

Federica Scassillo¹

“Si rinasce, ancor sento la vita qui...”.

***Mood*, atmosferico e atmosfera nell’opera lirica:
due scene di morte a confronto**

Abstract

This paper aims to propose a different methodology for studying the Italian Opera of the 19th century. Moving from the Atmospherology (Griffero), New Aesthetics (Böhme), and New Phenomenology (Schmitz) theories, the article intends to propose a distinction between mood, atmospheric and atmospheres in Opera – both as a hermeneutic tool in the moment of text understanding (libretto and score) and at the performance level (interpretation by conductor and singers). This method is eventually used in a comparison between La Traviata by Giuseppe Verdi and La Bohème by Giacomo Puccini.

Keywords

Mood, Opera, Atmosphere

1. *Differenza tra mood e atmosfera nell’opera lirica*

“Opera is when a tenor and soprano want to make love, but are prevented from doing so by a baritone”. Al di là dell’intento esplicitamente umoristico, George Bernard Shaw – con la sua ormai celeberrima e lapidaria definizione dell’opera lirica – poneva l’accento su una questione reale, ovvero sull’itinerario convenzionale che muove i personaggi all’interno di un’opera-tipo. Tuttavia – scegliendo, come in seguito vedremo nell’analisi, due opere che non rispettano tale itinerario convenzionale – le considerazioni del drammaturgo irlandese più proficue in seno all’opera ha provveduto ad esporle Lindenberger (1987) in apertura di *L’opera lirica. Musa bizzarra e altera*. Il nodo cruciale attorno a cui si muovevano le due considerazioni di Shaw – da cui prende

¹ federicascassillo@gmail.com.

le mosse Lindenberger per la trattazione del primo capitolo del suo testo – era (è) il rapporto problematico che intercorre tra teatro d’opera e teatro di recitazione: la prima emergeva dal raffronto tra due *Cavalleria rusticana* (il dramma di Verga con Eleonora Duse nei panni di Santuzza e l’omonima opera di Mascagni con il soprano Emma Calvé) e la seconda dal confronto tra *l’Hernani* di Hugo e *l’Ernani* di Verdi. Se del secondo caso non ci occuperemo – in quanto “si rivolge alla facoltà del melodramma di conseguire quel sublime che, almeno secondo Shaw, non era più possibile (se mai lo fu) nel dramma recitato” (Lindenberger 1987: 6) – sarà bene soffermarci un momento sul primo.

La Duse – scrive Shaw – rende la trama più plausibile, e non certo per essere l’opera meno plausibile del dramma letterario, ché si può anzi dimostrare esattamente l’opposto, quanto cioè la maggior intensità del linguaggio musicale renda l’opera ben più realistica del dramma. (Lindenberger 1987: 5)

Ciò che emerge da questa constatazione ha duplice valenza: da un lato l’importanza – decisiva – dell’interprete chiamato ad impersonare un personaggio² per l’esito di una qualsivoglia rappresentazione³, dall’altro l’ambiguità nell’utilizzazione di termini quali *plausibile* e *realistica*. Se c’è una cosa che l’opera proprio non può essere è realistica,

² “[L]’evidente preminenza della Duse sulla Calvé di fatto risulta dipendere dalla maggiore verosimiglianza della sua interpretazione: poiché la Duse creava un personaggio poco attraente mentre la Calvé ostentava le sue muliebri bellezze, ecco che Shaw giudica per nulla plausibile l’abbandono di quest’ultima da parte del fidanzato” (Lindenberger 1987: 5).

³ Per citare solo un caso, quello che in questa trattazione può interessare maggiormente: l’enorme fiasco della prima di *La Traviata* al Teatro La Fenice di Venezia nel 1853 a causa di interpreti inadatti. Nonostante Verdi avesse sottolineato più volte l’esigenza di avere una “donna di prima forza” per Violetta e nonostante anche Piave avesse scritto a Carlo Marzari (l’allora direttore del teatro) che il compositore “nuovamente e con fermezza dichiara[va] che per fare la *Traviata* abbisogna[va] di una figura elegante, giovane e che cant[asse] con passione” (Budden 1986: 134), per legami contrattuali e legali la compagnia che andò in scena rimase quella voluta dal teatro. Il timore del compositore – “io dichiaro che nel caso si dia l’opera, non ne spero niente sull’esito, che anzi farà un fiasco completo, e così avranno sacrificati gli interessi dell’impresa (che in fine potrà dire *mea culpa*), la mia riputazione, ed una forte somma del Proprietario dell’opera. Amen” (Budden 1986: 135) – si verificò. “La *Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? [...] Il tempo giudicherà” (Werfel, Stefan 2018: 145). Il tempo sembra abbia giudicato a favore di Verdi e di *Traviata* che resta ancora oggi una delle opere più conosciute e rappresentate nei teatri di tutto il mondo.

nel senso di *mimetica*, già per il semplice fatto che i personaggi in scena comunicano cantando⁴:

Mentre il dramma recitato e il film ci invitano, almeno per gran parte del tempo, a sospendere la nostra incredulità, un'opera, anche quella con i costumi, le scene e la regia più "realistici", non ci permette di dimenticare che nella realtà non si parla agli altri (o a se stessi) cantando. (Lindenberger 1987: 113)

Secondo Lindenberger, dunque, l'accento nell'affermazione di Shaw sarebbe da porre piuttosto sulla parola *intensità*: avviene così uno slittamento interpretativo dal carattere imitativo, ad uno di carattere retorico. In virtù di questo l'opera è più "realistica" in quanto, grazie alla musica come colonna portante, è esperita più "intensamente" di un dramma recitato⁵. Intensità, immediatezza, espressività⁶ sono termini non solo ricorrenti nelle trattazioni attorno all'opera lirica (nonostante le variegate accezioni, metodologie e filosofie che, di volta in volta, ne accompagnano l'utilizzazione), ma che vengono spesso adoperati per porre l'accento sulla dimensione affettiva che lega lo spettacolo operistico alla platea di spettatori⁷.

⁴ Il nucleo del dialogo tra Kivy (1991) e Cone, ancorato in questo caso al passaggio tra musica "convenzionale" (*operatic music*) e musica realistica (*realistic music*, che potremmo tranquillamente definire *musica intradiegetica* – serenate, brindisi, preghiere, etc.), pare sia proprio il tentativo non solo di analizzare l'opera e le sue dinamiche – specialmente comunicative tra i personaggi – con strumenti desunti dall'analisi del dramma recitato e – peggio ancora – della vita reale, ma anche quello di cercare un corrispettivo nella realtà delle dinamiche rappresentative, espressive e comunicative in atto nello spettacolo operistico, arrivando a soluzioni a volte proficue – come il ruolo dell'orchestra e il suo corrispettivo nella realtà secondo Kivy –, ma altre, francamente, bizzarre – le affermazioni di Cone sul fatto che i personaggi siano non solo compositori estemporanei delle musiche intradiegetiche, ma anche autori delle musiche che possono ascoltare solamente loro, ed esclusivamente nel privato della propria mente, mentre comunicano con gli altri personaggi nei momenti (operisticamente) convenzionali.

⁵ "[È] chiaro come la versione operistica sia in grado di stabilire un'immediatezza comunicativa fra interprete e spettatore che il dramma, col suo linguaggio preciso, scrupolosamente naturalistico, non può raggiungere" (Lindenberger 1987: 6).

⁶ Cfr. Singer 1976.

⁷ "Dopo una vita irrepreensibile dedicata ai *Lieder*, mi è capitato di sconfinare nel teatro d'opera. *L'accoglienza è stata travolgente, in tutti i sensi*. Un attento paragone dimostra che il Lied per voce sola è innocenza e idealismo per introversi, mentre l'opera lirica è passione e perfidia per paranoici" (Sams 2015: 3, corsivi miei).

