domande poste sin qui sono destinate a rimanere momentaneamente in sospeso. Il taglio *patico* che si intende dare alla ricerca mette al bando tutti quegli approcci monodirezionali (la storia del costume operistico, la critica della regia, l'analisi schenkeriana della partitura<sup>22</sup>, l'analisi del libretto etc.) che hanno restituito un'immagine dell'opera frammentaria, tradendone l'essenza originaria: la pluristratificazione linguistica, il gioco intrecciato tra i vari livelli espressivi che caratterizza il genere in quanto tale. L'opera lirica, come linguaggio composito, non è presente *nella* partitura. Comprendere e studiare la drammaturgia musicale adottando griglie concettuali tradizionali può considerarsi un approccio enormemente riduttivo e, oggi, sembra di importanza primaria la riconsiderazione del carattere performativo nel processo analitico. Le proposte ermeneutiche dei registi contemporanei, classificate rigidamente entro le quattro direttrici sopramenziona-

---

<sup>22</sup> L'approccio esclusivamente analitico risulta riduttivo nell'opera lirica. Sacrificare totalmente i vantaggi di un'indagine affettivo-emozionale (attenta al *pathos*) in favore di una più propriamente gnosica e razionalistica (rivolta alla dimensione *matematica*) sembra essere in questo contesto un errore epistemologico: Bianconi (La Face Bianconi, Frabboni 2008, 85-120), non a caso, parla della drammaturgia musicale nei termini di 'scuola dei sentimenti', la storia dell'opera è soprattutto la storia dei suoi affetti. «La musica, in quanto emozione matematizzata (o *mathesis* assoggettata all'emozione), ha già, per il solo fatto di essere, una doppia implicazione di fondo rispetto al suo contenuto: emozione e armonia. E ciò vuol dire, in rapporto alla questione che qui esaminiamo, che la *mathesis* come pensiero e azione di matrice matematica, e l'emozione come *pathos*, affetto, sentimento ed atmosfera, sono in sé e per sé extramusicali; lo sono finché e se non compaiono sotto forma di musica [...]. Se una cosa sta al di fuori della musica e non è rivolta ad essa, le sarà indifferente. Ma se la tal cosa – qualunque essa sia – perviene alla musica, essa sarà – se si manifesta in essa e in quanto musica – musicale. Ma poi – per quanto possa sembrare stupida questa domanda – esiste musica che non sia musicale?» (Dahlhaus, Eggebrecht 1985, 49).

te, non vanno giustificate o condannate – pur sembrando questo l'unico intento della critica di genere –, quanto piuttosto analizzate per studiarne l'effettivo impatto emotivo che hanno sullo spettatore. Studiare la 'realtà olistica in atto' significa riabilitare la presenza del soggetto nello studio dell'oggetto e non più favorire uno studio analitico parcellizzante non integrativo: l'attività degli analisti, spesso confinata nello studio delle partiture, dovrà essere di supporto (e supportata) all'estetica musicale che, per contro, non pone sempre come necessario uno studio tecnico musicale alla speculazione teoretico-filosofica. L'atmosferologia, ponendo l'accento sulla situazione come esperienza vissuta, ci pare possa restituire alla drammaturgia musicale la sua, ritrovata, unitarietà sinestesica e linguistica.