Dal Sei al Novecento, l'estetica operistica s'è retta su due presupposti imperiosi e tenaci: la dottrina degli affetti, e l'idea del "meraviglioso". Per quante vicende abbia attraversato nel corso di quattro secoli il concetto di "affetto" o di "sentimento", e indipendentemente dalla maggiore o minore numerosità dei fenomeni ascritti alla sfera del "meraviglioso", dovrebbero essere pacifico che si tratta di categorie-base per l'opera in musica: determinanti per la sua teoria e preponderanti nella sua prassi. (Dahlhaus 2005: 9-10)⁸

Data questa preponderanza, non sorprende che Bianconi (2008) sia poi arrivato a motivare la longevità dell'opera – una longevità che dati i costi, complessità, astruseria del "genere misto" non era per nulla scontata – con la definizione della stessa di "scuola dei sentimenti". Se da un lato Bianconi pone al centro della sua trattazione il *riconoscimento* del sentimento (per mezzo della forma utilizzata di volta in volta dal compositore-personaggio chiamato ad esprimerlo e/o dichiararlo⁹) per assecondare una finalità fortemente storico-pedagogica¹⁰, dall'altro ammette spesso la dimensione del *provare*, del *sentire*, di "sperimentare in presa diretta – attraverso la seduzione del teatro e il potere

⁸ Per una breve panoramica sulla trasformazione dell'estetica del sentimento in musica cfr. Dahlhaus (2009: 29-39).

⁹ A proposito del sentimento attagliato all'aria e alla *lyric form* – "Modello melodico in auge nell'opera italiana dell'Ottocento: nel suo formato standard, che tollera ampie manipolazioni, è composto di sedici battute articolate in quattro frasi di quattro battute, secondo lo schema *aa'ba*" o *aa'bc*, spesso arricchito di una coda" (Bianconi, Pagannone 2010: 229) – Bianconi scrive: "E ad ogni buon conto andrà ribadito che aria e *lyric form* sono oggettivazioni modellizzanti, simulacri formalizzati di un'emozione istantanea (più raramente di due), *secondo regole retoriche e musicali proprie*; né va dimenticato che esse non sono solo e sempre diretta espressione dell'affetto, ma anche sua dichiarazione, sua esibizione, sua tematizzazione, a tratti ragionamento distanziante e a tratti rimuginio autoriflessivo" (Bianconi 2008: 89, n. 12).

¹⁰ Parla di opera non solo in termini di "museo" – in quanto "ci offre questo inestimabile patrimonio antropologico e storico: la possibilità di sentire *come se fossero nostri*, attraverso la 'presentificazione' procurata dalla forma musicale, gli affetti – alcuni sempre uguali, altri invece cangianti – che agitavano Megacle nel 1733, Edgardo Ravenswood nel 1835, Ivan Jakovlevič nel 1930" (Bianconi 2008: 109) –, ma anche come opportunità formativa: "[P]roprio la determinazione emozionale così palese nel melodramma consente – in prospettiva didattica – di ergere la lezione di musica, tra tante altre finalità, a palestra (anche lessicale) per esercitare l'allievo nel riconoscimento differenziale delle passioni: grazie all'immediatezza e all'esattezza dell'esperienza emozionale che solo la musica consente, sulla scorta di una scena d'opera si possono cogliere descrivere analizzare tante gradazioni e varianti e implicazioni diverse di uno stesso affetto, o intrecci di più affetti" (Bianconi 2008: 107).

contagioso promanante dal canto – le dinamiche dell’effusione emotiva” (Bianconi 2008: 86) pur non possedendo necessariamente, il fruitore qualunque, gli strumenti culturali che assocerebbero, storicamente, una data forma (Bianconi parla per lo più di aria col daccapo e di *lyric form*) a un dato sentimento/emozione.

Che questa affettività promanata dall’opera sia poi legata per lo più alla parola o alla musica (ché la dimensione scenica viene spesso ignorata) è un problema tanto vecchio quanto la storia stessa del genere¹¹. Gli esempi sin qui riportati sembrano propendere per la dimensione musicale, “but the fact remains that opera is a type of dramatic performance which cannot be fully appreciated unless one understands its verbal impact” (Singer 1976: 218).

Se fin qui si è parlato in termini generici di “affetti”, sarà bene adesso andarne a specificare la tipologia in atto nella fruizione operistica. Per far ciò, a dispetto della tradizionale comparazione sopraccennata tra opera e dramma recitato, sarà invece utile prendere spunto da taluni studi in seno ad un’arte affatto diversa: il cinema. Non sorprenderà poi troppo, specialmente se si torna per un momento al testo di Bianconi:

Con gli anni, mi sono convinto che [...] il segreto della vitalità e della longevità del teatro d’opera va cercato altrove: nell’Italia e poi nell’Europa moderna e contemporanea esso ha costituito, *fino all’avvento del cinematografo*, una potente scuola dei sentimenti. (Bianconi 2008: 85, corsivi miei)

Fino all’avvento del cinematografo significa che la comparsa della settima arte deve aver comunque depotenziato – se non sostituito – quella che prima sembrava essere prerogativa esclusiva dell’opera lirica: far esperire al pubblico, in un contesto “protetto” come quello artistico e/o di intrattenimento, svariate gamme della vita affettiva. Quale tra i due riesca meglio, oggi, a promanare quelle che in seguito definiremo *atmosfera* non è argomento che qui interessa; fatto sta che l’opera e il cinema condividono – grazie ai mezzi che sono loro propri – quell’immediatezza di cui si è parlato all’inizio.

Il punto di partenza è la definizione del concetto di *mood* e la proposta che avanza Smith (1999) per l’analisi del film che, appunto, definisce *mood-cue*.

¹¹ A tal proposito cfr. Lindenberger (1987: cap. III) e Dahlhaus (2005: cap. II); e per una visione meno conflittuale e più armonica cfr. Viagrande (2005: cap. I).

The primary set of orienting emotion states is mood. A mood is a preparatory state in which one is seeking an opportunity to express a particular emotion or emotion set. *Moods are expectancies that we are about to have a particular emotion*, that we will encounter cues that will elicit particular emotions. [...] These expectancies are themselves low-level emotional states that tend to be more diffuse and longer-lasting than emotion. (Smith 1999: 113, corsivi miei)

E, in seguito, continua:

The goal of this approach, which I call the *mood-cue* approach, is to help critics to be able to see and articulate the cinematic structures that appeal to audience emotions. I argue that the primary effect of film is to create *mood*. [...] A *mood* encourages us to look actively for opportunities to express and experience bursts of emotion. [...] Redundant cues, including facial expression, narrative situation, music, lighting, and *mise en scène*, all collaborate to indicate to viewer what emotional *mood* is called for. (Smith 1999: 115-6)

Mettendo da parte il disaccordo che chi scrive nutre per l'impostazione di stampo prettamente cognitivista che guida l'esposizione della tesi di Smith, ciò che può essere utile è invece da un lato la considerazione del *mood* come *tonalità emotiva basica* e perdurante da cui poi emergono (per Smith sempre in concordanza, ma anche in eventuale discrepanza come poi vedremo) quelli che l'autore definisce *emotion markers*¹², dall'altro il sottolineare come *ogni elemento* di una data rappresentazione (in questo caso un film) concorre alla creazione del *mood*. Quello che sembra emergere dalla tesi di Smith è, però, che i *moods* variano all'interno di un unico film e sembrano avere l'unica funzione di preparare lo spettatore – grazie ad elementi ben piazzati – alla forte emozione che di lì a poco proverà. Nonostante faccia di tanto in tanto riferimento al genere, non sembra poi essere per questo autore un elemento preponderante. Infatti, utilizzando come primo esempio a sostegno della sua proposta analitica la prima scena de *I predatori dell'arca perduta* (1981, regia di Steven Spielberg), la mancata attribuzione del film al genere "avventura" lo porta a definire il *mood* di suddetta scena come "suspenseful, apprehensive of the imminent

¹² "Emotion markers are configurations of highly visible textual cues for the primary purpose of eliciting brief moments of emotion. [...] These emotional moments reinforce the mood's predisposition and encourage the mood to continue" (Smith 1999: 118). In sostanza: il *mood* sarebbe la parentesi entro cui poi si accende una breve e forte emozione; momento sia preparatorio del conseguente picco emozionale, sia persistente in maniera diluita del carattere dell'emozione vissuta.

attacks of jungle savages or the swift triggering of hidden death traps" (Smith 1999: 118). Dati gli elementi che porta a sostegno di questa definizione – la musica, le espressioni facciali, le luci, il momento narrativo etc. – sembra che non ci sia granché da obiettare¹³. Eppure, se linguisticamente potremmo anche accettare l'utilizzazione di termini quali "ricco di suspense" e "ansioso" in relazione a questa scena, proviamo un momento a paragonarla alla famosissima scena della doccia in *Psycho* (1959, regia di Alfred Hitchcock) e ci renderemo conto che, nonostante la si possa definire con gli stessi identici termini, quello che viene provocato nello spettatore è di natura incredibilmente differente. Il genere (uno un film di avventura, l'altro rientra nelle categorie del film di suspense e horror¹⁴), in questo caso, è *decisivo* per la definizione del *mood*.

Autore che sembra corroborare questa importanza è Carroll:

[A]ll genres tend to evoke anger, joy, hatred, and the like, in addition to these emotions some genres also aim at arousing specific emotions in spectators as a condition of being an instance of the very genre in question. Or to put it differently, raising various preordained emotions in spectators is the *sine qua non* of certain film genres. In these cases, *the genres in question aim at the production of a particular emotion whose tincture colors the film as a whole*. Sometimes these genres are named by the very emotion it is their purpose to arouse. Suspense and horror are examples here. [...] This emotional response is dominant in the sense that it *lends its aura to the film as a whole*. (Carroll 1999: 35, corsivi miei)

Dei tre generi che Carroll porta ad esempio nella sua trattazione – assieme all'horror e al film di suspense – compare il melodramma¹⁵.

¹³ Anche se, c'è da sottolinearlo, Smith ignora abilmente elementi altamente contrastivi con ciò che afferma come ad esempio la sicurezza che sfoggia Indiana Jones (Harrison Ford) sia nel muoversi nella giungla come se fosse di casa – in evidente contrasto con l'*équipe* che lo segue arrancando –, sia nel non mostrare il minimo cenno di paura e/o spavento vuoi per la scoperta del cadavere all'interno della grotta, vuoi per le tarantole che si ritrova a un certo punto ammucciate sulla schiena (sempre in discrepanza con il personaggio che lo accompagna); fino ad arrivare al momento di totale dissoluzione del *mood*, ovvero quando scappa dagli aborigeni che lo inseguono con la corrispettiva prima comparsa del suo famosissimo tema musicale ad opera di John Williams: motivetto vagamente trionfale supportato per lo più dagli ottoni.

¹⁴ Viene infatti riportato, tra i vari esempi, in Proietti, Spagnoli, Valeri (2007): un testo che tratta esclusivamente del genere horror nella cinematografia americana.

¹⁵ Cfr. Scaramuzza 2006 per un'argomentazione sul melodrammatico come categoria estetica "che oscilla tra gli ambiti artistico e antropologico" (120) e che "taglia

Seppure sia meno definito degli altri due in relazione alla specificità di emozioni che è chiamato a provocare, una delle sue sottocategorie più frequenti è quella denominata dall'autore “tearjerkers”:

One important, recurring motif here is that the victim of melodramatic misfortune often accepts her suffering in order to benefit another, often at the expense of satisfying her own personal desires and interests. Sometimes, in fact, the character's misfortune is a result of the sacrifices she has made on behalf of others. (Smith 1999: 36)

Si è scelto di sottolineare questo passaggio poiché ha evidenti punti di contatto con le due opere che verranno analizzate nella terza parte del saggio: *La Traviata* di Giuseppe Verdi e *La Bohème* di Giacomo Puccini. Entrambe opere “strappalacrime”¹⁶ ed entrambe consistenti nella presenza di un personaggio che sacrifica il proprio bene e/o interesse in favore di quello di qualcun altro (rispettivamente: Violetta e Rodolfo). Ma andiamo con ordine.

Utilizzando, perciò, come punto di partenza questi due autori possiamo finalmente andare a definire cosa è il *mood* nell'opera lirica: è la *tonalità emotiva basica* che tinge l'opera nella sua interezza. Il *mood* presiede il genere – opera seria, opera semi-seria, opera buffa nell'Ottocento operistico italiano¹⁷ – come *orizzonte d'aspettativa affettiva* dello spettatore¹⁸. Tuttavia, data la resistenza che dimostrano talune opere liriche italiane dell'Ottocento nel lasciarsi incasellare in generi e

trasversalmente il mondo delle arti, ma insieme non è estranea al mondo della vita” (121).

¹⁶ “Un'altra volta, a Roma, gli capitò per caso [a Verdi] di udire un'orchestra in lontananza che suonava l'introduzione dell'ultimo atto della *Traviata*. Incapace di controllarsi, iniziò a piangere, bruciando delle sue stesse braci, come direbbe Goethe. ‘Quantunque indurito alle sozzure di questo mondo’, confessò una volta, ‘mi resta ancora un po' di cuore e... piango ancora’” (Werfel 2018: 59-60).

¹⁷ Per una panoramica dei generi e delle loro convenzioni formali (presenza di determinati personaggi, itinerari drammaturgici, soggetti e ambientazioni, forme musicali etc.), sia per quanto riguarda l'opera italiana, sia per le drammaturgie musicali francese e tedesca, cfr. Bianconi, Pagannone 2010.

¹⁸ Sembrerà banale sottolinearlo, ma il genere – e il *mood* che gli si attaglia o che gli si dovrebbe attagliare – presiede anche la *scelta* del fruitore, spesso (non sempre, ovviamente) motivato proprio dal cercare qualcosa di concordante o discrepante dallo stato d'animo in cui è invischiato: il triste può cercare qualcosa che promette di amplificare la sua tristezza (in un film drammatico come in un'opera seria), o qualcosa che tenti di scacciarla definitivamente via (in un film comico o in un'opera buffa).

categorie preconfezionate, a stabilire il *mood* concorrono diversi fattori: il trattamento musicale (nel senso più ampio che la locuzione propone: timbri, stile del compositore, forme, orchestrazione, indicazioni espressive etc.), l'itinerario drammaturgico (le dinamiche narrative, affettive e dialogiche dei personaggi della vicenda) e il finale (cfr. Dahlhaus 2005: cap. V). In tal senso, nonostante il *mood* sia una sorta di basso continuo che accompagna gli eventi che in un'opera si succedono, è *extradiegetico*: i personaggi, nel loro mondo finzionale, non sono consapevoli dell'itinerario prestabilito che li muove, della tonalità emotiva basica che connette le parti in un tutto; vivono e subiscono affetti *al presente* che possono essere anche altamente contrastivi con il *mood* dell'opera. Il *mood* guida la gestazione di un'opera (compositore-librettista/i), la lettura degli interpreti (cantanti, direttore, orchestra) e sancisce l'orizzonte d'aspettativa dello spettatore/ascoltatore¹⁹. Ne viene che il *mood* è immanente all'opera come virtualità e totalità: è il *pre-sentimento* che guida lo spettatore a teatro.

Ciò che invece viene effuso durante uno spettacolo operistico, ciò che lo spettatore esperisce come *sentimento*, è l'*atmosfera*²⁰: un sentimento spazializzato, che avvolge la platea tutta e coinvolge il corpo proprio²¹ di ogni singolo individuo nell'*hic et nunc* di una particolare

¹⁹ Uno spettatore/ascoltatore che non è mai stato ingenuo, ovvero sempre ha saputo cosa aspettarsi da uno spettacolo operistico. Guidato non solo dal genere, ma anche dalla cultura contemporanea: dai soggetti di stampo mitologico, agli adattamenti tratti dalle opere di Shakespeare, fino ad arrivare a soggetti tratti da romanzi e/o opere teatrali contemporanee che il *cittadino* medio conosceva (l'opera è diventata “popolare”, ovvero si è allargata agli strati più incolti della società e agli ambienti rurali, solo nel XX secolo con l'avvento dell'industria discografica, della radio e, poi, della televisione, cfr. Polo 2004 e Bianconi 1993). Oggi, data la stabilità di determinate opere in repertorio, non sorprende che lo spettatore conosca già gli sviluppi delle varie trame (e anche fosse egli un neofita, si preparerebbe prima navigando in Internet per cercare un riassunto della vicenda), ma anche in passato usavano circolare riassunti delle opere e “fino a che la tecnologia non rese possibile il completo oscuramento delle luci in teatro nel secolo scorso, gli spettatori usavano seguire il libretto durante lo spettacolo, proprio come oggi: giorno lo spettatore si prepara in anticipo ascoltando i dischi col libretto in mano” (Lindenberger 1987: 114) – ed è da aggiungere che anche lo spettatore odierno segue comunque il libretto grazie alla proiezione dello stesso in tempo reale durante lo spettacolo operistico.

²⁰ Per una breve storia del concetto di atmosfera cfr. Griffero (2010: cap. II).

²¹ “[P]roprio-corporeo è ciò che qualcuno può sentire di sé, e come appartenente a sé, nello spazio pericorporeo che lo circonda (non sempre entro i confini del corpo fisico), e sentirlo senza ricorrere né ai cinque sensi, specialmente alla vista e

produzione/interpretazione. L’opera, dunque, più che “scuola dei sentimenti”, è “arena di atmosfere”:

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 “demoniaci” di per sé ingestibili e ai quali il percipiente può reagire infatti, a seconda della propria disposizione proprio-corporea, ora concedendosi pienamente e ora sfuggendovi (anche fisicamente). [...] Le forme artistiche sono qui – detto in estrema sintesi – un’“esca” grazie a cui catturare atmosfere altrimenti refrattarie se non apertamente distruttive, comunque dotate di autorità perfino in questa loro versione “addomesticata”. (Griffero 2016: 21-3)

Parlare di atmosfera al singolare è fuorviante in quanto, se il *mood* è uno, le atmosfere che vengono effuse durante lo spettacolo operistico, man mano che le scene si susseguono, sono svariate e anche eventualmente contrastanti. Basti per il momento sottolineare questa distinzione: il *mood* è dell’opera, le atmosfere sono promanate dall’opera performata.

2. Due antenati, Kierkegaard e Wagner, e l’introduzione di un terzo elemento: l’atmosferico

È possibile ravvisare quanto sin qui sostenuto nell’intenzione che ha accompagnato la stesura di scritti come quello di Kierkegaard (2015) e il programma di sala che compose Wagner come compendio per lo spettatore in occasione della sua direzione della Nona di Beethoven a Dresda nel 1846.

La filosofia di Kierkegaard e la sua definizione della musica come “demoniaco [che n]ella genialità erotico-sensuale ha il suo oggetto assoluto” (Kierkegaard 2015: 30) lo hanno portato necessariamente a considerare il *Don Giovanni* di Mozart come il prodotto operistico-musicale perfetto, in quanto risultato di esemplare integrazione tra, potremmo semplificare, forma e contenuto (idea)²². Non è certo questa

al tatto, né allo schema corporeo percepito (la rappresentazione abituale del proprio corpo fisico) ricavato dall’esperienza dei sensi. Il corpo-proprio, così come lo sentiamo, possiede una sua peculiare dinamica, il cui cardine è l’impulso vitale, formato da tendenze alla contrazione e all’espansione” (Schmitz 2011: 55).

²² Se il seduttore è concepito in musica “non sono più in presenza di un singolo individuo, ma di una potenza naturale, demoniaca, inesauribile, che non si stanca

la sede per illustrare più in dettaglio l'itinerario che ha condotto il filosofo sino a queste considerazioni, né per parlare più approfonditamente dei tre stadi erotici che egli analizza (prendendo sempre in prestito, con intento esemplificativo, personaggi tratti dalle opere di Mozart). Quello che interessa qui sottolineare è quanto segue:

Ciò che costituisce l'unità di un'opera è quel tono fondamentale che sostiene il tutto. [...] Ma come l'insieme di un'opera non può esser tanto ragionato come il vero dramma, così avviene anche per la situazione musicale, che è sì drammatica ma ha pure la sua unità nella *Stimmung*. [...] La situazione musicale sta nell'unità dello stato d'animo entro alla distinta pluralità delle voci. (Kierkegaard 2015: 90-1)

Il tono fondamentale, la *Stimmung*, l'unità dello stato d'animo entro alla distinta pluralità delle voci, nelle nostre parole: il mood dell'opera²³. Tutta la sua trattazione è volta proprio alla descrizione del mood del *Don Giovanni* come fosse una avvertenza per il lettore che avrà occasione di ascoltare l'opera²⁴, orizzonte d'attesa e chiave di lettura. Non è infatti un caso se, accanto al descrittivismo saggistico, l'autore rimandi comunque costantemente alla dimensione uditiva – necessaria per esperire poi proprio-corporalmente l'atmosfera dall'opera effusa.

Voglio costantemente rintracciare l'elemento musicale nell'idea, nella situazione, ecc., voglio spiarne ogni particolarità nascosta, e quando sarò riuscito a rendere il lettore tanto musicalmente recettivo che gli parrà di sentire la musica, anche se non risuona, allora avrò raggiunto il mio scopo, e allora tacerò, e dirò al lettore come a me stesso: ascolta! (Kierkegaard 2015: 56)

E ancora:

mai di sedurre, come il vento non si stanca mai di soffiare, il mare di cullarsi o le cascate di precipitare dall'alto" (Kierkegaard 2015: 63).

²³ In questa sede *mood* e *Stimmung* vengono utilizzati come sinonimi; per una differenziazione e un'attenta argomentazione a proposito della preferibilità della traduzione del termine *Stimmung* in *attunement* cfr. Wallrup 2015.

²⁴ *Ascoltare*, per Kierkegaard, più che *vedere*: "Quando l'occhio è impegnato, l'impressione è disturbata; infatti l'unità drammatica che si offre all'occhio è assolutamente subordinata e manchevole rispetto all'unità musicale, che contemporaneamente si ascolta. [...] In altri tempi avrei dato qualsiasi cosa per un biglietto, ora non ne ho più bisogno. Resto fuori dal corridoio, mi appoggio alla parete che mi divide dagli spettatori, e così la musica agisce su di me più potentemente che mai" (Kierkegaard 2015: 93).

Don Giovanni non va visto, ma ascoltato! Non voglio dunque descriverlo, ma limitarmi a dire: ascoltate Don Giovanni! E se ascoltando non siete in grado di farvi un’idea di lui, non potrete farvela mai. (Kierkegaard 2015: 74)

Per quanto riguarda Wagner, le dinamiche sono molto simili nonostante egli si sia trovato ad operare su (e con) un’opera di quella che viene comunemente definita “musica assoluta” (a dispetto dell’ultimo movimento che, come è noto, traduce in musica i versi di Schiller nel famosissimo *Inno alla gioia*).

Assieme alle modificazioni che il compositore apportò alla partitura beethoveniana²⁵, l’altro elemento che ne caratterizzò l’interpretazione fu quello di stendere un programma di sala – da far leggere al pubblico, ovviamente, *prima* della sua esecuzione – che associava dei versi tratti dal *Faust* di Goethe ad ogni movimento della sinfonia.

Nato come programma di sala per l’esecuzione della sinfonia nel teatro di corte a Dresda, lo scritto cerca di esplicarne il contenuto spirituale traducendolo in una prosa poetica che si avvale di ampie citazioni dal *Faust* di Goethe. I versi goethiani non debbono essere intesi come la rivelazione del “programma latente” dell’opera: piuttosto, quello cui Wagner mira è di fissare l’attenzione del lettore su una *determinata atmosfera emotiva, in modo da predisporlo nel migliore dei modi all’esperienza* di una composizione di particolare difficoltà. (Giani 1997: 12, corsivi miei)

Nonostante la tonalità emotiva non abbracciasse, nel programma wagneriano, la sinfonia come un *intero*, venne ad indicare, però, il *mood* precipuo di ogni movimento: “The moods he describes range from ‘utter joylessness’ in the first movement, ‘homely happiness’ in the second, ‘sweet nostalgia’ in the third, and ‘joy’ in the fourth” (Eckerson 2012: 138).

Tuttavia emerge un problema: non è ben chiaro come sia possibile il passaggio tra il *mood* del *Don Giovanni*, per Kierkegaard “erotico-sensuale” e che abbraccia l’opera nella sua totalità in una perfetta corrispondenza tutto-parti, a momenti in cui l’atmosfera evocata chiama in causa sentimenti differenti. Analizzando la prima aria di Donna Elvira, scrive:

²⁵ “The performance included Wagner’s infamous orchestration amendments and changes to the original score (in addition to his conducting), such as a three hundred-person choir positioned on a specially built semi-circle platform surrounding the orchestra in an ‘amphitheater fashion’” (Eckerson 2012: 138).

L'orchestra intona il preludio, Elvira si presenta. La passione che infuria nel suo petto cerca uno sfogo e il suo canto in tal senso l'aiuta. [...] *La sua passione non la so caratterizzare altrimenti se non definendola odio d'amore, una passione mista*, eppure sonora e melodica. (Kierkegaard 2015: 94, corsivi miei)

E dopo l'intervento sarcastico di Don Giovanni:

La passione di Elvira si riaccende più sfrenata, si scatena più violenta e prorompe in musica. È la stessa tempesta di prima; il suo essere vibra, *l'ira e il dolore sgorgano come un fiume di lava* nella ben nota fuga con cui l'aria termina. (Kierkegaard 2015: 95, corsivi miei)

Stesso problema per Wagner quando, nel primo movimento caratterizzato dal *mood* "utter joylessness", scrive "in isolated flashes of light, we glimpse the melancholy sweet smile of fortune" (cfr. Eckerson 2012: 138).

Per provare a risolvere questo problematico passaggio tra *mood* basilico, all'opera immanente nella sua interezza, designato da uno specifico *pre-sentimento* o *orizzonte affettivo* ed effusione di un'atmosfera il cui *carattere*²⁶ può essere, col suddetto, completamente o parzialmente discrepante (erotismo sensuale vs ira e dolore; totale mancanza di gioia vs bagliori di luce in cui si intravede la buona sorte), sarà necessario introdurre la nozione di *atmosferico*.

Il concetto deve la sua comparsa al filosofo Gernot Böhme e, nonostante egli stesso ammetta che la differenza tra atmosfera e atmosferico "sarà sempre solo più o meno riuscita" (Böhme 2010: 99), così distingue i due fenomeni percettivi:

L'atmosferico è qualcosa di più chiaramente separato dall'io, qualcosa che sta piuttosto dalla parte delle cose [...]. Hanno questa natura, ad esempio, *la notte, l'autunno, l'illuminazione*. Al contrario, un'atmosfera è qualcosa da cui non ci si può completamente distanziare, anche se, come già ricordato, non *svanisce* né si *contrae* in una cosa. Le atmosfere possiedono pur sempre una componente soggettiva, sono comunque sempre codeterminate, in ciò che sono, dal polo egologico. (Böhme 2010: 82)

²⁶ "[I]l 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. La cosa importante, ora, è che sia possibile definire il carattere di un'atmosfera solo quando vi ci si espone. Tale carattere non lo si può constatare da un osservatorio neutrale, ma solo quando se ne è affettivamente coinvolti" (Böhme 2010: 89-90).

La decisiva distinzione tra i due fenomeni è caratterizzata da quello che Böhme definisce il "momento soggettivo": se infatti l'atmosfera è definita come il "tra" che lega, affettivamente e in maniera pre-dualistica, soggetto e oggetto²⁷; l'atmosferico non necessita invece, per la sua esistenza e sussistenza, della presenza del soggetto come co-costituente.

Prendendo perciò in prestito questo termine, sarà bene comunque manipolarlo un poco – congedandoci da tutte le conseguenti argomentazioni e descrizioni che Böhme riporta – per andare ad adattarlo all'oggetto di studio qui preso in analisi, ovvero l'opera lirica. Dunque definiamo l'atmosferico come *l'atmosfera in potenza* contenuta nelle varie scene di un'opera; si staglia dal *mood* ma non vi si esaurisce e, anzi, la concatenazione degli "atmosferici" attagliati alle varie scene di un'opera concorre a stabilire il *mood* basico. Azzardando una similitudine: l'atmosferico sta, nell'opera, a quello che – in relazione alla pittura – è stato definito *factual fact*, come l'atmosfera sta all'*actual fact* (cfr. Böhme 2010: 57-8):

Le atmosfere esistono infatti in senso proprio, eccezion fatta per la loro più o meno riuscita progettazione (eventualmente anche controfattuale), solo in atto, come *actual* e non *factual facts*, cioè solo quando se ne sente presentemente l'autorità. (Griffero 2016: 98)

Se l'opera lirica, riprendendo Dahlhaus citato precedentemente, ha come concetto-base, assieme al meraviglioso, il sentimento – *determinante per la sua teoria e preponderante nella sua prassi* – non sarà forse un errore allora leggerla in questi termini, ovvero l'atmosferico come sentimento *oggettivo* (e invariante) contenuto in una scena e l'atmosfera come il sentimento *realmente effuso e proprio-corporalmente esperito* (e contingentemente variante) dalla platea di spettatori durante un'opera performata. Inoltre, come precedentemente è stato detto, se il *mood* è extradiegetico, l'atmosferico è, invece, *intra-*

²⁷ "Ebbene, le atmosfere non sono, evidentemente, né stati del soggetto né qualità dell'oggetto. E questo nonostante siano esperite solo nella percezione in atto di un soggetto e siano co-costituite nella loro essenza, nel loro carattere, dalla soggettività del percipiente. Sebbene poi non siano qualità degli oggetti, vengono però palesamente generate grazie alle proprietà degli oggetti e al loro gioco intrecciato. Ciò significa allora che le atmosfere sono qualcosa *tra* soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di reazionale bensì sono la relazione stessa" (Böhme 2010: 92).

diegetico: è il sentimento che avvince i personaggi, nel loro mondo finzionale, *al presente*, in un momento drammaturgico-musicale specifico.

Per chiudere il discorso su Wagner e Kierkegaard. Nel primo caso va ammessa una componente di arbitrarietà nell’associazione tra Goethe e Beethoven: è la lettura personale di Wagner – opinabile a torto o a ragione – ma, comunque, il passaggio tra il *mood* e l’atmosfera anche in quel caso è mediato dall’atmosfera di determinati passaggi musicali emergenti contrastivamente dalla tonalità emotiva di base. Per quanto riguarda Kierkegaard è più semplice perché, anche accettando la definizione del *mood* come erotico-sensuale, il momento che vive Donna Elvira quando intona *Ah! chi mi dice mai* è contrassegnato dall’atmosfera furente di una donna vilipesa, sedotta e abbandonata; dopotutto

nel teatro d’opera, l’intrinseca asemanticità della musica è corretta, in un certo senso, dalla determinazione esplicita del contenuto sentimentale mediante tre fattori concorrenti: l’intreccio del dramma, la visione della scena, il dettato del testo (Bianconi 2008: 107).

La distinzione qui proposta è, oggi più che mai, di estrema importanza in quanto con l’avvento del teatro di regia²⁸ assistiamo costantemente, nelle produzioni contemporanee, a effusione di atmosfere che si discostano spesso e volentieri dall’atmosfera contenuta nelle fonti²⁹ e vanno a collidere con l’aspettativa dello spettatore medio –

²⁸ Cfr. Gossett 2012.

²⁹ Un esempio recente di questa discrepanza (e di ciò che comporta) tra *mood*/atmosfera (entrambi, orizzonte d’aspettativa dello spettatore e immanenti all’opera nel rapporto tutto-parti – sempre, ribadiamo, considerato in chiave affettiva) e atmosfera poi realmente effusa è quanto è avvenuto per la *Carmen* andata in scena al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nella stagione 2017/2018, con la regia di Leo Muscato. La produzione ha sollevato infinite critiche da parte del pubblico – le solite, insomma, che i *melomani puristi* scagliano contro qualsiasi tipo di regia tacciata di non essere “rispettosa” dell’opera chiamata ad inscenare – in quanto Muscato, assieme all’approvazione e supporto sia del sovrintendente Chiarot e poi anche dal sindaco e presidente della Fondazione Dario Nardella, aveva “osato” cambiare il finale: anziché morire pugnalata da Don José, è Carmen ad ucciderlo con un colpo di pistola. Non interessa qui né dare un giudizio di valore, né schierarsi a favore o contro questa determinata scelta (comunque, per un’argomentazione attenta e interessante si rimanda a Capecchi 2018); quello che è importante far emergere è che la regia, invertendo il rapporto vittima-carnefice, è

allargando la forbice tra una fazione conservatrice e una più progressista.

Non è questa la sede, per ovvie ragioni di spazio, in cui argomentare in chiave atmosferologica il complesso fenomeno del rapporto tra opera e diverse interpretazioni³⁰. Dunque, seppure anche qui è condiviso quanto afferma Dahlhaus, ovvero che

ciò che nell’Opera si può chiamare il senso teatrale o drammatico non si lascia cogliere nel testo puro e semplice, ma *si determina solo quando musica, linguaggio, scena e gesto convergono in un’interazione che può essere dialettica o anche operare per contrapposizioni*, e in cui il testo spesso svolge solo un ruolo molto ridotto. (Dahlhaus 2009: 103-4, corsivi miei)

Ci si dovrà comunque accontentare, nella parte che segue, di un’esemplificazione applicativa che faccia riferimento alla sola componente uditiva, consci del fatto che “even when we listen to a recording or a broadcast on the radio, we project ourselves into an imagined performance” (Singer 1976: 221).

3. La Traviata e La Bohème: *due scene di morte a confronto*

Come si è più volte accennato, per poter parlare sensatamente di atmosfera/e abbiamo bisogno della flagranza dell’evento musicale in atto³¹, dunque per condurre la trattazione che segue ci avvarremo del riferimento a due incisioni specifiche delle opere prescelte: *La Traviata*

andata a manomettere proprio il *mood* dell’opera di Bizet: di lì, il polverone sollevato dal pubblico per la mancata conferma dell’aspettativa e lo slittamento, nell’ultima scena, dal cordoglio che ci si aspettava alla riva di Carmen (intenzionata dal regista, ma poi vissuta come un’onta personale dalla maggior parte del pubblico).

³⁰ Un primo tentativo, pure se anche in esso è espunta la dimensione scenica, è ravvisabile in Scassillo 2018.

³¹ Anche per sopperire a quella mancanza secondo cui “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 dall’esperienza della presenza dell’opera d’arte” (Böhme 2010: 58-9); “It is striking that performance features began to receive serious attention only in the 1990s. One important goal is to understand how composed and performed features *interact* in emotional expression” (Juslin, Lindström 2011: 336).

diretta da Gabriele Santini nel 1953 e *La Bohème* diretta da Antonino Votto nel 1956³².

Al lettore meno sprovveduto, forse, sorprenderà il raffronto tra *Traviata* e *Bohème*, piuttosto che tra *Traviata* e *Manon Lescaut* (1893, primo vero grande successo di Puccini), in quanto le fonti di queste ultime (rispettivamente: *La dame aux camélias* di Dumas figlio e *Manon Lescaut* dell'abate Prévost) offrono delle analogie che devono esser apparse evidenti sin da subito (cfr. Budden 1986). Eppure di fonti non stiamo parlando e, nel processo di adattamento tra romanzo e libretto³³, vi sono molte più analogie tra le opere qui prescelte. La più evidente è che entrambe le protagoniste (Violetta e Mimì) sono malate di tisi e, dunque, spacciate; ma è l'itinerario ad essere molto simile e potremmo così schematizzarlo: incontro, innamoramento, amore, separazione, ricongiungimento e morte. Non è certamente un percorso particolarmente originale, tuttavia manca in ambedue il "baritono cattivo" a cui pensava Shaw quando ha definito l'opera nella citazione che ha aperto il qui presente saggio³⁴. Ne viene che il *mood*, in entrambe le opere, è il medesimo: la *disperazione* – nel senso etimologico del termine. Da questo *mood*, ribadiamo, orizzonte d'aspettativa affettiva dello spettatore e immanente all'opera nella sua interezza, si stagliano poi momenti atmosfericamente (nel senso di atmosferico) molto differenti: come ad esempio i primi atti di entrambe le opere caratterizzati da feste, brindisi, momenti comici, eccetera.

Non possiamo qui entrare all'interno della struttura di ogni atto/quadro per le solite ragioni di spazio, e si dovrà anche dare per

³² Ad accompagnare la scelta di queste due particolari incisioni concorrono tre fattori: un innegabile gusto personale – non ammetterlo sarebbe atto di malafede –, l'effusione di un'atmosfera perfettamente coerente con l'atmosferico delle carte e, *last but not least*, la presenza in ambedue le registrazioni della Callas: "E non si può fare a meno di notare le analogie con la sua Violetta, che confermano quanto l'arte della Callas si nutrisse di esperienze accumulate. Il fatto che Mimì e Violetta siano giovani, francesi e di dubbia moralità fu probabilmente meno importante per la concezione della Callas del loro comune destino tragico" (Ardoin 2014: 127-8).

³³ "Ogni analisi delle trasformazioni che un'opera letteraria – teatrale o narrativa – ha subito nel diventare opera lirica mostra chiaramente come il melodramma abbia sempre imposto forme sue tipiche, nonostante l'estrema varietà di stili avvicendatisi in tempi e luoghi differenti, da Monteverdi ai giorni nostri" (Lindenberger 1987: 7).

³⁴ Un baritono à la Scarpia in *Tosca* per intenderci.

scontata la conoscenza degli sviluppi drammaturgici delle due opere³⁵, per iniziare *in medias res* a comparare quello che, in entrambe, è stato definito il momento del "ricongiungimento" mostrando come, partendo dal medesimo *mood* e da quello che sembra il medesimo atmosferico, le atmosfere generate siano sensibilmente differenti.

III atto di *Traviata*. Violetta è nella sua stanza e sappiamo che "la morte è solo questione di ore" (Budden 1986: 172). Dopo aver letto la lettera che promette per lei un finale differente³⁶, "su un accordo di settima diminuita [...], pronuncia 'con voce sepolcrale' le parole 'È tardi'" (Budden 1986: 172). L'atmosfera di profonda tristezza effusa da questo momento³⁷ viene completamente scacciata dalla ricomparsa di Annina (la serva) che preannuncia il ritorno di Alfredo³⁸: "uniti in una *cadenza esaltante* con la partecipazione dell'orchestra al completo" (Budden 1986: 174, corsivi miei) i due amanti, finalmente riuniti, "si scambiano parole d'amore e di perdono" (Budden 1986: 174).

Il primo pensiero di Violetta è di recarsi subito in una chiesa per ringraziare Dio del ritorno di lui, ma come tenta di alzarsi ricade sfinita; finge che non sia nulla [...] ma presto appare chiaro che è troppo debole persino per reggersi in piedi. Alfredo ordina ad Annina di andare a chiamare il dottore, e Violetta aggiunge: "Digli che Alfredo / È ritornato all'amor mio... / Digli che vivere ancor vogliò"³⁹. Il movimento agitato della musica è arrestato da un potente unisono degli ottoni e *in una frase raggelante nella sua essenzialità* Violetta dice ad Alfredo che se il suo ritorno non può restituirle la salute, nulla potrà evitarle di morire (Budden 1986: 174-5, corsivi miei).

La frase in questione è "ma se tornando non m'hai salvato, / a niuno in terra salvarmi è dato": un momento di profonda mestizia sia per

³⁵ Per l'analisi delle due opere in tutte le loro parti, per la trama, per una storia della gestazione delle stesse e per il rapporto tra fonte e adattamento si rimanda a Budden 1986 e 2005 e Girardi 1995.

³⁶ "Teneste la promessa... la disfida ebbe luogo! il Barone fu ferito, / però migliora... Alfredo / è in stranio suolo; il vostro sacrificio / io stesso gli ho svelato. Egli a voi tornerà pe' l suo perdono; / io pur verrò... Curatevi... mertate / un avvenir migliore; / Giorgio Germont" (disco 2, traccia 11); convenzionalmente le lettere, nell'opera, son sempre state lette – e non cantate – ma qui Verdi fa eseguire a un settimino d'archi, come fosse una reminiscenza, il tema (es. 73 in Budden 1986: 145) attagliato ai versi del I atto "Di quell'amor ch'è palpito dell'universo intero".

³⁷ Disco 2, tracce 12, 13.

³⁸ Disco 2, tracce 14, 15.

³⁹ Disco 2, traccia 16; questa supplica, straziata e straziante nell'interpretazione callasiana, è rivolta più che al dottore, a Dio stesso, al fato.

l'ascoltatore, sia per i personaggi; di massima disperazione perché si ricongiunge alla precedente consapevolezza, momentaneamente scacciata dall'arrivo di Alfredo, del fatto che sia troppo tardi per sperare nell'*avvenir migliore*. Tuttavia, segue questo momento una cabaletta⁴⁰ sorretta da una forte discrepanza tra le *affordances*⁴¹ testuali e quelle musicali. Se, infatti, il testo segue pienamente la linea di disperazione e mestizia che contrassegnava il momento precedente, la musica invece – più che alle note segnate in partitura che sembrano dare immobilità⁴² – grazie alle diastole e sistole dinamiche (rese in partitura mediante elementi sovrasegmentali quali indicazioni espressive, d'agogica e di dinamica e la forte presenza degli staccati) e al ritmo cadenzato sembra favorire una risposta proprio-corporea contraria: se “le atmosfere suggeriscono oppressione o distensione” (Griffero 2016: 62), l'atmosfera di questa cabaletta suggerisce sia oppressione (testuale, in una risposta proprio-corporea contrattiva), sia distensione (musicale, in una risposta-proprio corporea espansiva)⁴³. Tale contrasto permarrà fino all'esatto momento in cui Violetta esalerà l'ultimo respiro:

Violetta sente rinascere in sé la vita e l'orchestra riflette la sua crescente eccitazione mentre la voce rimane quasi viva di espressione, nel suo registro basso, “quasi parlando”; quindi sale con l'orchestra ad un punto culminante fortissimo raggiunto il quale ella cade riversa senza vita (Budden 1986: 179).

IV quadro di *Bohème*. “L'ambientazione è di nuovo la soffitta dei bohémien, e ancora una volta l'atmosfera iniziale è spensierata, ma l'allegria è forzata e rovinata da memorie nostalgiche” (Budden 2005: 192). In maniera totalmente speculare, il IV quadro si apre così come si era aperto il I: “non è molta la musica che non sia già stata udita dianzi. Ma v'è, in compenso, tale potenza espressiva, tale densità emo-

⁴⁰ Disco 2, traccia 17, “Ah! Gran Dio! Morir sì giovine”.

⁴¹ Concetto introdotto dalla psicologia ecologica di James Gibson, “vale a dire quell'insieme di richieste-inviti, non necessariamente veri, che l'ambiente rivolge al percipiente” (Griffero 2016: 61), riadattato in chiave patico-atmosferologica come un invito – da parte di situazioni, cose e *quasi-cose* (cfr. Griffero 2013) –, “se non a fare, certamente a *sentire qualcosa*” (Griffero 2016: 60, corsivi miei).

⁴² Cfr. es. 100 in Budden 1986: “una melodia il cui *pathos* non sta né nelle armonie né nella tonalità, ma piuttosto negli accenti, nel fraseggio e negli intervalli melodici” (Budden 1986: 176).

⁴³ Similmente a quanto avviene nel soggetto afflitto dal dolore in Schmitz 2011.

tiva da farci piangere con vere lacrime" (Ricci 2003: 73). Rodolfo e Marcello sono lì a rimuginare sui loro amori perduti⁴⁴ (Mimi e Musetta) quand'ecco arrivare gli altri due membri della compagnia, Colline e Schaunard: "L'allegria del musico e del filosofo; la loro comica rassegnazione per il magro pasto imbandito; i loro tentativi di gavotte e di quadriglie rimettono un po' di buon umore" (Ricci 2003: 74).

Il quartetto⁴⁵, veramente allegro e spensierato, aveva un'unica ragion d'essere nel procedimento gestazionale dell'opera: ovvero quella di creare un forte contrasto con la scena successiva e un'irrimediabile punto di svolta affettivo.

Ho deciso di abolire il brindisi, con convinzione e dopo lunga riflessione vagliata da ponderazione matura!! Eccole le ragioni. Trovo inutile allungarsi tanto nella scena a quattro, *scena creata solamente per il contrasto e che non giova all'azione*, non facendole fare un passo di più. *Io metto la massima allegria nel pranzo dell'aringa e nel ballo, Musetta piomba in piena gazzarra ed è raggiunto lo scopo.* [...] Io la vedo così, e credo sia efficace senza inutili ciance, e si giunge più presto allo scopo dell'atto quarto: *Mimi – morte*. (Puccini a Ricordi, in Gara 2008: 126-7, corsivi miei).

E succede esattamente quello che Puccini e librettisti (Illica e Giacosa) avevano preventivato:

È ancora in corso la vivacissima azione, in tempo estremamente mosso, quando la porta si spalanca improvvisamente e compare Musetta: sulla tonalità di Si bemolle maggiore piomba improvviso un accordo di Mi minore, in relazione al tritòno, tenuto dal tremulo della piena orchestra. (Girardi 1995: 144)

Dopo la brusca interruzione della *vivacissima azione* e non appena Musetta avverte che c'è Mimi che la segue moribonda e che "nel far le scale / più non si resse"⁴⁶, un arpeggio ascendente culmina due ottave superiori dalla nota di partenza su un *si♭* ribattuto che suona come un campanello d'allarme; per poi ridiscendere, con una scala che termina con una nota di volta e prende una figurazione ritmica, e sancire definitivamente, in una perfetta concordanza parole-musica, quella che

⁴⁴ Disco 2, traccia 7.

⁴⁵ Disco 2, traccia 8.

⁴⁶ Disco 2, traccia 9.

sarà l’atmosfera dominante di tutto il resto del quadro: una progressiva intensificazione che procederà dalla tristezza fino all’esplosione della disperazione nel finale⁴⁷.

Tutte le emozioni che la morte di un essere amato può procurare sono sistematizzate secondo una scaletta che porta infallibilmente alla commozione il pubblico di ogni razza e d’ogni età. Tanta efficace universalità non è dovuta al solo potere evocativo della musica, ma anche alla sapiente strategia formale che governa la partitura. (Girardi 1995: 144-5).

4. Conclusioni

Abbiamo visto come i due compositori, in un momento drammaturgico non dissimile – quello del ricongiungimento tra le due coppie Violetta-Alfredo e Mimi-Rodolfo –, abbiano trattato il complesso verbo-musicale in maniera tanto differente da generare nell’ascoltatore, Verdi, una risposta proprio-corporea contrastiva (data da *affordances* musicali e testuali in conflitto), e Puccini una risposta proprio-corporea univoca (data dalle *affordances* concordanti).

Significa forse che Puccini è stato più abile di Verdi⁴⁸?

No: a ben guardarle si tratta non solo di due atmosfere di natura differente, ma perfettamente coerenti con le sfumature affettive presenti nelle due opere.

Nel primo caso, in *Traviata*, dal momento in cui compare Alfredo, viene generata quella che andremo a definire un’*atmosfera composita*:

⁴⁷ Di *questo* finale specialmente (disco 2, traccia 13) in quanto, anche secondo chi scrive, Giuseppe Di Stefano è “un Rodolfo ideale” (Ardoin 2014: 129). “Quando trovai quegli accordi scuri e lenti e li suonai al piano, venni preso da una tale commozione che dovetti alzarmi e in mezzo alla sala mi misi a piangere come un fanciullo. Mi faceva l’effetto di aver visto morire una mia creatura” (Puccini in Ricci 2003: 44).

⁴⁸ Entrambi si sono trovati a lavorare su soggetti con cui avevano particolare affinità. Infatti “se l’inventiva di Puccini fu stimolata dalla grande sofferenza di personaggi femminili come Mimi, Tosca, Butterfly e Liù, ogni appassionato d’opera sa bene a che livelli si erga l’arte verdiana di fronte a un incontro tra padre e figlia” (Lindenberg 1987: 108); e, seppure qui non sia così evidente o “genetico” (come in *Rigoletto*, ad esempio), il rapporto tra Violetta e Germont ne è pervaso dal primo duetto (in cui, tale relazione, si staglia a discapito di Violetta e nel suo sacrificio per favorire la vera figlia di Germont, “pura siccome un angelo”), sino all’ultimo in cui si arriva ad una sorta di “adozione” (“A stringervi qual figlia vengo al seno”).

un'atmosfera il cui carattere⁴⁹ non è immediatamente chiaro al soggetto (nel coinvolgimento affettivo e nella risposta proprio-corporea) e che è resa dalla copresenza di *generatori*⁵⁰ le cui *affordances* invitano a risposte proprio-corporee contrastanti. Inoltre è importantissimo sottolineare come, in questa tipologia di atmosfere, non vi sia affatto *gerarchia*⁵¹ tra i generatori: in questo caso, parole e musica, pur se contrastanti, sono presenti in atto sul soggetto con la medesima autorità. Risulta coerente con l'itinerario drammaturgico in quanto il ritorno di Alfredo, segnato da una brusca rottura con Violetta nel finale d'atto precedente, è vissuto da entrambi i personaggi in un *atmosferico composito* che mescola speranza, gioia ed eccitazione – dopo che è stato svelato l'intrigo di Germont si perdonano a vicenda, sono pronti a volgersi insieme al futuro, in una insperata e rinnovata unione idilliaca – a rassegnazione, dolore e disperazione – la consapevolezza, ora latente, ora evidente, che sia troppo tardi, che Violetta sta comunque per morire.

In *Bohème*, per contro, è invece presente un'atmosfera uniforme: un'atmosfera il cui carattere è immediatamente chiaro al percipiente in quanto tutti i suoi generatori concorrono nella stessa direzione; è possibile ravvisare una gerarchia – testo e musica si scambiano vicendevolmente il posto nel rapporto figura-sfondo – ma che è comunque livellata dalla concordanza delle *affordances*. Anche questo risulta coerente con l'itinerario drammaturgico: Mimì e Rodolfo si separano – tra l'altro fuori scena⁵² – di comune accordo, con la piena consapevolezza del reciproco e intatto amore e del grande sacrificio del poeta. Ma non solo, quando Mimì torna lo fa non perché spera in un futuro con lui, ma perché è consapevole che sta per morire e sceglie di farlo tra le braccia

⁴⁹ Cfr. *supra*, n. 27.

⁵⁰ "The making of atmospheres is therefore confined to setting the conditions in which the atmosphere appears. We refer to these conditions as *generators*" (Böhme 2013); cfr. anche Böhme 2010 (cap. VII).

⁵¹ Qualora ci fosse sarebbe più sensato parlare di *atmosfera* e *sub-atmosfera*.

⁵² Una separazione fortemente voluta da Illica e, per un periodo, contrastata dallo stesso Puccini; così scriveva Illica a Ricordi nel 1894: "Ora io dico che è già un errore che la separazione di Rodolfo e Mimì non avvenga avanti agli occhi del pubblico, figuriamoci poi se di separazione non ne dovesse avvenire in nessuna maniera! [...] Pensi quanto più grande e più commovente può essere quella Mimì che – potendo ormai vivere con un amante che *le passa* della seta e del velluto – sentendosi uccidere dall'etisia va a morire nella desolata e fredda *mansarde* pur di morire nelle braccia di Rodolfo. Mi pare impossibile che Puccini non ne voglia comprendere la grandezza!" (Gara 2008: 100).

di Rodolfo: non c'è spazio per la gioia qui, sono tutti fin troppo consapevoli della totale mancanza di ogni speranza; ai *bohémien* non resta altro che adagiarla sul letto ed attendere.

(Milano, agosto 1894)

Egregio Signor Giulio,
è domenica e sono le dodici e un quarto e io ho gli occhi umidi... Mimì è morta ora e i poveri bohèmes piangono raggruppati in silenzio attorno al cadavere. (Illica a Ricordi, in Gara 2008: 109)

Bibliografia

- Ardoin, J., *L'eredità Callas* (1977), Milano, Il Saggiatore, 2014.
- Bianconi, L., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Bianconi, L., *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi, F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Franco Angeli Editore, 2008, pp. 85-120.
- Bianconi, L., Pagannone, G., *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in G. Pagannone (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-63.
- Böhme, G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), Milano, Marinotti, 2010.
- Böhme, G., *The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres* (2008), “Ambiances” (2013), <http://journals.openedition.org/ambiances/315>.
- Budden, J., *Le opere di Verdi* (1978), Torino, EDT, 1986.
- Budden, J., *Puccini* (2002), Roma, Carocci, 2005.
- Capecchi, S., *Firenze – Teatro del Maggio Musicale Fiorentino: Carmen*, “OperaClick. Quotidiano di informazione operistica e musicale” (2018), <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/firenze-teatro-del-maggio-musicale-fiorentino-carmen?fbclid=IwAR0oaxYRlnkxE8ghEsbseWM3c7hoNZSQgrLaxXuVo34PZqnMXNW7swjxs>.
- Carroll, N., *Film, emotion, and genre*, in C. Plantinga, G.M. Smith (a cura di), *Passionate views: film, cognition, and emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, pp. 21-47.
- Dahlhaus, C., *Drammaturgia dell'opera italiana* (1988), Torino, EDT, 2005.
- Dahlhaus, C., *L'estetica della musica* (1986), Roma, Astrolabio, 2009.
- Eckerson, S.E., *Contrarianism in the philosophy of music and the role of the idea in musical hermeneutics and performance interpretation*, “Teorema: Revista Internacional de Filosofía”, n. 3 (2012), pp. 137-48.

- Gara, E. (a cura di), *Carteggi pucciniani* (1986), Milano, Ricordi, 2008.
- Giani, M., *L'ermeneutica musicale nella tradizione tedesca. Note per un profilo*, "Bollettino del g.a.t.m.", n. 4/1 (1997), pp. 9-28.
- Girardi, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Gossett, P., *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena* (2006), Milano, Il Saggiatore, 2012.
- Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Griffero, T., *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2013.
- Griffero, T., *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Milano, Guerini, 2016.
- Juslin, N.P., Lindström, E., *Musical expression of emotions: modelling listeners' judgements of composed and performed features*, "Music Analysis", nn. 1-3 (2011), pp. 334-64.
- Kierkegaard, S., *Don Giovanni. Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico* (1843), Milano, SE, 2015.
- Kivy, P., *Opera talk: a philosophical "phantasie"*, "Cambridge Opera Journal", n. 1 (1991), pp. 63-77.
- Lindenberger, H., *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Polo, C., *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Milano, Ricordi, 2004.
- Proietti, F., Spagnoli, A., Valeri, C., *Il buio si avvicina. Temi, figure e tecniche dell'horror americano dalle origini a oggi*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- Ricci, L., *Puccini interprete di se stesso* (1954), Milano, Ricordi, 2003.
- Sams, E., *"L'opera lirica è passione e perfidia per paranoici". Critiche d'opera, scritti su Hanslick*, Asti, Analogon Edizioni, 2015.
- Scaramuzza, G., *Il melodrammatico come categoria estetica*, in P. D'Oriano (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 113-40.
- Scassillo, F., *E lucevan le stelle. Atmospheric, poetic and musical synaesthesia*, in T. Griffero, G. Moretti (a cura di), *Atmosphere/Atmospheres. Testing a new paradigm*, Milano-Udine, Mimesis International, 2018, pp. 111-27.
- Schmitz, H., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Milano, Christian Mariotti Edizioni, 2011.
- Singer, I., *Opera as expression*, "The Hudson Review", n. 2 (1976), pp. 213-23.
- Smith, G.M., *Local emotion, global moods, and film structure*, in C. Plantinga, G.M. Smith (a cura di), *Passionate views: film, cognition, and emotion*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, pp. 103-26.
- Viagrande, R., *Musica e poesia arti sorelle*, Monza, Casa Musicale Eco, 2005.

Wallrup, E., *Being musically attuned*, Farnham, Ashgate, 2015.

Werfel, F., *Un ritratto di Giuseppe Verdi*, in F. Werfel, P. Stefan (a cura di), *Verdi. L'uomo nelle sue lettere* (2013), Roma, Castelvechi, 2018, pp. 9-74.

Werfel, F., Stefan, P. (a cura di), *Verdi. L'uomo nelle sue lettere* (2013), Roma, Castelvechi, 2018.

Discografia

Puccini, G., *La Bohème* (prima rappresentazione 1896), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, dir. A. Votto, reg. il 20-25 agosto, 3-4 settembre 1956, Warner Classics, 2014.

Verdi, G., *La Traviata* (prima rappresentazione 1853), Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, Coro Cetra, dir. G. Santini, reg. nel settembre 1953, Fonit Cetra, Warner Music Italia, 2014.

© 2019 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.